



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in  
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**1968-1977: il fotogiornalismo della contestazione**  
**Autori e autrici a confronto**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Marco Dalla Gassa

**Laureanda**

Emma Colombi  
893527

**Anno Accademico**

2022/2023

# Indice

<b>Introduzione</b> .....	3
---------------------------	---

## **1. Il fotogiornalismo in Italia tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta**

1.1 Giornalismo e fotografia .....	10
1.1.1 Il fotogiornalismo .....	11
1.2 Breve storia del fotogiornalismo in Italia .....	14
1.2.1 Il neorealismo in fotografia .....	16
1.2.2 Il fotogiornalismo del boom economico .....	18
1.2.3 I freelance del Bar Jamaica e della Realfoto .....	25
1.2.4 La Concerned Photography in Italia .....	30
1.3 Il fotogiornalismo come professione .....	34

## **2. Il fotogiornalismo della contestazione**

2.1 Il Sessantotto, un anno di svolta .....	41
2.2 Il Sessantotto della fotografia .....	48
2.2.1 I fotografi della contestazione .....	53
2.2.2 Gli spazi di pubblicazione .....	60

2.3 La fotografia come strumento di analisi storico-sociale .....	65
2.3.1 I nuovi protagonisti e i nuovi spazi .....	66
2.3.2 L'irruzione della violenza .....	70
2.3.3 La fotografia simbolo del Settantasette .....	73
2.4 Il fotogiornalismo come pratica femminista .....	79
2.4.1 Gli spazi di pubblicazione .....	85
<b>3. Tano D'Amico e Paola Agosti, fotografi della contestazione</b>	
3.1 Tano D'Amico .....	90
3.1.1 Il fotografo della contestazione .....	101
3.2 Paola Agosti .....	112
3.2.1 La fotografa del femminismo .....	125
<b>Conclusioni</b> .....	137
<b>Elenco delle immagini</b> .....	144
<b>Bibliografia</b> .....	150
<b>Sitografia</b> .....	176
<b>Videografia</b> .....	181
<b>Appendice A</b> Apparato fotografico .....	183
<b>Appendice B</b> Interviste .....	223

## Introduzione

Tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta in Italia avviene una svolta decisiva nel rapporto tra fotografia e giornalismo: numerosi giovani, influenzati dall'ondata di proteste che travolge le città italiane, mettono in discussione il ruolo documentaristico fino a questo momento attribuito all'immagine nell'ambito del giornalismo e individuano nel mezzo fotografico uno strumento di partecipazione politica. Le loro immagini, svincolate dalla parola scritta, diventano atti di resistenza in grado di trasmettere messaggi immediatamente comprensibili e di indurre a riflettere e a prendere posizione<sup>1</sup>. Scopo di questo studio è proprio quello di analizzare lo sviluppo della pratica fotogiornalistica tra il 1968 e il 1977, focalizzandosi sulla produzione dei cosiddetti “fotografi della contestazione” per evidenziare come in questo decennio avvenga una frattura con le pratiche precedenti del fotogiornalismo, in linea con le riflessioni sul modo di guardare e rappresentare la realtà che stavano maturando in ambito culturale e artistico. La scelta di concentrarsi esclusivamente sul fotogiornalismo della contestazione, tralasciando la produzione coeva dei fotografi legati alla stampa ufficiale e di coloro che concepiscono la fotografia come arte, è finalizzata a comprendere cosa abbia determinato un nuovo modo di concepire l'atto fotografico e di rapportarsi con i mezzi di comunicazione, che si è tradotto nell'esplorazione di nuovi linguaggi e nella creazione di spazi di diffusione e di pubblicazione alternativi a quelli ufficiali.

Allo stesso tempo il presente lavoro si propone di affrontare la questione del rapporto tra rappresentazione visiva e realtà e di mostrare l'importanza di una lettura diacronica delle immagini realizzate negli anni della contestazione finalizzata a conoscere la pluralità dei movimenti, le loro evoluzioni e le trasformazioni della società italiana in

---

<sup>1</sup> Vacca V., *Immagini che vivono. Politica e fotografia in Tano D'Amico*, Città di Castello (PG), ombre corte, 2022.

questo periodo storico. Questi scatti, proprio perché realizzati da fotografi coinvolti attivamente nei movimenti, sono infatti oggi un punto di riferimento imprescindibile per le ricerche storiche e le analisi sociologiche del periodo, in quanto riescono a fissare in pochi istanti il significato delle lotte e delle rivendicazioni del cosiddetto Sessantotto lungo, ma anche le aspirazioni e gli animi dei militanti.

Infine, prendendo in esame la produzione delle fotografe che si sono dedicate alla documentazione degli anni della contestazione, il presente studio ha come obiettivo, da una parte quello di far emergere la presenza di queste fotogiornaliste per lo più dimenticate, dall'altra di constatare se esiste una differenza tra la loro attività e quella dei colleghi, in termini di contenuto, di stile e di possibilità lavorativa.

Il testo si sviluppa in tre capitoli ai quali si aggiungono due appendici. Per comprendere le novità apportate nell'ambito del fotogiornalismo dai fotografi della contestazione si è ritenuto opportuno dedicare il primo capitolo a un excursus critico sul fotogiornalismo italiano dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta, sottolineandone gli elementi caratteristici e le specificità. La fine della Seconda guerra mondiale è stata individuata come termine *post quem*, poiché è da questo momento che in Italia inizia a diffondersi la fotografia nell'ambito editoriale e prende le mosse il dibattito sul fotogiornalismo e sul ruolo del fotogiornalista, la cui professione sarà riconosciuta solo negli anni Settanta, quando il fotografo sarà ammesso nell'albo dei giornalisti.

Il primo capitolo si sofferma dunque sull'avvento della fotografia neorealista nell'immediato dopoguerra, che è influenzata dalle ricerche cinematografiche e letterarie che portano a guardare "l'altra" Italia e a realizzare fotografie intese come documenti civili. Tratta poi anche del rapido declino della fotografia neorealista negli anni Cinquanta, quando viene sostituita da un fotogiornalismo che, improntato alla diffusione di stili di vita consumistici, contribuisce a creare quella che Guy Debord definisce "società dello spettacolo" e a dare vita al fenomeno del paparazzismo. Si è inoltre dato ampio spazio all'analisi del lavoro dei fotografi freelance che, condizionati dai fermenti culturali del periodo, utilizzano il mezzo fotografico come strumento di denuncia, documentazione e conoscenza del mondo, gettando le basi per la pratica dei fotogiornalisti della contestazione.

Con un approccio cronologico e teorico, questo capitolo si propone quindi di delineare la rapida evoluzione del fotogiornalismo italiano per mostrare il contesto nel quale prende vita il fotogiornalismo della contestazione, evidenziandone gli elementi di continuità e, soprattutto, di rottura apportati dai fotografi militanti.

Il secondo capitolo si concentra sull'analisi del fotogiornalismo della contestazione. Dopo una breve panoramica sui movimenti che percorrono e segnano l'Italia tra il 1968 e il 1977, l'analisi si sposta sul lavoro dei fotografi indipendenti che fanno militanza iconica, ovvero usano il mezzo fotografico come forma di partecipazione politica<sup>2</sup>. Facendo proprie le istanze dei movimenti antiautoritari, essi cercano nuovi modi di guardare e rappresentare la contestazione e le questioni socio-politiche contemporanee. Contribuiscono così alla formazione di una cultura alternativa a quella ufficiale, che trova spazio di diffusione nelle numerose pubblicazioni militanti. Il capitolo intende mettere in luce come le modalità lavorative di questi fotografi e lo stile antierico e antiestetico che caratterizza le loro fotografie, concepite come espressione di un evento e non come sua semplice rappresentazione, siano coerenti con la scelta di utilizzare il mezzo fotografico come strumento politico.

Inoltre, attraverso l'analisi di alcune fotografie iconiche, si intende mostrare come questa tipologia di fotografia giornalistica non si faccia solo interprete delle battaglie condotte negli anni Sessanta e Settanta, ma diventi, a posteriori, anche una testimonianza e una memoria storica fondamentale per la conoscenza delle trasformazioni messe in atto dai movimenti e delle loro conquiste (in un costante rapporto con le immagini stesse). Questa riflessione è condotta con la consapevolezza che ciò che queste fotografie mostrano è sempre un'interpretazione di parte della realtà, che, pur riuscendo a trasmettere gli ideali e le aspirazioni di un'intera generazione, non permette di avere una conoscenza esaustiva e neutra degli eventi.

In questo secondo capitolo si dedica uno spazio a sé stante all'attività delle fotogiornaliste che hanno operato negli anni della contestazione e all'utilizzo della fotografia come mezzo di espressione delle istanze femministe. La scelta di dedicare alle fotografe un paragrafo a parte non intende isolare e "ghettizzare" la loro attività

---

<sup>2</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2015, p. 224.

ma, al contrario, è dettata dall'esigenza di portare alla ribalta un lavoro spesso trascurato, del quale è parso importante mettere in luce la specificità delle tematiche affrontate, così come le difficoltà affrontate dalle fotografe ad essere riconosciute come tali e a fare della fotografia una professione, in quanto donne.

Il terzo capitolo indaga l'attività e la produzione dei fotografi Tano D'Amico e Paola Agosti. Attraverso questi casi studio, vengono pertanto proposte due distinte pratiche esemplari del lavoro condotto dai fotografi della contestazione. I percorsi da loro intrapresi, seppur ciascuno con le proprie specificità, permettono di comprendere il significato attribuito alla fotografia negli anni Sessanta e Settanta come pratica di vita e come forma di partecipazione agli eventi. La scelta di mettere a confronto un fotografo e una fotografa è anche finalizzata a rispondere a una delle domande chiave che hanno avviato la stesura della tesi, ovvero se sia possibile rintracciare una differenza stilistica e contenutistica determinata dal genere.

Tra il 1968 e il 1977, Tano D'Amico adotta il mezzo fotografico per prendere attivamente parte alle lotte del movimento studentesco e operaio con l'intento di dare voce "agli uomini e alle donne che alzano la testa"<sup>3</sup>. L'analisi delle fotografie realizzate negli anni della contestazione, permette di comprendere che lo scopo del fotografo è sempre quello di mostrare l'umanità dei soggetti, soffermandosi sui volti dei manifestanti, sui loro gesti e sulle loro espressioni. Ma D'Amico vuole anche realizzare delle immagini che, essendo portatrici di un messaggio di parte, difficilmente possono essere manipolate e usate per criminalizzare i movimenti stessi.

Pur non essendo una femminista militante, negli anni Settanta, Paola Agosti si è dedicata alla documentazione sistematica delle esperienze del movimento femminista con uno sguardo coinvolto e partecipe. Come emerge dall'osservazione e dallo studio del suo vasto corpus fotografico, Agosti tenta di offrire una rappresentazione il più possibile esaustiva del femminismo, documentandone le manifestazioni e gli spazi di condivisione. Con i suoi scatti contribuisce a diffondere le rivendicazioni del movimento, per testimoniare l'evoluzione e farne conoscere gli elementi salienti.

---

<sup>3</sup> Cfr. Appendice B, Intervista al fotografo Tano D'Amico.

La tesi è infine corredata da due appendici. Nella prima (Appendice A) sono raccolte le ottantuno fotografie citate nel testo con l'intento di creare una sorta di libro fotografico che dimostri, da un lato, come queste immagini siano in grado di veicolare messaggi immediati ed efficacemente comprensibili; dall'altro, come queste stesse immagini, anche isolatamente, siano capaci di testimoniare l'evolversi del movimento.

La seconda appendice (Appendice B) contiene le interviste effettuate a diversi autori e autrici con l'obiettivo di arricchire la tesi con le testimonianze dirette di chi ha utilizzato la fotografia come mezzo espressivo nel decennio preso in esame. Dei numerosi fotografi che sono stati contattati tramite e-mail, o attraverso i social network, si sono raggiunte personalità come Paola Agosti, Massimo Agus, Liliana Barchiesi, Tano D'Amico, Dino Fracchia, Fausto Giaccone, Ginetta Miorelli, Mauro Raffini, Adriano Silingardi e Mauro Vallinotto. A questi fotografi e fotografe si aggiunge la storica Liliana Guazzo Lanzardo, che ha raccontato l'esperienza del marito Dario Lanzardo, scomparso nel 2011.

Per realizzare le interviste sono state formulate una serie di domande che, partendo dal vissuto personale, favorissero una riflessione sul significato della fotografia negli anni della contestazione, così come sul rapporto con la stampa e sulla (eventuale) differenza tra sguardo maschile e sguardo femminile. Le interviste sono state intenzionalmente condotte lasciando gli intervistati e le intervistate liberi/e di parlare e di seguire il flusso dei loro pensieri, motivo per cui talvolta non tutte le domande hanno una risposta, oppure le stesse risposte generano altri interrogativi o digressioni. Molti di loro hanno anche arricchito le interviste corredandole di alcune fotografie, che la tesi raccoglie e presenta. Questo materiale, spesso inedito e poco conosciuto, si aggiunge alla ricerca come preziosa documentazione visiva.

Nel corso della stesura della tesi, le interviste sono state fonti primarie molto utili, poiché si sono messe a confronto con gli scritti teorici sulla fotografia della contestazione. L'apparato di interviste, quindi, si affianca alle numerose altre fonti, primarie e secondarie, su cui si basa questa ricerca.

Relativamente alle fonti per il primo capitolo sono stati indispensabili i volumi di storia della fotografia italiana di noti storici della fotografia, in particolare *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi* di Gabriele D'Autilia (2015) e *Storia culturale*



*della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno* di Antonella Russo (2014); oltre a saggi dedicati più specificamente al tema del fotogiornalismo, tra i quali *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia* (2015) della storica della comunicazione visiva Tatiana Agliani e del fotografo Uliano Lucas.

Le fonti utilizzate per il secondo capitolo sono di diversa natura. Sono stati presi come riferimento volumi dedicati alla lettura in chiave storica, politica e sociale dei movimenti della contestazione; testi specialistici sul fotogiornalismo negli anni Settanta; fotolibri pubblicati negli anni presi in esame; studi recenti sull'utilizzo della fotografia da parte delle donne come strumento di indagine e di rivendicazione femminista. Fondamentale è stata anche la possibilità di condurre uno spoglio, negli archivi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dei quotidiani e delle riviste degli anni della contestazione. Così come, altrettanto importante, è stata l'opportunità di accedere agli archivi storici, oggi digitalizzati e reperibili online, di testate come "Lotta Continua", "Noi Donne", "Effe" e "Corriere d'Informazione".

Il lavoro di ricerca negli archivi e le interviste hanno permesso di riportare alla luce immagini che, per la loro limitata diffusione e per il fatto di non essere state concepite come opere d'arte, ma come documenti, sono state spesso trascurate dalla storia della fotografia.

Relativamente allo studio dei fotografi Tano D'Amico e Paola Agosti, si è dato largo spazio alle loro testimonianze, attraverso le interviste, molte delle quali reperite online, e gli scritti autografi; in particolare, l'autobiografia di Paola Agosti *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa* (2023) e i testi che raccolgono le riflessioni e le fotografie di Tano D'Amico, tra i quali *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada* (2011) e *Anima e Memoria. Il legame imprevedibile tra storia e fotografia* (2012)<sup>4</sup>. Fondamentale è stata anche l'opportunità di parlare direttamente con entrambi i fotografi. Il dialogo diretto ha permesso di sciogliere dubbi sulla lettura delle loro fotografie e sulla conoscenza del loro percorso professionale e umano. Infine, per tutti e tre i capitoli sono state anche indispensabili le fonti iconografiche, la cui attenta

---

<sup>4</sup> Cfr. Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, Roma, Postcart, 2023; D'Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, Roma, Postcart, 2011 e D'Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprevedibile tra storia e fotografia*, Roma, Postcart, 2012.

osservazione ha aiutato a comprendere la trasformazione dei modi di intendere la pratica fotografica e quindi del fotografare stesso.

Con la consapevolezza che il lavoro di ricerca da svolgere su questo tema è solo agli inizi, data l'assenza di una letteratura storico-critica specifica dedicata alla fotografia della contestazione negli anni presi in esame (salvo quella su autori più affermati come Uliano Lucas), questa tesi rappresenta un punto di partenza. L'auspicio è che questo lavoro di ricerca possa essere d'aiuto e incoraggiare studi futuri.

# 1. Il fotogiornalismo in Italia tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta

*Un fotoreporter è nello stesso tempo un giornalista, un commentatore e talvolta perfino un poeta che usa la macchina fotografica per rendere le atmosfere e lo spirito di un luogo o di un avvenimento<sup>1</sup>.*

Fred Ritchin

## 1.1 Giornalismo e Fotografia

La fotografia e il giornalismo sono i più ardui tentativi dell'umanità di rappresentazione della realtà. Essi sono accomunati dal desiderio di riprodurre fedelmente la contemporaneità, ma anche dall'impossibilità di riuscire a restituirla in modo assoluto. Infatti, fotografare e raccontare giornalmisticamente un evento presentano gli stessi limiti e gli stessi punti di partenza. Ogni fotografia è una selezione e un'interpretazione della realtà da parte del fotografo, così come ogni articolo è un'esposizione degli eventi dettata dalla sensibilità del giornalista. Il fotografo sceglie cosa e come inquadrare, quindi il punto di vista da cui guardare; il giornalista sceglie cosa e come raccontare, le parole da usare per trasmettere la notizia. In entrambi i casi le scelte sono dettate dal contesto storico-culturale, dagli strumenti che hanno disposizione e da che cosa desiderano comunicare. L'obiettività è quindi un risultato che fotografo e giornalista raggiungono solo se sono guidati da rigore morale, competenze professionali, abilità tecnica e rispetto nei confronti del loro pubblico<sup>2</sup>. In

---

<sup>1</sup> Ritchin F., *Cos'è Magnum*, tr. it di F. Palmiri, in *In Our time. Il mondo visto dai fotografi di Magnum*, a cura di W. Manchester, J. Lacouture e F. Ritchin, Milano, Rizzoli, pp. 417-443, qui p. 424.

<sup>2</sup> Faccioli D., Mazzei G., *Fotografia tra cronaca e arte*, Padova, CEDAM, 2004, p. 6.

ogni caso una notizia può essere descritta o fotografata in numerosi modi, tutti legittimi fintanto che non ingannano il destinatario del messaggio<sup>3</sup>. Fotografia e giornalismo, tuttavia, perseguono obiettivi diversi, se il giornalismo ha come unica missione l'informazione, la fotografia non necessariamente comunica delle notizie, ma può trasmettere sensazioni e avvicinare la realtà a un ricordo, aspetti estranei al giornalismo<sup>4</sup>.

### 1.1.1 Il fotogiornalismo

Un particolare segmento della fotografia è il fotogiornalismo, caso in cui l'attività del fotografo, ovvero il fotoreporter, si avvicina maggiormente a quella del giornalista, tanto che per Arturo Carlo Quintavalle quando si fa riferimento al fotogiornalismo si sottintende una conquista: il riconoscimento del fotografo come giornalista<sup>5</sup>. L'unione tra le due attività è anche al centro dell'analisi sul fotogiornalismo del filosofo Walter Benjamin, il quale sostiene che il periodico illustrato porta alla fusione dei ruoli a tal punto che risulta difficile la distinzione tra scrittore e fotografo, per cui esorta lo scrittore a fotografare e i fotografi a scrivere i commenti per le proprie immagini<sup>6</sup>. Per il filosofo il superamento dei ruoli potrebbe condurre a una produzione politicamente valida perché basata su un programma di trasformazione dell'autore in produttore, cambiamento possibile, tuttavia, solo grazie alla conoscenza dei nuovi mezzi di comunicazione e al coinvolgimento del pubblico nella produzione di contenuti. Benjamin auspica quindi la nascita di un operatore-autore<sup>7</sup>.

Il fotogiornalismo si diffonde grazie alla meccanicizzazione del processo di riproduzione delle immagini che permette l'utilizzo della fotografia come mezzo di comunicazione giornalistico. È possibile quindi affermare che la storia del fotogiornalismo coincide con la storia dell'illustrazione a stampa, poiché la fotografia

---

<sup>3</sup> Cfr. Ivi.

<sup>4</sup> Ivi, p. 5.

<sup>5</sup> Quintavalle A. C., *La memoria collettiva*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 119-139, qui p. 119.

<sup>6</sup> Cfr. Benjamin W., *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 199-217.

<sup>7</sup> Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2014, p. 277.

viene intesa in questo genere come linguaggio e come scrittura usata per comunicare e illustrare determinati messaggi, al pari della grafica e del disegno<sup>8</sup>. L'introduzione della fotografia nei quotidiani e nelle riviste, a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, è una rivoluzione di enorme portata anche rispetto al modo in cui l'uomo entra in contatto con gli avvenimenti. L'astrazione della parola scritta viene a questo punto affiancata dall'immagine che permette al lettore di visualizzare l'evento: la fotografia apre lo sguardo al mondo<sup>9</sup>.

Nei giornali e nelle riviste la fotografia viene usata in modi diversi, ai due estremi si trovano la "foto-commento" e la "foto-cronaca"<sup>10</sup>. Nel primo caso l'immagine è concepita come ancella del testo scritto, un commento che accentua l'interpretazione di un evento riportato a parole nell'articolo e che non aggiunge informazioni, sebbene il fotoreporter spesso cerchi di cogliere gli aspetti eloquenti di un evento. Capita inoltre che queste immagini vengano usate per accompagnare testi diversi da quelli che avevano guidato il lavoro del fotogiornalista: egli consegna delle immagini neutre che verranno poi usate dai giornali per illustrare determinati fatti, a volte anche distanti da quello fotografato. A tale proposito, la "foto-commento" può essere un esempio di uso improprio dell'immagine. Al contrario, la "foto-cronaca" è la fotografia che diventa documento, non più commento al testo, ma un testo visivo che parla da sé. È questa tipologia di fotografia che mostra in modo evidente la vicinanza tra il fotogiornalismo e il giornalismo. Infatti, la foto-cronaca richiede la presenza di un evento, la sua conoscenza da parte del fotoreporter e il suo racconto. Il fotoreporter non concepisce la sua attività come arte o come passatempo, ma come mezzo di comunicazione, e cerca il più possibile di non imporre all'osservatore la sua visione dell'evento. Tuttavia, i critici Davide Faccioli e Giuseppe Mazzei hanno definito l'attività del fotoreporter *ipotetico-deduttiva*, volendo sottolineare con questa espressione il fatto che, già nel momento in cui un fotoreporter documenta un evento, sceglie il punto di vista che gli permette di avvicinarsi non solo alla realtà, ma anche alla sua idea di rappresentazione di quell'evento<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Quintavalle A. C., *La memoria collettiva*, cit., p. 119.

<sup>9</sup> Freund G., *Fotografia e società* (1974), tr. it. di L. Lovisetti Fuà, Torino, Einaudi, 2020, p. 92.

<sup>10</sup> Cfr. D. Faccioli, G. Mazzei, *Fotografia tra cronaca e arte*, cit.

<sup>11</sup> Ivi, p. 7.

Nell'ambito del fotogiornalismo un genere che trova grande diffusione è anche il reportage fotografico: un racconto per immagini che mostra, illustra e spiega una vicenda nel suo divenire, offrendo alla fotografia la possibilità di diventare autosignificante, ovvero indipendente dal testo scritto. In questo caso il fotoreporter realizza le immagini in poco tempo, lasciando immobile la macchina fotografica e proponendo l'avvenimento da un unico punto di vista, oppure, soprattutto durante gli anni del fotogiornalismo della contestazione, muovendosi all'interno dell'evento diventandone così partecipante attivo<sup>12</sup>. Gli scatti che compongono un fotoreportage sono complementari e legati tra loro, così da creare un racconto visivo dell'evento che trova una sua organica collocazione solo negli spazi della pagina stampata<sup>13</sup>. Solitamente il reportage fotografico viene usato per documentare situazioni di vita disagiate, rilevando così le potenzialità della fotografia come strumento di denuncia sociale.

Il primo grande progetto di uso sociale della fotografia è promosso negli anni Trenta dalla Farm Security Administration, un'agenzia americana appositamente fondata per studiare e far conoscere attraverso la fotografia le condizioni di povertà in cui versa il Paese e per sostenere le politiche del *New Deal* del Presidente F. D. Roosevelt. I fotografi coinvolti nell'inchiesta, tra i quali Walker Evans, Dorothea Lange e Gordon Parks, si dedicano a determinati argomenti e a specifiche aree geografiche colpite dalla crisi economica, realizzando fotografie che diventano testimonianza della Grande Depressione e mezzo per risvegliare le coscienze dei cittadini. La fotografia in questo caso è uno strumento fondamentale di indagine in grado di fornire informazioni, un vero e proprio "agente della storia"<sup>14</sup>. Il progetto americano sancisce la nascita del reportage sociale, genere che negli anni Sessanta il fotogiornalista Cornell Capa definirà *Concerned Photography* e che influenzerà profondamente la storia del fotogiornalismo italiano negli anni della contestazione<sup>15</sup>. La fotografia è intesa come

---

<sup>12</sup> Zannier I., *La pratica della fotografia*, Bari, Laterza, 1984, p. 236.

<sup>13</sup> Cfr. Ivi, pp. 234-238.

<sup>14</sup> D'Autilia G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 90.

<sup>15</sup> Nel 1966 Cornell Capa dà vita all'International Fund for Concerned Photography, una fondazione istituita in memoria dei fotografi Werner Bischof, Robert Capa e David Seymour. L'organismo si propone di favorire i nuovi protagonisti del fotogiornalismo internazionale, ma anche di preservare e di divulgare gli archivi del fotogiornalismo. Capa conia il termine *concerned* nel 1967 durante l'organizzazione della mostra *The Concerned Photographer*, con la quale tenta di recuperare la tradizione fotografica umanistica degli anni Trenta. Secondo Capa il termine era esplicativo dell'attività

mezzo per testimoniare e denunciare la condizione degli uomini, commentare la contemporaneità e far risvegliare le coscienze degli individui. È una concezione nuova che mette in discussione la pretesa di obiettività del mezzo fotografico e riflette sul suo uso come strumento politico e di cambiamento sociale<sup>16</sup>.

## 1.2 Breve storia del fotogiornalismo in Italia

Il fotogiornalismo in Italia riesce ad affermarsi solo all'indomani della Seconda guerra mondiale, poiché durante il Fascismo la fotografia era concepita come strumento di propaganda al servizio della dittatura ed era sottoposta a una rigida censura<sup>17</sup>. Con la Liberazione l'Italia scopre un ritardo di venti anni nella creazione di cultura visuale rispetto a Germania, Francia e Stati Uniti. Restaurata la democrazia, si avverte l'urgenza di utilizzare le immagini per fare giornalismo, per raccontare il Paese e per elaborare periodici che fossero luogo di discussione e confronto di idee. Quindi si sviluppa rapidamente un'editoria pronta a promuovere queste iniziative e a far uso di un numero di immagini sorprendente per il tempo, tanto che questi anni sono spesso ricordati come il periodo d'oro della fotografia.

Nonostante i quotidiani siano ancora caratterizzati, come dimostra il critico letterario Alberto Asor Rosa, da due elementi fondamentali che impediscono alla fotografia di trovare uno spazio, ovvero l'intreccio tra politica e informazione e la presenza di una forte componente letteraria<sup>18</sup>, i settimanali iniziano a fare uso della fotografia come strumento di comunicazione e informazione, ed è in questi che, accanto alla fotografia

---

dei fotografi su cui rifletteva: uomini "impegnati nel loro mondo e nel loro tempo". Capa, inoltre, sostiene che la traduzione della parola *concerned* in "impegnato" o "*engagé*" sia riduttiva, poiché non restituisce il concetto di "realtà combinata con un umanesimo in fotografia". Cfr. Capa C., *The Concerned Photographer tre anni dopo*, in "Popular Photography Italiana", n. 158, gennaio 1971, pp. 26-38.

<sup>16</sup> Cfr. Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010.

<sup>17</sup> Durante il fascismo la fotografia diventa una sorta di *biblia pauperum*, una lingua a cui il regime affida il compito di riscattare un paese estremamente arretrato, dando per la prima volta a questo mezzo un significato politico e sociale di grande portata. Così la fotografia ha un'enorme diffusione proprio nel Ventennio perché con essa si vuole educare e insegnare all'intero popolo la dottrina fascista. Cfr. Quintavalle A. C., *La memoria collettiva*, cit., p. 130.

<sup>18</sup> Asor Rosa A., *Il giornalista: un mestiere difficile*, in *Annali della storia d'Italia. Intellettuali e potere*, 27 voll., Torino, Einaudi, 1981, vol. IV, pp. 1227-1257, qui p. 1239.

di cronaca, si sperimentano i primi reportage<sup>19</sup>. L'Italia comprende l'importanza della pratica del fotoreportage diffusa già dagli anni Trenta in alcuni paesi europei e negli Stati Uniti e inizia a crearsi una propria cultura fotografica aprendosi alle lezioni delle riviste straniere, in particolare "Life" e "Look", e al modo con cui esse usavano la fotografia<sup>20</sup>. Nell'ambito del periodico illustrato, tuttavia, si può distinguere tra il settore dei rotocalchi popolari e quello dei settimanali impegnati a vari livelli (sociale, politico, culturale). Questa distinzione si riflette anche nel modo in cui i due ambiti fanno uso delle immagini: solitamente le riviste "colte" le pubblicano a commento di un testo, o fuori testo, con didascalie provocatorie e anticonvenzionali rischiando di cadere nella retorica dell'immagine, mentre i rotocalchi popolari tendono a proporle affiancate da didascalie descrittive, rischiando, al contrario, di usare l'immagine come mera rappresentazione di un fatto<sup>21</sup>.

Si assiste, quindi, a una rivoluzione nel campo dell'informazione, dove la fotografia assume un ruolo privilegiato, poiché è vista come documento infallibile a dispetto della retorica della parola a cui ormai difficilmente la società riesce a credere in maniera assoluta: c'è una cieca fiducia nei confronti dell'immagine che si ritiene incapace di mentire. Il grande pubblico, così come la classe intellettuale, anche grazie ai fermenti culturali attivi in campo artistico e cinematografico, prende consapevolezza della portata comunicativa della fotografia, della forza esplicativa e di denuncia dell'immagine, sia singola sia come sequenza di scatti<sup>22</sup>. Per questo gran parte dell'attività fotografica di questi anni, non solo nell'ambito del giornalismo, si avvicina alle modalità espressive proprie del neorealismo, le cui caratteristiche sono la pretesa di oggettività, lo scopo informativo, l'intento didattico e il tentativo di creare una consapevolezza della realtà<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, Torino, Fondazione Italiana per la Fotografia, 2005, pp. 5-6.

<sup>20</sup> "Life" e "Look" sono riviste americane fondate rispettivamente nel 1936 e nel 1937. "Life" ha il chiaro obiettivo di promuovere un'immagine positiva del capitalismo americano, mentre "Look" conferisce un ruolo importante al racconto fotografico poiché si propone di rispecchiare ciò che il popolo "fa, pensa e vuole". Cfr. D'Autilia G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, cit., pp. 62-63.

<sup>21</sup> D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi* (2012), Torino, Einaudi, 2015, p. 272.

<sup>22</sup> Cfr. Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., pp. 12-13.

<sup>23</sup> Viganò E., *Prefazione*, in *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, cat. (Verona, Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri 28 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di E. Viganò, Milano, Admira, 2006, pp. 11-13, qui p. 12.



### 1.2.1 Il neorealismo in fotografia

Il neorealismo, superando la strumentalizzazione della fotografia operata durante il Fascismo, prosegue un percorso già avviato da figure come Giacomo Pozzi Bellini, Pasquale De Antonis e Luciano Morpurgo, tra i pochi fotografi che durante il regime avevano rivolto il loro obiettivo verso realtà sociali e culturali non ufficiali, spesso in contrasto con la modernizzazione esaltata dall'immaginario fascista<sup>24</sup>.

La riflessione fotografica segue le ricerche già sperimentate in ambito cinematografico e letterario e porta a guardare l'“altra” Italia, quel volto del Paese ancora sconosciuto, in primis il Meridione. Superando i soggetti tradizionali come i monumenti e il folklore, la fotografia apre lo sguardo alla miseria e alle rovine lasciate dalla guerra e dal ventennio fascista. L'idea è quella di cercare testimonianze di “vita vera” rintracciabili nei luoghi più depressi e negli oggetti di vita quotidiana secondo la riflessione del critico cinematografico Guido Aristarco il quale sosteneva che “il neorealismo postulava che l'oggetto [...] può apparire di un ‘potere manifestante’: che le cose dicono qualcosa d'altro da ciò che è scritto nella loro immediata presenza”<sup>25</sup>.

I fotografi cosiddetti “neorealisti”, tra i quali Mario De Biasi, Gianni Berengo Gardin, Luigi Crocenzi e Federico Patellani, sono mossi dalla convinzione che il proprio lavoro, così come quello degli intellettuali in generale, possa contribuire a modificare l'ordine preconstituito offrendo all'osservatore la possibilità di visualizzare le contraddizioni della società contemporanea e inducendolo a desiderare un cambiamento. La fotografia diviene così un documento civile e il fotografo, attraverso essa, non mostra più le grandi adunate o i comizi del fascismo, ma si sofferma sui volti, sulle singole persone e sulle loro condizioni, facendo venire meno le riprese filmiche e fotografiche usate in funzione propagandistica dal regime<sup>26</sup>. È evidente quindi il processo di avvicinamento agli scatti fotografici della Farm Security Administration.

Tuttavia, la fotografia neorealista non va considerata una corrente unica e omogenea, ma l'insieme di più fotografie unite dalla similitudine di soggetti e di atmosfere e, soprattutto, accomunate dall'idea che la fotografia sia “funzione, comunicazione,

---

<sup>24</sup> Cfr. Viganò E., *Prefazione*, in *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, cit.

<sup>25</sup> Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza, 1986, p. 294.

<sup>26</sup> Cfr. Quintavalle A. C., *Il lavoro e la fotografia*, in *Storia fotografica del lavoro in Italia. 1900-1980*, a cura di A. Accornero, U. Lucas e G. Sapelli, Bari, De Donato, 1981, pp. 311-333, qui p. 326.

rappresentazione”<sup>27</sup>. Infatti, al reale si rivolgono fotografi provenienti da contesti sociali e culturali differenti che si dedicano al tema proponendo punti di vista diversi<sup>28</sup>.

Queste nuove immagini rappresentano anche la prima indagine in chiave sociologica e politica del territorio italiano e dei suoi problemi. Negli scatti si cerca di coniugare lo scenario reale con i suoi protagonisti, riflettendo per la prima volta anche sull’ambiente circostante e sul rapporto tra passato e presente. I fotografi neorealisti aspirano a superare l’estetismo e rifiutano ogni regola fino ad allora imposta al fotografo. I caratteri del fotoreporter diventano da questo momento la trasgressione antiborghese, l’individualismo e il nomadismo: i fotoreporter sono narratori che uniscono letteratura e fotografia proponendo un neorealismo poetico<sup>29</sup>.

Come era avvenuto altrove in Europa, anche in Italia, intorno alla fotografia neorealista, si accende un violento dibattito tra i neorealisti che rivendicano l’uso della fotografia come strumento di denuncia e di testimonianza della realtà e i formalisti che, lavorando per un pubblico elitario delle mostre e degli annuari, ritengono che la fotografia debba attenersi al raggiungimento dell’estetica della forma. Tale dibattito in Italia ha inizio nel 1946 e si rafforza nel 1947 con la fondazione del gruppo La Bussola, che, sostenendo le teorie dei formalisti, si propone di allontanare la fotografia dall’attività documentaristica e di riportare i fotografi a quello che ritiene sia il giusto uso del mezzo, affermando che il “documento non è arte” poiché “in arte il soggetto non ha nessuna importanza”, mentre la fotografia è arte<sup>30</sup>.

La storica della fotografia Antonella Russo inserisce il neorealismo fotografico italiano in un arco cronologico di pochi anni, ovvero tra il 1940 e il 1949, sostenendo che nel

---

<sup>27</sup> Pinna G., *Italia, Realismo, Neorealismo: la comunicazione nella nuova società multimediale*, in *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, cat. (Verona, Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri 28 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di E. Viganò, Milano, Admira, 2006, pp. 15-29, qui p. 17.

<sup>28</sup> Cfr. D’Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 253. Enrica Viganò ha tentato di sistematizzare l’attività di questi fotografi individuando alcune categorie fotografiche: l’indagine-progetto (ovvero il reportage, la scoperta del Sud e i servizi della rivista neorealista “Cinema Nuovo”), il viaggio conoscitivo caratterizzato dall’unione di impegno civile e sguardo soggettivo (a cui si dedicano fotografi come Alfredo Camisa, Mario De Biasi e Pietro Donzelli), e lo sguardo aneddótico della rivista “Il Mondo” del giornalista Mario Pannuzio. Cfr. Viganò E., *Prefazione*, cit., p. 12.

<sup>29</sup> D’Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 256.

<sup>30</sup> Cavalli G., Finazzi M., Leiss F., Vender F., Veronesi L., *Il gruppo fotografico “La Bussola”*, in “Ferrania”, maggio 1947, p. 5.

1950 si era già trasformato in “un prodotto editoriale destinato alla stampa illustrata”<sup>31</sup>. In questa lettura il neorealismo negli anni Cinquanta diventa un vuoto cliché, periodo in cui la rivista “Cinema Nuovo” tenta di rivitalizzare l’impegno civile associato a questo genere fotografico, ma ormai le immagini sono diventate prodotti industrializzati messi in circolazione come fotodocumentario e fotoreportage. La fotografia non è, quindi, “neorealista”, ma “a soggetto neorealista” e si svuota così dei significati di cui era portatrice diventando un mero linguaggio estetico<sup>32</sup>. Negli anni Cinquanta, mentre la fotografia neorealista perde significato sociale, si afferma un nuovo reportage di impegno civile realizzato da giovani freelance.

### 1.2.2 Il fotogiornalismo del boom economico

Con la vittoria elettorale della Democrazia Cristiana nel 1948 e con la ripresa economica degli anni Cinquanta, il giornalismo e, di conseguenza, le immagini fatte circolare da esso cambiano profondamente. La definizione dello Stato democratico, in un contesto che non fa i conti con il proprio passato fascista e che è condizionato dal clima della guerra fredda e dall’anticomunismo, porta il giornalismo a essere influenzato dai legami che instaura con i poteri politici, economici e di informazione.

I grandi editori come Rizzoli, Mondadori e Vitagliano, favoriscono la diffusione di riviste che si fanno promotrici e interpreti degli stili e dei modelli di vita consumistici che si affermano negli anni del boom economico. Sono le riviste a essere il luogo privilegiato di diffusione della fotografia che diventa così specchio della società e allo stesso tempo strumento fondamentale nella creazione della cultura italiana popolare e di massa<sup>33</sup>. Il contributo della fotografia nella creazione degli usi e dei costumi della società italiana è particolarmente evidente in relazione alla definizione del ruolo della donna. La figura femminile è infatti un tema centrale nelle riviste di questo periodo,

---

<sup>31</sup> Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 9.

<sup>32</sup> Ivi, p. 10.

<sup>33</sup> Zannier. I., *Naked Italy*, in *Paparazzi fotografie 1953/1964*, cat. (Venezia, Palazzo Fortuny, 1° settembre-04 dicembre 1988), a cura di P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola e I. Zannier, Mogliano (TV), Alinari, 1988, pp. 9-29.

rappresentata attraverso immagini di dive cinematografiche o di donne comuni che trasmettono nuovi ideali di vita<sup>34</sup>.

In questi anni, che potremmo definire l'epoca d'oro dei rotocalchi, si affiancano a periodici più o meno storici che tentano di rinnovare le loro linee editoriali, nuove testate in cui le immagini assumono il compito di testimoniare il benessere degli italiani. Si moltiplicano anche i settimanali femminili e si afferma il nuovo genere del fotoromanzo. Tutti i periodici sono di grande formato e comunicano attraverso l'immagine, abbinata prevalentemente al testo scritto poiché domina ancora una cultura fortemente letteraria e la diffusione dell'informazione è basata sulla costruzione di un discorso<sup>35</sup>. Le immagini utilizzate dalle riviste a larga tiratura sono solitamente a colori e a basso costo, rinunciano alla loro ricchezza semantica e, di fatto, anche alla loro capacità di denuncia. La stampa scopre pertanto il potenziale accattivante delle immagini fotografiche che contribuisce a creare rappresentazioni standardizzate in cui far proiettare il lettore: non sono fotografie che raccontano la complessità del reale, ma nemmeno fotografie artistiche che modellano e interpretano la realtà<sup>36</sup>, sono immagini ordinate, semplici, solitamente costruite e facilmente leggibili, fotografie "neutre" che possono essere usate da qualsiasi testata indipendentemente dal messaggio che si vuole trasmettere poiché la spiegazione è affidata alla didascalia. Sono fotografie scattate dall'"occhio di vetro di un robot", come afferma lo storico dell'arte Italo Zannier<sup>37</sup>.

Le immagini così realizzate sono solitamente commissionate dalle agenzie nate negli anni Quaranta a fotografi che, abituati alla censura del periodo fascista, concepiscono la loro attività solo come fonte di reddito e quindi si adeguano velocemente a ciò che la società richiede loro. Le prerogative dei fotogiornalisti diventano ormai la scaltrezza, la capacità di scattare per la notizia e l'abilità di appagare e confermare il punto di vista dell'editore. Questo era l'ordine che Vincenzo Carrarese impartiva ai

---

<sup>34</sup> D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 285.

<sup>35</sup> Quintavalle A. C., *La memoria collettiva*, cit., p. 133.

<sup>36</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, p. 210.

<sup>37</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 8.

fotografi della sua agenzia, la Publifoto: “non inventare niente, non fare di testa tua; porta a casa il più possibile senza strafare”<sup>38</sup>.

Ai mezzi di comunicazione di massa, quindi, a partire dagli anni Cinquanta non si richiede più di essere luoghi di informazione e di dibattito, ma strumenti di diffusione di desideri e di nuovi modi di vivere che portano alla nascita di quella che Guy Debord definirà “società dello spettacolo”<sup>39</sup>. I servizi si concentrano sulla modernizzazione del Paese, sul tempo libero, sulla vita privata e sui gossip di personaggi famosi come i divi dello spettacolo, temi che aprono a tutti un mondo di ricchezze, amore e serenità dove la dura realtà non incombe.

Nonostante ciò, i fotografi di questi anni hanno un ruolo culturale estremamente importante poiché traghettano gli italiani dal dolore e dalle delusioni dell'immediato dopoguerra, fissati negli scatti neorealisti, alla speranza e al rinnovamento presentati attraverso il mondo apparentemente raggiungibile dei vip<sup>40</sup>. È in questo contesto che si afferma un fenomeno che si diffonderà a tal punto da essere riconosciuto all'estero come il fotogiornalismo italiano, ovvero il paparazzismo. I paparazzi<sup>41</sup> si dedicano a una fotografia scandalistica volta a mostrare situazioni anomale, stravaganti e drammatiche, i cui protagonisti sono personaggi presenti nella cronaca del periodo (politici, attori, ma anche criminali) colti in momenti della loro vita privata e fotografati a loro insaputa con i teleobiettivi. Le fotografie così realizzate sono estremamente accurate e vengono fatte circolare su riviste scandalistiche che si rivolgono a lettori avidi di questo genere di notizie, prevalentemente donne, che intromettendosi nelle vite altrui evadono momentaneamente dai problemi della propria esistenza. Le immagini devono quindi essere comprensibili per permettere di accedere alle storie intime e personali dei personaggi celebri.

---

<sup>38</sup> Cfr. Carrarese V., *Un album di fotografie: racconti*, Milano, Il Diaframma, 1970.

<sup>39</sup> Agliani T., Lucas U., *L'immagine fotografica 1945-2000*, in *Annali della storia d'Italia. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, 27 voll., Torino, Einaudi, 2004, vol. XX, pp. 3-53, qui p. 7.

<sup>40</sup> Cfr. D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 278.

<sup>41</sup> Inizialmente chi si dedica a questa attività è identificato con il termine “scattino” ed è un fotogiornalista che esaspera le qualità peggiori del fotogiornalismo: l'invadenza e la speculazione sulle vite altrui. Il neologismo “paparazzo” si diffonde solo dagli anni Sessanta prendendo spunto dal celebre film di Federico Fellini, *La dolce vita*. Il regista, dopo essere stato a lungo a contatto con i fotogiornalisti e aver imparato i trucchi del mestiere, crea per questa pellicola il personaggio del fotografo Paparazzo. Da qui l'uso di “paparazzo” per indicare quella tipologia di professionista che cerca costantemente di cogliere in flagrante e in atteggiamenti inusuali, spesso comici e inopportuni, le celebrità. Cfr. Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 282.

La pratica fotografica dei paparazzi può essere definita attraverso il termine “blitzphotographie” coniato da Giuseppe Pinna per indicare la tecnica usata negli anni Cinquanta per fotografare le manifestazioni politiche: l’immagine viene scattata a bordo di un veicolo che permette di sorprendere il soggetto e fuggire velocemente<sup>42</sup>. La fotografia dei paparazzi, infatti, è caratterizzata dalla rapidità dello scatto e viene praticata principalmente di notte con l’uso dei nuovi flash elettronici e leggeri che riescono a catturare il soggetto al centro della scena lasciando tutto ciò che lo circonda nascosto nell’oscurità<sup>43</sup>. La persona fotografata, colta di sorpresa, assume quindi espressioni di stupore e spavento. Paradossalmente i paparazzi sembrano far propria la poetica del momento decisivo di Henri Cartier-Bresson<sup>44</sup>, l’idea della fotografia che cattura non un attimo qualsiasi della realtà, ma quell’istante in cui è colta l’essenza del soggetto fotografato: per il paparazzo l’attimo che diventa fotografia è l’unica verità di cui lui stesso e il suo scatto sono testimoni attendibili.

Per Italo Zannier il fenomeno del paparazzismo, da lui circoscritto tra il 1954 e il 1963, testimonia un preciso momento storico, ovvero il passaggio dal fascismo alla democrazia caratterizzato dall’affermarsi di una società dei consumi<sup>45</sup>. Il periodo d’oro del paparazzismo durò, quindi, solo un decennio, gli anni del boom economico, ma ebbe importanti conseguenze per il fotogiornalismo raffinato delle grandi riviste, poiché danneggiò molto l’immagine del fotografo e della pratica fotografica, soprattutto da quando iniziarono le proteste e le cause intentate dalle celebrità contro i paparazzi<sup>46</sup>. Al contempo il paparazzismo conferma anche la libertà ormai concessa al fotografo che con i suoi scatti può catturare qualsiasi evento accattivante per l’opinione pubblica, anche pettegolezzi e avvenimenti di poco conto<sup>47</sup>.

Non affrontando più la complessità della realtà sociale, i temi della condizione operaia e contadina, l’emigrazione e il mondo giovanile, le fotografie di cronaca dagli anni Cinquanta perdono la loro capacità di essere testimonianza, una delle peculiarità fondamentali della fotografia. Le immagini diventano quindi mero strumento di

---

<sup>42</sup> Cfr. D’Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 282.

<sup>43</sup> Cfr. Zannier I., *Naked Italy*, cit.

<sup>44</sup> Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 372.

<sup>45</sup> Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 286.

<sup>46</sup> Ivi, p. 288.

<sup>47</sup> Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 371.

trasmissione di valori sociali e codici comportamentali e rendono naturale, attraverso lo stile impersonale e l'oggettività del racconto, una specifica visione del mondo<sup>48</sup>. La fotografia diventa uno di quei mezzi attraverso cui, secondo il filosofo Roland Barthes, si crea il sistema che è alla base della comunicazione contemporanea, ovvero un sistema che usa l'astrazione e la semplificazione formale per trasformare un fatto particolare in luogo comune. In questo modo, secondo Barthes, la società contemporanea crea la sua immagine<sup>49</sup>.

Si afferma, quindi, un fotogiornalismo che influenzerà l'informazione visiva fino alla fine degli anni Sessanta e che nuocerà alla qualità dell'immagine giornalistica diffondendo fotografie univoche e standardizzate. In aggiunta, la debolezza della cultura fotografica dell'editoria italiana impedirà la nascita di cooperative di fotoreporter come la Magnum Photos<sup>50</sup>, capaci di offrire un'informazione visiva di spessore e di determinare le scelte editoriali dei giornali.

Nel corso degli anni Sessanta, è evidente il legame che si è definito tra stampa, pubblicità e modelli imposti dalla società dei consumi, nesso che condiziona gli stili di vita delle persone e che influenza profondamente le informazioni trasmesse, anche attraverso le immagini. La situazione economica e sociale si traduce in una politica visiva fatta di strette di mano, discorsi convincenti e sorrisi fiduciosi che nascondono la crisi a cui sta andando incontro l'Italia. In questo contesto un ruolo centrale lo hanno i mass media che fanno circolare immagini, principalmente a colori e prive di incertezze formali, che contribuiscono a creare un'ideale di vita consumistico e poco consapevole della situazione politica e sociale contemporanea. La fotografia giornalistica, ma a questo punto anche le immagini televisive, riescono così a

---

<sup>48</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 213.

<sup>49</sup> Cfr. Barthes R., *Miti d'oggi* (1957), tr. it. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 2016.

<sup>50</sup> L'agenzia Magnum Photos Incorporated, fondata nel 1947 e ancora attiva, è una cooperativa formata da numerosi reporter internazionali che rivendicano un'autonomia dagli editori e che condividono la stessa visione del mondo. Attraverso l'uso del bianco e nero, vogliono restituire alla loro attività un ruolo nell'analisi della realtà. La loro è una riflessione profonda sugli orrori del Novecento su scala internazionale, sia per i soggetti fotografati e ricercati sia per i luoghi di diffusione delle immagini. Fin dagli esordi, l'agenzia difendeva l'attività del fotoreporter, tanto che ogni fotografo poteva dedicarsi a reportage di proprio interesse. La libertà d'azione e di espressione ha portato alla realizzazione dei più grandi reportage del Novecento. La Magnum Photos Incorporated ha avuto quindi un ruolo cruciale nella sistematizzazione del fotogiornalismo mondiale e nella definizione del fotoreportage. Cfr. D'Autilia G., *Umanesimo Partigiano. Il fotogiornalismo italiano al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 18-27.

trasmettere visivamente la politica adottata dal governo italiano negli anni del miracolo economico, ovvero “l’arte del dire e non dire”<sup>51</sup>.

Come era avvenuto negli anni Cinquanta, anche negli anni Sessanta fino alla rottura sancita dai movimenti del Sessantotto, le riviste a larga tiratura continuano a promuovere una forma di comunicazione per immagini che non permette l’informazione, ma favorisce la diffusione di modelli di vita fondati su un legame tra lavoro e consumo. Le tematiche affrontate nelle loro pagine non comprendono l’analisi sullo stato del Paese, sulle conseguenze della rapida modernizzazione e sulle condizioni politiche e sociali delle altre Nazioni, ma perpetuano quello che il critico Arturo Carlo Quintavalle ha definito il “sistema della fiaba”<sup>52</sup>: una narrazione che non è mezzo di libera informazione, ma strumento di diffusione dei valori della classe dirigente e che rivela lo stretto sodalizio ormai formatosi tra la stampa e i modelli socio-economici<sup>53</sup>.

Nel frattempo, i quotidiani iniziano in questi anni a prendere consapevolezza del ruolo delle immagini nel sistema dell’informazione trasformandone i modi di utilizzo e acquisizione adottati fino a ora. I primi giornali che si affermano per l’uso massiccio delle immagini sono quelli pomeridiani che, incentrati sulla cronaca, comprendono l’importanza di avere i propri fotogiornalisti. In un primo tempo ai fotografi sono richieste immagini di cronaca nera, tematica che attrae e incuriosisce i lettori e che la fotografia permette di visualizzare. Solo successivamente sono richiesti scatti fotografici su temi di attualità, sociali e politici. Tuttavia, il fotografo nelle redazioni è considerato ancora un “tecnico”, una figura che non ha la possibilità di collaborare alla politica visiva, ma deve attenersi alle linee editoriali prestabilite. Le fotografie non

---

<sup>51</sup> Pellegrini E., *Una foto deve valere mille parole*, in *L’informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 6-21, qui pp. 12-14.

<sup>52</sup> Nell’analisi di Arturo Carlo Quintavalle il sistema narrativo dei settimanali viene messo a confronto con quello della fiaba. In entrambi i casi le storie si compongono di frammenti che nel caso dei rotocalchi non sono solo narrativi, ma anche visivi. Le caratteristiche che permettono al critico di mettere sullo stesso piano queste due realtà sono la ripetizione e l’intercambiabilità delle parti, caratteri che rendono le pagine dei settimanali popolate da racconti. Quintavalle, per esemplificare il suo ragionamento, mette a confronto l’organizzazione morfologica e strutturale della fiaba con quella dei rotocalchi, valorizzando anche gli stereotipi visivi presenti in essi. Cfr. Quintavalle A. C., *Introduzione*, in *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, cat. (Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, aprile-maggio 1972) a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Parma, 1972, pp. XII-XCI.

<sup>53</sup> Cfr. Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 350.



sono più neutrali e obiettive, come erano quelle richieste dalle agenzie, poiché il fotografo appartenente a una testata giornalistica trasferisce ora nel suo scatto la politica della testata stessa, facendosi interprete attraverso l'inquadratura dell'evento a cui assiste. Solitamente il fotogiornalista realizza più scatti di un unico episodio, tra i quali seleziona la fotografia simbolo da inviare alla redazione seguita dalle altre immagini da utilizzare nei numeri successivi così da mostrare in modo più dettagliato il fatto<sup>54</sup>. Nei giornali più schierati e politicamente impegnati, come "l'Unità", questa riflessione fotografica inizia a diventare mezzo di denuncia e condanna, politica e sociale, ma anche strumento di diffusione degli ideali legati alla linea politica di cui il giornale si fa portavoce. Nel caso de "l'Unità" gli scioperi, i cortei e le battaglie del partito con i loro slogan fanno da contraltare alle immagini di povertà, offrendo al lettore una speranza di cambiamento e un'ideale di collettività<sup>55</sup>. In alcuni quotidiani nel corso degli anni Sessanta si afferma quindi l'idea della fotografia come strumento di denuncia e di lotta politica che troverà la sua massima espressione negli anni della contestazione. Inizia così a diffondersi anche in Italia quel tipo di fotografia che Cornell Capa proprio in questi anni definisce *concerned*.

Gli anni Cinquanta e i Sessanta, pur dominati da una fotografia mondana e di cronaca nera, vedono farsi strada anche un gruppo di giovani fotografi freelance che riflette sul ruolo sociale dell'immagine e, partendo dalle riflessioni neorealiste, propone un nuovo modo di fare fotografia. Tali fotografi rimarranno figure isolate nel panorama editoriale italiano poiché le loro immagini sono troppo realiste e guardano a un modello di fotografia europeo non ancora accolto in Italia. Nonostante ciò, questi fotografi sono coloro che trasmetteranno alle generazioni successive un nuovo e più moderno modo di concepire la fotografia favorendo la nascita di quella che verrà definita come la fotografia della contestazione<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 389.

<sup>55</sup> Ivi, p. 391.

<sup>56</sup> Lucas U., *Il maggio della fotografia*, in *Il '68 e Milano*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 7 maggio-30 giugno 1998), a cura di C. Calvenzi, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 62-65, qui p. 65.

### 1.2.3 I freelance del Bar Jamaica e della Realfoto

Negli anni Cinquanta emerge una generazione di fotografi che scopre un nuovo modo di fare e di pensare la fotografia estremamente distante da quella dei paparazzi e dei fotografi di agenzia, ma anche dai neorealisti la cui attività si era ormai ripiegata nella ricerca di un'estetica diventata retorica. Questi fotografi, spinti dai fermenti culturali e artistici coevi e mossi da impegni civili e sociali, si dedicano a un fotogiornalismo impegnato e riconoscono la fotografia come lo strumento di denuncia, documentazione e conoscenza del mondo<sup>57</sup>.

I fotografi italiani che si avvicinano a questa idea di fotografia sono uniti da legami di amicizia e di collaborazione, girano il mondo per realizzare reportage su tematiche da loro scelte, solitamente dettate da interessi personali, e sono identificati con il termine freelance poiché lavorano indipendentemente dalle agenzie, dalle riviste e dai quotidiani. È il desiderio di conoscenza che li conduce a intraprendere un nuovo mestiere, scarsamente remunerativo, ma gratificante per la libertà creativa e l'impegno che richiede<sup>58</sup>. Il loro obiettivo, infatti, è scoprire e testimoniare la realtà e sono accomunati dall'idea che il fotografo sia in grado di imporre le proprie immagini ai giornali senza che questi ne stravolgano i significati. Inoltre, essendo lontani dagli obblighi imposti dalla stampa e dal reportage, hanno a disposizione tempi più lunghi per lavorare e riflettere sui soggetti e le tematiche che vogliono affrontare. I loro fotoreportage trovano spazi di diffusione solo sulla stampa di sinistra o su riviste in cui direttori illuminati comprendono il loro valore<sup>59</sup>, come "Il Mondo" di Pannunzio<sup>60</sup> e "L'Espresso" di Benedetti. È il settimanale "L'Espresso", per esempio, che pubblica reportage in cui si mostrano i diversi volti della Nazione, i fermenti culturali, i cambiamenti dei costumi, e sarà anche la prima rivista a presagire e poi ad analizzare

---

<sup>57</sup> Cfr. Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 246.

<sup>58</sup> Rea E., *Appunti per una storia del fotogiornalismo*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 47-65, qui p. 52.

<sup>59</sup> Cfr. Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit.

<sup>60</sup> È nelle pagine de "Il Mondo" di Pannunzio che avviene il passaggio cruciale dalla fotografia neorealista a quella contemporanea, dalle immagini di interni di case contadine e operaie realizzate con lo sguardo dell'indagine sociale si giunge a scatti in cui si mettono in luce i tratti tipici dell'italianità (il maschilismo, il sentimentalismo, la religiosità) senza cadere nella stereotipizzazione: i fotografi di questa testata combinano l'impegno sociologico neorealista con il gusto estetizzante dell'epoca e, abbandonando il pietismo neorealista, individuano nuovi scopi nella loro attività. Cfr. Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 66. e Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 307.

i conflitti sociali degli anni Sessanta e Settanta. La fotografia è concepita come strumento per far risvegliare le coscienze e far prendere posizione, un medium che vuole avere un ruolo nella definizione della storia. È una fotografia di cronaca, non costruita in studio o all'esterno, ma estrapolata da una sequenza di immagini che diventa la prima e più immediata forma di lettura di ciò che è riportato nel testo<sup>61</sup>. Non stupisce quindi trovare su "L'Espresso", alla fine degli anni Sessanta, gli scatti di fotografi indipendenti come Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, i quali pubblicano le immagini che documentano le condizioni di vita negli ospedali psichiatrici contribuendo al movimento che porterà alla legge 180<sup>62</sup>. E negli anni Sessanta e Settanta è su questa rivista che Uliano Lucas e Massimo Vitali raccontano per immagini il movimento studentesco, le manifestazioni femministe, l'autunno caldo e gli anni del terrorismo e, ancora, è qui che Paola Agosti testimonia attraverso i suoi scatti i cambiamenti della condizione femminile e le lotte del movimento delle donne e Letizia Battaglia e Franco Zecchin denunciano, con immagini di forte impatto, gli omicidi compiuti dalla mafia e il trasformismo politico in Sicilia.

I freelance realizzano fotografie "colte" che non sono mere illustrazioni e documentazioni di un avvenimento, ma costituiscono vere e proprie riflessioni rivolte a un pubblico d'élite e non alla massa a cui parlano i rotocalchi<sup>63</sup>, tanto che Franco Lefèvre sostiene che queste immagini siano caratterizzate da un "surplus letterario"<sup>64</sup>. Per quanto colta, l'attività di questi fotogiornalisti è distante dal lirismo della fotografia de La Bussola. Infatti, rimane una fotografia veloce, caratterizzata da scorrettezze grammaticali, che ha appreso la lezione del linguaggio giornalistico e del paparazzismo, si contrappone alla perfezione ottica e compositiva fino ad allora ricercata e si propone come alternativa al virtuosismo bressonaiano, sia tecnico che contenutistico<sup>65</sup>. Questa fotografia ha come punti di riferimento i lavori dei maestri

---

<sup>61</sup> Quintavalle A. C., *Introduzione*, cit., p. LXXXIV.

<sup>62</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 322.

<sup>63</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 10.

<sup>64</sup> Lefèvre F., citato in Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 290.

<sup>65</sup> Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., p. 21.

europei e americani che giungono in Italia attraverso i fotoracconti pubblicati tra il 1955 e il 1956, in particolare *Un Paese*<sup>66</sup> e *New York*<sup>67</sup>.

A Milano, luogo di incontro di questi giovani è il bar Jamaica tra le strette via di Brera, un quartiere che vede formarsi i protagonisti dell'arte e della cultura italiana del secondo dopoguerra. È qui che si ritrovano artisti, scrittori, musicisti e numerosi ragazzi che si avvicinano alla fotografia intesa come fotogiornalismo, tra questi Mario Dondero e Ugo Mulas<sup>68</sup>. Sono ventenni animati da forti ideali antifascisti e influenzati dal cinema neorealista, consapevoli della capacità delle immagini di raccontare e testimoniare la realtà.

Grazie al ritrovamento di un baule pieno di fotografie scattate dai fotografi della Magnum, i giovani del Jamaica scoprono la fotografia di impegno civile del giornalismo europeo e statunitense degli anni Quaranta (Werner Bischof, Ernst Haas, David Seymour, Eugene Smith), una fotografia che credeva di poter cambiare il mondo<sup>69</sup>, tanto che Eugene Smith affermava:

Ogni volta che premo l'otturatore è un urlo di condanna, scagliato con la speranza che queste immagini possano sopravvivere negli anni, con la speranza che

---

<sup>66</sup> In *Un Paese* i testi di Cesare Zavattini sulla realtà rurale, derivati da interviste e confessioni dei compaesani, ma anche da notizie storiche e geografiche, sono accompagnati dagli scatti di Paul Strand, un fotografo americano che propone un nuovo modo di fotografare basato sul dialogo tra fotografo e fotografato. Le immagini di Strand, caratterizzate da una schietta frontalità, colgono gli uomini di Luzzara in momenti qualsiasi del loro esistere e offrono ai giovani fotogiornalisti italiani un nuovo modo di rappresentare la realtà che supera il neorealismo cinematografico e che si propone come alternativa al pittorialismo dei circoli fotografici. Il libro mostra anche una nuova riflessione sul ritratto. Infatti, prende forma un ritratto etico, ovvero un modo di rappresentare gli uomini in cui i volti sono indissolubilmente legati al paesaggio circostante, modalità espressiva che verrà recuperata soprattutto negli anni Settanta. La pubblicazione di *Un Paese* ebbe un'importanza straordinaria anche perché diede la possibilità ai fotografi italiani di trovare nel libro un nuovo luogo di diffusione delle proprie immagini e di riconoscimento del proprio lavoro al di fuori delle mostre e dei concorsi, ma anche perché permise di inserire la fotografia nella produzione editoriale italiana. Cfr. Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., p. 21 e Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 150-162.

<sup>67</sup> *New York* dà ai fotografi italiani la possibilità di entrare in contatto con il lavoro del fotografo americano William Klein che ritrae la grande città usando le caratteristiche tipiche del fotoreportage e con una fotografia dominata da trasgressioni e provocazioni. Cfr. Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 304.

<sup>68</sup> Colombo A., *Una storia milanese: giornalisti e fotografi tra via Brera e dintorni*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 85-96, qui p. 94.

<sup>69</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 9.

possano risuonare nel futuro come un'eco nella mente degli uomini, ed essere per loro avvertimento, memoria, conoscenza<sup>70</sup>.

È davanti a queste immagini che i giovani di Brera sviluppano la loro riflessione discutendo sul significato e sugli obiettivi dell'arte, della letteratura e della pratica fotografica. Inizialmente fotografano una Milano in trasformazione, testimoniando una situazione in bilico tra distruzione della guerra e ripresa economica, una città caratterizzata da profonde contraddizioni e paradossi<sup>71</sup>. Il sistema editoriale però non è pronto ad accogliere una nuova concezione della fotografia e per questo impedisce a molti fotografi di esprimersi e di lavorare liberamente, portandoli spesso ad abbandonare l'attività<sup>72</sup>.

Contemporaneamente ai fotografi milanesi del Bar Jamaica, a Roma un altro gruppo di giovani riflette sulla fotografia come strumento di denuncia e di libertà condannando l'utilizzo che ne fa la stampa italiana del tempo. Sono prevalentemente giovani che, a differenza di quelli milanesi, hanno abbandonato gli studi o le certezze di una professione per dedicarsi da autodidatti alla fotografia intesa come presa di posizione politica ed esistenziale. Tra questi troviamo Caio Garruba, Plinio de Martiis e Franco Pinna, tutti aderenti al Partito Comunista e uniti da uno stretto legame d'amicizia. Intendono la fotografia come un modo per stare "dalla parte del popolo" e come uno strumento per indagare e scoprire la realtà. Cercheranno di sistematizzare il loro lavoro dando vita alla Realfoto, un'esperienza durata solo due anni (1957-1958) a causa del forte individualismo che muoveva i suoi partecipanti, nonostante la comunanza di interessi e di temi trattati. Il bar Rosati in piazza del Popolo a Roma è il loro luogo di incontro e la città in cui vivono, anch'essa segnata da profonde contraddizioni, è il soggetto del loro lavoro. Roma, infatti, è la città delle prime manifestazioni politiche e dell'attivismo dei militanti di sinistra, ma è anche la città frivola e mondana della dolce vita. I freelance romani lavorano nella capitale e in giro per l'Italia facendosi interpreti di un tipo di fotografia unica anche a livello internazionale: fotografano la quotidianità nella sua banalità, i momenti ordinari della vita di tutti i giorni, le sue

---

<sup>70</sup> Smith E. W., citato in Scimé G. (a cura di), *Fotografia della libertà e delle dittature da Sander a Cartier-Bresson 1922-1946*, cat. (Milano Fondazione Antonio Mazzotta, 11 giugno-1° ottobre 1995), Milano, Fondazione Mazzotta, 1995, p. 426.

<sup>71</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 258.

<sup>72</sup> Ivi, p. 327.

contraddizioni e le sue caratteristiche. Attraverso le immagini raccontano soprattutto le forti rivolte che scuotono in quegli anni il Meridione dal quale la maggior parte di loro proviene. Cercano di testimoniare la povertà e lo sfruttamento, ma anche di portare l'attenzione sulla riforma agraria e sulla necessità del riscatto economico e sociale dei contadini. E, proprio grazie alle loro origini e alla loro cultura, non cedono alla celebrazione del mondo contadino, così come non rischiano di far propria la rappresentazione del Sud diffusa dai rotocalchi a larga tiratura, legata ancora all'idea di un passato mitico. I freelance romani riescono a entrare senza condizionamenti politici e ideologici nelle realtà di degrado ma anche di festa e di cultura popolare, che fotografano e che studiano<sup>73</sup>.

La loro attività, così come quella dei giovani di Brera, è lontana da quella dei fotografi della "dolce vita" e ne sono consapevoli, come è evidente dalle parole di Tazio Secchiaroli:

Venivamo da due mondi diversi. [...] [noi] Al massimo avevamo fatto la terza media, molti solo la quinta elementare. I fotografi di quel gruppo invece erano di estrazione borghese, avevano studiato. Erano gli anni '50 quando cominciai a vederli, fotografavano specialmente alle manifestazioni di sinistra e a me sembravano un po' strani. [...] Certo, soprattutto le prime volte, per quanto loro siano sempre stati molto gentili, la diversità la sentivo, la differente estrazione sociale, le nostre storie differenti. Io non ho mai fatto quei lavori. Loro setacciavano veramente il paese, lo analizzavano. [...] Per quattro-cinque anni hanno veramente dato il la alla fotografia italiana<sup>74</sup>.

I freelance, milanesi e romani, contribuiscono quindi alla definizione di una nuova figura di fotoreporter, un intellettuale che, libero da regole e da imposizioni, lavora per essere testimone della realtà in cui vive. L'attività dei freelance è un punto di partenza fondamentale per la trasformazione del fotogiornalismo negli anni della contestazione quando, con l'esplosione del Sessantotto, la fotografia diventa un modo concreto per stare dalla parte degli oppressi e uno strumento per scoprire e svelare i poteri che condizionano la vita degli uomini.

---

<sup>73</sup> Ivi, pp. 288-289.

<sup>74</sup> Secchiaroli T., citato in Mormorio D., Verdone M. (a cura di), *Il mestiere del fotografo*, Roma, Alfabeta, 1984, p. 48.

#### 1.2.4 La Concerned Photography in Italia

Le indagini fotografiche dei freelance portano nel corso degli anni Sessanta in Italia alla sistematizzazione di una specifica pratica definita, a partire da Cornell Capa, *concerned*. I fotografi che si dedicano a questo tipo di fotografia trovano nella rivista “Popular Photography Italiana” di Lanfranco Colombo uno spazio privilegiato di diffusione e pubblicazione e gravitano attorno alla galleria fotografica Il Diaframma fondata nel 1967 a Milano dallo stesso Colombo per affiancare a livello pratico l’attività teorica della rivista<sup>75</sup>.

“Popular Photography Italiana” e Il Diaframma si avvicinano alle riflessioni e alle attività condotte in questi anni dall’International Fund for Concerned Photography di Cornell Capa, tanto che per un breve periodo la rivista di Colombo pubblicherà una rubrica dal titolo *The Concerned Photographer*, nella quale mensilmente presenta il lavoro di un fotogiornalista impegnato in indagini sociali<sup>76</sup>.

Le richieste sempre più impellenti di un’organizzazione delle attività dei fotografi impegnati a livello sociale porteranno Colombo a dare vita, nel 1973, al gruppo The Concerned Italiano, il cui manifesto programmatico, intitolato *Fotografia come impegno civile*, viene pubblicato sulle pagine della rivista “Il Diaframma”<sup>77</sup> e testimonia che l’intento del gruppo è quello di ridefinire il ruolo del fotografo e gli obiettivi del suo lavoro nel documentare la contemporaneità.

---

<sup>75</sup> Nel 1966 il fotografo Lanfranco Colombo diventa direttore della rivista “Popular Photography Italiana” provocandone una profonda trasformazione: la rivista diventa più indipendente dall’edizione americana, adotta una nuova veste grafica e si pone come obiettivo l’aggiornamento della cultura fotografica in Italia. Colombo vuole offrire a un pubblico ampio la possibilità di prendere consapevolezza del ruolo che svolge la fotografia in tutte le sue sfaccettature, dal reportage sociale al servizio di moda, assegnando un ruolo privilegiato all’analisi del fotoreportage come strumento di indagine e riflessione. Inoltre, attraverso le iniziative promosse dalla rivista e dalla galleria, Colombo tenta di risvegliare le coscienze critiche per permettere a un largo pubblico di fruire con maggiore consapevolezza le immagini diffuse dalla comunicazione di massa favorendo così il coinvolgimento e la democratizzazione del sapere. Cfr. Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., pp. 74-85.

<sup>76</sup> La rubrica, pubblicata tra il 1970 e il 1971, darà spazio tra gli altri ai servizi sulla Lucania di Mario Cresci e al fotoreportage di Uliano Lucas sulla guerra in Guinea. Cfr. Ivi, pp. 87-88.

<sup>77</sup> “Diaframma-Fotografia italiana” è una rivista fondata da Lanfranco Colombo nel 1972 a seguito della definitiva separazione della “Popular Photography Italiana” dall’omonima americana e dall’editrice newyorkese Ziff Davis. In questa pubblicazione il direttore porta agli estremi le linee editoriali che aveva adottato per “Popular Photography Italiana”. Cfr. Ivi, pp. 74-85.

In Italia verranno riconosciuti come fotografi attenti alle tematiche sociali un gran numero di professionisti. Se consideriamo la definizione di *concerned* proposta da Capa vi possiamo accostare fotografi spesso dediti al reportage del Terzo Mondo come Romano Cagnoni, Sergio Del Grande e Uliano Lucas, ma nell'idea di Colombo, che definisce *concerned* tutta quella fotografia in cui c'è un coinvolgimento diretto del fotografo, si inseriscono anche i lavori di Carla Cerati, Luciano D'Alessandro, Giorgio Lotti e Gianni Berengo Gardin, i freelance che dagli anni Cinquanta riflettono sull'alta mondanità, sulle condizioni negli ospedali psichiatrici, sulle tematiche ambientali e sui contesti urbani in genere<sup>78</sup>.

È la situazione sociale e politica negli anni Sessanta, con il dilagare della contestazione studentesca e delle manifestazioni contro la guerra in Vietnam, che favorisce in Italia la diffusione del fotoreportage di denuncia e di un tipo di fotografia sempre più connesso alla realtà sociale. I fotografi che si dedicano a questo genere sono però consapevoli che la fotografia *concerned* non è il punto di arrivo della loro riflessione, ma il punto di partenza. Per questo è possibile affermare che il fotogiornalismo italiano di questi anni non può essere riconosciuto solo con la definizione di Concerned Photography, ma "esso ebbe una connotazione umanitaria che lo ha reso anche (ma non solo) *concerned*"<sup>79</sup>. Sono quindi professionisti uniti dall'impegno civile che non seguono un'unica linea metodologica e contenutistica, ma cercano attraverso il loro lavoro di offrire alla società una sistematica documentazione della realtà<sup>80</sup>. I fotografi *concerned* realizzano con il grandangolo scatti contraddistinti da un forte chiaroscuro e si allontanano dall'estetica bressoniana poiché non ricercano l'importanza dell'istante, ma momenti qualsiasi considerati tutti estremamente significativi in quanto pregni di contenuti sociologici. La loro attività dimostra quindi la particolare declinazione del *concerned* italiano. A differenza dei fotografi americani e di altri paesi europei, gli italiani si soffermano per molti anni su un medesimo tema, portando avanti vere e proprie inchieste, e non si dedicano alla fotografia di cronaca. Si muovono dalla fotografia di attualità a quella sociale proponendo vere e proprie riflessioni sociologiche e non semplici reportage<sup>81</sup>. Esempi di questo genere di analisi fotografica

---

<sup>78</sup> Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., pp. 98-99.

<sup>79</sup> Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 302.

<sup>80</sup> Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., p. 102.

<sup>81</sup> Ivi, p. 106.



li troviamo nella ricerca sui carbonari calabresi di Maurizio Berlincioni, nelle opere di denuncia anti-psichiatrica di Luciano D'Alessandro e nelle immagini di Massimo Vitali, testimonianza dei grandi stravolgimenti politici e sociali che segnano Milano dall'autunno del 1969.

Attraverso le loro fotografie di denuncia e critica, i *concerned* italiani riescono a restituire la realtà dell'Italia contemporanea in trasformazione, rivelando i problemi sociali, economici, politici di un paese che deve essere rinnovato. Tuttavia, per quanto siano accomunati dall'elemento critico e dall'aspirazione a documentare, questi fotoreporter si distinguono sul ruolo che riconoscono al mezzo fotografico: alcuni manifestano grande fiducia nei confronti della fotografia intesa come strumento di controinformazione in grado di promuovere il cambiamento e di diffondere una cultura alternativa, altri, invece, non pretendono di affidare alla fotografia una funzione politica<sup>82</sup>, ma tutti hanno uguale consapevolezza dell'importanza della fotografia come strumento sociale in grado di documentare la realtà e di offrire informazioni diverse da quelle veicolate dai mass media. I fotografi *concerned*, coinvolti in prima persona negli eventi, proiettano nelle immagini le loro esperienze e ideologie, motivo per cui i loro scatti vengono diffusi dal mondo della cultura e dalla editoria militante e non trovano spazio nella stampa a larga tiratura. Inoltre, è da sottolineare che solo due agenzie, Grazia Neri e la DFP di Aldo Bonasia, si proporranno come intermediarie tra la nuova fotografia di impegno civile e la stampa<sup>83</sup>.

Nell'ambito della fotografia *concerned* italiana un ruolo dominante lo hanno per la prima volta anche le fotografe che, con una nuova sensibilità, analizzano e indagano la realtà a loro contemporanea. Tra queste troviamo tre importanti pioniere del fotogiornalismo d'impegno civile italiano: Chiara Samugheo, che già dagli anni Cinquanta propone importanti fotodocumentari sulla realtà sociale; Carla Cerati, la quale alla denuncia nei confronti delle convenzioni sociali affianca un'attenta analisi psicologica dei suoi soggetti; Lisetta Carmi, conosciuta per aver realizzato il primo servizio fotografico in Italia sul travestitismo di cui offre un'immagine dolce dalla quale emerge il profondo legame di amicizia che lei stessa aveva stretto con ogni figura

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 113.

<sup>83</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 426.

ritratta. Fin da subito è evidente la particolarità dei lavori delle fotografe, le quali si accostano alle tematiche sociali cercando di instaurare rapporti personali ed empatici con i soggetti fotografati, caratteristica che si ritroverà nelle fotografie delle manifestazioni. Le fotografe ribaltano in questo modo il tradizionale rapporto tra fotografo e soggetto: il soggetto non è più oggetto passivo, ma diventa protagonista indiscusso dell'immagine attraverso cui la fotografa esprime anche sé stessa<sup>84</sup>. Avvicinandosi agli ultimi, agli oppressi, le fotografe riescono a denunciare la condizione femminile nella società patriarcale, anticipando le riflessioni del movimento femminista degli anni Settanta.

Nelle pagine della rivista "Popular Photography" e nelle sale della galleria Il Diaframma si formeranno anche i protagonisti del fotogiornalismo degli anni delle rivolte, giovani militanti che usano la macchina fotografica come strumento per lottare e condannare la società dei consumi. Sono i fotografi Paola Agosti, Liliana Barchiesi, Tano D'Amico e Uliano Lucas che per un decennio si dedicheranno alla documentazione della contestazione dominando la scena della *concerned photography* italiana. Sono fotogiornalisti che risentono degli insegnamenti dati dalla *concerned photography* americana, ma che vivono all'interno delle proteste e attraverso le loro fotografie sono in grado di influenzare l'opinione pubblica. Professionisti anticipati dai primi fotoreporter neorealisti, ma che passano definitivamente "dall'icona all'uomo"<sup>85</sup>, ovvero da un linguaggio fotografico che comunica attraverso categorie precostituite a una fotografia che cerca di mostrare la realtà per quella che realmente è<sup>86</sup>. Questa nuova generazione si fa promotrice di una riflessione inedita che cambierà profondamente il ruolo attribuito al linguaggio visivo.

L'immagine nuova, diversa, irrompe dagli strappi della storia, quando c'è conflitto. Quando si mette in discussione un regime, il primo a cambiare è il modo di vedere. Così è stato anche per noi. Coloro che non avevano casa e lottavano per averla, quelli che occupavano le case, non si riconoscevano in quelle figure opache in cui erano confinati. Chiesero fosse loro restituita l'umanità. Pretesero immagini che rendessero loro giustizia. Quelle immagini comparvero sui nuovi giornali e in quelle immagini si riconobbero<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Cfr. Casero C., *Gesti Di Rivolta Arte, Fotografia, Femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Società per L'enciclopedia Delle Donne, 2020.

<sup>85</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 15.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> D'Amico T., *Gli anni ribelli 1968-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 19.

Tuttavia, la stagione fotografica inaugurata dalla *concerned photography* italiana durerà solo un decennio, perché già negli anni Ottanta i nuovi governi e poi negli anni Novanta la fine della prima Repubblica riporteranno a una stampa scandalistica e di evasione che non lascerà più spazio al fotoreportage impegnato. Si ritorna così a un fotogiornalismo che, non offrendo una lettura del reale, è in grado solo di alimentare quello che Paul Ginsborg definisce “edonismo immaginativo”<sup>88</sup>. Inoltre, la globalizzazione e il rapido sviluppo dei mass media portano nelle mani di pochi potenti il controllo dei mezzi di comunicazione, che scelgono quali immagini e informazioni far circolare in tempo reale condizionando l’opinione pubblica fino a renderla incapace di sviluppare un pensiero critico, come aveva permesso il giornalismo e il fotogiornalismo negli anni Sessanta e Settanta<sup>89</sup>. Antonio Negri e Michael Hardt parlano per questo di un sistema senza più confini che, assimilando e parificando a livello politico e sociale il mondo occidentale, impedisce la presenza di un’alternativa culturale e politica, come quella che la fotografia della contestazione aveva proposto<sup>90</sup>. Si passa così dalla civiltà delle immagini all’epoca della dittatura delle immagini, immagini che controllano e plasmano i pensieri e i desideri degli uomini<sup>91</sup>.

### 1.3 Il fotogiornalismo come professione

Nel 1948 viene fondata a Torino la Federazione Italiana Associazioni Fotografiche (FIAF), il primo tentativo in Italia di creare un organismo in grado di promuovere l’associazionismo fotografico con l’obiettivo di favorire la produzione fotografica del paese e la sua circolazione all’estero. In questa si riuniscono diversi circoli che, pur mantenendo la propria autonomia, uniscono le forze per tutelare i diritti dei fotografi e per disciplinare e controllare la diffusione di quella che viene definita la più potente “arma di penetrazione nelle menti e nei cuori”<sup>92</sup>. La Federazione sostiene l’attività dei fotoamatori italiani negli anni del neorealismo e favorisce effettivamente la

---

<sup>88</sup> Cfr. Ginsborg P., *Il tempo di cambiare. Politica e potere della vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>89</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 19.

<sup>90</sup> Hardt M., Negri T., *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione* (2000), tr. it. di A. Pandolfi, Milano, BUR, 2003.

<sup>91</sup> Lucas U., *La stagione d’oro del fotogiornalismo in Italia. Gli anni Sessanta*, in “AFT”, n. 37/38, giugno/dicembre 2003, pp. 29-42, qui p. 42.

<sup>92</sup> Fioravanti R., *La federazione è nata, ora bisogna renderla operante*, in “Ferrania”, gennaio 1949, n.1, p. 32, qui p. 32.

formazione di una cultura fotografica italiana<sup>93</sup>. Tuttavia, già nei primi anni Cinquanta inizia a mostrare la sua arretratezza diventando oggetto di numerose critiche da parte di fotografi e teorici. La Federazione è accusata di non essere in grado di rinnovarsi e di perpetuare il dilettantismo fotografico di cui era diventata il simbolo, quindi di essere incapace di lottare per il riconoscimento professionale di coloro che si dedicano a un fotoreportage impegnato socialmente, tematica centrale nel secondo dopoguerra<sup>94</sup>.

Infatti, dalla metà degli anni Cinquanta anche in Italia inizia a diffondersi una riflessione teorica sul ruolo dei fotoreporter e del fotoreportage e si afferma una critica militante che promuove un tipo di fotografia caratterizzata da contenuti storici e sociali. Un ruolo centrale nel dibattito lo avrà Il Centro nella Cultura per la Fotografia (CFF) fondato a Fermo nel 1954 da Luigi Crocenzi, figura chiave nella svolta fotografica, teorica e pratica, in Italia. Nel manifesto programmatico il Centro sottolinea l'importanza della fotografia intesa come linguaggio e mezzo espressivo e, in quanto tale, "strumento di diffusione culturale"<sup>95</sup>. Si forma così un movimento italiano che, dopo l'esperienza neorealista, è intenzionato a promuovere l'idea della fotografia come mezzo per raccontare la realtà nella sua concretezza<sup>96</sup>. Il CFF definisce valida una fotografia sulla base del suo significato sociale e, perché ciò avvenga, è necessario che il fotografo scatti un'immagine in grado di restituire l'evento nella sua complessità socio-ambientale, ma anche che concepisca il mezzo fotografico come strumento di diffusione di valori (estetici, umani e politici). Crocenzi si concentra non più sulla produzione fotografica, ma su quella che definisce produzione "foto-editoriale", sottolineando così l'importanza della diffusione e della ricezione della fotografia, intesa come strumento di "democratizzazione" della cultura, attraverso le pagine delle riviste, dei quotidiani e dei libri<sup>97</sup>. Le immagini fotografiche sono il linguaggio attraverso cui esprimere i problemi e le riflessioni della contemporaneità, e i loro autori sono gli scrittori, gli storici e i poeti del tempo<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 98.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Crocenzi L., *Centro per la Cultura della Fotografia. Nota 3*, in "Ferrania", aprile 1956, p. 10.

<sup>96</sup> Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., p. 39.

<sup>97</sup> Ivi, p. 40.

<sup>98</sup> Cfr. CCF (a cura di), *Discussione sul linguaggio fotografico*, in "Ferrania", febbraio 1957, pp. 43-44.

Alle idee promosse da Crocenzi e dal suo Centro si avvicinano numerosi fotografi e teorici, tra i quali anche Italo Zannier e Pietro Donzelli che concordano nel sostenere che la fotografia abbia un significato solo quando è al servizio della stampa. Per Zannier, inoltre, il reportage è l'unico genere fotografico in grado di esprimere appieno il fine ultimo della fotografia, ovvero la documentazione della realtà, e per questo chiede al fotografo di riflettere sulle persone e di testimoniare la storia a lui contemporanea. Il critico sostiene anche che il reportage sia il punto di arrivo di una riflessione iniziata con la realizzazione di una fotografia pura che però ha senso solo come esercizio e non come espressione narrativa<sup>99</sup>.

La posizione espressa da Zannier viene sistematizzata dal teorico e fotografo Aldo Beltrame nel 1959 nel testo *Estetica fotografica*, la prima teorizzazione in Italia di un'estetica fotografica che supera la riflessione di matrice idealistica, formalistica e tecnicistica. Beltrame, infatti, non riflette sull'artisticità del mezzo fotografico, ma teorizza un nuovo umanesimo fotografico che riporta al centro l'uomo, sia esso il soggetto fotografato sia esso il fotografo. Il fotoreporter, mettendo in primo piano la propria sensibilità umana e storica, sarà in grado di giungere a una riflessione critica evitando la mera cronaca della realtà. Perciò la fotografia raggiunge la perfezione formale nel momento in cui esprime la personalità del fotografo testimone della realtà dal proprio punto di vista e sulla base della propria formazione culturale. È fondamentale, quindi, che il fotografo conosca a fondo ciò che vuole testimoniare e che abbia un'ideologia precisa per poter creare una documentazione per immagini della contemporaneità. Inoltre, Beltrame riconosce come spazio di diffusione della fotografia solamente la pagina di giornale e, come sua funzione sociale, la pubblicazione, poiché essa dà voce alla fotografia come documento, l'unico tipo di fotografia che il critico ammette<sup>100</sup>.

Nelle pagine conclusive del suo saggio Beltrame ancora una volta pretende un uso sociale della fotografia, pur consapevole che la sua aspirazione si scontra con la richiesta fatta dalla società a lui contemporanea. Il pubblico di massa chiede ormai una fotografia di evasione, immagini anonime di gambe e seni femminili che la stampa a

---

<sup>99</sup> Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., p. 44.

<sup>100</sup> Cfr. Ivi.

larga tiratura diffonde sempre di più e contro cui Beltrame invoca una strategia di educazione visiva che permetta ai lettori di difendersi dall'uso estremo e invasivo dei messaggi fotografici<sup>101</sup>.

Le riflessioni teoriche portano i fotogiornalisti a una presa di coscienza sulla loro attività professionale e sulla funzione che svolgono nella società. Per questo, con l'obiettivo di discutere sul lavoro del fotografo, già alla fine degli anni Cinquanta vengono organizzati due convegni che segnano la prima forma di reazione all'invisibilità del fotogiornalista e al ruolo passivo della FIAF. Queste due occasioni gettano le basi per le rivendicazioni e le conquiste fatte dai fotografi negli anni successivi che troveranno un momento conclusivo con gli incontri di Verbania (1969) e di Sorrento (1970 e 1971). Nel Primo Convegno Nazionale, tenutosi nel 1959 a Sesto San Giovanni, si riflette sul rapporto tra fotografia e stampa. Zannier in questa occasione denuncia la subalternità culturale e professionale del fotoreporter rispetto al giornalista, causata, secondo lo storico, soprattutto dall'incapacità dell'editoria di comprendere le possibilità espressive del mezzo fotografico. Questa tematica è affrontata anche dal fotografo Paolo Monti, il quale dimostra come il giornalismo italiano sia ancora considerato il luogo di diffusione di una cultura alta ed elitaria che lascia poco spazio al linguaggio fotografico. Per Monti è il pubblico stesso che chiede ai giornali prevalentemente testo scritto, ritenendo che con questo si possa riflettere non solo sul presente, ma anche sul passato e sul futuro, in quanto il giornalista è sempre teso a collegare i fatti agli eventi passati e alle loro conseguenze future, collegamenti che la fotografia non sembra in grado di fare<sup>102</sup>. Sono anni in cui il fotografo è considerato un tecnico che, attraverso le agenzie, fornisce immagini senza interloquire con i committenti e senza la possibilità di proporre la propria visione<sup>103</sup>.

Il tema del Secondo Convegno Nazionale di Fotografia, tenutosi a Lignano Sabbiadoro nel 1961, sono "Le responsabilità morali del fotografo", quindi le implicazioni etiche legate al fotogiornalismo che portano a elaborare un codice morale che indica i vincoli tra fotografo e committente e tra fotografo e soggetto fotografato. Durante il convegno i fotografi rivendicano la loro libertà espressiva affermando che il fotogiornalista, pur

---

<sup>101</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>102</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>103</sup> Cfr. Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 214.

rimanendo fedele all'oggettività del fatto, deve sempre esprimere le proprie inclinazioni ideologiche così da offrire all'osservatore, al lettore del periodico, "una chiara coscienza dei fatti illustrati, secondo il giudizio proposto dal fotografo"<sup>104</sup>. Sono tematiche eversive che mostrano quanto i fotogiornalisti fossero consapevoli dell'importanza della propria attività in anni in cui la committenza esercitava la sua influenza economica e culturale<sup>105</sup>.

Gli anni Sessanta si aprono quindi con un primo riconoscimento della fotografia come strumento di comunicazione e con un'iniziale riflessione sul ruolo del fotografo<sup>106</sup>. Tuttavia, bisognerà aspettare gli anni Settanta per vedere ammesso il fotoreporter nell'albo dei giornalisti e per avere un'ampia diffusione del fotoreportage nella stampa italiana. Il dibattito politico promosso dal movimento antiautoritario del Sessantotto incoraggia, infatti, la lotta per l'inserimento dei fotografi nell'ordine dei giornalisti, e per ottenere forme di tutela e organizzazione della professione<sup>107</sup>. La nuova generazione è consapevole dell'importanza dell'informazione visiva e condanna la sua sottomissione al testo scritto. Il riconoscimento professionale è anche conseguenza di una nuova idea che l'opinione pubblica ha sul ruolo critico della fotografia e dei fotogiornalisti che inizia a formarsi paradossalmente nel periodo di crisi dei settimanali illustrati, sempre più sostituiti dalla televisione.

Nel 1969 si apre, quindi, quello che passerà alla storia come l'incontro di Verbania durante il quale si scontrano con toni aspri la cultura conservatrice dei circoli amatoriali e il desiderio di trasformazione dei giovani. L'incontro è l'ultimo tentativo di trasformare la cultura fotografica dall'interno delle istituzioni esistenti. Il fallimento ha come conseguenza una definitiva separazione che fa emergere una nuova generazione di giovani fotogiornalisti i quali, influenzati dalle grandi contestazioni degli anni Sessanta e Settanta, ritengono che la macchina fotografica sia "un attrezzo con cui esprimere idee e cultura, un modo di dire agli altri ciò che pensiamo e

---

<sup>104</sup> A Lignano Sabbiadoro il II Convegno Nazionale di Fotografia, in "Fotografia. Rivista mensile d'arte e tecnica fotografica", settembre 1961, p. 11.

<sup>105</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 214.

<sup>106</sup> Il riconoscimento della fotografia come mezzo di comunicazione viene sancito dalla tappa italiana della celebre mostra *The Family of Man* organizzata dal fotografo Edward Steichen con l'obiettivo di celebrare l'umanità intera. La mostra, infatti, fornisce un pretesto per riflettere sulle possibilità narrative del fotoreportage e testimonia quale è la sua forza espressiva una volta sottratto dagli obblighi imposti dalla stampa. Cfr. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 167-183.

<sup>107</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 14.

immaginiamo”<sup>108</sup>, e portano alla concretizzazione dell’idea della fotografia come mezzo di denuncia politicamente e socialmente orientato.

Le idee di questi fotografi emergenti vengono ulteriormente espresse durante gli incontri di Sorrento. Nel Primo incontro di Sorrento, tenutosi nel 1970 si fa strada l’esigenza di creare una nuova società nazionale per il coordinamento e la promozione della cultura fotografica. Nell’incontro dell’anno successivo si parla in modo esplicito di “controinformazione”:

non solo le immagini devono collocarsi in un momento storico e sociale ben delineato, ma il risultato *ottico-politico* dovrà sempre essere alternativo a quello dei singoli autori o dei mass media *integrati*, giustificando la propria esistenza nel nome di una proposta politica di opposizione e di controinformazione<sup>109</sup>.

Secondo i partecipanti al convegno, per poter promuovere una controinformazione è fondamentale l’istituzione di un centro di coordinamento nazionale che vada a sostituire definitivamente la FIAF. Le lotte e le richieste rafforzeranno le associazioni che si battono per la tutela dei diritti di fotoreporter, come l’AIRF (Associazione Italiana Reporters Fotografi), ma soprattutto condurranno nel 1976 al riconoscimento del fotografo come giornalista e a una maggiore tutela della sua professione, nella consapevolezza del significato comunicativo del mezzo fotografico e dell’importanza che esso può svolgere nell’analisi della società. Il decreto Bonifacio (D.P.R. 19 luglio 1976), infatti, sancisce il riconoscimento formale dei fotogiornalisti offrendo ai fotografi che realizzano immagini in grado di completare o sostituire completamente il testo scritto la possibilità di entrare nell’ordine dei giornalisti. Tuttavia, è una vittoria parziale, poiché continuano a essere esclusi i collaboratori freelance.

Gli anni della contestazione sono, quindi, il periodo di massimo riconoscimento del ruolo sociale del fotogiornalista. Infatti, già negli anni Ottanta, e in misura maggiore negli anni Novanta, il ruolo del fotogiornalista cambia, così come muta il suo rapporto con la stampa. L’affermarsi dei nuovi media porta alla diffusione della fotografia digitale che determina una trasformazione nel modo in cui l’immagine viene usata, a livello privato e pubblico<sup>110</sup>. Ormai tutti possono produrre facilmente immagini e farle

---

<sup>108</sup> Colombo L., *La posta*, in “Il Diaframma-Fotografia italiana”, n. 192, maggio 1974, p. 9.

<sup>109</sup> Falconi M. M., *I documenti di Sorrento*, in “Photo 13 Italiana”, n. 9, settembre 1971, pp. 18-19, qui p. 18.

<sup>110</sup> D’Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 358.



circolare liberamente sui social e sulle piattaforme online, determinando la crisi del fotogiornalista di professione che trova nuovi spazi di affermazione e di diffusione per i propri scatti laddove sono considerati espressioni artistiche piuttosto che documenti e mezzi di informazione, per esempio nelle mostre e nei concorsi. Nell'ambito della stampa le nuove tecnologie rivoluzionano il sistema di distribuzione delle immagini con la creazione di grandi banche dati online gestite da importanti agenzie internazionali<sup>111</sup>. Viene meno quindi quel rapporto di fiducia conquistato a fatica nel corso degli anni Settanta tra editore e fotoreporter che aveva concesso al fotogiornalista di essere riconosciuto al pari del giornalista. Il fotogiornalista assume nuovamente il ruolo di tecnico, manovale, privo di capacità decisionale nella redazione, mero produttore di immagini al servizio della stampa<sup>112</sup>. L'avvento del digitale testimonia e allo stesso tempo determina il tramonto del fotogiornalismo inteso come strumento fondamentale di diffusione delle informazioni in uno stato democratico e di coinvolgimento diretto del cittadino alla politica<sup>113</sup>. Il digitale, allontanando il fotografo dal giornale, produce non solo una regressione per il fotoreporter, ma anche una perdita per il giornale. Infatti, i fotografi erano, nelle parole di Uliano Lucas, "l'occhio del giornale sul mondo, non solo una fonte di materiale, ma anche di informazioni"<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 17.

<sup>112</sup> Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 327.

<sup>113</sup> Lucas U., *La stagione d'oro del fotogiornalismo in Italia. Gli anni Sessanta*, cit., qui p. 42.

<sup>114</sup> Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, cit., p. 18.

## 2. Il Fotogiornalismo della contestazione

*Una civiltà democratica si salverà solo se farà del linguaggio dell'immagine una provocazione alla riflessione critica, non un invito all'ipnosi<sup>1</sup>.*

Umberto Eco

### 2.1 Il Sessantotto, un anno di svolta

Il dilagare delle contestazioni e dei movimenti studenteschi nel blocco occidentale a partire dalla metà degli anni Sessanta apre in Italia una stagione di proteste che inizia nel 1968 e tramonta nel 1977, un decennio definito “Sessantotto lungo”. La rivoluzione giovanile esplose negli Stati Uniti, dove le rivendicazioni dei diritti per i neri si saldano alle lotte contro la violenza ingiusta della guerra del Vietnam e portano nel 1968 all’occupazione dell’Università di Berkeley. Le proteste americane dilagano anche in tutta Europa, favorendo la nascita di un movimento antiautoritario che si fa portavoce del malessere sociale determinato dalle politiche dei governi formati nel secondo dopoguerra e dal clima della guerra fredda. In questo contesto sociopolitico i manifestanti richiedono un adeguamento culturale, civile e politico della società allo sviluppo economico raggiunto nel corso degli anni Sessanta<sup>2</sup>. In Italia sono le contraddizioni della modernizzazione del Paese e il fallimento della politica

---

<sup>1</sup>Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2005, p. 346.

<sup>2</sup>Paolini M., *Il movimento degli studenti e la nuova sinistra*, in *Volevamo cambiare il mondo. Storia di avanguardia operaia 1968-1977*, a cura di R. Biorcio e M. Pucciarelli, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 97-120, qui p. 98.

riformistica della Democrazia Cristiana che causano lo scoppio e la diffusione del movimento studentesco. Ciò che ha reso il Sessantotto un momento di rottura drastica con il passato e una data periodizzante è stato il fatto che il movimento ha saputo mettere in discussione ogni forma tradizionale di relazione sociale<sup>3</sup>. Inoltre, l'informazione creata dai mass media ha amplificato l'impatto sociale e politico del movimento e la sua dimensione transnazionale, ma soprattutto ha contribuito a crearne un mito ancora vivo in ogni forma di contestazione studentesca<sup>4</sup>.

Il Sessantotto, dunque, non è un episodio locale e circoscritto, ma planetario ed epocale: è il momento culminante di una serie di proteste in cui coincidono e si scontrano crisi sociali diverse che conducono a manifestazioni, occupazioni e scioperi. Gli studenti europei riescono a penetrare nelle contraddizioni di un mondo in cui si è creato uno sfasamento tra lo sviluppo del capitale e quello della società, un momento in cui la borghesia conservatrice non è in grado di rispondere alle trasformazioni del Paese e quella più progressista non ha ancora raggiunto il potere<sup>5</sup>. Il Sessantotto rappresenta quindi la "crisi della modernità capitalistica"<sup>6</sup>. Allo stesso tempo è anche un fenomeno estremamente articolato e differenziato in grado di esprimere i localismi, le specificità etniche e le differenze di genere. È un momento che ha saputo unire universalismo e particolarismo e ha portato gli uomini a prendere consapevolezza di appartenere tutti alla stessa "specie" e, di conseguenza, a mettere in luce la distanza tra oppressi e oppressori<sup>7</sup>.

Nei movimenti studenteschi il primo obiettivo di ribellione è nei confronti di ogni forma di potere e di rapporto gerarchico. Per questo vengono messi in discussione tutti gli ambiti sociali e istituzionali, e le proteste contro la guerra del Vietnam diventano il simbolo delle lotte all'oppressore, tanto che si contesta contro il "Vietnam" che c'è nel sistema scolastico, nell'istituzione familiare, nel mondo del lavoro. In Italia massimi protagonisti del movimento libertario, anticapitalistico e globale sono gli studenti delle

---

<sup>3</sup> Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (1988), Milano, Feltrinelli, 2015, p. 221.

<sup>4</sup> Cfr. Gitlin T., *The Whole World Is Watching. Mass Media in the Making & Unmaking of the New Left*, Berkeley, University of California Press, 2003.

<sup>5</sup> Paolini M., *Il movimento degli studenti e la nuova sinistra*, cit., p. 98.

<sup>6</sup> Castellina L., *Prefazione*, in R. Rossanda, *L'anno degli studenti*, Roma, Manifestolibri, 2018, pp. 7-8, qui p. 8.

<sup>7</sup> Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, cit., p. 222.

facoltà umanistiche e di architettura e, in particolare, hanno un ruolo centrale nella teorizzazione della contestazione gli studenti di sociologia, i quali esprimono l'esigenza di rovesciare l'ordine costituito e allo stesso tempo richiedono spazi di incontro liberi dal controllo dello Stato. Inizialmente, quindi, il movimento del Sessantotto è coeso contro il nemico comune che si identifica nella "società della generazione dei padri" e che si manifesta da una parte nella repressione con cui le forze dell'ordine rispondono al clima di proteste, dall'altra nelle gerarchie accademiche, dove vengono riprodotti i ruoli sociali dominanti e si sperimenta il rapporto tra potere e sapere ben definito da Michel Foucault<sup>8</sup>. Con le rivendicazioni portate avanti dal movimento antiautoritario, le persone verranno in parte liberate dalla tradizionale sottomissione allo Stato, e più in generale alle istituzioni, quali la Chiesa e la famiglia. Il Sessantotto è quindi un momento di passaggio cruciale nell'affermazione e liberazione dell'individualità, poiché ha permesso negli anni successivi di riflettere sulla questione dell'identità e sulla condizione della donna e degli oppressi<sup>9</sup>.

Nei primi mesi di lotta il movimento degli studenti adotta forme di protesta sperimentate negli stessi anni al di fuori dei confini nazionali, per esempio i *sit-in*, e si configura come un movimento orientato a sinistra, ma autonomo rispetto ai partiti storici<sup>10</sup>. La creatività del movimento si riscontra in particolare nella ricerca di strumenti comunicativi non convenzionali atti a divulgare i temi della contestazione al di fuori degli organi ufficiali dell'informazione. C'è quindi il desiderio di dare vita a una controcultura che sappia veicolare messaggi alternativi e non controllati, e di sperimentare nuovi linguaggi cinematografici, fotografici, letterari, ma anche corporei, teatrali e musicali, come strumenti efficaci per una comunicazione alternativa. Con le prime contestazioni gli studenti inaugurano una stagione in cui dominano il rock e la musica beat e si discute di rivoluzione sessuale. In un Paese appena ricostruito

---

<sup>8</sup> Michel Foucault affronta il tema del rapporto tra l'organizzazione del sapere e l'esercizio di potere in numerosi saggi, tra i quali *Storia della follia nell'età classica* (1961), *Le parole e le cose* (1966), *Archeologia del sapere* (1969) e *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975). Nel corso della sua riflessione Foucault giunge a dimostrare come sapere e potere sono strettamente e indissolubilmente legati in quanto l'esercizio del potere genera sempre nuove forme di sapere, e queste, per essere controllate, necessitano l'esercizio di un nuovo potere.

<sup>9</sup> Rovatti A., *Pensare è giusto. Riflessioni sul 1968*, in *Il '68 e Milano*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 07 maggio-30 giugno 1998), a cura di C. Calvenzi, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 58-61, qui p. 59.

<sup>10</sup> AA. VV., *Il Sessantotto. La stagione dei movimenti (1960-1979)*, a cura della redazione di "Materiali per una nuova sinistra", Roma, Edizioni Associate, 1988, p. 122.

all'indomani della Seconda guerra mondiale e ancora legato al suo passato contadino si verifica una vera e propria rivoluzione culturale e dei costumi.

In poco tempo la ribellione esce dai cancelli delle università travolgendo gli operai e le donne ed espandendosi nelle periferie che propongono al movimento tematiche e forme di lotta innovative<sup>11</sup>. Prende forma così una “contestazione globale” caratterizzata dalla presenza di gruppi sociali diversi ma uniti che manifestano riflettendo sulle questioni internazionali, come la guerra del Vietnam e la condanna dell'apartheid, e su questioni locali e particolari, come il licenziamento degli operai della FIAT di Mirafiori. Si avanzano denunce nei confronti delle cosiddette istituzioni totali, ovvero carceri e manicomi, ma anche forme di rivendicazione di diritti civili e politici per le categorie sociali emarginate<sup>12</sup>. Infatti, l'opposizione a ogni forma di autoritarismo permette agli esclusi e agli oppressi di prendere consapevolezza delle proprie diversità e di farne un punto di forza nelle proprie lotte.

In Italia, a differenza di ciò che accade negli altri paesi europei, il movimento del Sessantotto ha visto fin da subito i lavoratori salariati a fianco degli studenti nelle contestazioni, ed è proprio dall'interazione di questi due soggetti sociali che si giungerà a forme di mobilitazioni inedite e specifiche della realtà italiana<sup>13</sup>. Durante le mobilitazioni studentesche e operaie, nel corso del 1968, domina l'idea che sia necessaria una coesione dei soggetti che si traduce nello slogan “uniti si vince”<sup>14</sup>. Tuttavia, nel corso del 1969 le lotte operaie si impongono sulle contestazioni studentesche portando al declino di questa fase giovanile e inaugurando un nuovo periodo in cui i giovani militanti si concentrano su quella che veniva considerata la “vera lotta di classe”<sup>15</sup>. Si verifica così una svolta nei rapporti tra le due forze propulsive del movimento: gli studenti abbandonano progressivamente le università

---

<sup>11</sup> Lucas U. (a cura di), *'68. Un anno di confine*, Segrate (MI), Rizzoli, 2008, p. 236.

<sup>12</sup> Ivi, p. 102.

<sup>13</sup> Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Roma, Carocci, 2015, p. 98. Il movimento italiano si differenzia da quelli degli altri paesi europei per i seguenti tre motivi: è caratterizzato dal rapido inglobamento di diverse riflessioni ideologiche; ha una durata maggiore degli altri movimenti studenteschi europei; si è unito quasi immediatamente con la lotta operaia. Cfr. Paolini M., *Il movimento degli studenti e la nuova sinistra*, cit.

<sup>14</sup> Biorcio R., *I movimenti, la nuova sinistra e Avanguardia Operaia*, in *Volevamo cambiare il mondo. Storia di avanguardia operaia 1968-1977*, a cura di R. Biorcio e M. Pucciarelli, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 19-50, qui p. 27.

<sup>15</sup> Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, cit., p. 136.

come contesto di mobilitazione, mentre gli operai rafforzano la loro identità come attore collettivo in grado di esprimere le proprie idee e i propri obiettivi politici e sociali in modo autonomo (anche grazie alla fondazione di Avanguardia Operaia)<sup>16</sup>. Infine, l'affievolirsi dell'entusiasmo nella mobilitazione degli studenti, la maggiore autonomia della classe operaia, la necessità di un'organizzazione politica e il dilagare della repressione da parte dello Stato, portano alla crisi del movimento studentesco del Sessantotto che cederà il passo alle frange più politicizzate della lotta, favorendo l'emergere e l'affermarsi dei gruppi extraparlamentari<sup>17</sup>.

Il 1969 si conclude con un evento che trasformerà definitivamente le forme della protesta: il 12 dicembre esplode una bomba alla Banca dell'Agricoltura in Piazza Fontana a Milano provocando la morte di diciassette persone<sup>18</sup>. La strage di piazza Fontana, di cui nel tempo verrà accertata la matrice neofascista, da una parte determina la "perdita dell'innocenza"<sup>19</sup> del movimento giovanile, dall'altra, inaugura una stagione stragista che considera, quale strategia di lotta politica, la possibilità di colpire persone innocenti ed estranee alla politica stessa<sup>20</sup>. L'attentato fa piombare l'Italia in un clima di terrore, ma soprattutto provoca un'ulteriore estremizzazione della sinistra radicale e dei gruppi extraparlamentari.

La lotta armata si impone nel corso degli anni Settanta negli spazi della protesta sociale e dell'azione collettiva e sulla creatività delle forme di contestazione che avevano caratterizzato il movimento studentesco nel 1968, tanto che questi anni sono ricordati come gli "anni di piombo". L'uso della violenza viene sistematizzato come strumento

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 139.

<sup>17</sup> AA. VV., *Il Sessantotto. La stagione dei movimenti (1960-1979)*, cit., p. 123.

<sup>18</sup> Lo Stato e i media filogovernativi prima di avviare le indagini riconobbero la matrice anarchica dell'attentato ed esclusero a priori ogni altra ipotesi arrestando l'anarchico Giuseppe Pinelli, il presunto responsabile della strage. Questo contribuì a diffondere la tesi della complicità di alcuni apparati dello Stato agli eventi, in primis alla morte di Pinelli, caduto dalla finestra dal palazzo della questura il 15 dicembre dopo estenuanti interrogatori. Nel 1970 un gruppo della sinistra extraparlamentare pubblicò *La strage di Stato. Controinchiesta*, che metteva in luce una frattura ormai insanabile tra società e istituzioni e testimoniava il coinvolgimento dei servizi segreti ai fatti della strage di piazza Fontana. Con gli eventi del dicembre 1969 viene inaugurata quella che il settimanale britannico "Observer" definisce "strategia della tensione", ovvero l'intervento politico terroristico di alcune frange deviate dello Stato per far fronte alle lotte sociali del biennio 1968-1969 e per diffondere un clima di paura tale da favorire svolte di tipo autoritario. È quindi un periodo caratterizzato da periodici attentati in luoghi pubblici e sui mezzi di locomozione, stragi e tentati colpi di Stato. Cfr. Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, cit. e Fini M., Stajano C., *La forza della democrazia. La strategia della tensione in Italia 1969-1976*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>19</sup> Boato M., *Il lungo '68 in Italia e nel mondo*, Brescia, La Scuola, 2022, p. 13.

<sup>20</sup> Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, cit., p. 142.

di lotta in particolar modo a seguito dell'affermarsi di Autonomia Operaia, un nuovo soggetto politico che dominerà la scena del movimento del Settantasette e ne determinerà al contempo la sua fine, allontanando dalla mobilitazione politica e sociale coloro che rifiuteranno eticamente la violenza quale prassi politica<sup>21</sup>.

Parallelamente alla crescita dei movimenti studenteschi e operai, negli anni Settanta si afferma un nuovo soggetto politico, ovvero il movimento femminista che volendo portare alla ribalta tematiche non affrontate dai movimenti studenteschi e operai, come la famiglia, il rapporto tra i sessi, l'educazione dei figli e il ruolo delle donne nella società, ha notevoli conseguenze a livello sociale e politico. Le rivendicazioni del Sessantotto, a cui le donne prendono parte, sono un momento chiave per lo sviluppo del femminismo degli anni Settanta, che paradossalmente avrà la massima visibilità proprio mentre il movimento studentesco è in declino. Inizialmente, i due movimenti sono accomunati dal desiderio di travolgere i rapporti sociali precostituiti, ma il femminismo con il tempo porta nelle discussioni giovanili una prospettiva di genere nuova e riflette sul rapporto tra sessi, sul ruolo delle donne nella società e sulla loro condizione di sottomissione economica, psicologica e fisica. Il movimento femminista di questi anni prende le distanze dalla sinistra rivoluzionaria e dal femminismo sperimentato negli anni precedenti poiché rifiuta l'emancipazionismo, ovvero il tentativo di parificare le donne, tra di loro e con gli uomini, annullandone le differenze. La donna si riconosce come "l'altro rispetto all'uomo" e ritiene che "l'uguaglianza [sia] un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli"<sup>22</sup>, come è rivendicato nel *Manifesto di Rivolta femminile*, firmato dal gruppo Rivolta femminile<sup>23</sup> e comparso nel 1970 sui muri di Roma. In questo si legge che "Identificare la donna all'uomo significa annullare l'ultima via di liberazione" e che "liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché invivibile, ma esprimere il suo

---

<sup>21</sup> Grispigni M., "Il salto di qualità". *La violenza di strada e i suoi attori*, in *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerri, Roma, Viella, 2019, pp. 261-278, qui p. 269.

<sup>22</sup> Rivolta Femminile (a cura di), *Manifesto di Rivolta femminile*, in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, a cura di C. Lonzi, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, pp. 11-18, qui p. 11.

<sup>23</sup> Il gruppo di Rivolta Femminile è uno dei primi gruppi femministi italiani. Nasce a Roma nel 1970 dall'incontro tra la pittrice Carla Accardi, la giornalista Elvira Banotti e la storica dell'arte Carla Lonzi. La loro esperienza è estremamente originale perché dà molta importanza all'attività di scrittura femminile. Per assicurarsi un'autonomia economica ed editoriale nello stesso 1970 Accardi, Banotti e Lonzi fondano a Milano la prima casa editrice femminista italiana: Scritti di Rivolta Femminile.

senso dell'esistenza"<sup>24</sup>. Il punto di partenza fondamentale per il movimento è, quindi, la ridefinizione della soggettività femminile che porta le donne da una "condizione femminile subita a una condizione femminile agita con consapevolezza"<sup>25</sup>. Nel 1961 viene pubblicato in Italia *Il Secondo sesso* di Simone de Beauvoir e nel 1965 *La mistica della femminilità* di Betty Friedan, saggi che teorizzano che il genere è una costruzione sociale e affermano che il ruolo della donna nella società, le sue qualità, le sue caratteristiche sono il prodotto di un immaginario maschile che da sempre ha dominato le vite delle donne, determinandone i desideri, i comportamenti e le possibilità. Influenzate anche da questi testi, le nuove femministe ritengono prioritario "partire da sé" e, per farlo, sostengono che sia necessario, non solo mettere in discussione la definizione della donna frutto della società patriarcale, ma anche individuare forme di incontro e di confronto per dimostrare, e allo stesso tempo prendere consapevolezza, che la loro condizione non è individuale, ma universale<sup>26</sup>.

Dalla metà degli anni Settanta nel movimento femminista si impongono come prioritarie due battaglie: quella per la legalizzazione dell'aborto e quella contro la violenza sessuale, che condurranno rispettivamente alla legge 194 del 1978, che consente l'interruzione volontaria della gravidanza, e alla legge 66 del 1996 che definisce la violenza sessuale un reato contro la persona. Sono tematiche già presenti nel movimento, ma diventano centrali a seguito di due fatti di cronaca, ovvero il processo Pierobon e il Massacro del Circeo<sup>27</sup>, che porteranno migliaia di donne a scendere in piazza e a far sentire la loro voce attraverso *sit-in* e manifestazioni pacifiche di sole donne caratterizzate da balli, messe in scena, volti dipinti e travestimenti provocatori e ironici<sup>28</sup>. L'elemento gioioso che caratterizza le espressioni

---

<sup>24</sup> Rivolta Femminile, *Manifesto di Rivolta femminile*, cit., p. 11.

<sup>25</sup> Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, cit., p. 157.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 156-157.

<sup>27</sup> Giulia Pierobon viene processata con l'accusa di procurato aborto nel 1973, evento che determinerà una mobilitazione nazionale che porterà le donne per la prima volta a occupare le aule del tribunale in cui si svolgeva il processo e ad autodenunciarsi per aver abortito, modalità di contestazione che diventerà frequente in occasione dei processi per aborto e per stupro. Mentre con Massacro del Circeo si fa riferimento ai fatti avvenuti tra il 29 e il 30 settembre 1975, notte in cui Rosaria Lopez e Donatella Colasanti vengono sequestrate e stuprate da tre uomini a San Felice del Circeo. Le due donne subiscono anche dure violenze fisiche che porteranno Rosaria Lopez alla morte. Cfr. Guerra E., Minghini Azzarello S., *Alza il triangolo al cielo. Corpi, parole e spazi delle donne in movimento. 1968/2018*, cat. (Bologna, Centro delle donne di Bologna ex convento santa Cristina, 28 settembre-28 novembre 2018) a cura di S. Minghini Azzarello, Bologna, Associazione Orlando, 2018, p. 54.

<sup>28</sup> Ibidem.



pubbliche del movimento femminista rimane anche quando sulla scena pubblica dilaga la violenza, in quanto la maggior parte delle militanti condanna questa forma di lotta interpretandola come un valore antiautoritario e maschilista<sup>29</sup>.

Questi anni, grazie alle istanze e alle spinte dei movimenti studenteschi e operai e del movimento femminista, sono anche da ricordare come la stagione delle più importanti riforme e conquiste legislative del secondo dopoguerra che portano alla sistematizzazione di una coscienza civile anche in Italia<sup>30</sup>. Nel 1970 viene varata la legge sul divorzio, nel 1972 la legge che legittima il diritto all'obiezione di coscienza al servizio militare e nel 1975 la legge sul diritto di famiglia e quella che istituisce i consultori familiari. Le manifestazioni e le discussioni che attraversano tutti gli anni Settanta porteranno, inoltre, nel 1978 alla chiusura dei manicomi con la legge 180, la legge Basaglia.

Gli anni Sessanta e Settanta sono dunque un periodo di modernizzazione della società italiana, caratterizzati da importanti processi riformatori che sono conseguenza di lunghi anni di manifestazioni, lotte politiche e sociali, ma anche di un periodo di terrorismo e di violenza<sup>31</sup>. Eventi che sono accompagnati dalla proliferazione di immagini mass-mediatiche che hanno un'inedita forza espressiva e visiva e hanno contribuito a plasmare icone, ideologie, culture e miti.

## 2.2 Il Sessantotto della fotografia

La stagione di lotte studentesche e operaie iniziate nel Sessantotto, segna un momento di passaggio non solo nella storia politica e sociale del Paese, ma anche nella storia del fotogiornalismo<sup>32</sup>. Da questa data, infatti, si verifica una definitiva separazione tra coloro che continuano a offrire alla stampa immagini caratterizzate dal sensazionalismo e dalla perfezione formale e coloro che, ancora una volta liberi professionisti, si avvicinano al movimento e diventano parte di esso trovando nella

---

<sup>29</sup> AA. VV., *Il Sessantotto. La stagione dei movimenti (1960-1979)*, cit., p. 83.

<sup>30</sup> Lucas U. (a cura di), *'68. Un anno di confine*, cit., p. 260.

<sup>31</sup> Boato M., *Il lungo '68 in Italia e nel mondo*, cit., p. 16.

<sup>32</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 400.

fotografia un modo per partecipare alla contestazione e raccontare sé stessi e gli altri<sup>33</sup>. Sono fotografi di diversa età e provenienza culturale che, motivati fortemente da un'ideologia politica, fanno proprie le lotte del movimento e propongono un nuovo modo di concepire la professione e il rapporto con la stampa, realizzando immagini la cui grandezza non è solo dettata dalla capacità di denuncia e condanna, ma anche dal significato storico e artistico che assumono<sup>34</sup>. In questi fotografi emerge l'esigenza di "un'altra fotografia" in grado di interrompere l'uso mercificante e spettacolarizzante che fino ad allora era stato fatto delle immagini nei giornali<sup>35</sup>. Si crea così una nuova tipologia di fotografia giornalistica che si fa interprete, ma anche testimonianza e memoria, delle battaglie dei movimenti. È il cosiddetto "Sessantotto della fotografia" che ha un ruolo chiave nello studio della storia della contestazione, data l'importanza che hanno avuto le immagini come espressione iconica delle rivendicazioni e delle lotte condotte in questo periodo<sup>36</sup>.

I fotografi che rivolgono i loro obiettivi verso le diverse forme di contestazioni ritengono che per documentare le proteste e le lotte sia necessario creare nuovi modi di guardare e di rappresentare la realtà. L'idea è che liberando lo sguardo e la mente dalle modalità convenzionali della classe borghese e della società consumistica sia possibile anche giungere a una rivoluzione politica e sociale del Paese, poiché "qualche volta la lotta di classe è lotta di un'immagine contro un'altra immagine, di un suono contro un altro suono", come sostiene il regista Jean-Luc Godard<sup>37</sup>. È possibile affermare, quindi, che il cambiamento della società, in un mondo ormai dominato dalle immagini, è determinato anche da esse, e che la scelta di applicare lo stile del reportage sociale per raccontare la contestazione e le questioni sociali e politiche contemporanee contribuisce alla costruzione di una nuova cultura e di una controinformazione caratterizzate da modalità narrative, soggetti e spazi di diffusione

---

<sup>33</sup> Salvatici S., *Uomini e donne sulla pubblica scena*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. La società in posa*, a cura di L. Criscenti, G. D'Autilia e G. De Luna, 4 voll., Torino, Einaudi, 2006, vol. II, pp. 146-240, qui p. 206.

<sup>34</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 400.

<sup>35</sup> Guerri M., *Prendere posizione con le immagini. L'eredità della filosofia della fotografia negli anni Settanta*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 74-89, qui p. 81.

<sup>36</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 400.

<sup>37</sup> Godard J. L., citato in Lucas U., *Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*, Milano, Bompiani, 2018, p. 58.

fino a questo momento inesplorati<sup>38</sup>. Gli ospedali psichiatrici, le fabbriche, le scuole e le manifestazioni diventano i luoghi frequentati dai fotografi che cercano di promuovere una riflessione non tesa alla denuncia delle condizioni di vita degli esclusi, come avevano fatto i grandi fotogiornalisti degli anni Quaranta e Cinquanta, ma desiderosa di restituire loro dignità. La fotografia diventa il mezzo per dare voce a chi fino ad allora era rimasto ai margini della società ed escluso dalla rappresentazione ufficiale<sup>39</sup>. Gli scatti così realizzati sono quelli che Tano D'Amico definisce "vivi", poiché non limitano l'uomo in una rappresentazione standardizzata, ma lo liberano, restituendogli la sua identità culturale, sociale e politica<sup>40</sup>. La fotografia diventa in questo modo lo strumento di emancipazione e rivoluzione e acquisisce quella funzione sociale auspicata e pionieristicamente anticipata da Walter Benjamin<sup>41</sup>.

L'avvicinamento del fotografo al movimento incide profondamente sul modo in cui esso concepisce il proprio ruolo. L'attività fotografica diventa una pratica di vita, un modo per avvicinarsi agli oppressi e per offrire degli esempi visivi della società che si vuole costruire<sup>42</sup>. Al cronista che documenta la realtà aspettando l'avvenimento, si sostituisce ora il militante, un attore del movimento, che ha una grande coscienza critica degli eventi e mette al servizio della contestazione il mezzo fotografico, come strumento per denunciare, rivendicare e soprattutto ricordare<sup>43</sup>. Fare immagini politicamente non vuol dire più esaltare le capacità di documentazione proprie della fotografia giornalistica, ma vuol dire operare delle scelte consapevoli riguardo al soggetto fotografato e alla diffusione dell'immagine, scelte che sono alla base di ogni atto politico. Secondo lo storico Christian Uva si passa così da una "fotografia di

---

<sup>38</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 28-41, qui p. 28.

<sup>39</sup> Ivi, p. 33.

<sup>40</sup> Agliani T., Lucas U., *Tra Miss Italia e Padre Pio. Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai giorni nostri*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. La società in posa*, a cura di L. Criscenti, G. D'Autilia e G. De Luna, 4 voll., Torino, Einaudi, 2006, vol. II, pp. 358-412, qui p. 388.

<sup>41</sup> Cfr. Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 28.

<sup>42</sup> Ivi, p. 31.

<sup>43</sup> Cfr. Fiocchetto R., *Breve storia della contestazione*, in *Come eravamo. Documenti fotografici per una storia delle lotte studentesche a Roma (1966-1972)*, a cura di A. Mordenti e M. Vergari, Roma, Savelli, 1975.

prosa”, ovvero una fotografia che blocca l’evento e non porta a riflettere, a una “fotografia di poesia”<sup>44</sup>.

Il rifiuto del ruolo fino ad allora riconosciuto al fotogiornalismo diventa anche un espediente per criticare il sistema dell’informazione e la sua presunta oggettività<sup>45</sup>. In questi anni, anche a causa dell’influenza della Concerned Photography americana, viene definitivamente meno la pretesa di obiettività della fotografia e il fotografo prende sempre più coscienza della sua funzione sociale e del fatto che attraverso il mezzo fotografico offre una lettura di parte degli eventi e della storia<sup>46</sup>. La fotografia non è più interpretata come un fatto accidentale poiché “fotografare è anzitutto la messa a fuoco di un temperamento”<sup>47</sup>. Il fotoreporter della contestazione prende posizione e dà un’interpretazione dei fatti a cui assiste<sup>48</sup>, e allo stesso tempo si assume la responsabilità delle sue azioni nel momento in cui opera “delle scelte visive con la macchina fotografica”<sup>49</sup>. Non è ammessa la separazione tra il fotografo e il movimento, così come tra il fotografo e il suo soggetto, lo sguardo non può più essere esterno ed estraneo, ma deve diventare l’occhio dei militanti<sup>50</sup>, a tal punto che per questi fotografi fare fotografie vuol dire lavorare non “per l’informazione, ma per il movimento”<sup>51</sup>. Per la prima volta, quindi, l’autorappresentazione del movimento corrisponde perfettamente con l’immagine che ne offre il fotografo<sup>52</sup>.

L’affermarsi di questa nuova pratica fotografica durante gli anni della contestazione è condizionato anche dalla diffusione e dalla traduzione in italiano dei testi di grandi

---

<sup>44</sup> Uva C., *L’immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell’Italia degli anni Settanta*, cit., pp. 222-223.

<sup>45</sup> Cfr. Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 32.

<sup>46</sup> Casero C., *L’obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta*, in *Anni ‘70. L’arte dell’impegno*, a cura di C. Casero ed E. Di Raddo, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2009, pp. 133-152, qui p. 136.

<sup>47</sup> Sontag S., *Vangeli fotografici*, tr. it. E. Capriolo, in Id., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004, pp. 99-130, qui p. 101.

<sup>48</sup> Casero C., *L’obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta*, cit., p. 137.

<sup>49</sup> Cresci M., *Appunti per una fotografia progettata*, in “Popular Photography Italiana”, n. 135, dicembre 1968, pp. 18-19.

<sup>50</sup> D’Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 352.

<sup>51</sup> Quintavalle A. C., *La contestazione 1968-1977 di Uliano Lucas*, in *Enciclopedia pratica per fotografare*, a cura di A. C. Quintavalle, 6 voll., Milano, Fabbri, 1979, vol. IV, pp. 1755-1764, qui p. 1757.

<sup>52</sup> De Luna G., *Spontaneità e organizzazione. L’immagine dei «movimenti»*, in *L’Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. Il potere da De Gasperi a Berlusconi (1945-2000)*, a cura di L. Criscenti, G. D’Autilia e G. De Luna, 4 voll., Torino, Einaudi, 2005, vol. I, pp. 400-436, qui pp. 401-402.

pensatori come Roland Barthes, Herbert Marcuse e Marshall McLuhan<sup>53</sup>. Questi filosofi denunciano e dimostrano il potere persuasivo dei media e la loro capacità di imporre, attraverso l'immagine, una cultura capitalistica e consumistica che rispecchia le esigenze economiche e politiche degli stati occidentali<sup>54</sup>. Riflessioni che i fotografi della contestazione fanno proprie e che traducono in una pratica fotografica che mette in discussione l'estetica tradizionale e mostra le contraddizioni dei miti diffusi dal sistema di comunicazione di massa. Inoltre, teorici come Umberto Eco, Ando Gilardi e Arturo Carlo Quintavalle, attraverso un'analisi semiotica della fotografia, portano i fotografi a prendere consapevolezza del ruolo che essa ha come strumento di creazione di stereotipi e, di conseguenza, li spingono a cercare una maniera di sovvertire il modo di rappresentazione della società imposto fino ad allora dalle classi dominanti<sup>55</sup>.

Alla base di tutta la fotografia della contestazione si può trovare, infatti, quella che la storica della comunicazione Tatiana Agliani definisce "etica dello svelamento", ovvero il desiderio di smascherare, attraverso le immagini, la lontananza che c'è tra la realtà e la sua rappresentazione creata dai media<sup>56</sup>. Per riuscire in questo intento il fotografo deve conoscere il suo soggetto e avere con esso un rapporto dialogico e paritario. È dunque necessario uno sguardo coinvolto che permetta allo stesso fotografo di prendere consapevolezza di sé e del proprio ruolo<sup>57</sup>.

La storia della fotografia italiana in questi anni non è ovviamente solo quella dei fotografi della contestazione, continueranno a lavorare coloro che si dedicano allo studio della tecnica e alla ricerca della perfezione formale, ma anche coloro che si cimentano nelle sperimentazioni grafiche e nel fotomontaggio. Tuttavia, nell'ambito del fotogiornalismo la fotografia della contestazione è quella più rivoluzionaria, poiché attribuisce al fotografo, e quindi all'immagine fotografica, un ruolo centrale nella diffusione dell'informazione, pari al ruolo dell'editore e del cronista<sup>58</sup>. Il Sessantotto rappresenta quindi un anno di rottura e di crescita per il fotogiornalismo che

---

<sup>53</sup> Alcuni testi importanti nel dibattito su questa tematica sono: *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse (tr. it. 1967), *Gli strumenti del comunicare* di Marshall McLuhan (tr. it. 1967) e *Sistema della moda* di Roland Barthes (tr. it. 1970).

<sup>54</sup> Cfr. Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 29.

<sup>55</sup> Cfr. Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 401.

<sup>56</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 31.

<sup>57</sup> Cfr. Agliani T., *Ivi*.

<sup>58</sup> Quintavalle A. C., *Il lavoro e la fotografia*, in *Storia fotografica del lavoro in Italia. 1900-1980*, a cura di A. Accornero, U. Lucas e G. Sapelli, Bari, De Donato, 1981, pp. 311-333, qui p. 329.

raggiungerà una rinnovata capacità di testimoniare la realtà e di partecipare agli eventi e sfrutterà dall'interno del movimento la fotografia come strumento di lotta politica e di critica civile, modalità che continua ancora ora a influenzare i fotografi che dedicano la loro attività al reportage delle contestazioni<sup>59</sup>.

### 2.2.1 I fotografi della contestazione

I primi fotografi a documentare l'Italia del Sessantotto sono i freelance che, animati dalle idee della sinistra politica, già da un decennio tentavano di mettere in luce ciò che la comunicazione di massa tendeva a nascondere. È la generazione rappresentata da Lisetta Carmi, Carla Cerati, Gianni Berengo Gardin, Uliano Lucas e Ugo Mulas. Alcuni di loro sono fotoamatori che gravitano intorno alla galleria Il Diaframma e che negli anni Settanta parteciperanno al gruppo della Concerned Photography italiana, altri sono già fotoreporter professionisti vicini alla stampa di sinistra<sup>60</sup>. Sono fotografi accomunati dalla necessità di dare visibilità alle proteste e alle richieste del movimento antiautoritario, ma anche alla vita nelle periferie e alla condizione dei lavoratori. Desiderosi di partecipare al fermento culturale e politico del periodo a cui si sentono di appartenere, pubblicano le loro immagini sulla stampa progressista come "Tempo" o "L'Espresso", e sulle nuove testate del movimento, ma soprattutto trovano spazio nelle pagine dei libri fotografici che diventeranno strumenti di grande sostegno alle lotte giovanili.

A questi si affianca una seconda generazione di giovani fotografi che si forma all'interno del movimento e che, avvicinandosi alla fotografia con le esigenze della contestazione, di testimonianza e di rivendicazione, concepisce la propria attività come forma di impegno politico in modo ancora più assoluto della generazione precedente<sup>61</sup>. Tra questi fotografi troviamo Antonio Conti, Tano D'Amico, Dino Fracchia, ma anche fotografe come Agnese De Donato e Gabriella Mercadini. Inoltre, molti fotografi di questa generazione, come Liliana Barchiesi e Daniele Bonecchi, sono militanti che, mossi da curiosità personale, desiderio di partecipazione e passione politica, prendono

---

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 29.

<sup>61</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 406.

in mano la macchina fotografica per testimoniare i movimenti e, solo in un secondo momento, rendono questa attività la loro professione. Molti sono anche i fotografi improvvisati come Giovanna Calvenzi, il cui lavoro si racchiuderà negli anni della contestazione come forma di partecipazione politica<sup>62</sup>. In ogni caso tutti pubblicano sulle pagine della stampa alternativa, soprattutto nei quotidiani della sinistra extraparlamentare, e si troveranno a dover affrontare il rifiuto del proprio lavoro con il radicalizzarsi dello scontro politico, quando l'immagine inizierà a essere vista con sospetto dagli stessi manifestanti.

Entrambe le generazioni riescono a testimoniare per almeno un decennio l'ampiezza delle lotte e la forza delle rivendicazioni del movimento studentesco che si diffondono rapidamente in tutta Italia intrecciandosi con le proteste degli operai, le battaglie femministe e i movimenti per i diritti civili. E lo fanno seguendo i cortei e gli scioperi, entrando nelle case e nelle università occupate, ma anche documentando la violenza e la repressione della polizia, ovvero partecipando attivamente ai movimenti. I fotografi scoprono allora una nuova funzione, un nuovo spazio di lavoro e una nuova fotografia. Per poter esprimere la rabbia e allo stesso tempo l'euforia della protesta, adottano una fotografia in bianco e nero, priva di margini e caratterizzata esclusivamente dalla luce naturale<sup>63</sup>. Gli eventi sono raccontati in presa diretta con obiettivi quadrangolari per riprendere l'intera scena o con teleobiettivi per avvicinare il più possibile il soggetto. Uliano Lucas a tale proposito afferma "fotograficamente ho cercato di dare delle immagini molto semplici, senza forzature o sbavature, senza rincorrere il 'colpo' anche perché non ho mai creduto alla foto sensazionale"<sup>64</sup>.

Il risultato è una fotografia sgranata e poco curata esteticamente, ma carica di narrazione. I fotografi della contestazione, mettendo in discussione gli insegnamenti di Henri Cartier-Bresson, ritengono che il contenuto abbia maggiore importanza della forma<sup>65</sup>. Le immagini più imprecise dal punto di vista tecnico sono considerate capaci di coinvolgere e di favorire una maggiore partecipazione rispetto a quelle caratterizzate

---

<sup>62</sup> Lucas U., *Dalla Leica alla Nikon e ritorno. Una testimonianza sul fotogiornalismo degli anni della contestazione*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 42-63, qui p. 54.

<sup>63</sup> Quintavalle A. C., *Il lavoro e la fotografia*, cit., p. 329.

<sup>64</sup> Lucas U., citato in Quintavalle A. C., *La contestazione 1968-1977 di Uliano Lucas*, cit., p. 1757.

<sup>65</sup> Cfr. D'Amico T., *Gli anni ribelli 1968-1980*, cit., p. 32.

da perfezione formale che restituiscono una realtà astratta e distante, catturata solo per essere contemplata<sup>66</sup>. La nuova fotografia è eversiva, distrugge ogni canone e tradizione per permettere alla mediocrità e ai furori quotidiani di esprimersi<sup>67</sup>. Il dibattito teorico e la ricerca estetica sembrano, quindi, scomparire a favore di un maggiore dinamismo e una presenza concreta e partecipata del fotografo alle azioni del movimento, tanto che l'organizzazione dei fotogiornalisti in circoli culturali non ha più ragione d'essere. Questa modalità fotografica, non più attenta alle regole compositive e ansiosa di mostrare la realtà del quotidiano, si ritrova nel cinema contemporaneo della *Nouvelle vague* e dei numerosi collettivi di cinema militante, e corrisponde anche ai nuovi linguaggi creati dalle radio libere: flussi di parole, pensieri e immagini che restituiscono agli osservatori e agli ascoltatori gli avvenimenti in tutta la loro forza e la loro aspirazione di travolgere l'ordine esistente<sup>68</sup>.

Lo storico Gabriele D'Autilia definisce questa nuova sensibilità fotografica con l'espressione "umanesimo partigiano" per dimostrare che questa è una fotografia che affianca allo sguardo politico una modalità espressiva tipica della tradizione umanistica del fotogiornalismo storico<sup>69</sup>. Il fotogiornalismo della contestazione, tuttavia, va oltre la tradizione umanistica poiché il fotografo si identifica con il soggetto fotografato e sceglie spazi alternativi per la diffusione del proprio lavoro. Si afferma così "un nuovo realismo descrittivo" in grado di annullare ogni distanza tra fotografo e soggetto fotografato<sup>70</sup>. L'immagine non vuole essere semplice "rappresentazione" dell'evento, ma sua "espressione"<sup>71</sup>, non si propone di creare simboli e icone, ma cerca di restituire la realtà nella sua interezza. Gli operai, le donne, i senzatetto e gli internati nei manicomi possono essere visti per quello che sono grazie a un gruppo di fotografi che annulla le distanze e si schiera con chi lotta. Le fotografie così realizzate portano all'azione e alla partecipazione grazie all'"irruzione dello

---

<sup>66</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 34.

<sup>67</sup> Bertelli P., *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Bolsena, Massari, 2006, p. 55.

<sup>68</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 33.

<sup>69</sup> D'Autilia G., *Umanesimo Partigiano. Il fotogiornalismo italiano al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta*, cit., p. 25.

<sup>70</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 415.

<sup>71</sup> Cfr. Ortoleva P., *I movimenti del '68 in Europa e America*, Roma, Editori Riuniti, 1998.



sguardo degli esclusi nella storia”<sup>72</sup> e offrono la possibilità di guardare da un’altra prospettiva la realtà, diversamente da quelle immagini di ingiustizia e sofferenza che favoriscono una presa di distanza dagli eventi su cui riflette la teorica Susan Sontag<sup>73</sup>.

È in questi termini che lo stile dei fotografi della contestazione può essere definito antieroico e addirittura antiestetico, frutto della controcultura degli anni Sessanta e Settanta e influenzato dalle riflessioni maturate in questi anni anche in ambito artistico<sup>74</sup>. Il fotografo del movimento è colui che registra gli eventi nella loro interezza, cogliendone anche gli aspetti apparentemente meno importanti ed è proprio attraverso le fotografie delle manifestazioni, dei *sit-in*, delle facoltà e delle case occupate, che i fotografi fanno propri e restituiscono gli ideali da cui sono mossi i giovani antiautoritari<sup>75</sup>. Essi non scattano, quindi, mere fotografie di cronaca, ma entrano nelle manifestazioni riuscendo a cogliere il precario equilibrio che in questi anni si sta affermando tra la sfera collettiva e quella privata. I primi piani dei volti, i gesti e gli sguardi dei manifestanti, così come le folle e l’entusiasmo collettivo diventano i soggetti privilegiati, poiché restituiscono una realtà senza filtri. Non c’è distanza tra l’osservatore e l’evento: i fotografi, si pongono ai lati e davanti ai cortei e realizzano scatti in cui le masse si aprono verso l’osservatore includendolo nella scena. Perciò non si fa più riferimento all’iconografia del *Quarto Stato*, ma vengono realizzati scatti che mostrano i giovani di allora e la loro capacità di unire le amicizie, gli amori e i sogni con la politica e l’impegno<sup>76</sup>. Il fotografo sembra far proprio lo slogan “Riprendiamoci la vita” urlato durante i cortei e lascia che siano i manifestanti a mostrare il significato della loro protesta, rappresentati non più come una massa informe e senza nome, ma come soggetti protagonisti della loro storia. Partecipare al movimento significa impegnarsi in prima persona per cambiare la società, come è ben

---

<sup>72</sup> Guerri M., *Prendere posizione con le immagini. L’eredità della filosofia della fotografia negli anni Settanta*, cit., p. 81.

<sup>73</sup> La teorica Susan Sontag sostiene che osservando ripetutamente le immagini che mostrano la sofferenza, i massacri e le guerre, la fotografia perde di significato e non paralizza più l’osservatore, ma lo anestetizza portandolo a non reagire contro le ingiustizie. Cfr. Sontag S., *Nella grotta di Platone*, tr. it. E. Capriolo, in Id., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004, pp. 3-23 e Sontag S., *Davanti al dolore degli altri* (2003), tr. it. P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>74</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 417.

<sup>75</sup> Cfr. Casero C., *L’obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta*, cit., p. 139.

<sup>76</sup> Galfré M., *L’insostenibile leggerezza del ‘77. Il trentennale tra nostalgia e demonizzazioni*, in “PASSATO e PRESENTE”, n. 75, settembre-dicembre 2008, pp. 117-133, qui p. 121.

testimoniato dalla fotografia di Uliano Lucas intitolata *Giovani del movimento studentesco in Piazzale Accursio* (Fig. 1). Non a caso questa istantanea, scattata a Milano nel 1971, è diventata simbolo del periodo, poiché mostra la potenza espressiva che può raggiungere la fotografia della contestazione e la sua capacità di restituire la vitalità e la voglia di lottare dei giovani del Sessantotto. I tre amici, con i capelli al vento e i cappotti aperti, corrono verso il fotografo, non scappano da qualcuno o da qualcosa, anzi, si stanno ricongiungendo con il corteo, decisi a lottare per i diritti che ritengono fondamentali. La costruzione dell'immagine rimanda all'opera *La libertà che guida il popolo* del pittore Eugène Delacroix, ma i giovani ripresi da Lucas al posto delle pistole stringono tra le mani le bandiere rosse, la loro è una protesta ancora innocente, un gioco giovanile a cui il fotografo stesso partecipa<sup>77</sup>. Lucas mette a fuoco solo i tre giovani, lasciandoli emergere da uno sfondo sfumato e di difficile decifrazione. In seguito, spiegherà il motivo delle scelte espressive adottate per questo e per molti altri scatti:

Non mi interessava l'apertura del corteo con gli striscioni e le parole d'ordine, mi interessava tutto quello che accadeva all'interno: ci stavi dentro... parlavi, camminavi, correvi, li fotografavi, ti spostavi, cercavi di cogliere quegli elementi che erano dati certo da chi suonava il campanaccio, ma anche da queste nuove donne, dai nuovi volti, dalle nuove generazioni che si affacciavano<sup>78</sup>.

Si passa così dall'icona all'uomo<sup>79</sup>. Questo stile è definito dal fotografo Mario Caio Garrubba "lo stradale", ovvero una fotografia scattata per strada che mostra l'eccezionalità dove i più vedono la normalità, e che è possibile solo dopo aver conosciuto ciò che si vuole fotografare e aver instaurato un rapporto di fiducia con i soggetti. La fotografia scattata da Adriano Mordenti a Roma nel 1968, per esempio, non si focalizza sullo scontro, ma sul momento immediatamente precedente, sull'attesa durante la quale si dipana la storia di un amore giovanile (Fig. 2). Inoltre,

---

<sup>77</sup> Luzzatto S., *Introduzione*, in '68. *Un anno di confine*, a cura di U. Lucas, Segrate (MI), Rizzoli, 2008, pp. 6-9, qui p. 8. Nel corso degli anni Settanta le pistole andranno a sostituire le bandiere e la fotografia di Dino Fracchia, scattata il 14 maggio 1977 in via De Amicis a Milano, testimonia questo passaggio. I tre studenti di piazzale Accursio che corrono pieni di speranza e aspettative sono sostituiti da tre giovani con il volto coperto che, dopo aver sparato contro la polizia, fuggono. Come i protagonisti della *Libertà che guida il popolo* hanno in mano delle pistole, ma, a differenza dei rivoluzionari francesi e dei giovani del Sessantotto, sono mossi dalla disillusione e dalla perdita di ogni fiducia nei confronti della società.

<sup>78</sup> Lucas U., citato in Boatti G., De Luna G., *Speciale '77. Colpo di pistola*, in "Doppiozero", 21 febbraio 2012; <https://www.doppiozero.com/speciale-77-colpo-di-pistola> [ultimo accesso 19 ottobre 2023].

<sup>79</sup> Agliani T., Lucas U., *L'immagine fotografica 1945-2000*, cit., p. 34.

Mordenti si trova alle spalle della coppia, in mezzo ai giovani militanti, posizione che ribadisce ancora una volta che il fotografo è percepito come una presenza amica il cui lavoro può contribuire alle rivendicazioni e alle proteste fatte<sup>80</sup>.

L'evolversi del movimento tra il 1968 e il 1977 ha conseguenze sul lavoro e sulle possibilità espressive dei fotografi. Infatti, fino a quando la contestazione è pacifica, la fotografia è vista come prezioso mezzo di autopresentazione e narrazione da parte dello stesso movimento. I fotografi vengono chiamati dai nuovi protagonisti della storia, ovvero i giovani "capelloni", gli operai, le donne e i disoccupati per essere rappresentati per quello che realmente sono. Tra i manifestanti matura la consapevolezza del ruolo sociale e politico della fotografia vista come un possibile veicolo per le rivendicazioni e le lotte. Uliano Lucas ricorda addirittura che durante gli scioperi alla Fiat di Torino gli operai, vedendolo arrivare pronto a documentare gli eventi con la sua macchina fotografica, affermavano "Se viene Uliano lo sciopero riesce"<sup>81</sup>. Tra il fotografo e il fotografato si instaura quindi un rapporto di grande fiducia, fondamentale per la realizzazione di immagini di profonda sensibilità caratterizzate da sguardi complici e di intesa (Figg. 3-4). Il fotografo assume un nuovo atteggiamento nei confronti dei manifestanti, li conosce per nome, dialoga con loro e cerca di capire i loro desideri e le loro emozioni. Al fotografo si aprono le porte delle case e delle università occupate, dei luoghi di incontro e degli spazi dei collettivi. In queste occasioni il fotografo scatta immagini che mostrano la quotidianità che c'è alla base dei grandi movimenti che si riversano per le strade delle città italiane in cortei e manifestazioni. Così la fotografia mette in luce il processo di politicizzazione del quotidiano che caratterizza gli anni della contestazione e, attraverso i volti, gli atteggiamenti e i gesti delle singole persone, racconta una realtà più generale che supera l'esperienza del singolo individuo e accomuna le vicende di uomini provenienti da contesti culturali e sociali differenti<sup>82</sup>. Uliano Lucas ricorda con gioia questo primo periodo:

All'inizio, prima del radicalizzarsi dello scontro politico, dei servizi d'ordine e dell'uso strumentale o delatorio della fotografia, non ti chiedevano chi e per quale giornale lavoravi. Potevi muoverti liberamente nel lungo corteo, risalendo la

---

<sup>80</sup> D'Amico T., *Gli anni ribelli 1968-1980*, cit., p. 32.

<sup>81</sup> Lucas U., *La stagione d'oro del fotogiornalismo in Italia. Gli anni Sessanta*, cit., p. 34.

<sup>82</sup> Cfr. Pellegrini E., *Uliano Lucas: reporter*, Milano, Mazzotta, 1983, pp. 7-8.

fiumana dei manifestanti o seguendola nel suo incedere, attratto dalle scritte dei cartelli, dalla forza dei volti, dagli atteggiamenti delle persone. Diversi fra i manifestanti si mettevano in posa, felici di affidare alla macchina fotografica le proprie rivendicazioni, consapevoli del ruolo di testimonianza che stava assumendo la fotografia<sup>83</sup>.

Tuttavia, l'irrompere della violenza, alla metà degli anni Settanta, cambia profondamente i rapporti tra fotografi e soggetti. Nei cosiddetti anni di piombo i fotoreporter sono visti con sospetto da coloro che temono di essere individuati attraverso le immagini come i responsabili delle violenze: documentare gli eventi diventa pericoloso per i manifestanti e per gli stessi fotografi<sup>84</sup>. Pochi saranno i fotoreporter che continueranno a essere considerati compagni e a essere accolti dai militanti, tra questi Antonio Conti e Tano D'Amico che spesso si trovano a decidere consapevolmente di non mostrare le fotografie considerate scomode e pericolose per il movimento stesso<sup>85</sup>.

Nel 1978 il collettivo Immaginemagica raccoglie la produzione dei fotografi della contestazione e le loro scelte espressive e tecniche nel volume *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo della fotografia*<sup>86</sup>. In questo testo, frutto delle esperienze fotografiche, ma anche politiche e culturali, del Sessantotto lungo, gli autori tentano di spiegare cosa vuol dire fare fotografia di contestazione e offrono una serie di regole per la produzione di "immagini per la lotta"<sup>87</sup>. L'atto della messa a fuoco di un soggetto, a cui si allude nel titolo, viene inteso come atto politico in cui la macchina fotografica, impugnata dal fotografo, si trasforma in un'arma puntata contro la falsa rappresentazione della realtà<sup>88</sup>. L'obiettivo è quello di contrapporre all'apparenza

---

<sup>83</sup> Lucas U., *Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*, cit., p. 93.

<sup>84</sup> D'Autilia G., *Umanesimo Partigiano. Il fotogiornalismo italiano al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta*, cit., pp. 25-26.

<sup>85</sup> Smargiassi M., *Epica di un'amicizia armata*, in "Fotocrazia", 04 maggio 2012; <https://smargiassimichele.blogautore.repubblica.it/2012/05/04/epica-di-unamicizia-armata/> [ultimo accesso 20 ottobre 2023].

<sup>86</sup> *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia* è un manuale di teoria fotografica anticonvenzionale pubblicato dall'editore Savelli nel 1978. Gli autori raccolgono le esperienze del fotogiornalismo di un decennio di lotte per dargli una teorizzazione, con la speranza di contribuire a diffondere "una fotografia che guardi il mondo ed esprima noi stessi, che comunichi creatività e ribellione". Cfr. Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Roma, Savelli, 1978 e Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 171.

<sup>87</sup> Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, cit., p. 56.

<sup>88</sup> Cfr. Bertelli P., *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, cit.

creata dalla comunicazione di massa la concretezza di un movimento composto da giovani donne e giovani uomini che tentano di rinnovare ogni ambito della società, pubblico o privato che sia<sup>89</sup>.

### 2.2.2 Gli spazi di pubblicazione

La fotografia della contestazione, per la sua carica eversiva e la capacità di esprimere le rivendicazioni e le lotte antiautoritarie, circolerà principalmente nel contesto della controinformazione. I giornali a larga tiratura, anche quelli dissidenti come “Il Manifesto”, pubblicano le immagini del movimento in modo sporadico e al solo scopo di documentare i fatti, mentre i rotocalchi adottano atteggiamenti diversi che vanno da quello ironico-paternalistico o addirittura di condanna al tentativo di comprendere il fenomeno e di dare voce agli studenti<sup>90</sup>. I fotografi, lavorando come liberi professionisti, con grande difficoltà riescono a vendere le loro immagini solo a poche riviste progressiste dirette da intellettuali illuminati che ne comprendono il valore. Tra queste troviamo “Il Mondo” di Pannunzio, “L’Europeo” di Gian Luigi Melega e Giovanni Valentini, “Panorama” e il “Tempo”<sup>91</sup>.

La maggior parte della stampa ufficiale, di destra e di sinistra, sfrutta le immagini della contestazione per esprimere le proprie linee politiche e le proprie riflessioni sul tema. In tal senso vengono usate soprattutto quelle immagini che mostrano un momento decisivo di un evento e che contribuiscono a trasformare la storia in una sequenza di attimi cruciali privi di contestualizzazione che, in quanto tali, possono essere letti in modi diversi e non offrono una comprensione esaustiva dell’evento<sup>92</sup>. Dal Sessantotto sulle testate a larga tiratura si assiste a una proliferazione di immagini in cui le proteste e le rivendicazioni dei giovani, delle donne e degli operai vengono neutralizzate poiché l’obiettivo è quello di mostrare fotografie rassicuranti per trattare di una protesta civile-elitaria guidata da giovani ben vestiti che si riuniscono in *sit-in* davanti alle università

---

<sup>89</sup> Uva C., *L’immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell’Italia degli anni Settanta*, cit., p. 170.

<sup>90</sup> Cfr. Calzavara E., *I rotocalchi e il movimento studentesco*, in “Tempi moderni”, estate 1968, n. 33, pp. 144-147.

<sup>91</sup> Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., pp. 420-422.

<sup>92</sup> Cerchioli C., *Una foto, una mina vagante*, in *L’informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 174-186, qui p. 176.

e in manifestazioni dal carattere gioioso. Dalla seconda metà degli anni Settanta, con il dilagare della violenza, le immagini di pestaggi, di manganelli branditi per aria e di scontri violenti serviranno alla stampa per scandalizzare il lettore del ceto medio e per condannare le derive violente del movimento<sup>93</sup>. I giovani non sono più “sfaccendati capelloni”, ma violenti agitatori di cui non si comprendono le motivazioni.

Con la mistificazione delle immagini da parte della stampa il fotografo perde completamente il controllo del proprio lavoro e si crea spesso una dicotomia tra la motivazione che lo spinge a realizzare le immagini e il modo in cui esse sono utilizzate, la stessa dicotomia che si riscontra tra le fotografie scattate dai fotografi partecipi alla contestazione e quelle prodotte per la stampa da esterni. È, ancora una volta, la contrapposizione tra una “fotografia eversiva”, che vuole mostrare la collera e la volontà di cambiamento, e la “rappresentazione” degli eventi modellata dalla società dello spettacolo che, attraverso le immagini, desidera controllare l’opinione pubblica<sup>94</sup>.

Nonostante l’impegno delle agenzie Grazia Neri e DFP di Aldo Bonasia, che si proporranno come intermediarie tra la stampa ufficiale e la nuova produzione fotografica, le immagini della contestazione circoleranno principalmente nel mondo della cultura e nei confini dell’editoria militante. Nelle redazioni, spesso improvvisate, della controinformazione si producono volantini, fogli d’opinione e tazebao; si pubblicano riviste e giornali, che spesso hanno vita breve e scarsa circolazione (come “Potere operaio”, “Lotta Continua” e “Zut”); si allestiscono mostre negli spazi della collettività che diventano luoghi di conoscenza e di espressione di forme “alternative” di cultura. Inoltre, alcuni fotoreporter affiancano i giornalisti della controinformazione, quali Giorgio Bocca ed Ermanno Rea, nelle inchieste tese a smascherare le bugie e le macchinazioni ordite dallo Stato. Tali collaborazioni porteranno alla realizzazione di pagine importanti della storia del fotogiornalismo italiano che rivelano ancora una volta l’uso politico di questo mezzo: i fotografi accompagnano i giornalisti nelle

---

<sup>93</sup> Lucas U., *Il maggio della fotografia*, in *Il '68 e Milano*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 07 maggio-30 giugno 1998), a cura di C. Calvenzi, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 62-65, qui p. 63.

<sup>94</sup> Bertelli P., *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, cit., p. 49.

indagini, per esempio, sul presunto suicidio di Pinelli e sulla bomba alla Banca Nazionale dell'Agricoltura<sup>95</sup>.

Tuttavia, le testate della controinformazione, per quanto siano le principali interlocutrici e promotrici del lavoro dei fotografi della contestazione, non sono in grado di valorizzare la nuova fotografia. C'è una frattura tra l'impegno e la mobilitazione dei fotografi, e gli intellettuali militanti di sinistra che non sono ancora in grado di comprendere fino in fondo le potenzialità della fotografia, tanto che le riviste della nuova sinistra trascurano frequentemente il suo significato politico, sociale e culturale. In queste, infatti, non vengono pubblicate riflessioni teoriche sulle possibilità rivoluzionarie della pratica fotografica e i saggi dedicati al movimento studentesco e alla pratica femminista non sono sempre accompagnate da immagini. Nei giornali della controinformazione paradossalmente vengono riproposti gli stessi limiti del rapporto tra quella stampa tradizionale che vogliono sovvertire e la fotografia: l'immagine viene usata come ancella del testo, utile solo a illustrare e sostenere la sua tesi<sup>96</sup>. Un'eccezione è rappresentata dal trimestrale "Tempi moderni" in cui il direttore, Fabrizio Onofri, introduce una sezione intitolata "Immagini" dove vengono pubblicati importanti reportage fotografici di attualità poiché Onofri riconosce che le fotografie "non sono illustrazioni, ma messaggi e documenti" e che "vi sono realtà o messaggi o ricerche che solo con le immagini possono essere compiutamente trasmessi"<sup>97</sup>.

D'altra parte, la fotografia dalla stampa rivoluzionaria viene frequentemente usata come strumento propagandistico, per cui giornali come "Lotta Continua" chiedono ai fotografi immagini della massa dei militanti, in grado di celebrare e di testimoniare la loro forza numerica. Queste fotografie, che mostrano il movimento che invade le strade e le piazze cittadine, contribuiscono a rafforzare il senso di appartenenza al gruppo, ma non testimoniano ciò che accade dentro alle università occupate, durante le assemblee e nei nuovi spazi di incontro. Sono immagini esaltative che cedono alla retorica del corteo, alla ripetitività della rappresentazione della massa e delle bandiere al vento, e danno testimonianza visiva alle parole d'ordine gridate dai manifestanti e

---

<sup>95</sup> Cfr. Lucas U., *Il maggio della fotografia*, cit., pp. 63-64.

<sup>96</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 38.

<sup>97</sup> Ivi, p. 37.

agli slogan scritti sugli striscioni. Fanno eccezione il settimanale “Potere Operaio del Lunedì”, che affida alla fotografia uno spazio di maggiore autonomia, utilizzandola come secondo titolo, o “Bandiera Rossa”, che pubblica con assiduità le fotografie di Uliano Lucas e Tano D’Amico valorizzandone la capacità comunicativa.

I fotogiornalisti sono consapevoli delle contraddizioni delle richieste che ricevono: da una parte ci sono testate come “L’Espresso” che chiedono fotografie di manifestazioni dove si vedano prestanti figure femminili, dall’altra le testate della sinistra extraparlamentare che vogliono vedere nelle fotografie le masse combattive. Tuttavia, raramente i fotografi conoscono l’uso che l’informazione farà delle loro immagini e spesso scoprono il significato che queste assumono solo una volta pubblicate<sup>98</sup>.

La difficoltà di trovare spazio sui giornali porta la maggior parte dei fotografi a presentare il loro lavoro su innovativi volumi fotografici, i fotolibri, la cui marginalità e indipendenza li rende luoghi di grande sperimentazione. Infatti, questi progetti vengono fin da subito riconosciuti come mezzi di comunicazione alternativi e quindi veicolo di controinformazione. Nelle loro pagine la presenza di immagini quasi prive di didascalie serve a dimostrare che la fotografia non necessita di essere affiancata al linguaggio per comunicare un messaggio. Infatti, il fotolibro, per coloro che nel 1971 redigono il documento di Sorrento<sup>99</sup>, deve garantire ai fotografi del movimento uno spazio di espressione indipendente e libero da ogni forma di controllo<sup>100</sup>.

Dal 1968, si crea, quindi, una vera e propria produzione fotoeditoriale dedicata alle contestazioni del periodo. Queste pubblicazioni, spesso nate dai reportage realizzati per i giornali, sono accomunate dalle tematiche trattate e dalle politiche editoriali di cui sono frutto, ma anche dal fatto che si differenziano dai libri fotografici caratterizzati, come i libri d’arte, da grande cura nella stampa e da costi elevati di produzione. Le nuove pubblicazioni sono spesso finanziate da piccole case editrici

---

<sup>98</sup> Cerchioli C., *Una foto, una mina vagante*, cit., p. 177.

<sup>99</sup> Nel 1971, in occasione del secondo convegno di fotografia tenutosi tra il 27 e il 29 giugno a Sorrento, viene stilato da Cesare Colombo e Muzi Falconi un documento programmatico in cui vengono indicati gli obiettivi dell’incontro. In questa occasione si propone anche la costituzione di un centro di coordinamento dei fotografi a livello nazionale, teso anche alla difesa e alla rivendicazione dei diritti dei suoi membri. Cfr. Falconi M. M., *I documenti di Sorrento*, cit., e Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, cit., pp. 95-96.

<sup>100</sup> Criscione M., *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmediabook, 2019, p. 130.



militanti o dai gruppi sociali coinvolti nel movimento come collettivi e sindacati, gruppi che, per motivi economici, realizzano libri di piccole dimensioni non perfetti dal punto di vista formale, ma densi di significato politico e sociale. Sono volumi che vengono venduti a basso costo, spesso come supplementi di quotidiani e di periodici, circolano quasi esclusivamente negli ambienti del movimento e, talvolta, come nel caso del libro di Tano D'Amico *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70*, servono a finanziare il movimento stesso<sup>101</sup>. I soggetti principali di queste pubblicazioni sono i cortei cittadini, i raduni, i nuovi protagonisti e le loro lotte, e talvolta si concentrano sull'analisi di un'unica manifestazione o su tematiche particolari come i graffiti o gli striscioni esibiti. Parallelamente, anche negli ambienti femministi in questi anni vengono pubblicati fotolibri con un chiaro intento di denuncia e di critica nei confronti della società contemporanea, patriarcale e oppressiva, che impone alle donne modelli di vita standardizzati.

Sono libri che contribuiscono a creare l'immaginario visivo delle lotte che hanno segnato l'Italia negli anni Sessanta e Settanta e che testimoniano l'idea di una fotografia in grado di mettere in discussione e addirittura di modificare i rapporti di forza vigenti e di contribuire ad apportare cambiamenti sociali<sup>102</sup>.

Il fotografo inglese Martin Parr ha individuato due tipologie di libri: quelli che svolgono un ruolo attivo nella protesta, come il volume *Cinque anni a Milano* con cui Uliano Lucas e Massimo Vitali, attraverso trecentocinquanta fotografie scattate tra il 1968 e il 1973, partecipano alla contestazione e quelli che, in forma di diario, documentano le manifestazioni e gli scontri<sup>103</sup>. A questi ultimi appartiene *Come eravamo*, edito nel 1975 dalla casa editrice Savelli, una raccolta delle fotografie realizzate tra il 1966 e il 1972 da Adriano Mordenti e Massimo Vergari i quali documentano il movimento romano in tutte le sue realtà. Le immagini sono accompagnate da brevi testi e mostrano le azioni e le manifestazioni pubbliche restituendo un'immagine eroica del movimento<sup>104</sup>. Le stesse tematiche sono trattate

---

<sup>101</sup> Cfr. Ivi, pp. 129-132.

<sup>102</sup> Cfr. Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, in *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, a cura di R. Perna e I. Schiavone, Bologna, DeriveApprodi, 2015, pp. 95-113, qui pp. 98-99.

<sup>103</sup> Cfr. Badger G., Parr M., *The Photobook: A History*, 3 voll., Londra, Phaidon, 2014, vol. III.

<sup>104</sup> Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, cit., p. 99.

nel volume *Malgrado voi* di Enrico Scuro del 1979, dove le fotografie mostrano in modo corale le lotte del movimento bolognese tra il 1977 e il 1979, come a volerne ribadire la vitalità e la forza, nonostante i numerosi tentativi di repressione. Ci sono anche i fotolibri che mostrano la contestazione dalla parte delle forze dell'ordine e le disillusioni del movimento. Uliano Lucas, per esempio, in *L'istituzione armata* documenta la quotidianità della vita militare superando i cliché usati per la loro rappresentazione dalla stampa alternativa. Anche in questo caso lo sguardo del fotografo non è esterno ed estraneo, ma è interno e partecipe e permette di realizzare un progetto che diventa una vera e propria indagine sociologica sulle condizioni di vita nelle caserme<sup>105</sup>. Anche Aldo Bonasia propone un'interessante riflessione su questo tema nel testo *L'io in divisa*, ma il suo fotolibro più conosciuto è *Vivere a Milano* in cui testimonia la violenza del periodo. Nelle pagine di questo volume Bonasia porta alla ribalta non solo i drammi collettivi, costantemente sotto gli occhi di tutti, ma anche le contraddizioni del movimento<sup>106</sup>.

### 2.3 La fotografia come strumento di analisi storico-sociale

A distanza di anni, le immagini del decennio della contestazione, ormai prive della retorica del periodo, diventano documenti storici fondamentali poiché sono preziose testimonianze visive del momento in cui sono state realizzate. Infatti, come sostiene il fotografo Pino Bertelli la fotografia, nonostante sia sempre un'interpretazione, “è il volto di un'epoca”<sup>107</sup>. Sfogliando le pagine dei giornali, delle riviste e dei libri fotografici degli anni Sessanta e Settanta è possibile comprendere, anche solo attraverso le rappresentazioni visive, le trasformazioni e le conquiste sociali e culturali avvenute nella società italiana ed europea. Le immagini, che la stampa era stata restia a pubblicare, diventano quindi la documentazione di un'esplosione rapida e violenta che ha mutato profondamente il nostro Paese segnandone un punto di non ritorno<sup>108</sup>. Tuttavia, la lettura di quel decennio passato alla storia come “Sessantotto lungo”,

---

<sup>105</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>106</sup> Ivi, p. 100.

<sup>107</sup> Bertelli P., *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, cit., p. 35.

<sup>108</sup> Serra M., *Quarant'anni fa esplodeva la contestazione in Europa*, in “La Repubblica”, 1° febbraio 2008, p. 37.

limitata agli scatti dei fotografi della contestazione, non permette di avere una conoscenza esaustiva e oggettiva degli eventi. Infatti, sebbene lo scatto fotografico costituisca un frammento della realtà bloccato nel suo divenire e consegnato alla storia, la scelta consapevole dei soggetti da fotografare e delle immagini da far circolare, operata dai fotografi e dalla stampa, condiziona sempre la lettura dei fatti e il ricordo di chi ne è stato protagonista, contribuendo a plasmare la storia<sup>109</sup>. A tal proposito significative sono le parole di Uliano Lucas che affermerà che le sue fotografie sono il suo sguardo, il suo “tentativo di dare voce a questo moto antiautoritario che cercava di spezzare le gerarchie di classe, di affermare nuovi diritti, di svecchiare la mentalità e di proporre anche nuovi modi di vivere”<sup>110</sup>.

### 2.3.1 I nuovi protagonisti e i nuovi spazi

Le immagini delle manifestazioni, dei cortei, delle assemblee mostrano in primo luogo i nuovi protagonisti della storia: studenti, operai e donne che si affacciano per la prima volta sulla scena pubblica rivendicando la loro individualità e la loro esistenza in una società che da sempre li aveva messi in secondo piano. Una lettura in chiave antropologica delle immagini testimonia la progressiva ridefinizione dei ruoli, sociali e di genere, che avviene in questi anni e che si riflette nell'individuazione di nuovi spazi di aggregazione, di confronto e di dialogo, nella creazione di nuove forme di lotta e nella rivoluzione dei costumi.

Gli scatti realizzati nei primi anni di lotta sono popolati da giovani con i capelli corti vestiti in giacca e cravatta che riflettono l'immagine dei loro padri impiegati, funzionari e operai<sup>111</sup>. Il loro vestiario è quello dell'Italia del dopoguerra e del boom economico, ma i desideri e gli ideali per cui si battono sono nuovi (Fig. 5). Anche le poche figure femminili che compaiono nelle prime manifestazioni sono giovani donne, di evidente appartenenza alla classe borghese, ancora molto legate all'idea di femminilità dominante negli anni precedenti alla rivoluzione femminile e sessuale. Le capigliature sono quelle delle loro madri, così come l'abbigliamento, caratterizzato da

---

<sup>109</sup> Sorlin P., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia/Scriptorium, 1999, p. 145.

<sup>110</sup> Lucas U., *Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*, cit., p. 13.

<sup>111</sup> Serra M., *Quarant'anni fa esplodeva la contestazione in Europa*, cit., p. 37.

gonne al ginocchio, calze trasparenti e classici decolté (Fig. 6). In pochi anni i protagonisti delle immagini cambiano radicalmente: i ragazzi portano barbe e capelli lunghi, indossano maglioni larghi e jeans, e il montgomery cede il posto all'eskimo; mentre le ragazze, liberandosi delle acconciature elaborate, raccolgono i capelli in lunghe trecce o li sciolgono al vento, ai piedi calzano zoccoli o stivaletti, ma soprattutto indossano i pantaloni (Fig. 7). Una rivoluzione dei costumi che è conseguenza del tentativo dei giovani di autodefinirsi attraverso uno scontro generazionale che parte dal rifiuto del padre e della sua stessa immagine. La fotografia di Tano D'Amico, realizzata nel 1977 durante la cacciata del segretario generale della CGIL dall'università di Roma occupata, riesce a mostrare bene il desiderio di emancipazione dei giovani dalla generazione dei propri genitori (Fig. 8). In questa immagine dal titolo *Il giorno di Lama* è documentato un momento dello scontro caotico tra il movimento studentesco e i rappresentanti del Partito Comunista Italiano: al centro della scena ci sono dei ragazzi per terra e, intorno a loro, alcune persone tentano di salvarli dalla mischia, altre li picchiano con calci e bastoni. Lo scontro generazionale è evidente al lato dell'immagine, nel gesto di un uomo di mezza età che si distingue per il suo abbigliamento borghese in contrasto con le giacche e i jeans indossati dalla maggior parte dei ragazzi. L'uomo tenta di fermare un ragazzo tirandolo per il cappotto come se fosse suo figlio: in questo gesto si racchiude tutto il significato di quegli anni, il desiderio di liberazione e di autonomia dei giovani<sup>112</sup>.

Le immagini dei movimenti contribuiscono anche a comprendere ciò che successivamente è stato definito come una trasformazione della "dimensione [...] antropologica della politica giovanile"<sup>113</sup>. Esse svelano il rapporto esistente tra l'adozione di forme di lotta inedite e la conquista di spazi della vita pubblica. La fotografia scattata il primo maggio 1970 da Uliano Lucas in piazzale Loreto a Milano durante un *sit-in* del movimento studentesco evidenzia fino a che punto i giovani siano diventati i protagonisti della storia, ma mette in luce anche l'uso originale che essi fanno degli spazi pubblici (Fig. 9). In questa immagine centinaia di ragazzi stanno

---

<sup>112</sup> Massimetti G., *Un giorno lungo un anno. 17 febbraio 1977*, Rai Storia, gennaio 2019; <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/Diario-Civile-69bd296d-9060-40da-aa98-3eafa37cc760.html> [ultimo accesso 16 ottobre 2023].

<sup>113</sup> Revelli M., *Per un dibattito sui movimenti politici e sociali nell'Italia degli anni '60-'70*, in *Gli anni dell'azione collettiva. Per un dibattito sui movimenti politici e sociali nell'Italia degli anni '60 e '70*, a cura di L. Baldissara, Bologna, Clueb, 1997, pp. 44-55, qui p. 45.

seduti per terra, con le braccia intorno alle ginocchia, ad ascoltare le esperienze e le riflessioni dei loro compagni. Questo scatto ha un preciso significato politico se si considera che i giovani si sono impossessati di un luogo fortemente simbolico per la storia italiana, trasformandolo in spazio di confronto e di dialogo.

Il desiderio di partecipare, condividere e raccontare le proprie esperienze porta, quindi, i giovani, le donne, gli operai a riunirsi nelle piazze e a sfilare per le strade, a pretendere spazi di incontro nelle università e a organizzare *sit-in*. La città diventa di tutti, ma le sue funzioni sono stravolte, c'è una sorta di negazione del suo uso ufficiale: le strade, sgomberate dalle macchine, sono occupate da danze e cortei in corsa e le piazze diventano luoghi di assemblee, palcoscenici della lotta<sup>114</sup>. La conquista degli spazi pubblici si riflette nella scelta dei fotografi di non chiudere i manifestanti nei confini dell'inquadratura, soluzione formale che ha un chiaro intento politico. Le immagini realizzate da fotografi come Paola Agosti, Tano D'Amico, Uliano Lucas, Gabriella Mercadini e Adriano Mordenti, nonostante siano scattate velocemente riescono a mostrare l'entusiasmo dirompente che muove i manifestanti e che scaturisce dalla consapevolezza di essere partecipi a un tentativo collettivo di cambiamento della società (Figg. 10-11)<sup>115</sup>. Anche le fotografie scattate all'interno delle università, delle fabbriche occupate e dei consultori mostrano la conquista di luoghi di libera espressione. Il fotografo entra in quegli spazi chiusi dove si sperimenta il rovesciamento dell'ordine costituito che si vuole attuare nella società e coglie con il suo obiettivo scene di vita collettiva, momenti di svago e forme di autogestione (Fig. 12)<sup>116</sup>.

Le fotografie delle piazze e dei cortei rivelano invece come dal 1968 vengano meno le tradizionali forme di protesta: uomini e donne di qualsiasi età e strato sociale per la prima volta si fondono in coreografie disordinate e colme di vitalità. Infatti, fino al Sessantotto la gerarchizzazione e la rigida organizzazione della società si rifletteva anche nelle manifestazioni: ogni categoria lavorativa partecipava alle lotte occupando un preciso spazio all'interno del corteo e spesso impugnando gli strumenti del proprio lavoro (Fig. 13). Le manifestazioni così organizzate, durante le quali le uniche forme

---

<sup>114</sup> Quintavalle A. C., *La contestazione 1968-1977 di Uliano Lucas*, cit., p. 1757.

<sup>115</sup> Cfr. Arendt H., *Sulla rivoluzione* (1963), tr. it. di M. Magrini, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>116</sup> Salvatici S., *Uomini e donne sulla pubblica scena*, cit., p. 210.

di dinamismo erano rappresentate dalle musiche e dalle danze popolari, riproducevano le marce militari, rigide e compatte, erano forme di proiezione fisica della struttura dello Stato e riflettevano il bisogno degli uomini di occupare un ruolo preciso nella società<sup>117</sup>. Inoltre, pochi erano gli studenti che partecipavano attivamente alle proteste e scarsa era la presenza delle donne. Nei cordoni fotografati dopo il Sessantotto avviene un cambiamento radicale: si assiste al mescolarsi delle diverse categorie lavorative e di queste con gli studenti, sono presenti le donne e i manifestanti si sentono tutti parte dello stesso movimento<sup>118</sup>. Tali trasformazioni sono sintetizzate nello scatto di Uliano Lucas realizzato durante una manifestazione a Milano nei primi anni Settanta, che riprende una giovane studentessa con uno sguardo pensieroso che sfilava a fianco a un vecchio operaio che, con il volto segnato dal lavoro, guarda fuori campo: i due provengono da mondi diversi e hanno vissuti differenti, ma partecipano allo stesso corteo e impugnano la stessa bandiera, accumulati da ideali che superano le differenze di genere e generazionali (Fig. 14)<sup>119</sup>.

Inoltre, i ritmi cadenzati della marcia vengono ormai sostituiti da corse e interruzioni improvvise, come rivela la fotografia scattata da Lucas a Bologna nel 1972 durante la manifestazione nazionale contro la guerra del Vietnam che mostra in primo piano un gruppo di giovani donne mentre corre verso il fotografo sostenendo uno striscione (Fig. 15). Non è leggibile la scritta, ma questa non è rilevante poiché la fotografia non ha uno scopo propagandistico, ma vuole essere una testimonianza della realtà dei movimenti. L'obiettivo del fotografo, quindi, si concentra sui volti sorridenti delle donne mostrando così fino a che punto la protesta è sentita come un momento di gioia e condivisione. Alle loro spalle si intravedono altri ragazzi e altre ragazze che le seguono nella corsa. L'immagine non è perfetta dal punto di vista tecnico - è sgranata, non è messa a fuoco e non è ben inquadrata - ma restituisce perfettamente la forza propulsiva delle lotte e la spontaneità dei gesti, delle espressioni e dei movimenti dei partecipanti. Questa spontaneità si contrappone all'alienazione imposta dal lavoro in fabbrica e dalla sua struttura gerarchica, visibile nelle immagini delle manifestazioni dei lavoratori degli anni precedenti al Sessantotto<sup>120</sup>. La fotografia scattata da Lucas,

---

<sup>117</sup> De Luna G., *Spontaneità e organizzazione. L'immagine dei «movimenti»*, cit., p. 419.

<sup>118</sup> Ivi, p. 411.

<sup>119</sup> Miodini L., *Uliano Lucas*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 57.

<sup>120</sup> Luzzatto S., *Introduzione*, cit., p. 7.

così come molte altre realizzate in questo decennio, testimonia l'urgenza di usare il mezzo fotografico per mostrare e interpretare la tensione vitale che spinge il movimento, raccontare quindi una politica guidata dalla vita in contrapposizione a quello che il filosofo Roberto Esposito definisce un "biopotere che governa e sottomette la vita al comando della politica"<sup>121</sup>.

### 2.3.2 L'irruzione della violenza

Nell'immaginario collettivo gli ultimi anni della contestazione sono associati al dilagare della violenza anche a causa delle fotografie scattate e dell'utilizzo che ne è stato fatto. Infatti, alla fine degli anni Settanta la politica visiva della maggior parte dei giornali richiede solo immagini di cronaca la cui brutalità ha come obiettivo il consenso dell'opinione pubblica alla politica repressiva dello Stato<sup>122</sup>. Tali scelte contribuiranno a far sì che le esperienze degli anni Settanta siano ricondotte quasi nella loro totalità alla violenza degli anni di piombo.

La violenza non è una novità per i manifestanti i quali, fin dalle prime contestazioni del Sessantotto, l'hanno sperimentata e vissuta nella forma della repressione, per esempio durante i celebri scontri di Valle Giulia nel marzo del 1968. Tuttavia, dalla strage di Piazza Fontana una parte del movimento passa al suo utilizzo programmato e consapevole, processo che culmina nel Movimento del Settantasette, soprannominato per questo "uno strano movimento di strani studenti"<sup>123</sup>. Tale evoluzione è raccontata dalle fotografie che mostrano i manifestanti armati, la violenza dei gruppi terroristici e dei militanti di Autonomia Operaia (chiamati autonomi), i corpi straziati, gli sguardi stravolti e le folle ammutolite dal dolore e dalla rabbia.

Aldo Bonasia, nel fotolibro *Vivere a Milano* pubblicato nel 1976 dal Centro Studi CSAPP, ha saputo registrare in modo efficace il carattere violento del movimento: i suoi scatti mostrano la città infiammata dallo scontro politico-sociale, la rabbia e

---

<sup>121</sup> Cfr. Esposito R., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 5.

<sup>122</sup> Sangiovanni A., *Tra "anni di piombo" e "riflusso": la società italiana alla fine degli anni Settanta nei grandi settimanali d'attualità*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 176-187, qui p. 180.

<sup>123</sup> Cfr. Lerner G., Manconi L., Marino S., *Uno strano movimento di strani studenti. Composizione, politica e cultura dei non garantiti*, Milano, Feltrinelli, 1978.

l'aggressività crescente del movimento, la lotta delle forze dell'ordine. Sono immagini intense realizzate da un giovane ventenne che si schiera dalla parte di chi soffre<sup>124</sup>. Il fotografo è consapevole della crudezza delle sue immagini e delle conseguenze, politiche e sociali, della loro pubblicazione, ma sceglie di stamparle ugualmente poiché teme che questi aspetti del periodo vengano dimenticati<sup>125</sup>. Bonasia documenta non solo la violenza delle forze dell'ordine, come facevano i fotografi legati al movimento, ma anche quella degli studenti, come è evidente nelle fotografie scattate tra il 15 e il 17 aprile 1975 in occasione dell'assalto alla sede MSI (Movimento Sociale Italiano). In queste i giovani proletari, mossi dalla rabbia e dalla violenza, impugnano molotov e oggetti per colpire, come spranghe, assi di legno e chiavi inglesi. Anche questi ragazzi corrono, ma, a differenza dei manifestanti fotografati da Lucas, i loro volti sono coperti e la loro corsa è una fuga dai manganelli e dai lacrimogeni. Nella fotografia scattata in Via Mancini il 17 aprile, Bonasia riprende in primo piano un giovane che fugge con il viso nascosto (Fig. 16). Alle sue spalle si vedono altri militanti, altrettanto mascherati, che incedono con aggressività nella direzione del fotografo lasciandosi dietro una nuvola di fumo. In un altro scatto un ragazzo è ripreso mentre sta lanciando qualcosa, probabilmente una molotov, e sullo sfondo si intravedono i compagni pronti ad attaccare (Fig. 17). Il fotografo riesce a restituire la violenza del gesto del giovane in un'immagine che rimanda a quella scattata da Henri Cartier-Bresson nel 1968 a Parigi diventata il simbolo del Sessantotto francese (Fig. 18). Le fotografie che mostrano il gesto di lanciare oggetti, spesso sanpietrini e molotov, sono usate frequentemente nelle pagine della stampa ufficiale come icone per stigmatizzare l'aggressività del movimento, tanto da trasformarsi in uno dei simboli della violenza degli anni di piombo. Bonasia testimonia anche la morte di Giannino Zibecchi<sup>126</sup> mostrando il corpo del ragazzo in una pozza di sangue circondato da quattro amici (Fig. 19). In questa immagine piena di umanità è possibile riscontrare l'iconografia classica del lutto, per esempio nel giovane a sinistra che, guardando verso

---

<sup>124</sup> Calvenzi G., *Non conosceva la paura*, in *Aldo Bonasia. Anni Settanta*, cat. (Milano, Galleria Belvedere, 20 marzo-30 aprile 2009), a cura di G. Calvenzi e A. Gilardi, Milano, Electa, pp. 5-6, qui p. 5.

<sup>125</sup> Bonasia A. V., *Vivere a Milano: 15 documenti fotografici per la presentazione di 15 manifesti*, Milano, CSAPP, 1976, p. 19.

<sup>126</sup> Giannino Zibecchi fu ucciso il 17 aprile 1975 a Milano da un autocarro dei carabinieri durante gli scontri che si verificarono ai lati della manifestazione organizzata a seguito della morte di Claudio Varalli.



l'obiettivo fotografico, si tiene le mani tra i capelli in un gesto disperato, così come nella figura dietro di lui che si copre il volto con la mano destra. Bonasia ancora una volta sta dalla parte di chi soffre e restituisce un'immagine densa di pathos di cui lui stesso è partecipe.

Dalla seconda metà degli anni Settanta questa tipologia di immagini è sempre più diffusa nei giornali e nelle riviste. Sono testimonianze di una violenza dilagante, della disillusione dei giovani e dell'ostilità crescente delle istituzioni. Le fotografie delle manifestazioni sono ora caratterizzate dalla presenza delle pistole, o altri oggetti utilizzati per ferire, e i manifestanti non offrono più i loro sorrisi spensierati all'obiettivo. In tal senso è emblematica la fotografia scattata a Milano nel 1976 da Dino Fracchia durante lo sgombero di occupanti abusivi dalle case popolari di viale Ca' Granda (Fig. 20). In questa, i protagonisti, ognuno con una molotov in mano, sono ripresi di spalle. Solo uno sembra accorgersi della presenza di Fracchia e si volta, ma il suo volto è nascosto da un passamontagna e da un paio di scuri occhiali da sole. Il muro che i ragazzi creano con i loro corpi impedisce all'osservatore e allo stesso fotografo di partecipare agli eventi. Ormai i militanti, uomini e donne, guardano con ostilità la macchina fotografica e, consapevoli della pericolosa prova giudiziaria che può produrre, le voltano le spalle e si coprono con sciarpe, caschi e passamontagna. Viene meno quel rapporto di fiducia tra fotografo e soggetto fotografato che aveva caratterizzato i primi anni della contestazione e che rimane solo negli ambienti della controcultura in cui la protesta è meno politicizzata<sup>127</sup>. I fotografi sono considerati nemici pericolosi legati alle istituzioni e, durante le manifestazioni più violente, sono costretti a nascondersi per riuscire a fotografare, come conferma l'immagine che mostra un autonomo mentre costringe Paola Saracini a bruciare la pellicola puntandole la pistola alla tempia (Fig. 21)<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Cfr. Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, cit., p. 434. Già l'articolo de "L'Espresso" del 22 maggio 1977 dedicato agli eventi di via De Amicis, sottolinea questa trasformazione: "fino ad oggi i fotografi che consegnavano ai giornali foto di questo tipo prendevano precauzioni o perché simpatizzavano coi gruppi della sinistra extraparlamentare o per non esporsi alle loro rappresaglie (ad esempio cancellavano con un tratto nero il volto dei terroristi)". Cfr. Malaspina T., *I guerriglieri*, "L'Espresso", 22 maggio 1977, pp. 6-9, qui p. 7.

<sup>128</sup> Perna R., *Per una pratica alternativa della fotografia: l'esperienza di Tano D'Amico*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 98-103, qui p. 100. Paola Saracini nell'intervista per il documentario *Just a Shot* ricorda così questo episodio: "mi ha detto 'dammi la macchina', gli risposi in automatico di no,

Il dilagare della violenza testimoniata dalle fotografie non passa solo attraverso gli scatti in cui si ritraggono scontri, morti o pistole puntate, ma anche attraverso quelle immagini che mostrano il nuovo simbolo di lotta: il pugno chiuso alzato al cielo, usato fin dai primi del Novecento, si trasforma nel gesto della P38, ovvero il pollice, l'indice e il medio tesi e uniti a mimare la pistola usata dai militanti vicini ad Autonomia Operaia (Fig. 22). L'evoluzione dei gesti e dei loro significati è un prezioso strumento di lettura per comprendere questi anni<sup>129</sup>, infatti l'appropriarsi da parte di alcune frange del movimento di questo simbolo per identificarsi permette di capire il valore che esse attribuivano alla violenza. Le immagini scattate nel corso degli anni Settanta, quindi, testimoniano il cambio di paradigma, come è ben visibile nella fotografia scattata da Paola Agosti, nella quale un gruppo di donne dichiara la propria appartenenza all'autonomia attraverso l'iconico gesto della P38 (Fig. 23). Sono donne di tutte le età che, inneggiando alla violenza, urlano slogan come "E se il carruba spara / lupara lupara! / Se spara il poliziotto, / P38, P38"<sup>130</sup>, mentre tendono in alto la loro "pistola". Una violenza di gesti e di parole che non è nuova, ma che in questi anni si concretizza in azioni terroristiche. Nell'opinione pubblica sono anche queste immagini che contribuiscono a far identificare l'intero movimento con un fenomeno violento e impediscono di riconoscere l'elemento creativo di quei giovani che partecipano alla contestazione proponendo modi alternativi per fare politica e sovvertire l'ordine sociale, come raccontano le fotografie di Tano D'Amico<sup>131</sup>.

### 2.3.3 La fotografia simbolo del Settantasette

È il Settantasette l'anno in cui la violenza di strada si sistematizza definitivamente e viene amplificata dai media ufficiali che, per commentare e documentare gli eventi,

---

allora lui mi ha preso e ha tentato di strapparmi la macchina. Non ci riuscì perché mi sbilanciai e caddi per terra. Allora puntò di nuovo la pistola e mi disse 'dammi la macchina o ti sparo'. Lì ho pensato 'faccio prendere luce al rullino': ho aperto il dorso della macchina egli ho fatto vedere che le foto erano bruciate". Cfr. Mollica L., in *Just a Shot. L'immagine dell'assassino*, YouTube, 2012; <https://www.youtube.com/watch?v=UrNN6ftLsfA> [ultimo accesso 14 ottobre 2023].

<sup>129</sup> Secondo Agamben il gesto in sé è "comunicazione di una comunicabilità. Esso non ha propriamente nulla da dire". Infatti, non sostituisce la parola, ma ne indica i limiti e rende il corpo un elemento significativo affidandogli il compito di esporre un determinato messaggio. Cfr. Agamben G., *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 42-52.

<sup>130</sup> Cfr. Sangiovanni A., *Identità e protesta: i gesti del contropotere*, in *I gesti del potere*, a cura di M. Fantoni, Firenze, Le Cariti, 2011, pp. 197-224.

<sup>131</sup> Falciola L., *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci, 2016, p. 12.

pubblicano per lo più le immagini caratterizzate dall'aggressività dei soggetti fotografati. Le figure che popolano le pagine dei giornali servono a spaventare l'opinione pubblica e le loro proteste e rivendicazioni, grazie alla fotografia, devono essere stigmatizzate come violente e condannate in maniera assoluta<sup>132</sup>. In tal senso è esplicativo il fatto che per raccontare gli episodi dell'occupazione dell'Università di Roma nel febbraio del 1977 e la successiva cacciata del segretario della CGIL non siano utilizzate le fotografie che mostrano le danze, i canti e le sperimentazioni artistiche degli indiani metropolitani, parte molto attiva dell'occupazione, ma quelle che testimoniano la violenza dei giovani, come la fotografia di Tano D'Amico *Dopo la cacciata di Lama*, nella quale alcuni ragazzi con i volti coperti e i pugni alzati si arrampicano sui cancelli dell'Università (Fig. 24).

Le immagini solitamente utilizzate per evocare il movimento del Settantasette sono, quindi, cariche di violenza, a partire da quella che è diventata la sua rappresentazione iconica: la fotografia scattata da Paolo Pedrizzetti che ritrae un giovane autonomo con il volto coperto, colto nell'atto di sparare in via De Amicis a Milano (Fig. 25). Questa immagine, immediatamente sfruttata dalla stampa, contribuisce più di altre a determinare l'immaginario collettivo degli anni di piombo e l'idea che, in quell'epoca, l'azione politica da militante diventa militare<sup>133</sup>, tanto che secondo Uva "la genealogia del concetto di terrorismo nella cultura visuale italiana è da far risalire a questa istantanea"<sup>134</sup>.

Il fotogramma fa parte di una serie di immagini scattate da Paolo Pedrizzetti, all'epoca fotografo dilettante, il 14 maggio 1977 a Milano durante una manifestazione indetta dai gruppi della sinistra extraparlamentare e dai collettivi dell'area dell'Autonomia Operaia a seguito della morte di Giorgiana Masi, uccisa a Roma il 12 maggio da un agente in borghese. Durante il corteo, nei pressi del carcere di San Vittore, il collettivo di autonomi Romana-Vittoria provoca le forze dell'ordine dando vita allo scontro armato nel quale viene ferito a morte Antonio Custra, un vicebrigadiere del terzo reparto celere. Pedrizzetti rende eterni questi momenti di tensione attraverso questa

---

<sup>132</sup> Grisogni M., "Il salto di qualità". *La violenza di strada e i suoi attori*, cit., p. 263.

<sup>133</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 182.

<sup>134</sup> Ivi, p. 190.

fotografia che viene immediatamente pubblicata diventando la foto-sintesi di quella giornata e del movimento del Settantasette<sup>135</sup>. Per realizzare questo scatto il fotografo si nasconde nell'androne di un palazzo, consapevole del pericolo di fotografare in questi frangenti, e, per non farsi notare, scatta la fotografia appoggiando la macchina fotografica al petto senza guardare nel mirino<sup>136</sup>. Si può affermare quindi che l'immagine simbolo degli anni di piombo, nonostante sembri studiata e premeditata, è frutto del caso.

La fotografia rappresenta un giovane esponente di Autonomia Operaia, con il volto coperto da un passamontagna, nell'atto di puntare una pistola ad altezza d'uomo. Il ragazzo, successivamente riconosciuto come Giuseppe Memeo, si trova solo al centro della strada, mentre nell'angolo in alto a sinistra si intravedono i manifestanti che voltano le spalle al militante e fuggono, dimostrando che la decisione dell'azione armata è solo di una parte del movimento. In tal senso è significativo un altro scatto realizzato pochi minuti prima da Pedrizzetti che mostra il corteo che si allontana fuggendo dalle derive violente della manifestazione (Fig. 26). Gli agenti del reparto celere contro cui Memeo punta la pistola sono esclusi dalla fotografia, espediente che rende ancora più drammatica l'immagine e ne favorisce la strumentalizzazione: il gesto violento rivolto a un nemico invisibile può essere utilizzato con significati ogni volta diversi<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> L'immagine viene pubblicata per la prima volta anonima il 16 maggio 1977 sulla prima pagina del "Corriere d'Informazione", accompagnata dal titolo *Il poliziotto assassinato. ECCO L'ULTRÀ CHE SPARA* e dalla didascalia "revolver spianato come un killer", parole che portano l'attenzione sulla violenza del gesto. Il giorno successivo, sempre sul "Corriere d'Informazione" l'immagine viene analizzata da Rodolfo Grassi che si sofferma su singoli elementi presenti nell'immagine, cercando di "svelare i misteri" della fotografia. Cfr. *Il poliziotto assassinato. ECCO L'ULTRÀ CHE SPARA*, in "Corriere d'Informazione", 16 maggio 1977 e Grassi R., *Cerchiamo di svelare i sei misteri di questa drammatica foto*, in "Corriere d'Informazione", 17 maggio 1977.

<sup>136</sup> Paolo Pedrizzetti confessa di aver avuto paura dopo che la sua fotografia era diventata il simbolo degli anni di piombo, ma nessuno lo riconobbe come l'autore di questa immagine, a differenza di quanto accadde a Dino Fracchia che fu più volte minacciato e il suo laboratorio bruciato. Infatti, le fotografie scattate in via De Amicis da Dino Fracchia, pubblicate il 22 maggio 1977 su "L'Espresso", permisero di individuare e arrestare tre ragazzi che avevano partecipato all'azione, due dei quali minorenni. Cfr. Malaspina T., *I guerriglieri*, cit., e Mollica L., *Just a Shot. L'immagine dell'assassino*, cit.

<sup>137</sup> La fotografia di Pedrizzetti è stata oggetto di numerose pratiche di détournement sia in ambito politico che artistico. Il partito radicale la utilizza nell'estate del 1977 come manifesto per la promozione della campagna referendaria contro l'utilizzo delle armi da parte delle forze dell'ordine. In questa occasione l'immagine viene accompagnata dalla frase "Contro la violenza le petizioni non servono. Disarmiamoli firmando gli otto referendum", parole che stravolgono il significato della fotografia e la rendono un'icona dell'abuso di potere da parte delle istituzioni. Sono le parole, quindi, che danno il significato all'immagine poiché, come sostiene Godard, la fotografia è "fisicamente muta. Parla per

Dal momento in cui viene sviluppata, la fotografia si carica di una duplice valenza, come dimostra Christian Uva: da una parte diventa un importante documento, un'istantanea rubata che si trasforma nella prova indiscutibile dell'atto criminoso, dall'altra diventa un'icona che, dissociata dal suo riferimento spazio-temporale, può essere riutilizzata infinite volte come simbolo della lotta armata<sup>138</sup>. Questa immagine offre infatti numerosi dettagli dell'evento, per esempio indica la via in cui avviene lo scontro, ma allo stesso tempo trascende l'azione contingente dato l'anonimato del ragazzo e la sua posa plastica con le ginocchia piegate e le braccia tese che rimanda a una scena da film western<sup>139</sup>. Sono queste le caratteristiche compositive che l'hanno resa la fotografia simbolo degli anni di piombo, nonostante non mostri colui che ha ucciso Antonio Custra<sup>140</sup>. Il valore di una fotografia, anche nell'ambito del fotogiornalismo, non è quindi dettato solo dal suo significato documentaristico, ma anche dalle sue qualità formali ed estetiche. La classicità della composizione, qui data in primo luogo dalla centralità del soggetto, contribuisce a far diventare l'immagine di Pedrizzetti “un piccolo capolavoro di arte scenica”, un'istantanea che sembra essere stata costruita per l'obiettivo fotografico<sup>141</sup>.

---

bocca del testo che vi si scrive sotto”. Mimmo Rotella nell'opera *Scontro Armato* del 1980 si appropria dell'immagine dell'autonomo e la riproduce ingrandita su tela per riflettere sull'ambigua relazione tra testo e immagine. Infatti, l'artista mantiene l'impaginazione originaria con la notizia errata diffusa dai giornali nella quale si legge che il protagonista della scena è Walter Azzolini mentre spara il colpo che ucciderà Custra. Cfr. Fabbri P., Migliore T., *14 maggio 1977. La sovversione nel mirino*, in *Storia di una foto: 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli “anni di piombo”*. *Contesti e retroscene*, a cura di S. Bianchi, Bologna, DeriveApprodi, 2011, pp. 136-141, qui p. 136; Perna R., *Speciale '77. Anatomia di un istante*, in “Doppiozero”, 22 febbraio 2012; <https://www.doppiozero.com/speciale-77-anatomia-di-un-istante> [ultimo accesso 20 ottobre 2023] e Sontag S., *L'eroismo della visione*, tr. it. di E. Capriolo, in Id. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004, pp. 74-98, qui p. 95.

<sup>138</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 184.

<sup>139</sup> Cfr. Eco U., *Una foto*, in “L'Espresso”, 29 maggio 1977, successivamente in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 96-99.

<sup>140</sup> La fotografia di Pedrizzetti, pur non mostrando l'assassino, ha avuto un ruolo importante nell'indagine sulla morte di Antonio Custra poiché testimonia la presenza di Antonio Conti, un fotografo vicino al mondo dell'Autonomia, che riprende la scena, ma che non consegna i rullini alla stampa, forse consapevole delle conseguenze che potevano avere. Nel 1989, il magistrato Guido Salvini osservando per l'ennesima volta il documento visivo si rende conto della figura di Conti e, facendo perquisire la sua casa, ritrova le fotografie da lui scattate il 14 maggio 1977. Sono ventotto istantanee che permettono al giudice di ricostruire definitivamente la dinamica dello scontro e di individuare chi ha ucciso Antonio Custra, ovvero l'autonomo Mario Ferrandi. Cfr. Mollica L., *Just a Shot. L'immagine dell'assassino*, cit.

<sup>141</sup> Fabbri P., Migliore T., *14 maggio 1977. La sovversione nel mirino*, cit., p. 137.

Fin da subito la fotografia viene salutata da Umberto Eco come “una di quelle foto che passeranno alla storia e appariranno su mille libri”<sup>142</sup>. Nell’articolo *Una foto*, pubblicato il 29 maggio 1977 su “L’Espresso”, il semiologo dimostra che l’immagine ha un ruolo fondamentale nel testimoniare il declino della lotta di classe e la distanza che si sta creando tra le masse e “l’eroe individuale”<sup>143</sup>. Attraverso questo scatto sarebbe quindi possibile vedere il passaggio dall’iconografia che riproduce la corralità delle grandi rivoluzioni a quella che rappresenta l’eroe che combatte solitario come nei film polizieschi. L’immagine documenterebbe quindi un cambiamento di immaginario collettivo e di paradigma. L’isolamento del militante dal corteo porta Eco a riflettere anche sul nuovo significato attribuito all’individuo dai rappresentanti del Settantasette. Adesso, infatti, si contrappone l’io al noi e si impone lo slogan “partire da sé” che allude alla riappropriazione dell’individualità<sup>144</sup>. L’individuo è inteso, non più come soggetto politico parte di una collettività che rivendica spazi pubblici e privati, ma come singolo portatore di desideri privati che devono essere ascoltati e soddisfatti<sup>145</sup>. Eco sostiene, infine, che la fotografia di Pedrizzetti ha saputo mostrare, soprattutto all’area della sinistra estrema, ciò che a parole risultava difficile affermare, ovvero la presenza della lotta armata nel movimento, provocando, secondo il giornalista Michele Smargiassi, “l’isolamento dei pitrentottisti”<sup>146</sup>.

Le considerazioni di Umberto Eco contribuiscono a far circolare la fotografia rendendola il fulcro di un importante dibattito teorico che vede lo scontro tra informazione e controinformazione per una sua interpretazione, testimonianza di un’opposizione inconciliabile tra potere e contropotere<sup>147</sup>. Lo storico del cinema Pio Baldelli è il primo che tenta di dare una risposta alla riflessione di Eco offrendo una controanalisi della fotografia di Pedrizzetti nelle pagine di “Lotta Continua”. In primo luogo, Baldelli propone una ricontestualizzazione dell’evento e dell’immagine e cerca

---

<sup>142</sup> Eco U., *Una foto*, cit., p. 98.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> Sernerì S. N., *Il ‘77 e il lungo ‘68*, in *Il movimento del ‘77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerì, Roma, Viella, 2019, pp. 33-52, qui p. 48.

<sup>145</sup> Tonelli A., *Feste, balli, letture. L’altra faccia del ‘77*, in *Il movimento del ‘77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerì, Roma, Viella, 2019, pp. 115-126, qui pp. 118-119.

<sup>146</sup> Smargiassi M., *Esorcismo di una foto*, in “Fotocrazia”, 06 ottobre 2011; <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2011/10/06/esorcismo-di-una-foto/> [ultimo accesso 20 ottobre 2023].

<sup>147</sup> Uva C., *Le foto degli “anni di piombo”*: due casi studio tra stampa borghese e controinformazione, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 64-73, qui p. 64.

di dimostrare che questa non ha apportato cambiamenti nel movimento: “prima e dopo l’episodio della foto operano le assemblee, i dibattiti, i documenti, le campagne di rettifica anche nel cosiddetto campo dell’autonomia. La foto costituisce solo uno dei tanti momenti di questo percorso politico quotidiano”<sup>148</sup>. Baldelli sostiene che l’immagine non testimonia una rottura nel movimento, ma dimostra come il potere governativo sfrutta le immagini per imporre il suo punto di vista. Infatti, la fotografia, pubblicata dalla stampa nazionale e internazionale, fa il giro del mondo, ma non sempre è mostrata nella sua interezza, spesso viene tagliata per isolare il soggetto principale dalla realtà circostante con un lavoro di postproduzione che, puntando l’attenzione solo sull’azione del giovane, ha un chiaro intento politico e visivo. L’assenza del contesto contribuisce a rendere l’immagine il simbolo astratto e assoluto della violenza dilagante nel movimento, un’icona vuota che suscita solo sdegno e indignazione senza fornire informazioni sull’accaduto<sup>149</sup>. L’immagine privata dei suoi punti di riferimento si assolutizza e, pur conservando la veridicità e l’oggettività del documento fotografico, diventa icona fuori dal tempo in grado di produrre significati e concetti, ovvero il “reale simbolico-ideologico”<sup>150</sup>.

Baldelli sposta anche l’attenzione sulle fotografie che mostrano la violenza perpetuata dallo Stato, sostenendo che Umberto Eco, non prendendo in considerazione queste immagini, impedisce ai lettori un’informazione completa sugli avvenimenti. Secondo il teorico della comunicazione, per comprendere il drammatico episodio del 14 maggio, è necessario, quindi, conoscere tutto il materiale visivo prodotto in quella giornata poiché solo così sarà possibile procedere all’interpretazione e alla ricostruzione della storia.

Attraverso questa immagine tutto il significato del Settantasette viene ricondotto all’elemento della violenza, una semplificazione che dimostra che “basta poco a distruggere un movimento con le immagini, con le sue immagini”<sup>151</sup>. È infatti questa l’immagine che tutti i giornali stavano aspettando per condannare definitivamente la

---

<sup>148</sup> Baldelli P., *Il diavolo c’è. Ve l’abbiamo fotografato!*, in “Lotta Continua”, 17 giugno 1977, pp. 6-7, qui p. 7.

<sup>149</sup> Cerchioli C., *Una foto, una mina vagante*, cit., p. 176.

<sup>150</sup> Lazzarato M., *Storia di una foto*, in *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, a cura di S. Bianchi e L. Caminiti, voll. 3, Roma, DeriveApprodi, 2008, vol. III, pp. 215-232, qui p. 216.

<sup>151</sup> D’Amico T., *Il fotografo e la strada*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L’inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 86-94, qui p. 89.

contestazione: la fotografia è stata, quindi, in grado di fornire “lo scalpo del movimento del 1977”<sup>152</sup>.

## 2.4 Il fotogiornalismo come pratica femminista

Negli anni della contestazione un numero crescente di donne si dedica al fotogiornalismo. L'irruzione dello sguardo femminile nella storia del fotogiornalismo porta una prorompente vitalità e la possibilità di vedere la realtà da una prospettiva fino a quel momento lasciata ai margini. Le fotografe non guardano alla retorica della “grande storia”, scandita da pochi eventi decisivi, ma volgono i loro obiettivi verso i gesti più intimi della quotidianità<sup>153</sup>. Inoltre, non si limitano a documentare visivamente i fatti ma, dedicandosi a progetti di ampio respiro, cercano di indagarli, di denunciarne le discriminazioni di genere e di offrire, soprattutto nella rappresentazione della donna, un'interpretazione che si allontana dai modelli visivi di riferimento, inevitabilmente maschili<sup>154</sup>. Nei loro scatti c'è una grande partecipazione emotiva che non è legata al genere, come spesso è stato spiegato, ma a motivazioni culturali e sociali: in quanto donne, le fotogiornaliste conoscono l'emarginazione e la discriminazione e tali esperienze le accomunano e le avvicinano ai soggetti fotografati, siano questi contadini, operai o persone con disturbi mentali<sup>155</sup>. In questo modo esse propongono forme di rappresentazione alternativa, condannando l'idea della fotografia come “atto predatorio”<sup>156</sup>, elemento che ritengono ancora molto presente, più o meno consapevolmente, nel fotoreportage sociale<sup>157</sup>.

Durante il Sessantotto lungo, al pari dei loro colleghi, le fotogiornaliste documentano le contestazioni che scuotono il Paese, e lo fanno concentrandosi sul ruolo e sull'impegno delle femministe nella lotta per i diritti civili cogliendo gesti e momenti

---

<sup>152</sup> Mollica L., *Just a Shot. L'immagine dell'assassino* cit.

<sup>153</sup> De Luna G., *Spontaneità e organizzazione. L'immagine dei «movimenti»*, cit., p. 402.

<sup>154</sup> Casero C., “Dietro la facciata” Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti: fotografe impegnate in una indagine sulla quotidianità femminile nell'Italia degli anni settanta, in “Palinsesti”, n. 8, 2019, pp. 41-52, qui p. 45.

<sup>155</sup> Porcellini C., *Per una storia femminile del fotogiornalismo*, “Artribune”, 28 febbraio 2018; <https://www.artribune.com/gliscaattidelledonne/2018/02/storia-femminile-del-fotogiornalismo/> [ultimo accesso 03 novembre 2023].

<sup>156</sup> Sontag S., *Nella grotta di Platone*, cit., p. 14.

<sup>157</sup> Cfr. Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, pp. 68-70.



nei quali esse stesse si riconoscono<sup>158</sup>. Utilizzano il medium fotografico per decostruire gli stereotipi di genere presenti nel sistema dell'informazione, per riflettere sull'identità femminile e per presentare la peculiarità delle esperienze personali con la consapevolezza che il "personale è politico"<sup>159</sup>. Tali tematiche secondo la fotografa Paola Mattioli inizialmente sono affrontate attraverso "un modo tradizionale di fare reportage" che lascia "inalterato il rapporto fotografo/fotografato" ma che, al tempo stesso, serve "di avvio per la messa in discussione del modo di porsi dietro e davanti alla macchina fotografica"<sup>160</sup>. Sempre Mattioli evidenzia che la diffusione delle riflessioni femminili "mette in luce un aspetto fondamentale: la crisi dell'immagine femminile, così come viene proposta dalla comunicazione di massa, e il tentativo di riportare la tecnica, che storicamente è un dato culturale maschile, all'occhio della donna"<sup>161</sup>.

Tra le fotogiornaliste della contestazione ci sono coloro che, come Liliana Barchiesi e Gabriella Mercadini, si dedicano all'attività fotografica come forma di partecipazione al movimento femminista e coloro che, già professioniste, con l'esplosione del movimento femminista iniziano a riflettere sul ruolo della donna nella società e si avvicinano alle lotte delle donne, per esempio, per ottenere il diritto all'aborto e il divorzio. Tra queste ci sono Paola Agosti, Lisetta Carmi e Carla Cerati, il cui lavoro può essere considerato "militante" poiché usano

la fotografia quale strumento per dare il [loro] contributo al Movimento delle donne, non solo documentando le battaglie per i diritti civili, ma indagando sul tessuto sociale, sulla rappresentazione del femminile, sugli stereotipi, sull'educazione<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> Casero C., *L'obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta*, cit., p. 144.

<sup>159</sup> Perna R., *L'altro Sguardo Fotografie Italiane 1965-2015*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2016, p. 17. Nel corso degli anni Settanta in Italia il movimento femminista si concentra particolarmente sulle questioni relative alla vita privata delle donne fino a quel momento escluse da ogni dibattito politico. Lo slogan "il personale è politico", attribuito all'attivista americana Carol Hanisch, ha come obiettivo quello di mettere in discussione la separazione tra la sfera pubblica, tradizionalmente maschile, e quella privata, considerata femminile. Cfr. Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, cit., p. 151 e Carol H., *The Personal Is Political*, in *Notes from the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, a cura di S. Firestone e A. Koedt, New York, Radical Feminism, 1970, pp. 76-78.

<sup>160</sup> Cfr. Mattioli P., *L'immagine fotografica*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, a cura di A. M. Boetti, 6 voll., Milano, Gulliver, 1979, vol. VI, pp. 174-178, qui pp. 175-176.

<sup>161</sup> Ivi, p. 174.

<sup>162</sup> Barchiesi L., *Donne è bello*, Roma, Postcart, 2020, p. 5.

Le fotografe fanno proprie le istanze del movimento femminista anche per condannare l'atteggiamento di chiusura che la società contemporanea esprime nei loro confronti, dal momento che la professione di fotoreporter è considerata un'attività maschile. Nell'ambito della fotografia le donne, infatti, dal secondo dopoguerra continuano a essere relegate al ruolo di assistenti dei grandi fotografi, nonostante ci siano già importanti fotogiornaliste nella storia nazionale e internazionale, come Tina Modotti, Dorothea Lange e Gerda Taro. Questa subalternità è denunciata dalle stesse fotografe che ricordano la difficoltà di entrare negli spazi da fotografare:

Non ero credibile. Quando c'era un fatto di cronaca, un morto ammazzato così, la Rai passava, i fotografi maschi passavano, a me qualche poliziotto mi metteva la mano e mi impediva di passare<sup>163</sup>.

I fotografi stessi spesso non gradiscono la loro presenza e fanno fatica a considerarle alla pari, ritenendole incapaci di usare la macchina fotografica, come testimonia un'esponente del collettivo Donne e immagine di Roma:

quando sono arrivata lì uno di questi mi guarda con la macchina fotografica e mi fa 'Ah, ma è tua? Ma la sai usare? No, perché è una macchina molto difficile, professionistica, una Nikon sai... essendo una donna'<sup>164</sup>.

L'esclusione sperimentata porta le fotografe a dare vita a una serie di collettivi, attraverso i quali cercano di ottenere visibilità e nei quali riflettono principalmente sulla relazione tra donne e fotografia. Nel 1976 nasce quasi casualmente il Collettivo Donne Fotoreporter composto tra le altre da Liliana Barchiesi, Kitti Bolognesi, Giovanna Calvenzi e Marzia Malli. Le fotografe provengono da contesti sociali, politici e culturali diversi, alcune sono professioniste, altre militanti, ma tutte ugualmente desiderose di riflettere sul ruolo della donna nella società e di contribuire a ristabilire la sua identità e rappresentazione attraverso un uso alternativo del mezzo fotografico. Questa comunione di intenti le spinge a realizzare numerose esposizioni che mettono in luce le discriminazioni e portano il visitatore a riflettere sulla condizione femminile. Nel 1978, in occasione della prima mostra del gruppo, è proposta una serie di ritratti realizzati in studio nei quali le fotografe, travestendosi,

---

<sup>163</sup> Politano A., *Andare a cuore delle cose*, in "Sguardi", n. 105, 2016; <https://nikonschool.it/sguardi/105/letizia-battaglia.php> [ultimo accesso 04 novembre 2023].

<sup>164</sup> Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, cit., p. 60.

denunciano provocatoriamente i luoghi comuni sulle donne che lavorano nell'ambito fotografico<sup>165</sup>. In questo modo riflettono sul loro contesto lavorativo e partecipano alla lotta femminista dando visibilità alla presenza di fotoreporter donne.

È possibile quindi affermare che nel corso degli anni Settanta per le donne dedicarsi al fotogiornalismo della contestazione diventa un modo per appropriarsi della tecnologia e di uno spazio fino a quel momento a loro precluso, partecipando così alle lotte femministe non solo attraverso le immagini scattate, ma anche reclamando la loro professione di fotogiornaliste<sup>166</sup>.

Quando le fotogiornaliste della contestazione documentano le manifestazioni e le assemblee, non le immortalano nella loro coralità, negli episodi nodali e più eclatanti, ma, condividendo le scelte estetiche della fotografia della contestazione, si soffermano sui dettagli, sui volti e sui gesti dei partecipanti, colti in momenti di pausa, di dialogo e di distrazione e sulle novità apportate dalle donne nel movimento: i balli, gli spettacoli, i girotondi (Fig. 27)<sup>167</sup>. C'è quello che Tano D'Amico definisce il "prima e il dopo", "il contesto"<sup>168</sup>, come si può vedere dalle fotografie scattate da Gabriella Mercadini. È uno sguardo che, nonostante la drammatica evoluzione degli eventi, saprà sempre restituire "una visione non violenta della vita"<sup>169</sup>, una lettura della realtà che si concentra su episodi considerati dai più marginali e consuetudinari<sup>170</sup>. Così facendo, le fotografe, come le artiste a loro contemporanee, hanno messo in discussione la natura e il significato del documento visivo, non solo proponendo un metodo alternativo di utilizzare e concepire il mezzo fotografico, ma anche delineando uno specifico linguaggio al femminile<sup>171</sup>. Le fotografe, quindi, condividono la critica

---

<sup>165</sup> Cfr. Calvenzi G., *Collettivo Donne Fotoreporter 1976*, in "FOTOIT", aprile 2019, pp. 42-45, qui p. 42 e Appendice B, Intervista alla fotografa Liliana Barchiesi.

<sup>166</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 173.

<sup>167</sup> Agliani T., *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta*, in "Quaderno di storia contemporanea", vol. 65, 2019, pp. 136-159, qui p. 137.

<sup>168</sup> Vitale F. (a cura di), *Gabriella Mercadini nel ricordo degli amici Paola Agosti e Tano D'amico*, in Rai Radio Live Napoli, 23 marzo 2017; <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/03/Invito-personale-per-Ennio-Morricone-premio-Oscar-2016-e5a444e9-85c1-40d0-ac43-4f83a1f109c5.html> [ultimo accesso 10 novembre].

<sup>169</sup> D'Amico T., *Gli anni ribelli 1968-1980*, cit., p. 184.

<sup>170</sup> Ibidem.

<sup>171</sup> Casero C., *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento*, in "Between", vol. V, n. 10, novembre 2015, pp. 3-19, qui p. 10.

al sistema della comunicazione e ai rapporti di potere insiti nella rappresentazione portata avanti in questi anni dalla controinformazione, ma declinano queste riflessioni concentrandosi sull'immagine femminile<sup>172</sup>. Riflettono su come raccontare l'esperienza femminista e sul loro ruolo nel processo di riappropriazione da parte della donna della propria immagine<sup>173</sup>, da sempre oggetto del consumo di massa e di quello che viene definito “*male gaze*” dalla critica cinematografica Laura Mulvey<sup>174</sup>. Le fotogiornaliste, attraverso un lavoro spesso introspettivo, propongono nelle loro fotografie una nuova immagine femminile, in contrapposizione a quella che veniva diffusa dalla stampa ufficiale in cui erano proiettati gli stereotipi maschili di una società patriarcale e, al contempo, cercano di instaurare rapporti di profonda amicizia e fiducia con i soggetti fotografati. Sono infatti consapevoli che fotografare è un atto che comporta una violenza nei confronti del soggetto fotografato, spesso colto di sorpresa e trasformato in oggetto di contemplazione e di possesso (non a caso in inglese il termine *to shoot* vuol dire “scattare un'immagine”, ma anche “sparare”)<sup>175</sup>. Per questo motivo nei loro reportage fotografare non è più una mera ricerca estetica, ovvero quella pratica che comporta un atteggiamento voyeuristico da parte dei fotografi e di chi guarda la scena. Le donne, da sempre oggetto passivo dello sguardo maschile, desiderano ribaltare questo rapporto tra fotografo attivo e soggetto fotografato passivo per proporre delle immagini in cui, soprattutto attraverso le figure femminili, possano rappresentare anche sé stesse abbattendo ogni distanza creata dalla presenza dell'obiettivo fotografico<sup>176</sup>. La fotografia viene quindi vista come un mezzo per poter portare avanti un'indagine sulla propria identità e per offrire un'autorappresentazione della donna differente da quella proposta dall'uomo, come sottolinea la femminista e critica d'arte Carla Lonzi, diventa “un modo di conoscere la propria immagine e di dare riscontro agli altri sulla loro”<sup>177</sup>. Esperienza politica,

---

<sup>172</sup> Agliani T., *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta*, cit., p. 138.

<sup>173</sup> Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, cit., p. 104.

<sup>174</sup> Cfr. Mulvey L., *Visual Pleasure in Narrative Cinema*, in “Screen”, vol. 16, n. 3, autunno 1975, pp. 6-18.

<sup>175</sup> Uva C., *Fotografia e militanza: note sul dibattito degli anni Settanta*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018, pp. 379-388, qui p. 381.

<sup>176</sup> Martini V., *L'estrema critica di Carla Lonzi: 1968-1978*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 155-164, qui p. 160.

<sup>177</sup> Lonzi C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p. 524.

professione e creatività si intrecciano nella ricerca di uno sguardo di donne sul mondo. La fotografia delle donne è quindi intrisa di partecipazione politica ed è dettata dall'intento di mostrare come esse stesse abbiano saputo conquistare importanti diritti civili e politici e, allo stesso tempo, apportare un profondo cambiamento nell'intera società<sup>178</sup>.

Le fotogiornaliste non documentano solo il momento in cui il movimento femminista invade le piazze e le strade, fotografato peraltro anche dai colleghi, ma raccontano anche le esperienze più intime, come i gruppi di autocoscienza<sup>179</sup> e di *self-help*<sup>180</sup>, durante i quali le donne si confrontano in luoghi considerati protetti, come le abitazioni, i consultori o gli spazi occupati. La fotografa riesce a entrare in questi ambienti in quanto donna e non come professionista e, per questo, mostra una sensibilità particolare nel documentarli. Come partecipante coglie le compagne nei loro mondi e gli eventi nel loro svolgersi senza alterarne i significati. Nella fotografia scattata da Liliana Barchiesi nel 1977, per esempio, vengono ritratte quattro ragazze che parlano in una stanza di un consultorio a Milano (Fig. 28). La fotografa è parte del gruppo e le ragazze non si mettono in posa per lei, anzi sembrano ignorare la sua presenza, dimostrando così la totale fiducia e confidenza che hanno nei suoi confronti e soprattutto nei confronti della macchina fotografica quando è nelle mani di una donna, evidente, in particolare, nella ragazza che allatta il figlio. Barchiesi, rimanendo seduta tra le compagne, si assenta dalla conversazione l'attimo necessario per rendere eterno questo momento, ma la sua presenza è percepibile dalla vicinanza con cui la

---

<sup>178</sup> Motti L. (a cura di), *Donne nella CGIL: una storia lunga un secolo. 100 anni di lotte per la dignità, i diritti e la libertà femminile*, Roma, Ediesse, 2006, p. 36.

<sup>179</sup> L'autocoscienza è uno degli elementi centrali e originali della pratica femminista italiana degli anni Settanta. Deriva dal *consciousness raising* del femminismo americano e consiste in un processo di confronto di esperienze diverse tra donne che, unite dal riconoscimento di una condizione comune, riflettono sull'origine del rapporto uomo/donna e denunciano il dualismo natura e cultura, personale e politico, attraverso cui esse sono relegate in posizioni subalterne. L'autocoscienza offre alle donne un modo per osservare la realtà a partire da sé e per creare uno sguardo indipendente da quello maschile. Cfr. Bordini S., *Il dentro e il fuori*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 40-45, qui p. 42; Fraire M., *Parlavamo di noi e del mondo...*, in *Io sono mia. Voci e testimonianze dalla Casa delle donne*, a cura di P. Agosti, V. Cavaliere e G. Sarchiola, Roma, contrasto, 2009, pp. 25-35 e Guerra E., Minghini Azzarello S., *Alza il triangolo al cielo. Corpi, parole e spazi delle donne in movimento. 1968/2018*, cit., p. 38.

<sup>180</sup> La pratica del *self-help* consiste nell'esplorazione da parte delle donne del proprio corpo attraverso lo *speculum*, strumento che diventa uno dei simboli della battaglia femminista. Questo viene usato per rivendicare l'esistenza di una sessualità femminile. Cfr. Guerra E., Minghini Azzarello S., *Alza il triangolo al cielo. Corpi, parole e spazi delle donne in movimento. 1968/2018*, cit., p. 38.

scena è ripresa. Così, all'osservatore che si pone davanti all'immagine sembra di star vivendo in prima persona ciò che guarda e di poter prendere parte alla scena al posto della fotografa. La fotografia non è più interpretabile unicamente come un mero oggetto estetico da contemplare e da guardare con atteggiamento voyeuristico, ma è portatrice di significati. Inoltre, la fotografia non documenta con oggettività la realtà dei consultori, né appartiene a un reportage in cui viene testimoniata la loro diffusione sul territorio, ma racconta un momento di condivisione tra amiche che mostra le conquiste del movimento femminista e in particolare l'idea che l'elemento personale sia politico. Barchiesi riesce in questo modo a rispettare la fragilità degli equilibri dei momenti di condivisione tra donne, esperienze molto forti emotivamente e quindi non fotografabili da uno sguardo esterno ed estraneo come poteva essere quello maschile.

#### 2.4.1 Gli spazi di pubblicazione

Se per i fotogiornalisti trovare uno spazio di pubblicazione per le proprie immagini è problematico, per le fotografe gli ostacoli sono anche maggiori. Per questo motivo le donne cercano spazi alternativi di espressione e diffusione, dalle riviste legate al movimento femminista alla fondazione, a opera di Giuliana Traverso, di "Donna fotografa", il primo e unico corso di fotografia per sole donne. Queste forme di condivisione principalmente al femminile hanno portato a parlare di una "ghettizzazione" delle esperienze<sup>181</sup>.

Tradizionalmente, i giornali commissionavano alle fotografe la realizzazione di scatti su tematiche ritenute più "adeguate" allo sguardo femminile, limitati alle rappresentazioni della casa o del paesaggio, per esempio. Fino agli anni Quaranta poche erano le donne che, come Margaret Bourke White, avevano avuto la possibilità di documentare gli scioperi, le manifestazioni e le guerre. Con il Sessantotto, le fotografe iniziano a dedicarsi a tematiche fino a quel momento considerate maschili,

---

<sup>181</sup> Bentivoglio M., *I segni del femminile*, in *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio*, cat. (Rovereto, MART, 19 novembre 2011-22 gennaio 2012), a cura di D. Ferrari, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2011.

per esempio in Francia Janine Niepce documenta la rivolta studentesca<sup>182</sup>. Tuttavia, le fotografe impegnate riescono a fatica a pubblicare sulla stampa ufficiale dove già è poco lo spazio per i colleghi uomini, e, allo stesso tempo, non vengono accolte di buon grado nemmeno nelle redazioni della controinformazione legate ai movimenti studenteschi e operai. I principali canali di pubblicazione delle loro immagini si limitano quindi ai periodici, ai volantini e agli opuscoli redatti dalle donne per le donne. Inoltre, la maggior parte delle riviste sono autogestite e legate ai numerosi collettivi femministi come “Sottosopra”, “...E siamo tante...” e “Le operaie della casa”, mentre sono poche le testate femministe realmente inserite nel sistema editoriale ufficiale<sup>183</sup>. Il fatto di lavorare quasi esclusivamente per questi periodici, di breve durata e a bassa tiratura, porta le fotogiornaliste a concentrarsi sulle tematiche femminili e impedisce loro di essere conosciute e riconosciute per la loro professione di fotoreporter a livello nazionale e internazionale al pari dei fotogiornalisti.

Una delle più importanti riviste femminili che vede il contributo delle fotografe è “effe”, fondata nel febbraio del 1973 da un collettivo femminista. Nel primo numero si presenta al pubblico come “settimanale di controinformazione al femminile”, diventando così la prima rivista femminista distribuita in edicola. Il suo obiettivo è diffondere i contenuti del movimento a un pubblico più vasto possibile<sup>184</sup>. Nelle pagine di “effe” è dato molto spazio alle immagini i cui autori, principalmente donne, sono presentati solo nell’indice<sup>185</sup>. Le fotografie sono indipendenti dal testo e sono spesso inserite in montaggi grafici estremamente efficaci che hanno sempre lo scopo di riflettere su temi di lotta femminista, con la consapevolezza delle potenzialità del medium fotografico. Agnese De Donato, una delle fondatrici e la fotografa ufficiale della rivista, testimonia nelle sue pagine l’evoluzione del movimento femminista romano, mostrandone la creatività e la gioia attraverso istantanee dei cortei, dei gruppi

---

<sup>182</sup> Rosenblum N., *Storia delle donne fotografe*, tr. it. di I. Correndo, in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, atti del convegno (Torino, 04 dicembre 1998), a cura di N. Leonardi e R. Spitaleri, Feltre (BL), Agorà Editrice, 2001, pp. 113-126, qui pp. 123-124.

<sup>183</sup> Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* cit., pp. 501-503.

<sup>184</sup> Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, cit., p. 158.

<sup>185</sup> Iamurri L., *Agnese De Donato, il movimento femminista e la rivista “effe”*, in *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo e F. Gallo, Milano, Postemdia, 2017, qui p. 140.

di studio e di confronto (Fig. 29)<sup>186</sup>. Accanto a questa testata, che chiuderà nel 1982, un altro importante canale di diffusione e di espressione per le fotografe è “Noi Donne”, rivista dell’Unione Donne Italiane fondata nel 1944. Nel corso degli anni Settanta la rivista, diventata settimanale, si fa portavoce delle lotte del movimento femminista per ottenere il divorzio, la liberalizzazione dell’aborto e la tutela della maternità, tematiche che vengono affiancate da immagini, spesso realizzate dalla fotografa Paola Agosti, che illustrano le contestazioni di piazza e le nuove esperienze di partecipazione femminile. Ancora una rivista aperta alle fotografe è il settimanale “Quotidiano donna”, che già dal primo numero nel 1978 evidenzia l’enorme importanza affidata alle fotografie e alle immagini in generale. Tutte le fotografie sono accompagnate dal nome dell’autrice e raramente sono utilizzate affiancate a un testo per illustrarne il contenuto. Nella rivista la potenzialità del mezzo espressivo è finalizzata a denunciare e a condannare la società contemporanea.

Come per i colleghi fotogiornalisti, anche per le fotogiornaliste le pubblicazioni di volumi fotografici sono lo strumento privilegiato di diffusione delle proprie immagini. Ai libri fotografici dedicati a importanti indagini sociali, come *Morire di classe* di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin del 1969, si affiancano, importanti fotolibri legati al movimento femminista, attraverso i quali le fotografe non solo testimoniano la presenza di donne che iniziano a riflettere su sé stesse e sulla realtà in cui vivono, ma esprimono anche la necessità di ripensare i modelli tradizionali di femminilità. Questi fotolibri sono spesso frutto della collaborazione di più autrici che vi proiettano le dinamiche relazionali sperimentate nei gruppi di autocoscienza, tanto che la soggettività delle autrici si rispecchia nelle donne fotografate. Come i fotolibri realizzati dai fotografi e dedicati alle contestazioni degli anni Settanta, anche quelli inerenti al movimento femminista realizzati dalle fotografe contribuiscono a creare l’immagine del movimento stesso e ad apportare cambiamenti.

Uno dei primi libri fotografici al femminile con un chiaro intento di denuncia e di indagine sociale è l’esito della ricerca visiva svolta da Anna Candiani e Paola Mattioli nel 1974 durante la campagna per il referendum sull’abrogazione della legge sul

---

<sup>186</sup> Iamurri L., *Donne*, in *Anni '70 Io C'ero*, cat. (Roma, Galleria De Crescenzo&Viesti, 25 maggio-30 giugno 2017), a cura di G. Boldorini, Roma, 2017, pp. 11-14, qui p. 11.



divorzio<sup>187</sup>. Già con il titolo, *Immagini del No*, viene esplicitato il significato affidato al mezzo fotografico quale efficace strumento critico e di analisi della realtà. Lo sguardo delle fotografe non si rivolge solo alla battaglia contro l'abolizione della legge sul divorzio, ma riflette anche su tutti quei "no" che in questi anni vengono gridati contro le incoerenze del sistema. Il volume, pubblicato nello stesso 1974 da Vanni Scheiwiller, è accompagnato da una lunga introduzione di Arturo Carlo Quintavalle e le immagini saranno successivamente esposte negli spazi della galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo. Le fotografie, realizzate con diverse sensibilità da Candiani e Mattioli, mostrano da un lato gli striscioni, i cartelli e le scritte sui muri che pongono il problema, dall'altro i protagonisti delle lotte colti nella loro individualità e nel loro essere parte di un movimento collettivo. Le fotografe non curano le caratteristiche formali che avrebbero potuto restituire alle immagini il valore di opere d'arte, poiché il loro obiettivo è quello di creare un documento visivo critico di una "situazione di cultura"<sup>188</sup>. Per questo motivo le fotografie sono concepite come realtà a sé stanti che, susseguendosi non cronologicamente, propongono ogni volta significati e riflessioni differenti<sup>189</sup>. Le fotografe sfruttano la potenzialità del mezzo fotografico per portare alla luce questioni sociali che, fatte emergere dai movimenti, ormai hanno l'urgenza di essere affrontate<sup>190</sup>. In questa pubblicazione, come in *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne* di Paola Agosti, Silvia Bordini, Rosalba Spagnoletti e Annalisa Usai e in *Riprendiamoci il parto! Esperienze alternative di parto: resoconti, testimonianze, immagini* di Raven Lang, la fotografia non è strumento di cronaca, ma mezzo di riflessione, denuncia e comunicazione delle problematiche, dei cambiamenti e della creatività della rivoluzione apportata dal femminismo.

---

<sup>187</sup> Nel 1970 viene approvata la legge Fortuna-Baslini che introduce in Italia il divorzio, ma nel 1974, a seguito di lunghi dibattiti, viene proposto un referendum popolare per la sua abrogazione. Il referendum si svolge tra il 12 e il 13 maggio e porta alla vittoria del no grazie alla mobilitazione nazionale promossa dai movimenti femministi. Cfr. Guerra E., Minghini Azzarello S., *Alza il triangolo al cielo. Corpi, parole e spazi delle donne in movimento. 1968/2018*, cit.

<sup>188</sup> Cfr. Quintavalle A. C., *Introduzione*, in A. Candiani e P. Mattioli, *Immagini del No*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1974.

<sup>189</sup> C. Casero, *La mostra Immagini del NO di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto*, in "Ricerche S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali", Dossier n. 4, 2018 (*Esposizioni*), pp. 443-453, qui p. 448.

<sup>190</sup> Ivi, pp. 445-447.

Ci sono anche numerosi libri fotografici in cui le fotografe mettono in discussione l'atto del fotografare stesso<sup>191</sup>. Significativo in tal senso è il volume *Donne immagini* di Marcella Campagnano, pubblicato nel 1976 e composto dalle fotografie scattate tra la seconda metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta. Il libro non si iscrive nel contesto dei reportage di denuncia sociale, ma diventa un mezzo attraverso il quale l'autrice fa una profonda riflessione sul processo del fotografare e delle dinamiche che si instaurano nel momento in cui la donna si confronta e si esprime con questo medium<sup>192</sup>. Nel fotolibro *Donne immagini* la coralità dell'esperienza non si esprime a livello progettuale, ma attraverso la complicità che si instaura di volta in volta tra fotografa e soggetti e quindi attraverso un rapporto nuovo con la fotografia che permette “di esprimersi su un qualcosa che si vive e si trasforma insieme collettivamente”<sup>193</sup>. Fondamentale nel mostrare come sia possibile raccontare visivamente un'esperienza sociale collettiva è anche *Il mio segno la mia parola* di Luisa Di Gaetano e Gabriella Mercadini nel quale sono mostrate le scritte e i graffiti lasciati sui muri della Casa delle donne occupata a Roma in via del Governo vecchio. Pubblicato come supplemento della rivista “Quotidiano donna” nel 1979, il volume è caratterizzato da un modo alternativo di fare reportage, poiché in questo caso la presenza delle donne viene sostituita dai segni che testimoniano il loro passaggio<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> Perna R., “Donne contro”: libri fotografici e femminismo in Italia, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 63-76, qui p. 74.

<sup>192</sup> Ivi, p. 68.

<sup>193</sup> Becchetti M., “Donne immagini” fotografia di denuncia, in “effe”, n. 5, maggio 1976 (*Decideranno le donne*), p. 39-40, qui p. 40.

<sup>194</sup> Criscione M., *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, cit., pp. 134-135.

### 3. Tano D'Amico e Paola Agosti, fotografi della contestazione

*In quegli anni non ho fotografato, ma ho vissuto e mi sono imbattuto in questi avvenimenti grandi e grandiosi che mi hanno fatto vedere come si possa vivere in modo diverso<sup>1</sup>.*  
Tano D'Amico

*Forse sono la fotografa che ha documentato il femminismo in modo più esauriente proprio perché tra me e le manifestanti c'era un grande spirito di comunanza<sup>2</sup>.*  
Paola Agosti

#### 3.1 Tano D'Amico

Uno dei maggiori interpreti dell'immagine nuova che irrompe nel fotogiornalismo con la lacerazione creata dai movimenti è Tano D'Amico, fotografo autodidatta che si forma nelle fila della contestazione. Gaetano D'Amico, detto Tano, nasce nel 1942 nell'isola di Filicudi. All'età di sette anni si trasferisce con i genitori a Milano, città distrutta dalla guerra che il fotografo ricorda in netta contrapposizione con il paesaggio incontaminato e selvaggio della sua terra natia. Da ragazzo, non potendo permettersi altri svaghi, frequenta i musei milanesi, per lui gratuiti, e qui conosce le opere dei grandi maestri del passato che, più o meno consapevolmente, ricercherà nel suo lavoro<sup>3</sup>. All'inizio degli anni Sessanta si iscrive alla facoltà di Scienze politiche dell'Università Cattolica, ma ben presto si scontra con gli insegnamenti impartiti e inizia a formulare una sua visione della società, influenzato dalle prime manifestazioni di contestazione giovanile che esprimevano insofferenza nei confronti della

---

<sup>1</sup> Cfr. Appendice B, Intervista al fotografo Tano D'Amico.

<sup>2</sup> Cfr. Appendice B, Intervista alla fotografa Paola Agosti.

<sup>3</sup> Archivi della Resistenza (a cura di), *Il ginocchio di Gullit e un modo differente di guardare il mondo*, in *La lotta delle donne*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 63-80, qui p. 64.

generazione dei padri e delle loro ideologie. Trascorre il periodo di leva militare a Trapani dove avrà occasione di conoscere una realtà ai margini della società, gli ultimi, quelli che la storia dimentica, uomini a cui in seguito darà voce attraverso i suoi scatti fotografici. Dopo il servizio militare si trasferisce a Roma, dove si dedica a un lavoro d'ufficio, definito da lui stesso "avvilente", e contemporaneamente amministra un piccolo teatro insieme al drammaturgo Carmelo Bene. Nella capitale, mentre le piazze e le strade si riempiono di studenti, D'Amico inizia a fotografare i musicisti del Free jazz nelle cantine romane.

Nel 1968 lo scoppio del movimento studentesco lo coinvolge in prima persona, portandolo a una svolta professionale e personale. Fin dai primi mesi, infatti, partecipa alle manifestazioni condividendo le lotte e le aspirazioni dei suoi coetanei e critica le immagini svilenti pubblicate sui giornali e sulle riviste ufficiali poiché non esplicitano il contesto, i protagonisti e i contenuti delle proteste. Grazie alla sua abilità nel fotografare e al suo approccio critico, è esortato dai compagni a realizzare scatti in grado di rappresentarli e, sotto suggerimento del grafico Piergiorgio Maoloni, viene coinvolto nella realizzazione dei contributi fotografici di "Lotta Continua", uno dei giornali più rappresentativi del movimento. D'Amico inizia così a documentare le rivolte, le manifestazioni e le occupazioni per "Lotta Continua" e per altre testate della sinistra radicale. I suoi scatti non si soffermano quasi mai sullo scontro, sull'esito, sul fatto sconvolgente, ma cercano quello che la storia tende a non mostrare e a far dimenticare. È l'invisibile ciò che tenta di immortalare D'Amico, ovvero i sentimenti, le memorie, i pensieri e i desideri che spingono le persone ad alzare la testa e a opporsi alle forme di potere. E riesce a farlo poiché condivide gli stessi ideali dei suoi soggetti<sup>4</sup>, consapevole del fatto che non solo non è possibile mostrare senza comprendere, ma anche non è possibile capire gli avvenimenti senza parteciparvi<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> D'Amico T., *La memoria costa cara*, in *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, a cura di S. Bianchi e L. Caminiti, 3 voll., Roma, DeriveApprodi, 2008, vol. III, pp. 206-211, qui p. 208.

<sup>5</sup> Smargiassi M., *Il giudizio universale non passa per le case*, in *La strada, la lotta, l'amore*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni, ETS, 2019, pp. 5-7, qui p. 6. Il tentativo di D'Amico di rivelare anche il contesto, e non solo i fatti immediatamente percepibili e, quindi, più facilmente fotografabili, deriva dal ricordo di alcune immagini sulla rivolta di Melissa viste da bambino sulle copie de "l'Unità" affisse sui muri di Milano. Immagini non nitide, ma che rimangono nella memoria del fotografo per la loro capacità di raccontare ed esprimere le motivazioni dei contadini, le loro emozioni e i loro obiettivi. Cfr. De Leonardis M., *Il tempo della vita secondo Tano D'Amico*, in "Il Manifesto", 28 agosto 2011; <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003186435> [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

Diventa quindi fotografo in modo casuale, mosso dal desiderio di prendere parte agli eventi e dal bisogno di restituire dignità e umanità ai nuovi protagonisti della storia, tanto che egli stesso afferma: “non ho mai avuto la passione per la fotografia, mi sembra qualcosa di maniacale”<sup>6</sup>. Nel suo lavoro, infatti, non c’è un progetto a priori, ma sono le situazioni che lo inducono a fotografare conferendo alla sua attività un carattere estremamente personale e capace di testimoniare la sua sensibilità umana<sup>7</sup>. In particolare, ciò che lo avvicina alla fotografia è l’interesse nei confronti degli svantaggiati, di tutti coloro che la storia lascia ai margini, quelli che, secondo Tano D’Amico, nel decennio delle contestazioni si uniscono per la prima volta “prendendosi per mano” e creando un nuovo ceto composto da donne, studenti, carcerati, omosessuali e malati di mente<sup>8</sup>.

All’inizio degli anni Settanta la redazione di “Potere Operaio” gli commissiona il suo primo reportage sociale inviandolo in Sardegna a fotografare la trasformazione dei pastori e dei contadini in operai. Il fotografo, per restituire questa realtà, non entra nelle fabbriche e nei posti di lavoro, ma si sofferma sulle vesti, sui gesti, sulle linee del volto, testimoniando il profondo cambiamento della società attraverso dettagli di umanità. In *Operai a Porto Torres*, realizzata nel 1972, D’Amico ritrae un gruppo di uomini mentre attende l’autobus (Fig. 30). È una fotografia in bianco e nero per la quale adotta un formato panoramico stretto e lungo, taglio che riprende dalle predelle medievali e rinascimentali, così come dai quadri di storia ottocenteschi e dallo schermo del cinemascope, e che usa frequentemente poiché si presta a sviluppare il racconto e ad affiancare i titoli di testata<sup>9</sup>. Nell’immagine viene eliminato ogni dettaglio superfluo per far sì che l’osservatore guardi solo la scena raffigurata. Gli operai sembrano disporsi dietro a una linea invisibile e sono colti in piccoli gruppi nella quotidianità

---

<sup>6</sup> Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompilate di Tano D’Amico*, in “L’Arenario Studio Bibliografico”; <https://www.arenario.it/tano/homepage/biobibliografia.htm> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

<sup>7</sup> Desideri A., *Intervista a Tano D’Amico. Sull’immagine, sulla vita*, in “ArtsLife”, 18 marzo 2021; <https://artslife.com/2021/03/18/intervista-a-tano-damico-sullimmagine-sulla-vita/> [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

<sup>8</sup> D’Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 10.

<sup>9</sup> Archivi della Resistenza (a cura di), *Il ginocchio di Gullit e un modo differente di guardare il mondo*, cit., pp. 64-65. La fotografia *Operai a Porto Torres*, per esempio, dato il taglio orizzontale viene utilizzata a lungo per la testata di “Potere Operaio del Lunedì”. Cfr. Protani D., Vacca V., *Sulle labbra del tempo: “Area” tra musica, gesti, immagini*, Napoli, LFA, 2019, pp. 76-78.

delle discussioni prima del lavoro<sup>10</sup>. Su una strada che fa da palcoscenico ognuno è fermato in un gesto, un'espressione che lo rende diverso dagli altri.

Già con questo primo servizio fotografico è chiaro che D'Amico non intende mettere in luce in modo neutrale e oggettivo ogni aspetto della realtà e della vita dell'uomo, ma mostrare solo ciò che delle persone gli interessa maggiormente, motivo per cui è definito "fotografo moralista"<sup>11</sup>. Egli concepisce, quindi, il reportage non solo come uno strumento attraverso il quale ampliare la propria conoscenza, ma anche come il medium più efficace per esprimere il proprio punto di vista offrendo la sua visione della storia<sup>12</sup>. Infatti, D'Amico, definendo la verità la più nobile creazione dell'umanità, sostiene che non esista una verità assoluta e che quindi la fotografia non possa avere la pretesa di documentarla<sup>13</sup>.

Inizia così negli anni Settanta un'intensa attività di fotoreporter che affianca alla militanza politica e che lo porterà a dedicarsi non solo alla realtà italiana, in particolare a quella insulare e meridionale, ma anche alle condizioni sociali e politiche internazionali. Si reca, infatti, nell'Irlanda dilaniata dalla guerra civile, nella Grecia asservita alla dittatura dei colonnelli, nella Spagna franchista e nel Portogallo segnato dalla rivoluzione dei garofani. Sono lavori che affronta con uno sguardo coinvolto prendendo le distanze dal tradizionale reportage sociale degli anni Cinquanta e Sessanta. Il mezzo fotografico è lo strumento attraverso il quale D'Amico riesce a esprimere partecipazione agli eventi e vicinanza ai loro protagonisti, e non un mero atto di denuncia<sup>14</sup>. Con le immagini tenta di restituire tratti umani ai disoccupati, ai ribelli, agli emarginati e a tutti coloro che l'opinione pubblica allontana e teme o che raffigura come esseri "mostruosi". Significativa in tal senso è *La prima gita sul Tevere dei ricoverati del "Santa Maria della Pietà"*, in cui D'Amico riesce a raffigurare l'umanità di due "pazzi" che, innamorati, si tengono per mano durante una gita in barca sul Tevere diventando così "simili a noi" e, per questo, accettati con difficoltà (Fig.

---

<sup>10</sup> D'Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 10.

<sup>11</sup> Alemanno M., Rossi F., *Il fattore umano*, YouTube, 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=cBdhvgrAWOI> [ultimo accesso 07 dicembre 2023].

<sup>12</sup> D'Amico T., *Tano D'Amico*, in *Il mestiere di fotografo*, a cura di D. Mormorio e M. Verdone, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1985, pp. 17-23, qui p. 21.

<sup>13</sup> *Memorie di un fotografo di strada*, YouTube, 2012; <https://www.youtube.com/watch?v=PLQSF5MfPjC> [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

<sup>14</sup> Mussini S., Giannati A., *Tra desideri e sconfitte, alla ricerca del cambiamento*, in *La lotta delle donne*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 6-8, qui p. 6.

31). Mostrando una realtà che la stampa ufficiale vuole nascondere e far tacere le fotografie di D'Amico sono spesso rifiutate dalle redazioni dei giornali e delle riviste<sup>15</sup>. Per questo il fotografo, sostenuto dallo stampatore Claudio Bassi, negli anni Settanta pubblica i suoi lavori su periodici politicamente schierati come "Il Messaggero", "Il Manifesto", "l'Unità", ma soprattutto sulle pubblicazioni del movimento e sulle riviste culturali come "Ombre rosse".

Fin dagli esordi, quindi, Tano D'Amico si dedica a una fotografia giornalistica diversa da quella proposta sulla maggior parte delle testate italiane. Infatti, si allontana dalla mera documentazione che, bloccando un attimo apoliticamente e acriticamente, descrive gli avvenimenti perpetuando i rapporti di dominio presenti nella società senza riuscire ad apportare cambiamenti<sup>16</sup>. Alle immagini "inutili e banali"<sup>17</sup> che assumono un significato solo in funzione della didascalia contrappone fotografie che definisce "vive"<sup>18</sup>, ovvero portatrici di senso, attraverso le quali tenta di offrire una lettura inedita della realtà e di dimostrare, allo stesso tempo, come la fotografia sia sempre stata uno strumento al servizio del potere, usata per controllare e condizionare il pensiero degli uomini. E per farlo paradossalmente sfrutta quelle caratteristiche che hanno resa la fotografia il mezzo più adatto per riprodurre ed eternare l'ordine costituito, ovvero la sua semplicità, l'immediatezza e la fedeltà<sup>19</sup>. Qualità attraverso le quali D'Amico realizza immagini che aiutano i soggetti raffigurati a esprimere le proprie lotte e a rivendicare uno spazio nella storia, ma anche fotografie in grado di indurre l'osservatore a riflettere, a ricordare, a giudicare gli eventi<sup>20</sup>, in quanto "l'immagine è solo un punto di partenza per ricordi, per pensieri, giudizi"<sup>21</sup>. Queste fotografie richiedono quindi un ruolo attivo al fruitore, in contrasto con la passività promossa dalle immagini che documentano semplicemente la realtà<sup>22</sup>.

---

<sup>15</sup> D'Amico T., *Tano D'Amico*, cit., p. 20.

<sup>16</sup> D'Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 134.

<sup>17</sup> Ivi, p. 42.

<sup>18</sup> D'Amico T., *Fotografia e destino. Appunti sull'immagine*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2020, p. 24.

<sup>19</sup> D'Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 89.

<sup>20</sup> Ivi, p. 130.

<sup>21</sup> Flaccavento C. (a cura di), *Racconti di fotografia-Tano D'Amico*, in "Rai Radio Techete", n. 2, 03 maggio 2022; <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/04/gli-speciali-3-5-2022-389bc35e-fd8d-4017-805f-2e3969c952c7.html> [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

<sup>22</sup> D'Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 46.

Una brutta immagine, un'immagine superflua, anche se raffinata, mostra ma non chiede. [...] Una brutta immagine può essere solo capace di intrattenere. Una bella immagine ha bisogno dello spettatore. Chiede che lo spettatore la completi, ne sia anch'egli autore. Gli porrà sempre domande, lo aiuterà a cercare risposte. Lo aiuterà a domandare, a chiedere. A domandarsi, a chiedersi. Una bella immagine è un problema<sup>23</sup>.

D'Amico sembra far propria l'idea della fotografia sovversiva formulata da Roland Barthes, il quale teorizza che una fotografia è tale non quando “spaventa, sconvolge o stigmatizza, ma quando è *pensosa*”<sup>24</sup>. Anche la scelta del bianco e nero, volutamente “retrò”, permette al fotografo di prendere le distanze dalle immagini diffuse dalla stampa ufficiale e di favorire il coinvolgimento attivo del fruitore<sup>25</sup>. D'Amico sostiene, infatti, che il colore possa essere utilizzato dal cinema, dal teatro e dalla pittura, ma difficilmente possa essere sfruttato dalla fotografia di strada. Nelle immagini, come sosteneva il poeta Mario Luzi, il colore “disgrega la realtà” in quanto non può essere controllato<sup>26</sup>. Nella vita di tutti i giorni i colori si uniscono casualmente senza comunicare precisi messaggi, al contrario il bianco e nero, privando la storia dei suoi colori e mettendo tutto sullo stesso piano, mostra le linee essenziali, i pieni e i vuoti, e contribuisce a cercare e a trovare un senso all'evento raffigurato offrendo una visione astratta della realtà<sup>27</sup>. Inoltre, grazie alla collaborazione con un giornale per analfabeti composto da grandi immagini e brevi e semplici testi, D'Amico comprende che chi legge solo le immagini dà valore a tutti gli elementi che le caratterizzano, anche quelli che vi sono entrati per caso. Per questo motivo nei suoi scatti sceglie di eliminare il superfluo, favorito anche dall'uso del bianco e nero e dell'obiettivo 35 mm che permettono di porre in primo piano gli sguardi e i gesti su fondali neutri, volutamente bruciati<sup>28</sup>. Questa semplicità formale, inizialmente percepita come difetto, con il tempo sarà riconosciuta come la cifra stilistica e il tratto distintivo della fotografia di Tano

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 102.

<sup>24</sup> Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 39.

<sup>25</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 224.

<sup>26</sup> Lazzaroni S., *Intervista a Tano D'Amico*, in “Contatto Radio Popolare Network”, 13 marzo 2023; <https://www.contattoradio.it/radio-on-demand/intervista-a-tano-d-amico/> [ultimo accesso 17 novembre 2023].

<sup>27</sup> Cfr. D'Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprevedibile tra storia e fotografia*, cit., pp. 96-98.

<sup>28</sup> Desideri A., *Intervista a Tano D'Amico. Sull'immagine, sulla vita*, cit.



D'Amico, insieme al caratteristico bordo nero che incornicia le immagini e alle didascalie scritte a mano<sup>29</sup>.

Il tramonto della contestazione e la fine delle grandi speranze e dell'impegno sociale incidono sulla vita privata e professionale del fotografo che, tuttavia, continua a ritrarre "la bellezza umana nel disagio sociale"<sup>30</sup>. È un periodo molto difficile per D'Amico poiché non conformandosi all'ordine ristabilito e non rinnegando le proteste e le rivendicazioni, e di conseguenza il suo modo di fotografare, viene allontanato dal mondo del fotogiornalismo. Inizia così a insegnare fotografia nelle Università, nelle scuole e nelle accademie in giro per l'Italia, ma è costretto anche, per motivi economici, a prestarsi per la realizzazione di immagini per il sindacato, fotografie generalmente di leader politici che esegue in modo automatico e senza motivazione. Tuttavia, considerando la sua attività, e in generale la fotografia, come una forma di partecipazione, ovvero il dovere etico di contribuire alla trasformazione della società<sup>31</sup>, continua a rivolgere il suo sguardo verso i "soggetti non egemoni della storia", e lo fa non per mostrarli nelle loro condizioni di indigenza e di difficoltà, ma per ritrarli nella loro umanità<sup>32</sup>. Infatti, si sofferma sui gesti, sugli sguardi e sui volti<sup>33</sup>. Anche nelle situazioni più desolanti cerca quello che c'è di "vivo", e lo trova nel gesto di una mano, negli occhi o nelle posizioni dei corpi. Le immagini di D'Amico non intendono mostrare il "lato oscuro" dell'umanità e non aspirano all'eshaustività nel rappresentare la realtà, ma sono un racconto parziale che testimonia la sua fiducia nella voce dei diseredati come detonatore per il cambiamento dell'intera società<sup>34</sup>. L'importanza affidata agli occhi e alle espressioni dei volti umani, porta D'Amico a scegliere frequentemente il "meccanismo della posa"<sup>35</sup>, anche perché spesso sono i soggetti stessi che chiedono di essere fotografati e si mettono in posa, decidendo come presentarsi e posizionarsi nello spazio. Questa modalità fotografica rimanda al lavoro

---

<sup>29</sup> Mormorio D., *Un letto, tre paia di scarpe e un biberon*, in T. D'Amico, *Con il cuore negli occhi. Fotografie dell'Italia quotidiana 1972-1982*, Roma, Kappa, 1982, pp. 7-10, qui p. 8.

<sup>30</sup> Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompilate di Tano D'Amico*, cit.

<sup>31</sup> Zitelli Conti G., *Uno sguardo coinvolto: intervista a Tano D'Amico e Daniele Napolitano sulla fotografia della metropoli*, in "M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali", vol. 19, n. 2, 2021 (*Sguardo e sguardi mancanti*), pp. 97-107, qui p. 102; <http://www.analisiqualitativa.com/magma/1902/1902.pdf> [ultimo accesso 05 dicembre 2023].

<sup>32</sup> D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 354.

<sup>33</sup> D'Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 94.

<sup>34</sup> Mormorio D., *Un letto, tre paia di scarpe e un biberon*, cit., p. 9.

<sup>35</sup> D'Amico T., *Tano D'Amico*, cit., p. 20.

di August Sander, un modello per D'Amico anche per il rapporto di grande rispetto che il fotografo tedesco instaurava con i soggetti fotografati e per la forza sovversiva delle sue immagini<sup>36</sup>. Tuttavia, a differenza del lavoro di Sander nel quale il singolo uomo è elevato a prototipo della classe sociale cui appartiene, nei reportage realizzati da D'Amico i soggetti ritratti non cadono nell'anonimato della fotografia sociale tradizionale, ma sono ricordati per nome o per soprannome, rimandando agli album di famiglia e alle fotografie private<sup>37</sup>. In *Durante i 35 giorni della Fiat*, per esempio, il fotografo propone un'immagine nuova degli operai: non i lavoratori assimilati alle macchine o i militanti furiosi, ma gli amici che si abbracciano teneramente ridendo (Fig. 32). Le mani segnate dal lavoro con le dita sporche e la bocca sdentata rimandano alla loro condizione sociale, ma l'atteggiamento in cui sono colti e le espressioni dei volti si contrappongono alla classica rappresentazione della classe operaia, superando i cliché tradizionali che tendono a stigmatizzarla e abbrutirla. Il fotografo vuole sovvertire il sistema per cui la cultura italiana definisce i ruoli in base al punto di vista del più forte e ritiene che questa tipologia di immagini sia un mezzo attraverso il quale gli stessi oppressi possono esprimere, senza mentire, le loro speranze e aspirazioni<sup>38</sup>. Secondo il fotografo, “gli insoddisfatti, gli umiliati, i senza potere” si sono sempre rivolti alla fotografia per ottenere coscienza di sé e dignità, in quanto essa “amplia enormemente la facoltà degli esseri umani di parlarsi con i loro corpi, le loro vesti, le loro mani, i loro volti, i loro occhi”<sup>39</sup>.

Nel 1980 D'Amico realizza un importante reportage sul terremoto che colpisce l'Irpinia. Anche in questo, a differenza dei suoi colleghi, non documenta i morti, i feriti e la distruzione, ma mostra il lato umano delle persone e la loro capacità di reagire. Sono immagini di uomini e donne che si uniscono per farsi coraggio e piangono insieme i loro cari. Non a caso il titolo dell'inserto del secondo numero di “Quaderni di Lotta Continua”, nel quale sono pubblicate le fotografie, è *Le Persone*, a sottolineare l'attenzione posta sugli individui e non sull'evento catastrofico. Emblematica è *La mattina dopo il terremoto* che ritrae quattro donne con il capo coperto e i volti segnati

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 23.

<sup>37</sup> Perna R., *Per una pratica alternativa della fotografia: l'esperienza di Tano D'Amico*, cit., p. 101.

<sup>38</sup> D'Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 74.

<sup>39</sup> D'Amico T., *Zingari*, Roma, Nuovi Equilibri, 1988, quarta di copertina.

dall'età e dal lavoro (Fig. 33)<sup>40</sup>. La prospettiva ravvicinata e gli sguardi persi verso qualcosa che non si può vedere, ma si può immaginare, permettono all'osservatore di percepirne il dolore e di esserne partecipe. Non è l'evento in sé che viene fotografato, ma è la sofferenza, la condizione umana particolare e universale, tanto che questa immagine se non fosse accompagnata dalla didascalia potrebbe diventare una rappresentazione senza tempo. La sua forza, infatti, risiede non in quello che documenta, ma in ciò che sa evocare e raccontare<sup>41</sup>. È anche evidente l'adozione, più o meno consapevole, di modelli classici, caratteristica frequente nel lavoro di D'Amico: egli stesso ritiene che non esista una fotografia incontaminata e pura, poiché ognuno "carica e trasfigura le sue immagini a seconda del repertorio di conoscenza, di esperienze e di passioni che determinano il modo di guardare e scattare, ogni volta diversi pur nella riconoscibilità di uno stile e nel taglio compositivo ricorrente"<sup>42</sup>.

Negli anni Ottanta l'interesse nei confronti delle persone porterà il fotografo a dedicarsi a tematiche generali come la lotta per la casa, la condizione femminile e dei lavoratori, l'immigrazione e le fasce emarginate della società. Il filo conduttore della sua attività è ancora quello di restituire dignità agli esseri umani. In questo periodo inizia a fotografare la comunità Rom stanziata nella capitale dando visibilità, con scatti fuori dai cliché, a ciò che non viene mai mostrato sulla stampa ufficiale e che, per lo più attraverso la cronaca nera, alimenta l'odio e il razzismo nei loro confronti. D'Amico si reca nella periferia romana dove i Rom sono ghettizzati e qui li conosce

---

<sup>40</sup> *La mattina dopo il terremoto* è un'immagine che verrà apprezzata e mostrata dall'artista Joseph Beuys in occasione del convegno che tiene nel 1981 a Palazzo Braschi a Roma prima della performance *Terremoto*, realizzata in memoria delle vittime del sisma del 1980. L'artista, chiamato dall'amico Francesco Zotti, decide di compiere questa azione per aiutare il giornale di Lotta Continua. La performance consiste nel lanciare dei panetti di burro contro una macchina da scrivere linotype dimessa dal giornale stesso davanti a un grande pubblico che lo interrompe per porgli domande. A metà lavoro l'artista chiede di essere lasciato solo con Tano D'Amico il quale ha così la possibilità di fotografare in esclusiva la seconda parte dell'opera. Cfr. Generoso B., *Cento anni di Beuys*, in "artemagazine", 11 maggio 2021; <https://artemagazine.it/2021/05/11/cento-anni-di-beuys/> [ultimo accesso 13 dicembre 2023] e De Leonardis M., *Il tempo della vita secondo Tano D'Amico*, cit.

<sup>41</sup> Cfr. Mastrandrea A., *Fotografia, giornalismo, politica. Una conversazione con Tano D'Amico*, in "il Reportage", n. 12, ottobre-dicembre 2012.

<sup>42</sup> Ruffoni C., *L'eroica umanità di Tano D'Amico*, in "Not Only Magazine", 20 aprile 2017; <https://www.notonlymagazine.it/eroica-umanita-di-tano-damico/> [ultimo accesso 08 dicembre 2023]. Il richiamo alle forme compositive classiche si ritrova in *Pausa pranzo con qualcosa di sacro* dove un gruppo di imbianchini, esausto dopo il lavoro, siede intorno a un tavolo improvvisato e apparecchiato con piatti di plastica. La disposizione dei lavoratori, per quanto casuale, rimanda all'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci e porta il fotografo a riflettere sullo studio fatto dai maestri antichi sul modo di porsi degli uomini nello spazio. Cfr. D'Amico T., *Fotografia e destino. Appunti sull'immagine*, cit., p. 90.

personalmente, dialoga con loro e li fotografa in momenti di vita quotidiana, come i pasti, i giochi dei bambini e i balli. Sono fotografie di forte impatto che rappresentano l'elemento umano di questa popolazione. In *La sera una madre chiama i suoi bambini* una donna, unica protagonista della scena, è colta in un'azione che l'accomuna con le madri di ogni popolo e di ogni epoca (Fig. 34). È messa a fuoco solo la figura femminile ed è sfumato il contesto, espediente che permette di portare l'attenzione sull'“eroica umanità”<sup>43</sup> della donna e di mettere in secondo piano la sua appartenenza etnica. La donna rappresenta quello che Barthes definisce il *punctum*, il particolare della fotografia che ne diventa l'elemento essenziale capace di coinvolgere l'osservatore e di colpirlo a tal punto da portarlo a riflettere<sup>44</sup>. Solo in un secondo momento, con un'attenta osservazione dell'immagine, si notano le roulettes sullo sfondo e il terreno fangoso in cui si trova la madre e in cui si deduce giochino i suoi bambini. Ancora una volta, quindi, D'Amico non adotta la fotografia documentaristica tradizionale, che avrebbe proposto in questo caso un reportage di denuncia delle condizioni di vita dei Rom, ma preferisce concentrarsi sulle persone e offrire la sua interpretazione della realtà. Inevitabilmente queste immagini trovano poco spazio sui giornali e sulle riviste<sup>45</sup>, ma vengono raccolte in fotolibri, a partire da *Zingari* del 1988. Nel volume *Il giubileo nero degli zingari*, pubblicato nel 2000, il fotografo racconta e denuncia la storia dei Rom stanziati nella capitale che dall'estate del 1999 hanno subito perquisizioni, rimpatri e sgomberi. Le fotografie mostrano momenti di dolore e di gioia, ripresi sempre con sensibilità e delicatezza, come in *La madre di Margota, morta durante un intervento di polizia*, la cui forza espressiva è racchiusa nel gesto del bambino che asciuga le lacrime dal volto della madre (Fig. 35)<sup>46</sup>.

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta D'Amico realizza anche importanti fotoreportage in Somalia, in Bosnia e in Palestina. In Palestina ritorna più volte alla

---

<sup>43</sup> Cfr. Ruffoni C., *L'eroica umanità di Tano D'Amico*, cit.

<sup>44</sup> Cfr. Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit.

<sup>45</sup> Alla fine degli anni Ottanta venti fotografie di D'Amico raffiguranti il popolo Rom vengono esposte in un piccolo studio fotografico di Roma ottenendo molta visibilità a tal punto che “La Repubblica” le chiede per un numero del supplemento degli spettacoli. Tuttavia, dopo la pubblicazione il giornale si rende conto della forza eversiva delle immagini e per dieci anni non commissiona più nessun servizio fotografico a D'Amico. Cfr. *Tano D'Amico. Misericordia e Tradimento*, YouTube, 2021; <https://www.youtube.com/watch?v=Ky1VIZhrEQs> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

<sup>46</sup> Tuttora il fotografo prosegue la sua riflessione su questo tema. Recente è la pubblicazione *Orfani del vento. L'autunno degli zingari*, edito nel 2022 da Mimesis.

fine degli anni Ottanta per ritrarre l'*intifada* attraverso gli sguardi sofferenti, i pianti delle madri e delle mogli e i volti e i giochi dei bambini rinchiusi nei campi profughi e non attraverso le immagini classiche del sangue e della violenza. Queste fotografie sono state pubblicate nel fotolibro del 1988 *Palestina. Un popolo* e nel fascicolo de "Il Manifesto" del 14/15 agosto 1988 dal titolo *Palestinesi*, dove sono impaginate da Piergiorgio Maoloni e Pasquale Gioffré. Nel 1989 scatta la sua fotografia più famosa sulla Palestina, ovvero *La bambina chiamata Versetti*, nella quale ritrae una delle bambine del campo profughi di Deisha che sorride spensierata su uno sfondo neutro (Fig. 36). Il fotografo ricorda che la bambina aveva attratto la sua attenzione poiché, a differenza dei suoi amici, lo guardava incuriosita senza osare avvicinarsi<sup>47</sup>. Solo dopo qualche ora era riuscito a parlarle e poi a fotografarla. Il sorriso che Versetti offre alla macchina fotografica è quello dell'innocenza dei bambini, la stessa innocenza che spinge lei e i suoi coetanei a lanciare pietre contro i soldati israeliani, rischiando di essere uccisi o mutilati. In questo modo D'Amico, attraverso il volto di Versetti, riesce a raccontare l'infantile ostinazione che porta i bambini a battersi per una libertà agognata. La fotografia pubblicata dieci anni dopo su "La Repubblica" con il racconto del fotografo sulle condizioni di vita nei campi profughi, ha assunto un nuovo significato nel momento in cui la bambina a diciotto anni è diventata la prima donna martire in Palestina<sup>48</sup>.

I temi sociali e politici a cui D'Amico ha dedicato tutta la carriera lo hanno portato a lavorare per la strada, così che a lui stesso piace definirsi un "fotografo di strada". Tuttavia, non si identifica nello stradale classico dove fotografare per la strada è un esercizio retorico e oleografico che porta alla realizzazione di immagini nelle quali sembra che non accada niente<sup>49</sup>. Nella strada lui cerca il cambiamento, l'incontro tra le persone e le loro lotte; nella strada porta avanti un lavoro di indagine che supera la superficie per comprendere i sentimenti e i desideri dei suoi protagonisti<sup>50</sup>. Interpreta la strada come un luogo di conflitto e di pericolo, ma allo stesso tempo come spazio di

---

<sup>47</sup> Cfr. Tano D'Amico. *Misericordia e Tradimento*, cit.

<sup>48</sup> Cfr. Alemanno M., Rossi F., *Il fattore umano*, cit.

<sup>49</sup> Archivi della Resistenza (a cura di), *L'impegno e uno sconfinato amore*, in *La strada, l'amore, la lotta*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni, ETS, 2019, pp. 70-77, qui p. 71.

<sup>50</sup> Giannanti A., Mussini S., *Non disoccupate le strade dai sogni*, in *La strada, l'amore, la lotta*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni, ETS, 2019, pp. 9-12, qui p. 10.

trasformazione e di rivendicazione<sup>51</sup>. Ancora oggi, per strada, partecipa alle manifestazioni e condivide il destino degli ultimi e degli emarginati con uno stile fotografico che rimane immutato. Tuttavia, in seguito agli avvenimenti del G8 di Genova del 2001, D'Amico ritiene che lavorare risulta sempre più difficile poiché le immagini hanno perso la loro capacità di denunciare e di influenzare la storia. Da questo momento, la spettacolarizzazione delle immagini ha preso il sopravvento anche nella rappresentazione dei movimenti traducendosi in fotografie di contestazione che testimoniano unicamente la violenza, trascurando il contesto, le motivazioni, gli obiettivi. I movimenti secondo il fotografo, usando per autorappresentarsi la fotografia poliziesca, si soffocano con le loro stesse immagini che annullano il fattore umano e si appiattiscono sulla tecnologia<sup>52</sup>.

### 3.1.1 Il fotografo della contestazione

Negli anni della contestazione Tano D'Amico è riconosciuto come il fotografo ufficiale del movimento, definizione che, pur non condividendo, deve accettare perché effettivamente è colui che ha dato visibilità e soprattutto un volto al movimento<sup>53</sup>. Per la sua attività si può parlare di “militanza iconica”, ovvero l'utilizzo della fotografia come strumento per lottare contro il sistema adottando un preciso punto di vista e sposando una determinata ideologia<sup>54</sup>. Il fotografo avverte la necessità di trovare quella che definisce una “bella immagine”, la cui ricerca e realizzazione testimonia la congiunzione tra professionismo e militanza: un'immagine bella non è solo il frutto di grande preparazione tecnica e culturale, ma anche di una “tensione di un'intera vita” e di “un amore sconfinato”, componenti essenziali dei movimenti collettivi<sup>55</sup>. D'Amico unisce, quindi, etica ed estetica, con la convinzione che i movimenti abbiano “sempre vinto nella memoria [generando] le immagini più belle” le quali “hanno sempre prodotto nuovi movimenti”<sup>56</sup>. I suoi scatti nascono da una serie di eventi socio-politici

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 11.

<sup>52</sup> Cfr. Mastrandrea A., *Fotografia, giornalismo, politica. Una conversazione con Tano D'Amico*, cit.

<sup>53</sup> Alemanno M., Rossi F., *Il fattore umano*, cit.

<sup>54</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 224.

<sup>55</sup> D'Amico T., *Il fotografo e la strada*, cit., p. 90.

<sup>56</sup> Ivi, p. 91.

e allo stesso tempo, in virtù delle loro proprietà estetiche, diventano essi stessi “agenti della storia”, istantanee capaci di influire sull’immaginario collettivo diventando protagoniste degli avvenimenti<sup>57</sup>. Per il fotografo un esempio di immagini “belle” sono quelle che mostrano le proteste studentesche americane che circolano sui giornali universitari<sup>58</sup>. Infatti, queste si contrappongono alle rappresentazioni degli arresti, dei morti, degli scontri diffuse dalle pubblicazioni ufficiali, sono istantanee in cui si vede il dolore, ma anche la gioia dei manifestanti, i loro desideri e i motivi per cui protestano. Sono fotografie che necessitano di essere comprese e ricostruite e che rivelano a D’Amico la possibilità di raffigurare il movimento con immagini capaci di restituire la forza delle sue rivendicazioni<sup>59</sup>. L’importanza che il fotografo attribuisce alle immagini per una giusta rappresentazione della contestazione deriva anche dalla convinzione che, ogni volta che si mette in discussione l’ordine sociale precostituito, sono necessarie nuove rappresentazioni:

la vera storia del genere umano si può leggere nelle immagini più che nella parola scritta. [...] Non c’è autentico cambiamento, non c’è autentica diversità se non c’è cambiamento delle immagini, del modo, dei modi di vedere<sup>60</sup>.

Per documentare la contestazione il fotografo propone degli scatti che si allontanano sia da quelli finalizzati a condannare il movimento pubblicati sulla stampa ufficiale, sia da quelli esaltativi pubblicati sulle testate di partito come “l’Unità”<sup>61</sup>. Delle manifestazioni D’Amico non mostra quasi mai la massa, il numero richiesto dai giornali, ma cerca sempre di restituirne gli individui, con i loro gesti e i loro incontri, poiché ogni movimento ha “i suoi volti, le sue espressioni, i suoi corpi, i suoi modi di comporsi, di mettersi insieme, di comparire insieme”<sup>62</sup>. Così facendo tenta di far comprendere le motivazioni che hanno spinto lui e i suoi compagni in piazza, ma anche le vicende personali che si dipanano ai margini della grande storia: “noi non eravamo un esercito in marcia. Non eravamo centomila puntini neri, ma eravamo gente che si

---

<sup>57</sup> Ferro M., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 9.

<sup>58</sup> D’Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 12.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> D’Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 104.

<sup>61</sup> D’Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 353.

<sup>62</sup> D’Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 90.

guardava, si fidanzava, si amava”<sup>63</sup>. Il giornalista Enrico Deaglio, all’epoca direttore di “Lotta Continua”, ricorda che per le grandi manifestazioni raccomandava sempre a D’Amico “di fare foto dove si vedeva che si era in tanti, ed egli tornava in redazione con le foto che mostravano soltanto aspetti particolari della manifestazione: i momenti di gioia dei compagni, lo sguardo di un bambino, ed erano queste poi le foto più belle”<sup>64</sup>.

D’Amico realizza fotografie che trascendono il contingente per diventare quelli che Roland Barthes definisce “messaggi senza codice”, ovvero immagini che rimangono comprensibili all’osservatore nonostante il passare degli anni e l’evolversi degli eventi, immagini autosignificanti<sup>65</sup>. In *Prima della manifestazione*, per esempio, il fotografo ritrae due giovani manifestanti nei momenti che precedono l’inizio del corteo (Fig. 37). Lo scatto indugia sulle loro espressioni che, attraverso un sorriso appena accennato, fanno trapelare la speranza e il desiderio di cambiamento che li ha portati a scendere in strada. La luce, l’inquadratura e l’assenza di colore accompagnano l’osservatore a soffermarsi sui dettagli, per esempio il fiore bianco che la ragazza stringe tra le dita e che fa immaginare la loro relazione. La fotografia non rappresenta la circostanza per cui i ragazzi si sono riuniti, ma una scena marginale nella quale nessun particolare allude alla manifestazione che sta per svolgersi. Così lo scatto va oltre l’evento per diventare la raffigurazione dei protagonisti del movimento, “immagine simbolo” nella quale non si trovano i cliché delle fotografie della contestazione, ma la rappresentazione dell’umanità che vi partecipa<sup>66</sup>. In *Abbordaggio in corsa*, scattata a Torino nel 1969 durante uno sciopero generale, il fotografo non mostra il corteo, la folla, ma l’incontro e l’innamoramento tra due giovani (Fig. 38).

---

<sup>63</sup> Archivi della Resistenza (a cura di), *L’impegno e uno sconfinato amore*, cit., p. 77.

<sup>64</sup> Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, cit., p. 80.

<sup>65</sup> Nel saggio *Il messaggio fotografico*, dedicato alle fotografie presenti nei giornali, Roland Barthes sostiene che la fotografia si presenti all’osservatore come un “messaggio senza codice”. Secondo il filosofo, gli elementi che costituiscono il messaggio della fotografia non sono segni autentici poiché non possono essere considerati “altro” rispetto all’oggetto reale dell’immagine. Più tardi nel saggio *Retorica dell’immagine* dedicato al rapporto tra testo e immagini pubblicitarie, Barthes ritiene che l’essere messaggio senza codice delle fotografie è l’effetto di un montaggio testuale che rende le immagini portatrici di un messaggio testuale autosufficiente. Cfr. Barthes R., *Il messaggio fotografico*, in Id., *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici*, 4 voll., Torino, Einaudi, 1985, vol. III, pp. 5-21 e Barthes R., *Retorica dell’immagine*, in Id., *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici*, 4 voll., Torino, Einaudi, 1985, vol. III, pp. 22-41.

<sup>66</sup> Abate L., *Icone di piazza: le donne nelle fotografie di Tano D’Amico*, in “Iconocrazia”, n. 3, luglio 2013; <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/03/14.html> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].



Un ragazzo si rivolge a una compagna che corre accanto a lui e, nel suo viso, si legge l'entusiasmo di chi crede di poter realmente cambiare il mondo.

In queste fotografie la composizione, la luce naturale e l'inquadratura portano l'osservatore a incrociare gli sguardi dei soggetti raffigurati favorendone un dialogo e l'identificazione. Lo stesso fotografo cerca sé stesso nei suoi modelli poiché vi ritrova affinità politiche, ma anche affettive e sentimentali e con loro tenta di stabilire rapporti di grande fiducia e complicità<sup>67</sup>. Alle immagini *à la sauvette* teorizzate da Henri Cartier-Bresson, D'Amico sembra quindi sostituire fotografie che si reggono sul concetto di fratellanza, ovvero la condivisione di ideali con i soggetti fotografati<sup>68</sup>. Con questo stile il fotografo ha testimoniato l'evolversi degli eventi nel corso del Sessantotto lungo, in particolare a Roma, partecipando sempre con lo stesso atteggiamento alle manifestazioni studentesche, operaie e femministe, ma anche cercando di entrare negli spazi occupati, come le università, le fabbriche e le case, la cui rappresentazione visiva, senza lo sguardo analitico del fotografo, sarebbe stata ripetitiva<sup>69</sup>.

D'Amico testimonia l'umanità presente nelle contestazioni anche e soprattutto nel corso degli anni di piombo, poiché desidera offrire un'immagine alternativa a quella proposta dai media ufficiali che, con l'emergere della violenza, identificano il movimento con quella e relegano i suoi protagonisti allo stereotipo del "sovversivo brutto, sporco e cattivo"<sup>70</sup>. D'Amico presenta l'altra faccia del movimento, quella creativa, attraverso fotografie caratterizzate da una generale aria di festa e di gioia collettiva nella condivisione di ideali, come per esempio in *Giocchi in piazza* e in *Squilli di tromba in Piazza Maggiore* (Figg. 39-40). Sono immagini che non possono trasformarsi in icone sfruttabili contro il movimento poiché, mostrando i volti e i sentimenti dei suoi protagonisti, sono capaci di colpire e muovere le coscienze<sup>71</sup> e, a

---

<sup>67</sup> Mormorio D., *Un letto, tre paia di scarpe e un biberon*, cit., p. 9.

<sup>68</sup> Cfr. Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, cit., p. 104.

<sup>69</sup> D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 353.

<sup>70</sup> Chiodi S., *Speciale '77. Tano D'Amico. Un'archeologia dell'innocenza*, in "Doppiozero", 24 giugno 2013; <https://www.doppiozero.com/tano-damico-unarcheologia-dellinnocenza> [ultimo accesso 02 dicembre 2023].

<sup>71</sup> Sontag S., *Nella grotta di Platone*, cit., p. 16.

differenza di quelle ufficiali dalle quali emerge “un pessimismo di fondo”, queste sono portatrici di “una grandissima speranza”, come afferma l’attivista Oreste Scalzone<sup>72</sup>.

Tuttavia, D’Amico non sempre nasconde la durezza del periodo e realizza anche immagini in cui le amicizie e gli amori dei giovani militanti si intrecciano alla violenza<sup>73</sup>. In tal senso è significativo lo scatto *Davanti al ministero della pubblica istruzione* nel quale due giovani in primo piano si tengono per mano e sembrano dialogare affettuosamente (Fig. 41). I protagonisti della scena non sono al centro dell’inquadratura, ma spostati a sinistra, posizione che permette al fotografo di mostrare il contesto attraverso la geometrizzazione degli spazi che, a sua volta, contribuisce all’astrazione dell’intera scena inquadrata<sup>74</sup>. Sullo sfondo si erge sfocato un gruppo di poliziotti in tenuta antisommossa che chiude l’immagine. Tra i giovani e le forze dell’ordine c’è un vuoto, il cemento bianco di una strada che occupa la maggior parte della fotografia e la cui verticalità, contrapposta al formato e alle due linee orizzontali in cui si collocano le figure, guida l’occhio dell’osservatore in profondità fino al muro creato dai corpi della polizia. Il vuoto comunica il senso di attesa dello scontro e l’incertezza che caratterizza il movimento e i giovani del Settantasette<sup>75</sup>.

La violenza degli anni di piombo porta D’Amico a confrontarsi frequentemente con questioni di tipo etico, in quanto deve riuscire a fornire delle immagini attraverso le quali i manifestanti non rischino di essere arrestati e condannati per i reati commessi. Cerca, quindi, di realizzare delle fotografie chiare e molto ricercate per indurre l’osservatore a schierarsi dalla sua parte e ad avere la sua stessa posizione riguardo a chi sono i carnefici e chi le vittime<sup>76</sup>. Il tentativo è quello di produrre e diffondere immagini che difficilmente possano essere manipolate dal testo poiché sono portatrici di un messaggio preciso e di parte<sup>77</sup>. In uno dei suoi scatti più noti, *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]*, il fotografo, aprendosi un varco tra le schiene dei carabinieri, mette a fuoco il volto di una giovane donna, dallo sguardo deciso, nell’atto

---

<sup>72</sup> Cfr. Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompiute di Tano D’Amico*, cit.

<sup>73</sup> Galfré M., *L’insostenibile leggerezza del ‘77. Il trentennale tra nostalgia e demonizzazioni*, cit., p. 121.

<sup>74</sup> Mussini S., Giannati A., *Tra desideri e sconfitte, alla ricerca del cambiamento*, cit., p. 8.

<sup>75</sup> Cfr. Chiodi S., *Speciale ‘77. Tano D’Amico. Un’archeologia dell’innocenza*, cit.

<sup>76</sup> Piccioni F., *Tano D’Amico*, in *Una sparatoria tranquilla. Per una storia orale del ‘77*, a cura di C. Del Bello, Roma, Odradek, 1997, pp. 137-142, qui p. 138.

<sup>77</sup> D’Amico T., *Tano D’Amico*, cit., p. 22.

di contrapporsi alle forze dell'ordine (Fig. 42). Lo scatto offre una documentazione visiva dei tre reati che la donna sta commettendo poiché ha il volto coperto, non obbedisce all'intimazione di allontanarsi e resiste alle forze dell'ordine. Tuttavia, nonostante la sua ampia diffusione, questa fotografia non ha mai portato la ragazza davanti a un tribunale poiché testimonia in modo evidente l'oppressione contro cui il movimento lottava fin dal Sessantotto. L'immagine verrà usata come l'autorappresentazione del movimento in quanto lo sguardo di sfida che la donna rivolge ai carabinieri e il gesto della mano esprimono la forza delle rivendicazioni e la voglia di lottare contro il sistema<sup>78</sup>. Negli anni successivi diventa un'immagine simbolo del Settantasette grazie alla fotografa Agnese De Donato che, vedendola nel laboratorio di Bassi, la pubblica su due pagine nell'“Almanacco Bompiani” del 1978, uno dei periodici più prestigiosi del tempo.

Tano D'Amico realizza anche fotografie in cui predomina l'azione che hanno in primo luogo un intento di denuncia<sup>79</sup>. Sono immagini violente e concitate che diventano importanti testimonianze visive in grado di contribuire a ricostruire la storia. Una delle fotografie più note di questa tipologia è quella che ritrae l'agente in borghese Giovanni Santone con una pistola in mano durante gli scontri che porteranno alla morte di Giorgiana Masi (Fig. 43). Il 12 maggio 1977 il Partito Radicale indice una manifestazione pacifica, ma non autorizzata, in Piazza Navona a Roma per celebrare i tre anni dalla vittoria del referendum sul divorzio e al contempo per rispondere al divieto di ogni forma di manifestazione politica in Lazio non indetta dai partiti parlamentari<sup>80</sup>. Sono inevitabili, quindi, gli scontri con le forze dell'ordine che si protraggono dalle 15 alle 20 e si concludono con la morte di Giorgiana Masi, una studentessa di diciotto anni colpita da un proiettile mentre fugge verso viale Trastevere all'incrocio di Ponte Garibaldi<sup>81</sup>. La sua morte viene attribuita immediatamente ai

---

<sup>78</sup> Grispigni M., *“Il salto di qualità”. La violenza di strada e i suoi attori*, cit., p. 262.

<sup>79</sup> Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, cit., p. 102.

<sup>80</sup> Marino M., *Giorgiana Masi, la vera storia di un mistero italiano*, in “Doppiozero”, 26 ottobre 2017; <https://www.doppiozero.com/giorgiana-masi-la-vera-storia-di-un-mistero-italiano> [ultimo accesso 14 dicembre 2023].

<sup>81</sup> Per conoscere in modo dettagliato i fatti cfr. AA. VV., *Cronaca di una strage. 12 maggio 1977. L'esecuzione di Giorgiana Masi: anche il compromesso uccide*, Roma, Centro di iniziativa giuridica Piero Calamandrei, 1979. È una raccolta di testimonianze degli eventi del 12 maggio accompagnate dalla ricostruzione precisa della giornata e dalle dichiarazioni ufficiali della stampa, dei giuristi e dei parlamentari.

manifestanti dal Ministro dell'Interni Francesco Cossiga, il quale nega la presenza di poliziotti armati in borghese infiltrati nel corteo. Tuttavia, lo scatto di D'Amico, realizzato per caso in piazza della Cancelleria e pubblicato il 13 maggio sulla prima pagina de "Il Messaggero", è in grado da solo di smentire le sue parole, in quanto documenta la presenza di un poliziotto in borghese che impugna una pistola al fianco di un agente in divisa e di un funzionario di polizia. Il fotografo, pur non riprendendo l'assassino di Masi, realizza un'immagine che diventa una prova indiscutibile di uno "Stato che tende agguati ai propri cittadini"<sup>82</sup> e un documento prezioso durante il processo per la ricerca dei responsabili dell'omicidio della ragazza: un esempio di fotografia agente della storia. Nei giorni successivi alla morte di Masi, questo e altri scatti porteranno a riflettere sul ruolo di testimonianza del fotoreportage e sulla libertà e sul diritto di lavorare dei fotoreporter, in quanto i fotografi durante gli scontri del 12 maggio vengono minacciati, picchiati e obbligati a distruggere i rullini dalle forze dell'ordine poiché i loro scatti si offrono come prove inconfutabili della presenza di poliziotti armati<sup>83</sup>. Il 14 maggio "Lotta Continua" propone in copertina l'immagine di D'Amico e nelle pagine interne altre fotografie che testimoniano le violenze perpetuate dalle forze dell'ordine affiancate all'articolo *Quando fotografare è un reato* e a un comunicato dell'AIRF che denuncia la violenza nei confronti dei fotografi.

Per comprendere il significato che D'Amico attribuiva alla sua attività è importante sapere che inizialmente il fotografo non era interessato a sviluppare e a stampare questo scatto. Prima delle parole di Cossiga e della morte di Masi, per il fotografo l'immagine era priva di valore poiché, documentando la presenza di un agente in borghese armato, non raccontava niente di nuovo<sup>84</sup>. Al contrario, per denunciare la violenza di uno Stato che teme ogni forma di incontro e condivisione tra cittadini, D'Amico attribuisce grande importanza a un'altra fotografia di azione, ovvero *Le sorelle di Giorgiana Masi* realizzata il giorno successivo alla morte della studentessa, quando un gruppo di donne si riunisce nel luogo in cui è stata uccisa per piangere insieme la "sorella" scomparsa (Fig. 44). Le compagne, dopo aver creato una sorta di altare con fiori, poesie e lettere, si siedono in cerchio sull'asfalto ancora macchiato di

---

<sup>82</sup> Cfr. Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompiute di Tano D'Amico*, cit.

<sup>83</sup> Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, cit., p. 103.

<sup>84</sup> Cfr. Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompiute di Tano D'Amico*, cit.

sangue e intonano un lamento collettivo. Tuttavia, questo momento di grande umanità viene brutalmente interrotto dall'arrivo dei carabinieri che hanno l'ordine di disperdere la folla. D'Amico immortalata questi istanti in un'immagine drammatica, la cui forza espressiva è ampliata dal taglio orizzontale. In questa fotografia la scelta del formato serve a raccontare un episodio di aggressività ingiustificata e a denunciare "chi sono i veri detentori della violenza"<sup>85</sup>. In primo piano sulla sinistra ci sono i fiori per Giorgiana Masi, mentre a destra due ragazze sostenendosi a vicenda corrono verso il fotografo, le loro bocche sono spalancate in un grido di dolore e di rabbia che sembra lacerare la superficie fotografica<sup>86</sup>. Sullo sfondo altre donne fuggono dai poliziotti, ma vengono bloccate da un altro reparto di polizia. Il fotografo in una situazione così tragica ritiene che non sia giustificabile l'atto stesso di fotografare, per questo dichiara di non essersi accorto di aver realizzato l'immagine e la definisce "il risultato di un riflesso condizionato", un'immagine che si è composta da sola per ricordare l'episodio e far riflettere<sup>87</sup>. D'Amico immortalata anche i funerali della ragazza in *Il funerale di Giorgiana Masi* sfruttando il formato orizzontale per mostrare l'ampio gruppo di giovani ragazze che avanzano compatte sotto la pioggia tenendosi per mano (Fig. 45). È questa una delle poche fotografie nella quale D'Amico ritrae una folla, tuttavia, non come una massa informe e spersonalizzata, ma come un insieme di individui le cui emozioni e i cui volti piangenti sono visibili nitidamente.

È possibile quindi affermare che la fotografia della contestazione di Tano D'Amico ha due anime: quella che racconta eventi marginali e storie personali con immagini che mostrano i volti, i sentimenti e i gesti dei partecipanti al movimento, e quella che racconta i fatti con immagini legate all'azione e alla contingenza dell'attimo ripreso<sup>88</sup>. In entrambi i casi lo sguardo del fotografo non è quello del fotoreporter tradizionale, ma è uno sguardo coinvolto e partecipe. Due fotolibri di D'Amico della fine degli anni Settanta raccolgono queste tipologie di immagini: *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70 nelle foto di Tano* e *è il '77*. Il primo contiene novanta fotografie realizzate tra il 1970 e il 1977 e pubblicate su "Lotta Continua". È una piccola brossura

---

<sup>85</sup> D'Amico T., *Il fotografo e la strada*, cit., p. 90.

<sup>86</sup> Zitelli Conti G., *Uno sguardo coinvolto: intervista a Tano D'Amico e Daniele Napolitano sulla fotografia della metropoli*, cit., p. 98.

<sup>87</sup> Archivi della Resistenza (a cura di), *Il ginocchio di Gullit e un modo differente di guardare il mondo*, cit., p. 79.

<sup>88</sup> Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, cit., p. 102.

di poco più di sessanta pagine e di bassa qualità edita dalla Cooperativa Giornalisti Lotta Continua e realizzata per finanziare il quotidiano. Sul retro di copertina l'autore presenta lo stile adottato, sottolineando che nelle immagini qui proposte “non ci sono forse gli avvenimenti più clamorosi, non ci sono ‘personaggi’, non c’è oggettività [ma] c’è un racconto, partigiano, dell’umanità e della forza che viene quando gli sfruttati si mettono insieme per cambiare”<sup>89</sup>. Il secondo volume, è *il '77*, pubblicato nel 1978 come edizione dei Libri del No e autofinanziato dai giovani del movimento, si presenta come un album di grandi dimensioni che, attraverso le immagini impaginate dal grafico Piergiorgio Maoloni, tenta di mantenere in vita la memoria del Settantasette, “un momento d’ebbrezza, di libertà senza limiti, con tutti i rischi, le paure, la felicità e l’inevitabile sconfitta”<sup>90</sup>. Questo volume è stato definito da Martin Parr come il più grande e importante fotolibro di protesta italiano nonostante le sue caratteristiche<sup>91</sup>, infatti, la qualità della stampa è bassa e, per la sua realizzazione, l’editore ricicla delle pagine sporche che altrimenti avrebbe dovuto buttare. Il libro, distribuito a Roma e a Milano, è subito esaurito, acquistato non solo dai militanti, ma anche dalla polizia e dai carabinieri, per documentazione e perché nelle fotografie sono rappresentati anche loro<sup>92</sup>.

I due fotolibri sono pubblicati perché è il movimento interessato a farlo e non mostrano solo la vicinanza del fotografo ai gruppi militanti, ma rappresentano anche quello che negli anni Settanta è lo spazio di diffusione più importante per le sue fotografie. Infatti, la realizzazione di immagini alternative che non contribuiscono a criminalizzare il movimento e la chiara posizione politica del fotografo hanno come conseguenza la sua esclusione dalla maggior parte dei giornali della stampa ufficiale, anche perché i suoi scatti sono difficilmente strumentalizzabili, favoriscono la riflessione e inducono a una presa di posizione indipendentemente dai testi a cui sono affiancati. Per questi motivi per un periodo a D’Amico sarà ritirata la tessera dell’AIRF<sup>93</sup> e le sue immagini della

---

<sup>89</sup> D’Amico T., *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70 nelle foto di Tano*, Roma, Cooperativa Giornalisti Lotta Continua, 1977, quarta di copertina.

<sup>90</sup> Tonini P., *La fotografia e i tempi rimossi: è il '77*, in “L’Arengario Studio Bibliografico”, 08 settembre 2016; <https://www.arengario.it/book-design/la-fotografia-e-i-tempi-rimossi-e-il-77/> [ultimo accesso 07 dicembre 2023].

<sup>91</sup> Badger G., Parr M., *The Photobook: A History*, cit., p. 65.

<sup>92</sup> Cfr. Tonini P., *La fotografia e i tempi rimossi: è il '77*, cit.

<sup>93</sup> D’Amico T., *Gli anni ribelli 1968-1980*, cit., p. 19. Per un periodo D’Amico lavora senza la tessera dell’AIRF: “La mattina uscivo con la macchina fotografica sotto la giacca. Mi guardavo intorno prima

contestazione escono solo saltuariamente su quotidiani come “La Repubblica”, “l’Unità” e “Il Manifesto”, mentre vengono pubblicate con assiduità sui giornali militanti, sulle riviste alternative, sui manifesti affissi ai muri e sui volantini, stampe fatte solitamente in ciclostile con immagini di bassa qualità<sup>94</sup>. È lo stesso fotografo che, mettendosi sempre dalla parte dei manifestanti, sceglie con chi collaborare, ma soprattutto sceglie le fotografie da pubblicare per rimanere “padrone” dei propri scatti e per evitare ogni conflittualità tra i suoi interessi e quelli del soggetto fotografato<sup>95</sup>. Tali scelte lo porteranno ad avere grandi difficoltà economiche, ma allo stesso tempo a ottenere enorme gratitudine e riconoscimento da parte dei fotografati, che non solo lo chiamano a testimoniare le loro lotte, ma anche, talvolta, lo “finanziano”<sup>96</sup>.

Per la rigorosa selezione che D’Amico opera nel suo lavoro, non solo nella realizzazione degli scatti, ma anche nella loro diffusione, lo storico Ernesto Galli Della Loggia, in un articolo di “Prima Comunicazione” del 1978, lo accusa di essere “bugiardo e omertoso”<sup>97</sup>. Omertoso poiché le sue fotografie non recano danno a nessuno, bugiardo perché rappresenta come esseri umani coloro che la società vuole che siano raffigurati come “belve assetate di sangue”<sup>98</sup>. D’Amico accoglie queste accuse e le rivendica sostenendo che è necessario essere bugiardi e omertosi quando in gioco c’è la vita di una persona, esprimendo ancora una volta il rapporto stretto che lo lega ai suoi soggetti e che gli fa anteporre l’amicizia e l’etica professionale ai vantaggi economici che gli possono derivare dalla pubblicazione delle immagini<sup>99</sup>. Emblematiche in questo senso sono le fotografie scattate il 2 febbraio 1977 in piazza Indipendenza a Roma in occasione della manifestazione di protesta nei confronti

---

di tirarla fuori. Non ero in regola, mi sentivo come i saltimbanchi, i guitti, eternamente abusivi, illegali, clandestini. La mia legge era la mia coscienza. I miei lavori migliori sono nati nonostante la legge. [...] Non hanno mai cercato l’approvazione, il consenso, il premio della legalità. Hanno cercato l’attenzione, il cuore, la coscienza degli spettatori”. Cfr. D’Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, cit., p. 34.

<sup>94</sup> D’Amico T., *Tano D’Amico*, cit., p. 17.

<sup>95</sup> Perna R., *Per una pratica alternativa della fotografia: l’esperienza di Tano D’Amico*, cit., p. 101.

<sup>96</sup> Alla fine di un servizio realizzato durante lo sgombero di case occupate gli viene offerto un caffè e, sotto alla tazza, trova una busta con dei soldi raccolti dagli occupanti per aiutarlo economicamente e ringraziarlo, consapevoli della importanza delle sue immagini per le loro rivendicazioni. Con questo episodio D’Amico comprende che la fotografia sarebbe stata la sua vita. Cfr. D’Amico T., *Tano D’Amico*, cit., p. 21.

<sup>97</sup> Liguori P., *7 Aprile. Storia di un tradimento*, in “Comune info”, 02 maggio 2019; <https://comune-info.net/7-aprile-storia-di-un-tradimento/> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

<sup>98</sup> D’Amico T., *Anima e Memoria. Il legame impendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 107.

<sup>99</sup> Perna R., *Per una pratica alternativa della fotografia: l’esperienza di Tano D’Amico*, cit., p. 101.

dell'aggressione fascista all'università avvenuta il giorno precedente<sup>100</sup>. In questa giornata, riconosciuta come il detonatore del movimento del Settantasette, D'Amico riprende un momento di grande pathos in due immagini che creano quasi una sequenza cinematografica: nella prima si vedono delle automobili, un marciapiede e una strada su cui Leonardo Fortuna, detto Daddo, corre con una pistola in mano verso il compagno Paolo Tommasini che si accascia a terra colpito alle gambe; nella seconda Daddo afferra per il braccio Paolo e tenta di portarlo via, mentre nella mano destra stringe due pistole (Figg. 46-47)<sup>101</sup>.

Il fotografo decide di non pubblicare queste immagini poiché, pur consapevole che avrebbero potuto contribuire a fare luce sull'accaduto, testimoniano anche che i due giovani sono armati e ciò avrebbe alimentato l'ostilità nei loro confronti, spostando l'attenzione dall'aggressione subita alla loro violenza<sup>102</sup>. D'Amico rivelerà di aver nascosto queste fotografie tra quelle di un reportage realizzato nei manicomi per tenerle al riparo dalla "possibile curiosità inquisitoria di giudici e poliziotti"<sup>103</sup>. Rimarranno nell'archivio personale del fotografo fino al 1997 quando verranno pubblicate in un numero speciale de "Il Manifesto", occasione in cui la seconda istantanea sarà identificata come "l'altra foto del Settantasette"<sup>104</sup>. "Altra" perché viene pubblicata in un'altra epoca non più dominata dagli ideali che spingevano i militanti delle contestazioni, ma anche "altra" perché è un'immagine antitetica a quella, diventata simbolo degli anni di piombo, scattata da Pedrizzetti il 14 maggio 1977 che rappresenta l'autonomo in via De Amicis (Fig. 25). La fotografia di D'Amico non mostra la furia dei militanti, ma il legame di profonda amicizia e solidarietà che si

---

<sup>100</sup> Cfr. Liguori P., *7 Aprile. Storia di un tradimento*, cit.

<sup>101</sup> Cfr. Chioldi S., *Speciale '77. Tano D'Amico. Un'archeologia dell'innocenza*, cit.

<sup>102</sup> Caminiti L., D'Aguanno C., Davoli G., Fileccia T., *Pagherete caro, pagherete tutto*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 7-15, qui p. 8.

<sup>103</sup> D'Aguanno C., *La foto e il movimento, la pistola y el corazon*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 17-30, qui p. 18.

<sup>104</sup> Ivi, p. 17; cfr. AA. VV., *Settantasette. Fotografie di Tano D'Amico*, 4 voll., Roma, Il manifesto, 1997, vol. II, p. 17. Tano D'Amico spiega che la decisione di non pubblicare le fotografie non è solo dettata dalla paura dell'utilizzo che poteva esserne fatto, ma anche dalla consapevolezza che sono immagini che appartengono a Daddo: "Vent'anni dopo, quando incontrai Daddo nella redazione del Manifesto, proprio lui mi rimproverò: 'ma perché non l'hai pubblicata?' E io: 'ma era la tua vita, c'era il tuo sangue...' E lui: 'no, è tua, è il tuo lavoro'". Cfr. Smargiassi M., *Settantasette. Parole e immagini*, in "Robinson", 2017; <https://www.repubblica.it/static/robinson/numero-11/settantasette/> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].



instaura tra questi, restituendo così contemporaneamente il sentimento personale dei due protagonisti e quello collettivo di chi in quegli anni partecipa alla contestazione. Le armi che Daddo tiene tra le mani non sono il fulcro della narrazione, ma sono un accessorio, e l'attenzione di chi osserva l'immagine si concentra esclusivamente sull'atto umano di un giovane che sta rischiando la sua vita per salvare il compagno<sup>105</sup>. Nel gesto di Daddo sembra trasfigurato il topos letterario del soldato che protegge e soccorre l'amico ferito e, come sostiene il giornalista Michele Smargiassi, nella posa dei personaggi c'è un richiamo all'iconografia tradizionale di Eurialo e Niso, di Castore e Polluce e delle altre coppie di eroi della mitologia<sup>106</sup>. Il fotografo restituisce una fisionomia umana ai militanti anche quando sono colti in situazioni estreme poiché le sue immagini non tentano di schedare e di condannare come la fotografia poliziesca, ma cercano sempre di creare un epos umano<sup>107</sup>.

### 3.2 Paola Agosti

Paola Agosti nasce a Torino nel 1947 in una famiglia colta e aperta che non la ostacolerà nella decisione di fare la fotoreporter. La madre, Nini Castellani, era un'affermata traduttrice milanese, il padre, Giorgio Agosti, era un illustre magistrato antifascista che durante la Seconda guerra mondiale era stato uno dei fondatori del Partito d'Azione e protagonista della Resistenza. La fotografa cresce in un ambiente di ampio respiro intellettuale e culturale, circondata da esponenti dell'intelligenza torinese, quali Norberto Bobbio, Vittorio Foa, Leone Ginzburg, Ada Gobetti e Primo Levi, frequentazioni abituali della famiglia. Nella giovane Agosti, tuttavia, c'è una sorta di reazione a questo contesto, si sente "diversa"<sup>108</sup> soprattutto perché non è portata per gli studi. Frequenta il Liceo Artistico per seguire quello che allora era il suo unico talento, ovvero il disegno, ma riesce a concluderlo a fatica. Successivamente si iscrive all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, ma nel 1966 interrompe gli studi per recarsi a Parigi, città in cui rimane un anno svolgendo diversi lavori di poco

---

<sup>105</sup> D'Aguanno C., *La foto e il movimento, la pistola y el corazon*, cit., p. 19.

<sup>106</sup> Cfr. Smargiassi M., *Epica di un'amicizia armata*, cit.

<sup>107</sup> Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 220.

<sup>108</sup> Paola Agosti-Itinerari. *Il lungo viaggio di una fotografa*, YouTube, 15 settembre 2023; [https://www.youtube.com/watch?v=aDdR\\_sMNYpw](https://www.youtube.com/watch?v=aDdR_sMNYpw) [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

conto ed entra in contatto con l'esperienza dell'atelier Closlieu ("luogo protetto") fondato nel 1949 dall'educatore Arno Stern<sup>109</sup>. Decisa di riproporre questa attività a Torino, ma consapevole di non avere gli strumenti per farlo, nel 1969 si trasferisce a Roma per fare un apprendistato presso la pittrice Lea Andreis. Nella capitale comincia anche a lavorare nella camera oscura dello studio grafico I fantastici quattro di Mario Cresci, Momimir Jezek, Giovanni Lussu e Luigi Ricci. È questo il punto di partenza della sua attività di fotografa. Infatti, il lavoro in camera oscura, al quale non è affatto interessata, le permette di conoscere la fotografa Augusta Conchiglia che la coinvolge nella realizzazione delle fotografie di scena per il Teatro Sistina e la mette in contatto con importanti fotografi del tempo, tra i quali Mario Dondero, Fausto Giaccone, Mario Orfini e Franco Pinna, ognuno dei quali le sarà di insegnamento<sup>110</sup>. Da questo momento concentra tutte le sue energie sulla fotografia e, pur continuando il lavoro di fotografa del teatro che definisce "lavoro di sopravvivenza", avvia un'intensa attività di fotoreporter legata alla politica e ai grandi temi sociali e ideologici degli anni Settanta, che, per quanto difficoltosa, diventa la sua passione<sup>111</sup>. Agosti da fotografa autodidatta, priva di basi tecniche e professionali, apprende il mestiere lavorando per la strada, mossa dalla curiosità e dalla passione della fotografia come forma di espressione<sup>112</sup>. La fotografia rappresenta quindi il mezzo che le permette di essere libera e indipendente, e che, soprattutto, le dà la possibilità di avere una voce in un mondo maschile<sup>113</sup>.

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta grazie alla professione di fotoreporter Agosti viaggerà in giro per il mondo spinta da interesse personale e senza un vero e proprio progetto fotografico: "l'importante, anche in fotografia, è essere sé stessi, dire quello

---

<sup>109</sup> Nel 1946 Arno Stern aveva introdotto la pittura come attività laboratoriale all'interno di un istituto di orfani di guerra e aveva così compreso il beneficio psicologico dell'atto di "tracciare" linee in modo spontaneo e libero da condizionamenti. Nel 1949 estende questa attività a Parigi fondando l'atelier Closlieu nel quartiere Saint Germain-des-Près. Qui dà ai bambini la possibilità di giocare con la pittura affidando al segno e non al messaggio o al destinatario l'importanza della pratica.

<sup>110</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 12.

<sup>111</sup> Thefemalecurators, *Paola Agosti / Quando la fotografia è memoria*, in "The Female Curators", 23 luglio 2019; <http://www.thefemalecurators.com/it/2019/07/23/paola-agosti-quando-la-fotografia-e-memoria/> [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

<sup>112</sup> *Paola Agosti, Letizia Battaglia e Marialba Russo in dialogo con Silvia Mazzucchelli presentano Soggetto Nomade*, YouTube, 14 maggio 2020; [https://www.youtube.com/watch?v=UZ\\_gFUqy4Gs](https://www.youtube.com/watch?v=UZ_gFUqy4Gs) [ultimo accesso 02 dicembre 2023].

<sup>113</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 217.

che si ha voglia di dire, finché si ha voglia di dirlo”<sup>114</sup>. La curiosità è il punto di partenza per tutta l’attività di Agosti, ma, come lei stessa ammette, un ruolo fondamentale lo hanno anche il caso e la capacità di cogliere le occasioni: l’essersi trovata sempre “al momento giusto e nel posto giusto” le ha permesso di scattare fotografie di grande spessore e rilevanza storica<sup>115</sup>. Nel dicembre del 1970, per esempio, incontra per caso il giornalista Saverio Tutino, un amico di famiglia, che le propone di accompagnarlo in America Latina come fotografa nel suo lavoro di giornalista. Così, a soli ventitré anni, ha la possibilità di conoscere l’Argentina, l’Uruguay, il Perù, il Brasile e il Cile dove realizza importanti scatti che descrivono le condizioni sociali e culturali di questi paesi, ma soprattutto che documentano le personalità politiche. La fotografia scattata in Cile a Salvador Allende è la più nota e ha fatto il giro del mondo per la sua unicità (Fig. 48). Dopo aver eseguito le immagini di rito del presidente cileno durante l’intervista coordinata da Tutino, Agosti viene invitata a pranzo da Allende in persona. Durante il pasto i due si isolano dal resto dei commensali parlando di cani, una passione comune, e subito dopo il pranzo Agosti ha la possibilità di ritrarlo mentre gioca con il suo pastore tedesco. La fotografa descrive il presidente cileno come “un uomo simpatico, umile, umano”<sup>116</sup>, ricordando così l’intimità che si era creata tra loro, caratteristica costante nel lavoro di Agosti che cerca sempre di instaurare rapporti di fiducia e dialogo con i soggetti fotografati, in particolare quando realizza i ritratti<sup>117</sup>.

Da questo momento Agosti compie numerosi viaggi. Nel 1973 si reca ad Algeri per realizzare un reportage sulla conferenza dei Paesi non allineati, occasione durante la quale entra in contatto e ritrae le più note personalità politiche del tempo, tra le quali Muammar Gheddafi, Indira Gandhi e Fidel Castro (Fig. 49). Da quest’ultimo riceve la più grande gratificazione della sua carriera poiché la indica agli altri fotografi come esempio di perseveranza e dedizione: “Vedete questa ragazza? Sono giorni che la

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 219.

<sup>115</sup> Voso D., *50 anni di cronache e leggende / Paola Agosti. Elogio della discrezione*, in “Doppiozero”, 14 novembre 2019; <https://www.doppiozero.com/paola-agosti-elogio-della-discrezione> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

<sup>116</sup> Neonato S., *Paola Agosti, il lungo viaggio di una fotografa*, in “Il Manifesto”, 16 settembre 2023; <https://ilmanifesto.it/paola-agosti-il-lungo-viaggio-di-una-fotografa> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].

<sup>117</sup> Lanzardo, *Prefazione*, in P. Agosti, *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, Roma, Postcart, 2023, pp. 6-11, qui p. 9.

osservo. Credo di poter dire che lavora con più impegno e tenacia di tutti voi. Ecco da chi dovete prendere esempio per lavorare: dalle donne!”<sup>118</sup>.

Per un intero decennio Agosti crea delle documentazioni visive di episodi rilevanti della storia che tuttavia riprende come cronaca, ignara dell'importanza degli eventi a cui assiste e di cui prenderà consapevolezza solo in seguito, ammettendo che “al cospetto del tempo e del suo inesorabile scorrere, il significato di un'immagine cambia registro, passando dalla cronaca alla storia”<sup>119</sup>. L'unico momento in cui si rende conto di star effettivamente partecipando alla Storia è quando ha l'opportunità di fotografare gli eventi della Rivoluzione dei garofani. In questa occasione da una parte documenta la violenza del potere dittatoriale, attraverso immagini che ritraggono i locali della polizia segreta del regime, i documenti bruciati, le carceri di Caxias e gli strumenti di tortura, dall'altra ritrae la gioia incontenibile dei cittadini, evidente negli scatti che mostrano la prima riunione pubblica delle donne comuniste, le assemblee universitarie e le occupazioni delle case, ma soprattutto in quelli che testimoniano il clima di allegria che si respira per le strade delle città liberate. Le fotografie mostrano il ritorno in patria degli esiliati politici, i pianti di gioia, gli abbracci, i rivoluzionari sui carri con le braccia alzate a indicare il segno di vittoria con le mani e i bambini che regalano loro fiori (Fig. 50). In *Ritorno in patria di Alvaro Cunhal, segretario del Partito Comunista Portoghese* la fotografa non mostra il momento dell'arrivo, ma con estrema sensibilità riesce a rendere eterno l'abbraccio tra il segretario e un compagno (Fig. 51). Questa immagine sembra restituire il calore del momento e la forza con cui il segretario esiliato stringe il compagno ritrovato. I suoi occhi chiusi e il suo volto stanco sembrano finalmente trovare riposo. È una fotografia che, pur avendo un valore inestimabile dal punto di vista storico, non è di mera cronaca poiché trascende l'evento contingente, rappresentando la sofferenza dell'esilio e la gioia del rientro in patria. A Lisbona Agosti partecipa alla manifestazione del Primo Maggio durante la quale si radunano più di un milione di persone per festeggiare per la prima volta dopo quarantotto anni la Festa del Lavoro. I suoi scatti si soffermano sui volti dei partecipanti restituendo in modo esaustivo il significato della giornata e il sentimento di liberazione. Una fotografia mette a fuoco in primo piano una giovane donna con il volto sorridente che alza il

---

<sup>118</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 54.

<sup>119</sup> Ivi, p. 230.

braccio destro verso il cielo impugnando un garofano, simbolo della rivoluzione (Fig. 52). Dietro di lei, sfocate, altre persone che camminano o che assistono alla manifestazione dai terrazzi riempiono la scena e rivelano la voglia di rinascere del popolo portoghese.

Parallelamente ai servizi realizzati all'estero Agosti si dedica, da libera professionista, anche all'attività di fotoreporter di attualità in Italia che, se da una parte la porta a prestarsi a lavori poco interessanti, ma remunerativi, come la realizzazione delle "figurine dei politici", che hanno un buon mercato editoriale e che ritiene che l'abbiano aiutata a impadronirsi del mestiere<sup>120</sup>, dall'altra la porta a scendere in strada per documentare le manifestazioni e le rivendicazioni degli studenti, degli operai e delle donne. Queste tematiche la coinvolgono maggiormente poiché vi riconosce i suoi ideali e perché, come i suoi colleghi, è convinta che la fotografia possa dare il suo contributo a trasformare la società. L'impegno politico si traduce quindi in pratica professionale e influenza tutto il suo lavoro successivo infatti "da quegli anni discende lo spirito del suo fotografare"<sup>121</sup>. Tuttavia, la sua fotografia non può essere considerata politica in senso stretto, poiché lei concepisce la sua attività come forma di testimonianza e documentazione a prescindere dalla sua posizione<sup>122</sup>. Agosti, infatti, si accosta alla realtà con un atteggiamento di umiltà e onestà e nelle sue immagini cerca sempre di non prevalere, ma di lasciare ai soggetti fotografati la possibilità di esprimersi liberamente e di mostrarsi in modo che la loro rappresentazione non risulti condizionata dal suo sguardo<sup>123</sup>. Il "valore ultimo della fotografia" per Agosti è, quindi, "custodire la memoria, testimoniare"<sup>124</sup> e, dato che per lei il "colore" della memoria è il bianco e nero, lo predilige per le sue fotografie. Secondo la fotografa, infatti, il bianco e nero è in grado di cogliere l'essenza degli oggetti, delle persone e

---

<sup>120</sup> Cfr. CultFrame (a cura di), *Una testimone al di là delle mode. Intervista a Paola Agosti*, in "Lo specchio incerto", dicembre 2002; <https://specchioincerto.com/interviste/paola-agosti/> [ultimo accesso 06 dicembre 2023] e Mazzucchelli S., *Intervista a Paola Agosti*, in "Doppiozero", 15 novembre 2023; <https://www.doppiozero.com/intervista-paola-agosti> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

<sup>121</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 75.

<sup>122</sup> Mazzucchelli S., *Intervista a Paola Agosti*, cit.

<sup>123</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 218.

<sup>124</sup> Ivi, p. 230.

degli eventi poiché mette tutto sullo stesso piano, mentre il colore lascia tutto in superficie<sup>125</sup>.

In questi anni Agosti riesce a pubblicare saltuariamente i suoi scatti su periodici come “l’Unità”, “Paese Sera”, “Il Messaggero”, “Panorama”, e “L’Espresso”, grazie alla conoscenza di direttori, redattori e giornalisti, ma soprattutto alla presenza di photo editor illuminati, tra cui Franco Lefèvre a “L’Espresso” e Pasquale Prunas a “Il Messaggero”<sup>126</sup>. Infatti, in quanto donna, viene spesso ostacolata dalle redazioni che privilegiano gli uomini prescindendo dalla qualità delle immagini. Per questo, il principale canale di diffusione delle sue immagini è “Noi Donne”, la rivista dell’UDI con cui collabora dal 1970 al 1989.

Negli anni Settanta Agosti documenta quindi a Roma i fermenti politici e sociali, le manifestazioni degli studenti e degli operai, le occupazioni delle fabbriche, delle università e delle case, ma soprattutto il movimento femminista. E lo fa proponendo sempre “un’iconografia gioiosa” che esclude dall’inquadratura gli scontri fisici, la violenza e la morte per restituire la vitalità dei movimenti e delle sue lotte<sup>127</sup>, come si può vedere in *Manifestazione nazionale degli edili* nella quale alcuni dimostranti, i membri della FLM (Federazione Lavoratori Metalmeccanici), si affacciano ridenti dai finestrini di un treno (Fig. 53). L’assenza dei colori porta l’attenzione sui protagonisti della scena illuminati da un raggio di sole e, di conseguenza, sulle loro rivendicazioni e sui loro sentimenti. I volti sono gioiosi e carichi di speranze a cui alludono anche i gesti. Infatti, dei pugni serrati e protesi verso l’osservatore emergono dall’oscurità dei finestrini rivelando la forza delle loro lotte, mentre l’uomo a sinistra espone all’obiettivo fotografico il simbolo della falce e martello. Agosti coglie un momento che, per quanto marginale, è in grado di trasmettere il senso di fiducia delle persone di cambiare realmente la società. Il treno su cui si trovano questi uomini diventa così

---

<sup>125</sup> Paola Agosti e Marialba Russo. *Caleidoscopio. Sguardi Cangianti*, Centro Pecci, 06 marzo 2019; <https://centropecci.it/zh/37/paola-agosti-e-marialba-russo-caleidoscopio-sguardi-cangianti> [ultimo accesso 05 dicembre 2023].

<sup>126</sup> Ascoli G., *Non basta fare clic*, in “Noi Donne”, n. 34, 31 agosto 1979, pp. 17-21, qui p. 17 e Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 92.

<sup>127</sup> Bertelli P., *La fotografia ribelle. Storie, passioni e conflitti delle donne che hanno rivoluzionato la fotografia* (2015), Rimini, NdA Press, 2022, p. 151.

simbolo della strada e del viaggio da intraprendere per raggiungere condizioni di vita e di lavoro migliori.

Gioia e speranza si leggono anche nella fotografia *Manifestazione nazionale dei metalmeccanici* che, testimoniando la creatività del movimento, ritrae volti ridenti che emergono da dei fori fatti su uno striscione della FLM (Fig. 54). Come in tutti i suoi scatti, Agosti privilegia l'aspetto espressivo della fotografia e la sua capacità di esprimere le passioni, dando poca importanza alla tecnica<sup>128</sup>. La fotografa entra quindi nella contestazione con estrema discrezione, offrendo un punto di vista che si contrappone allo sguardo e alla fisicità maschile che dominano la rappresentazione di quegli anni. In *C'era una volta la FIAT*, fotografia che ritrae il sindacalista Bruno Trentin mentre parla a una folla di operai durante un'assemblea nel cortile della FIAT di Mirafiori, l'uomo viene colto nell'enfasi del discorso come si può dedurre dal gesto del braccio sinistro la cui mano stringe un foglio con degli appunti (Fig. 55). La scena è osservata dalla prospettiva dei partecipanti e non da un punto di vista privilegiato che, pur consentendo di osservarla nella sua interezza, creerebbe una distanza emotiva e fisica tra l'osservatore e l'evento. La fotografa, quindi, si confonde nella massa di operai e cerca di posizionare la macchina fotografica tra le teste dei compagni, così all'osservatore sembra di partecipare agli eventi e di sentire le parole che il sindacalista sta urlando al microfono<sup>129</sup>. È uno scatto che non ritrae il leader politico come nelle immagini tradizionali, in primo luogo perché non è visibile il suo volto, ma che contiene una grande carica espressiva in quanto testimonia la partecipazione politica del periodo e l'importanza della lotta operaia.

Negli anni Settanta Agosti è una delle poche fotoreporter donne che si dedica all'attualità politica. Sono la forza e la determinazione a permetterle di portare avanti questa attività, tanto che verrà definita dal regista Piero Berengo Gardin un "fragile carro armato"<sup>130</sup>. A Roma ha come punto di riferimento la sede romana dell'agenzia DFP<sup>131</sup> e il venditore Tatiano Maiore ed è affiancata dagli altri grandi fotoreporter

---

<sup>128</sup> Lanzardo, *Prefazione*, cit., p. 7.

<sup>129</sup> Cfr. Voso D., *50 anni di cronache e leggende / Paola Agosti. Elogio della discrezione*, cit.

<sup>130</sup> Cini D., Pampinella C., *Paola Agosti, il mondo in uno scatto*, Rai Play, 2022; <https://www.raiplay.it/programmi/paolaagostiilmondoinunoscatto> [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

<sup>131</sup> La fotografa racconta che i guadagni erano pochi e non bastavano per sopravvivere. Per questo con i colleghi aveva trasformato la sigla DFP, ovvero Documents For Press, in "Difesa Fotografi Poveri". Cfr. Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 74.

dell'epoca come Dario Bellini, Sandro Becchetti, Tano D'Amico e Fausto Giaccone con i quali stringe importanti legami di amicizia e di solidarietà. Il contesto in cui lavora è quindi prevalentemente maschile, anche perché l'attività del fotoreporter era molto faticosa e necessitava di grande libertà e autonomia<sup>132</sup>. Al fotoreporter freelance si richiedeva di partire presto la mattina per fare il sopralluogo e per trovarsi nel posto giusto durante lo svolgersi degli eventi. Il materiale realizzato nel corso della giornata doveva poi essere sviluppato velocemente, selezionato e infine mandato con il fuorisacco con l'ultimo treno per Milano dove si trovavano le agenzie fotografiche e le sedi delle riviste e dei giornali<sup>133</sup>. Inoltre, la difficoltà di pubblicare e l'esigenza di avere l'esclusiva portava a creare un contesto estremamente competitivo e machista dove spesso si riusciva a lavorare solo con la forza, motivo per cui per Agosti, così come per le altre fotografe, era difficile trovare un proprio spazio se non in contesti femminili. Questo mondo maschile in cui viene spintonata, schiacciata e allontanata è ben documentato nella fotografia *Incontro con Umberto Agnelli dell'Associazione della Stampa Estera*<sup>134</sup>. Intorno al tavolo in cui Agnelli sta tenendo la conferenza stampa si accalca un gruppo di fotografi, tutti uomini, che, spingendosi a vicenda, cercano di fotografare il senatore<sup>135</sup>. Ed è da questo ambiente maschilista, combattivo e spesso aggressivo, soprattutto nei suoi confronti, che, alla fine degli anni Settanta, decide di allontanarsi per dedicarsi a reportage sociale di più ampio respiro.

La lettura del libro *Il mondo dei vinti* di Nuto Revelli fatta nel 1977, nel quale lo scrittore racconta del “terzo mondo alle porte di Torino”, è l'occasione che la spinge a lasciare la strada. Il volume raccoglie le testimonianze dei contadini e dei montanari del cuneese, gli ultimi superstiti di una civiltà al tramonto a causa del trasferimento dei giovani verso le grandi fabbriche<sup>136</sup>. Revelli nelle sue pagine lascia parlare i vinti senza abbellire o rendere più letterarie le loro parole, così che il lettore possa leggere l'autenticità della miseria, della fame e dell'eterna solitudine di questi uomini

---

<sup>132</sup> Paola Agosti, *una fotografa analogica si racconta*, YouTube, 05 giugno 2021; <https://www.youtube.com/watch?v=T6uNkvuil6Q> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

<sup>133</sup> *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa di Paola Agosti in conversazione con Mauro Vallinotto*, YouTube, 07 maggio 2023; [https://www.youtube.com/watch?v=vnAmsM\\_FgjE](https://www.youtube.com/watch?v=vnAmsM_FgjE) [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

<sup>134</sup> Paola Agosti e Marialba Russo. *Caleidoscopio. Sguardi Cangianti*, cit.

<sup>135</sup> Paola Agosti, *una fotografa analogica si racconta*, cit.

<sup>136</sup> Garrone A. G., *Introduzione*, in P. Agosti, *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta, 1979, pp. 5-9, qui p. 7.



abbandonati in luoghi remoti delle montagne o in zone sperdute della pianura. Nel lavoro di ricerca lo scrittore è supportato dai “mediatori” senza i quali non sarebbe riuscito a entrare nelle case dei contadini e a comprendere fino in fondo il loro dialetto strettissimo. Questo libro rivela ad Agosti la presenza di un’umanità povera e abbandonata in una delle regioni più ricche e industrializzate d’Italia e la porta a decidere di ripercorrere l’itinerario “geografico e umano” di Nuto Revelli raccontandolo e documentandolo con la macchina fotografica<sup>137</sup>. L’obiettivo è quello di creare una testimonianza visiva dei luoghi, dei lavori e dei volti dei vinti affinché essi non vengano dimenticati, ma anche quello di restituire loro dignità e un posto da protagonisti nella grande Storia. Infatti, tutte le fotografie sono intitolate con il nome dei soggetti ritratti<sup>138</sup>. È un lavoro a cui la fotografa si dedica dal 1977 al 1978, concentrandosi sulla zona delle montagne e sull’Alta Langa con il sostegno di Revelli stesso e dei suoi mediatori. In un solo anno realizza centinaia di scatti che nel 1979 saranno raccolti nel fotolibro *Immagine del mondo dei vinti* e nel 2001 nel volume *I testimoni*. In queste fotografie Agosti offre una rispettosa documentazione della realtà senza estetizzarla<sup>139</sup>. La fotografa entra in contatto con i suoi soggetti in punta di piedi, con un atteggiamento di reverenza nei confronti di chi sente essere portatore di un patrimonio ricchissimo di saperi. Li ascolta e li fotografa nelle loro case e nei loro spazi in pose che loro stessi decidono di assumere o mentre raccontano episodi della loro vita a Revelli e ai suoi mediatori. Mossa dagli ideali socialisti di uguaglianza e dalla speranza di poter realmente contribuire a cambiare qualcosa con il suo lavoro, si confronta con queste persone con grande rispetto, considerazione e attenzione, senza far sentire la differenza di estrazione sociale<sup>140</sup>. Alla base degli scatti realizzati da Agosti c’è sempre, quindi, il rapporto umano instaurato con i soggetti fotografati che si traduce in immagini di grande forza emotiva in grado di restituire le tracce di una civiltà antica ricca di usanze e tradizioni dimenticate. I volti dei vinti sono segnati dalla fatica e dal lavoro, hanno sguardi decisi e penetranti, ma allo stesso tempo emanano forza e tranquillità, come si può vedere nell’energia del volto di Angela Galliano la cui bocca si schiude in un sorriso sdentato (Fig. 56). La donna è fotografata mentre posa

---

<sup>137</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 130.

<sup>138</sup> Ivi, p. 131.

<sup>139</sup> Garrone A. G., *Introduzione*, cit., p. 7.

<sup>140</sup> Mazzucchelli S., *Intervista a Paola Agosti*, cit.

una mano nodosa sulla spalla del marito Michele Travaglio. I due, interrompendo per un istante la loro quotidiana fatica, si mettono in posa con indosso gli abiti del lavoro e guardano dritti verso l'obiettivo senza nascondersi o proteggersi<sup>141</sup>. Negli sguardi della coppia senza età, nonostante la loro condizione, non c'è rassegnazione, ma un'aria di sfida nei confronti di un mondo che li vuole travolgere, della "fiumana del progresso" la cui minaccia era percepita da Verga già alla fine dell'Ottocento. Sono quella sfida e quella speranza nel futuro che nel volume di Revelli si ritrovano nelle parole di un contadino che afferma "Sono vecchio, ma penso, ma spero che la società migliori" e in quelle di un altro che ammette "io sono ignorante, ma credo nella giustizia"<sup>142</sup>.

Accanto ai ritratti la fotografa realizza anche scatti sui luoghi di vita e di lavoro dei montanari e dei contadini, soffermandosi sugli oggetti del loro mestiere e della loro vita privata testimoniando così una civiltà rurale rimasta intatta per generazioni. In *Particolare della casa di Battista Perona* lo sguardo, indugiando sui singoli elementi che la compongono (il tavolo, le bottiglie, i piatti sporchi, le posate, il pezzo di pane e la fotografia appesa al muro), porta a riflettere sul passare del tempo (Fig. 57). Secondo la curatrice francese Florence Mauro, Agosti in questo scatto condensa in un'unica inquadratura presente e passato, riuscendo a rendere le sensazioni e le emozioni che si provano in quel mondo in cui i confini tra memoria culturale e attualità sociale, tra presente e passato sono sfumati<sup>143</sup>. Infatti, agli elementi che alludono alla vita e alla presenza umana, come la tavola apparecchiata, si affianca il tempo del ricordo attraverso la fotografia sbiadita di una giovane coppia<sup>144</sup>.

Agosti inizia così a riflettere sull'importanza della rappresentazione e della valorizzazione della memoria storica, tema a cui si dedicherà negli ultimi decenni della sua attività. Le fotografie realizzate nel profondo Nord vengono esposte più volte in Italia, in Spagna e, nel 1985, in una galleria di Buenos Aires dove la fotografa entra in contatto con gli emigrati piemontesi che, osservando le immagini di un mondo ancora

---

<sup>141</sup> Cfr. *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa di Paola Agosti in conversazione con Mauro Vallinotto*, cit.

<sup>142</sup> Garrone A. G., *Introduzione*, cit., p. 9.

<sup>143</sup> Di Castro M., *Paola Agosti. Cronache e leggende*, comunicato stampa, Roma, s.t. foto libreria galleria, 01 ottobre-16 novembre 2019.

<sup>144</sup> Cfr. Cini D., Pampinella C., *Paola Agosti, il mondo in uno scatto*, cit.

legato al passato ottocentesco, riconoscono i luoghi dai quali erano partiti i genitori o i nonni e vi ritrovano i racconti d'infanzia e gli aneddoti familiari rintracciando così le proprie radici. Da qui, la fotografa, affiancata dalla storica Maria Rosaria Ostuni, decide di intraprendere un lungo viaggio per fotografare le zone dell'emigrazione piemontese e i suoi protagonisti e si dedica a due progetti: il primo, circoscritto ai piemontesi di Buenos Aires, porta alla pubblicazione *Dal Piemonte al Rio della Plata* (1988); il secondo, eseguito nella zona della Pampa Gringa, porta molti anni dopo al fotolibro *El Paraíso: entrada provisoria* (2011). In entrambi i casi Agosti documenta l'attaccamento all'origine piemontese delle seconde e delle terze generazioni di emigrati, testimoniato non solo dagli atteggiamenti, dal vestiario e dalle tradizioni, ma anche dai nomi dei piccoli paesi in cui vivono come Cavour, Nuevo Torino e Silvio Pellico. Anche i più giovani conoscono e parlano tra loro in dialetto piemontese e non l'italiano, mangiano la bagna cauda e cantano le canzoni tradizionali come *Piemontesina bella*<sup>145</sup>. Le immagini degli emigranti piemontesi creano un cortocircuito con quelle del mondo dei vinti, come si può vedere nella fotografia *Il Circolo Liber Piemont* che ritrae in primo piano un uomo di profilo ben vestito, mentre sullo sfondo un gruppo di uomini gioca a carte (Fig. 58). La scena è caratterizzata dall'atemporalità dell'attimo bloccato nel suo divenire, staticità resa soprattutto dal volto perso e immobile dell'uomo in primo piano. I protagonisti della fotografia sono senza tempo e senza età, figure che attraversano i decenni così come lo spazio poiché senza il titolo risulta difficile capire che la scena è ambientata in Argentina nel 1987.

La ricerca sulla documentazione visiva della memoria storica conduce Agosti negli ultimi due decenni del Novecento ad approfondire il genere del ritratto, che aveva già affrontato per esigenza pratica durante l'attività di fotogiornalista d'attualità, ma su cui non si era mai concentrata. Il progetto più importante la vede impegnata dal 1990 con Giovanna Borgese per la realizzazione di una storia del secolo breve composta dai volti e dalle parole dei "grandi vecchi" del secondo Novecento. È un lavoro ambizioso che condurrà le due fotografe in giro per l'Europa e da cui vedrà la luce, nel 1992, il volume *Mi pare un secolo. Ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*. Questo si presenta come un libro-testimonianza della storia e della cultura del secolo

---

<sup>145</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., pp. 158-159.

breve nel quale compaiono i ritratti di importanti storici, filosofi, scrittori, scienziati, psicanalisti e musicisti. È un “elogio della vecchiaia”<sup>146</sup>, dal momento che il criterio di selezione dei personaggi è la data di nascita non posteriore al 1920 e, allo stesso tempo, è un omaggio ai grandi intellettuali del passato che hanno attraversato due guerre mondiali, hanno vissuto il fascismo e il nazismo e sono stati coinvolti nelle grandi speranze della Resistenza, tra cui Emil Cioran, Gisèle Freund, Natalie Ginzburg, Eric Hobsbawm, Eugene Ionesco, Alberto Moravia, Claude Lévi-Strauss e Marguerite Yourcenar<sup>147</sup>. Nel libro i ritratti sono affiancati dalle risposte alle due domande che Agosti e Borgese pongono a ognuno di loro: la prima legata alla storia del Novecento, la seconda più personale sul lavoro e sulla vita del soggetto fotografato<sup>148</sup>.

Nella realizzazione dei ritratti Agosti è fortemente influenzata dal suo passato di fotoreporter, motivo per cui Diego Mormorio la definisce “ritrattista reporter” ritenendo che in questo genere fotografico proponga una forma di reportage inteso come ritrattistica sociale<sup>149</sup>. Infatti, non solo sceglie di usare la luce naturale aiutandosi con quella artificiale unicamente in casi di estrema necessità, come è uso nel fotoreportage, ma anche propone ritratti ambientati, ovvero scatti in cui il soggetto fotografato è ripreso nel suo ambiente naturale, come la casa, lo studio, l’atelier, poiché la fotografa ritiene che i luoghi in cui i grandi intellettuali si fanno fotografare, così come le pose che assumono, raccontino molto di loro, più degli stessi volti<sup>150</sup>. Ogni ritratto è concepito come un incontro che spesso la porta a instaurare straordinarie amicizie, come è evidente nella complicità tra il suo sguardo e quello del soggetto fotografato<sup>151</sup>. In tutti i ritratti, non solo nella rappresentazione dei grandi intellettuali, ma anche dei politici, Agosti, riesce a cogliere l’elemento umano, mettendo in secondo piano il ruolo stesso o la fama del soggetto, come si può vedere nel ritratto di Marguerite Yourcenaur, ripresa in un caffè veneziano nel 1982 come un’anziana signora con il capo coperto e un ciuffo di capelli ribelli, o nella fotografia che ritrae

---

<sup>146</sup> Agosti P., Borgese G., *Mi pare un secolo. Ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. XV.

<sup>147</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 173.

<sup>148</sup> Cfr. Cini D., Pampinella C., *Paola Agosti, il mondo in uno scatto*, cit.

<sup>149</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 173.

<sup>150</sup> Cfr. *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa di Paola Agosti in conversazione con Mauro Vallinotto*, cit.

<sup>151</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 172.

Svjatoslav Richter seduto su una sedia in una camera da letto di un albergo a Roma (Figg. 59-60). In questa fotografia Agosti, da ritrattista reporter quale è, non esclude dall'inquadratura le circostanze dell'incontro lasciando così vedere il letto disfatto accanto al pianista. La fotografa, quindi, non cede all'estetica fotografica tipica dei ritratti poiché è alla ricerca non dell'immagine perfetta, ma di quella capace di raccontare i modi in cui lei di volta in volta viene accolta e il rapporto che instaura con i suoi soggetti. Attraverso le fotografie tenta di rendere percettibile la sensazione che prova, talvolta anche negativa, quando i grandi intellettuali le svelano la loro bellezza interiore<sup>152</sup>. Il ritratto di Alberto Moravia, per esempio, restituisce il fastidio che lo scrittore prova ad essere fotografato (Fig. 61). Infatti, fin da subito si dimostra maldisposto sbadigliando ripetutamente e la fotografa lo "stuzzica" chiedendogli se fosse solito bere il caffè la mattina; questi, stupito dalla sua irriverenza, confessa che si annoia terribilmente a farsi fotografare. Così Agosti decide di far emergere questa noia attraverso uno scatto dal basso verso l'alto che ritrae lo scrittore seduto su una poltrona mentre legge il giornale e palesemente ignora la presenza della fotografa<sup>153</sup>.

Dal nuovo millennio Agosti abbandona l'attività di fotografa per dedicarsi alla curatela di mostre e di libri, ma soprattutto alla gestione del suo vasto archivio, ormai diventato un'importante fonte storica. Fin dagli esordi dedica molto tempo all'attività di conservazione delle fotografie ritenendo che queste, in quanto memoria visiva della sua intera carriera, compongano la sua autobiografia<sup>154</sup>. Il suo archivio analogico in bianco e nero è composto di circa diecimila provini e poco più di quarantamila diapositive, stipate negli armadi della casa natia dove è tornata a vivere nel 2002. Dal lavoro di riorganizzazione delle immagini sono nati nuovi progetti espositivi ed editoriali nei quali gli scatti realizzati nel corso dei suoi viaggi in Italia e nel mondo, sono raccolti per tematiche generali. Dedicarsi al lavoro archivistico rappresenta per Agosti la conclusione di un lungo percorso durante il quale ha sempre concepito la

---

<sup>152</sup> Cfr. Agosti P., *Paola Agosti firmato donna. Scrittrici italiane del '900*, brochure, Sassuolo, PaggeriArte, 03-31 marzo 2018; <https://www.cddonna.it/archivio-eventi/inaugurazione-mostra-firmato-donna/> [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

<sup>153</sup> Cfr. Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 196.

<sup>154</sup> Thefemalecurators, *Paola Agosti / Quando la fotografia è memoria*, cit.

fotografia come mezzo per custodire la memoria e tramandare la storia<sup>155</sup>. Ironicamente, infatti, definisce l'archivio "pensione dei fotografi"<sup>156</sup>.

### 3.2.1 La fotografa del femminismo

Negli anni Settanta Paola Agosti dedica gran parte della sua attività di fotoreporter d'attualità alla documentazione delle esperienze del movimento femminista italiano offrendone una rappresentazione visiva fondamentale per la conoscenza e per la trasmissione dei valori e delle lotte di cui è stato portatore<sup>157</sup>. La fotografa entra in contatto con il movimento femminista, sia personalmente, facendo parte di un gruppo di autocoscienza romano, sia professionalmente, come fotogiornalista che si dedica all'attualità politica. Per questo viene etichettata come "fotografa femminista", definizione nella quale non si riconosce non solo perché la documentazione del femminismo rappresenta solo un momento del suo "percorso professionale e umano"<sup>158</sup>, ma soprattutto perché non si è mai sentita una militante, ma una testimone simpatizzante<sup>159</sup>. La fotografa, pur riconoscendo i temi delle lotte femminili e condividendoli, considera il suo incontro con il femminismo in primo luogo "un incontro professionale"<sup>160</sup> e le sue fotografie come la documentazione di un fenomeno di grande portata che attraversa le città italiane e coinvolge diverse generazioni. Come in tutti i suoi lavori fotografici anche nelle immagini che rappresentano il movimento femminista Agosti non abbandona l'etica professionale che caratterizza tutta la sua attività, mantenendo come obiettivo quello di fare informazione. Sembra quindi far proprio il principio guida di Tina Modotti, la quale affermava di voler "fotografare solo ciò che [vede], sinceramente, direttamente, senza trucchi" ritendendo che questo potesse essere il suo "contributo a un mondo migliore"<sup>161</sup>. La fotografa mette in pratica

---

<sup>155</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 230.

<sup>156</sup> Ivi, p. 216.

<sup>157</sup> Magini E., Perella C., *Non sono una signora. Rappresentazione dell'identità femminile tra gli anni Sessanta e Ottanta*, in *Soggetto nomade. Identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane 1965-1985*, cat. (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 14 dicembre 2018-08 marzo 2019), a cura di E. Magini e C. Perella, Roma, Nero, 2020, pp. 30-36, qui p. 34.

<sup>158</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 100.

<sup>159</sup> Cfr. Thefemalecurators, *Paola Agosti / Quando la fotografia è memoria*, cit.

<sup>160</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 101.

<sup>161</sup> Bertelli P., *La fotografia ribelle. Storie, passioni e conflitti delle donne che hanno rivoluzionato la fotografia*, cit., p. 145.

ciò che l'attivista bell hooks definisce "advocate feminism" poiché, pur senza adottare una strategia dichiaratamente militante, attraverso il mezzo che ha a disposizione sostiene e rivendica la causa femminista<sup>162</sup>.

Nel 1975 Agosti inizia a fotografare in maniera sistematica il movimento femminista romano, e quindi a esserne riconosciuta come la fotografa ufficiale, quando viene chiamata da Dino Audino, direttore della casa editrice Giulio Savelli, a realizzare un libro fotografico sul tema. Il fotolibro *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne* viene pubblicato nel 1976 dopo un anno di attenta documentazione. Per la sua realizzazione la fotografa collabora con Silvia Bordini, Rosalba Spagnoletti e Annalisa Usai, attiviste romane che si occupano di selezionare le immagini e di scrivere brevi testi. Ripercorrendo le fasi del movimento femminista, dalle prime manifestazioni al dibattito sulla violenza e alla riflessione sul rapporto tra donne, il libro si offre come un autoritratto collettivo, che testimonia le esperienze vissute nei gruppi di autocoscienza e mostra le difficoltà e le contraddizioni del movimento, insieme all'euforia e alla creatività che lo caratterizzano<sup>163</sup>. Le immagini sono concepite come "strumento di intervento politico sulla realtà", "un metodo di comunicazione dell'esperienza che deve essere studiata e discussa collettivamente, per trarne spunti di riflessione, per aprire nuovi spazi di discussione il più possibile non mediati"<sup>164</sup>. Le fotografie inserite nel volume, nelle quali le autrici auspicano che ogni donna, pur nella particolarità delle esperienze individuali, possa riconoscere sé stessa, documentano per lo più le manifestazioni e le assemblee, le feste e la gioia che caratterizza il movimento<sup>165</sup>. Mostrano il "fuori" della pratica femminista, lasciando in secondo piano i momenti più intimi dell'autocoscienza, della scoperta della sessualità e dei piccoli gruppi di lavoro<sup>166</sup>. Nella scelta delle immagini, costante è stato il pensiero su come queste sarebbero state recepite dalla cultura maschile, motivo per cui Agosti cerca sempre di realizzare fotografie estremamente chiare e portatrici di

---

<sup>162</sup> Muzzarelli F., *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 41-49, qui pp. 41-42.

<sup>163</sup> Perna R., "Donne contro": libri fotografici e femminismo in Italia, cit., p. 74.

<sup>164</sup> Cfr. Spagnoletti R., *L'immagine, il movimento delle donne e l'informazione*, in P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti e A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Ibidem.

precisi messaggi nelle quali il corpo femminile non è offerto allo sguardo maschile come mero oggetto del suo desiderio, ma è portatore di significati altri, spesso di lotta e di rivendicazione<sup>167</sup>. A questo contribuiscono anche i titoli delle fotografie che solitamente riportano la data, il luogo e l'evento che viene fotografato.

Dalla pubblicazione di *Riprendiamoci la vita* la fotografa si dedica con continuità per almeno un decennio al movimento femminista romano testimoniandone così l'evoluzione attraverso oltre ventiduemila scatti nei quali le donne sono riprese con uno sguardo complice, non solo nelle strade e nelle piazze della capitale, ma anche nei loro luoghi di studio, di incontro e di confronto<sup>168</sup>. Agosti viene accolta dalle militanti per la sua vicinanza al movimento e, soprattutto, per la pratica separatista che esclude gli uomini dai cortei, dalle assemblee e dagli spazi delle donne<sup>169</sup>.

Attraverso queste immagini la fotografa tenta di dare visibilità alle rivendicazioni e alle lotte del nuovo soggetto politico e di offrire una rappresentazione del femminismo diversa dagli stereotipi e dai cliché della stampa ufficiale, anche quella della sinistra, che tendono a categorizzare le donne oltre che come figlie, mogli, madri, ormai anche come compagne, femministe, hippy e abortiste<sup>170</sup>. Agosti, dall'interno dei cortei, si sofferma sui volti delle protagoniste per restituirne un'immagine nuova e per testimoniare la complessità della società femminile emergente, composta da donne di tutte le età e di diverse classi sociali unite per richiedere di essere riconosciute nella loro pluralità e diversità. Sono immagini che documentano l'emergere di quello che la filosofa e teorica del femminismo Rosi Braidotti definirà "soggetto nomade", ovvero un'identità femminile che, mettendo in crisi i rapporti di forza e di oppressione del sistema capitalistico e della cultura patriarcale, allontana da sé ogni possibile definizione univoca e semplicistica, a cui oppone una soggettività segnata dal "nomadismo", quindi stratificata e multiculturale<sup>171</sup>. Le fotografie della Giornata della

---

<sup>167</sup> Cfr. Usai A., *Abbiamo fatto questo libro...*, in P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti e A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.

<sup>168</sup> Cfr. *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa di Paola Agosti in conversazione con Mauro Vallinotto*, cit.

<sup>169</sup> Agosti P., *Una fotografa degli anni Settanta ricorda il movimento femminista*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 46-51, qui p. 51.

<sup>170</sup> Cfr. Spagnoletti R., *L'immagine, il movimento delle donne e l'informazione*, cit.

<sup>171</sup> Cfr. Braidotti R., *Volte e luoghi: i soggetti nomadi nelle fotografie*, in *Soggetto nomade. Identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane 1965-1985*, cat. (Prato, Centro per l'arte



Donna, scattate tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, sono quelle che riescono a testimoniare meglio il fatto che le partecipanti al movimento non sono un soggetto che può essere rinchiuso nello stereotipo della giovane femminista androfoba con i capelli lunghi e gli zoccoli ai piedi<sup>172</sup>. Una pluralità di donne popola queste fotografie: studentesse, operaie, bambine e anziane, borghesi, povere, etero e lesbiche rappresentano un soggetto plurale nel quale tratti diversi come classe sociale, appartenenza etnica, età e genere convivono creando la soggettività femminile-femminista<sup>173</sup>. La complessità di individui che compongono il movimento è racchiusa in uno scatto realizzato in occasione di una manifestazione per la Giornata della Donna del 1975 nel quale due figure femminili di età e di classe sociale differente si uniscono in un ballo (Fig. 62). In molte fotografie sono presenti delle bambine, come in quella scattata l'8 marzo 1978 la cui protagonista è una bambina che, ponendosi davanti a uno striscione, stringe tra le mani un rametto di mimosa, o quella dell'8 marzo 1977 nella quale è ritratta una bambina travestita da angelo con il volto dipinto e un cartellone al collo sul quale si legge "donna è gioia, maschio è solo noia" (Figg. 63-64). Della stessa giornata ci sono anche tre fotografie nelle quali l'attivista Alma Sabatini sottolinea la sua età avanzata esibendo cartelloni con frasi ironiche. Nella prima Agosti riprende la donna di spalle e mette a fuoco solo il cartellone che, con la scritta "vecchia è bello", le copre il capo come un foulard (Fig. 65); nella seconda l'attivista, accortasi della presenza della fotografa, si mette in posa per mostrare il cartellone che indossa come gonna, dove si legge "me ne frego della riproduttività, mi godo la mia terza età" (Fig. 66); infine, Alma Sabatini si fa fotografare accanto a un cartellone a forma di sottoveste appeso con due mollette a un filo con scritto "la nonna non era frigida, era separatista" (Fig. 67).

Queste immagini offrono anche una rappresentazione visiva della creatività delle donne del movimento, e svelano come esse, fuori dalle costrizioni delle case, delle

---

contemporanea Luigi Pecci, 14 dicembre 2018-08 marzo 2019), a cura di E. Magini e C. Perella, Roma, Nero, 2020, pp. 6-17; Carnevale R., *Soggetto nomade: donne che guardano le donne*, in "gli asini", 19 giugno 2020; <https://gliasinirivista.org/soggetto-nomade-donne-che-guardano-le-donne/> [ultimo accesso 12 dicembre 2023]; Braidotti R., *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (1994), tr. it. di A.M. Crispino e T. D'Agostini, Roma, Donzelli, 1995.

<sup>172</sup> Cfr. Cappellini S., *Rose e pistole. 1977 Cronache di un anno vissuto con rabbia*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007.

<sup>173</sup> Magini E., Perella C., *Non sono una signora. Rappresentazione dell'identità femminile tra gli anni Sessanta e Ottanta*, cit., p. 31.

famiglie e di una società che le vuole silenziose e passive, adottino linguaggi nuovi e forme di espressione inedite per le proprie lotte rompendo con le forme consuete, e pertanto maschili, della contestazione. È un linguaggio rumoroso, sfrenato e provocatorio che si serve di gesti mai osati, di urla e di slogan ironici<sup>174</sup>. Nelle fotografie delle manifestazioni a favore dell'aborto ricorrono frasi come "io sono mia", "L'utero è mio lo gestisco io", "Aborto libero e gratuito", "Uomo stai attento! Si va in parlamento! Se l'aborto non passerà rivoluzione ci sarà", "Non siamo strumento di riproduzione, ma donne in lotta per la rivoluzione", affiancate da cartelloni raffiguranti gli organi sessuali femminili, i simboli femminili e vignette sarcastiche e provocatorie, come si può vedere nella fotografia realizzata nel febbraio del 1976 durante una manifestazione nel quartiere della Magliana a Roma (Fig. 68). In questa la distanza tra le manifestanti e l'obiettivo fotografico permette ad Agosti di concentrare l'attenzione sugli slogan e sui disegni esibiti dalle donne.

Per restituire la fantasia del movimento e la sua coralità senza spersonalizzare e criminalizzare le protagoniste, Agosti nelle manifestazioni femminili scatta spesso immagini di balli, girotondi, tamburi, scope, spettacoli teatrali e travestimenti (Figg. 69-70-71). Il corpo femminile si fa veicolo di valori nuovi, non standardizzati, non deve essere oggetto dello sguardo maschile, ma deve imporsi come soggetto protagonista della sua storia in grado di apportare cambiamenti<sup>175</sup>. In tal senso gli scatti fotografici non solo registrano le trasformazioni avvenute negli anni Settanta grazie alla riflessione sull'identità femminile, ma contribuiscono anche a mettere in discussione i valori dominanti<sup>176</sup>.

A Roma nel 1975 durante una manifestazione per la depenalizzazione dell'aborto, Agosti fotografa una donna vestita da poliziotto nell'atto di puntare una pistola contro un'altra figura femminile, identificata come militante per la lunga gonna colorata, le collane e lo scialle che indossa (Fig. 72). Accanto a lei una ragazza porta al collo un cartello con scritto "sono una strega perché decido io" e, in secondo piano, strette tra i palazzi romani si intravedono altre donne che impugnano cartelloni e tamburelli.

---

<sup>174</sup> Cfr. Bordini S., *Ora che tutte insieme abbiamo rotto il silenzio*, in P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti e A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.

<sup>175</sup> Magini E., Perella C., *Non sono una signora. Rappresentazione dell'identità femminile tra gli anni Sessanta e Ottanta*, cit., p. 35.

<sup>176</sup> Ivi, p. 36.

L'immagine testimonia l'ironia con cui le donne manifestano contro il sistema precostituito. La stessa scena viene fotografata da Agnese De Donato, la quale però, a differenza di Agosti, concentra la sua attenzione sui volti delle protagoniste tralasciando il contesto nella sua interezza (Fig. 73). In entrambe le fotografie l'occhio dell'osservatore è attratto dal gesto della femminista che alza le mani al cielo a formare un triangolo unendo i pollici agli indici, simbolo per eccellenza della conquista del proprio corpo da parte delle donne. Un segno estremamente eversivo che è metonimia, come lo sono il pugno chiuso, il gesto della P38 e le dita divaricate in segno di vittoria, ma, a differenza di questi, non allude a un concetto o a un oggetto, bensì a una parte del corpo femminile da sempre considerata un tabù<sup>177</sup>. Il cosiddetto "gesto della vagina"<sup>178</sup>, introdotto all'inizio degli anni Settanta<sup>179</sup>, diventa in poco tempo il simbolo delle lotte per l'autodeterminazione femminile e per la rivendicazione di una sessualità libera. Le fotografie di Agosti che ritraggono donne, anche bambine e anziane, che esibiscono questo simbolo, da sole o in gruppo, nei cortei, per strada, nelle assemblee, nelle università, nei tribunali o davanti a questi durante i processi per stupro o per aborto, testimoniano la sua rapidità di diffusione e l'importanza che assume. Significative sono le fotografie scattate il 4 aprile 1977, giornata in cui le donne si riuniscono davanti al tribunale romano per manifestare a sostegno di Claudia Caputi durante il processo ai suoi violentatori<sup>180</sup>. In questa occasione Agosti realizza un'immagine diventata un'icona delle battaglie femministe, che raffigura una ragazza mentre fa il gesto femminista: dietro di lei una moltitudine di donne con le mani alzate

---

<sup>177</sup> Bussoni I., Perna R., *Questo libro parla di un gesto*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 5-6, qui p. 5. La violenza del gesto della P38 nelle frange femministe si traduce nelle militanti che con l'indice e il medio mimano le forbici come minaccia di castrazione per gli uomini. Cfr. Paolozzi L., *Ma lui finge di essere sordo*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 35-39, qui p. 39.

<sup>178</sup> Bordini S., *Il dentro e il fuori*, cit., p. 40.

<sup>179</sup> Il gesto femminista è esibito per la prima volta da Giovanna Pala, membro del collettivo Pompeo Magno di Roma, in risposta al classico pugno chiuso durante il primo convegno a Parigi sui crimini contro le donne tenutosi nel 1971. Pala riprende questo gesto da una pubblicità di assorbenti vista sul giornale francese "Le Torchon Brule" e lo ripropone successivamente a una manifestazione femminista a Roma. Il simbolo è subito compreso e la sua fortuna è sancita anche dall'immagine che viene posta in copertina di un numero de "L'Espresso" nella quale è ritratta Giovanna Pala mentre fa questo gesto. Cfr. Corradi L., *Nel segno della vagina*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 9-24, qui pp. 13-14.

<sup>180</sup> Per una cronaca dettagliata degli avvenimenti cfr. *Dell'Anno: lo stupratore potresti essere tu!*, in "Lotta Continua", n. 74, 5 aprile 1977, p. 16.

fa lo stesso gesto, davanti a lei i carabinieri che l'osservatore vede di spalle e i cui caschi si impongono tra lui e il gruppo di donne (Fig. 74). Non solo le mani alzate a formare un triangolo, ma anche l'espressione del volto e la bocca aperta nel grido di protesta mostrano il desiderio di liberazione delle donne<sup>181</sup>. Le manifestanti sono fermate dai carabinieri, ma non oppongono resistenza e non cercano lo scontro fisico, piuttosto, attraverso le parole e i gesti, tentano di far sentire la loro voce e di ottenere giustizia<sup>182</sup>.

L'oppressione delle forze dell'ordine, simbolo di uno Stato cieco davanti alle rivendicazioni femminili, è evidente anche in un'altra fotografia della stessa giornata nella quale Agosti mostra la stessa scena da una diversa prospettiva per documentare in modo più chiaro la contrapposizione tra lo schieramento di carabinieri e le femministe, ovvero tra uomini e donne (Fig. 75). I primi sono ancora una volta visti di spalle, indossano i caschi e la divisa nera con la distintiva fascia bianca. I loro corpi creano un muro che impone una distanza tra l'osservatore e le femministe delle quali si vedono soltanto le braccia alzate e le mani unite nel gesto della vagina. Agosti attraverso questo scatto non solo mette in risalto la forza del movimento e la sua compattezza, ma testimonia anche la condizione subordinata della donna, qui identificata nel rapporto con la forza dell'ordine. Il simbolo non è quindi solamente una presa di posizione autonoma e una mera autodeterminazione, ma diventa il medium per immaginare relazioni tra sessi diverse da quelle tradizionali<sup>183</sup>.

Agosti, in linea con i fotografi della contestazione, tenta di offrire una visione complessiva degli avvenimenti documentando anche le fasi che precedono le manifestazioni. In questo caso, pur evitando di cadere nel sentimentalismo, realizza delle immagini dei preparativi per mostrare i sentimenti e le emozioni che portano le

---

<sup>181</sup> Morini C., *Quel corpo sono io. Dal femminismo insegnamenti di resistenza al biopotere*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 83-88, qui p. 88.

<sup>182</sup> La forza delle parole delle donne è testimoniata dal fatto che gli scontri con le forze dell'ordine il 4 aprile 1977 sono scaturiti dalle offese che rivolgono ai celerini. Infatti, questi rispondono con violenza all'ironia di una donna che esorta le compagne a smettere di offenderli. A differenza di Agosti, Tano D'Amico fotografa il momento dello scontro fisico tra le manifestanti e le forze dell'ordine, mettendo in luce così non tanto il significato della manifestazione femminista, ma la violenza ingiusta dello Stato. Cfr. *Dell'Anno: lo stupratore potresti essere tu!*, cit., p. 16.

<sup>183</sup> Curcio A., *Un gesto scabroso. Affermazione soggettiva e rifiuto di un ruolo*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 89-96, qui p. 92.

donne a scendere in piazza. In una fotografia scattata l'8 marzo 1977 a Roma, sono ritratte due ragazze di profilo colte nel momento in cui una sta disegnando il simbolo femminile sulla guancia dell'altra (Fig. 76). Come molte immagini realizzate da Agosti, anche questa diventa rapidamente un'icona del movimento poiché, superando la contingenza, permette all'osservatore di identificarsi nei soggetti fotografati e offre una rappresentazione assoluta e senza tempo delle esperienze e degli animi che muovono le donne. La fotografa mette a fuoco solo le due donne adottando un'inquadratura che esclude la possibilità di comprendere il contesto circostante, ma include il fruitore nella scena portandolo a prendere parte ai preparativi della manifestazione.

Lo sguardo coinvolto di Agosti non documenta solo il "fuori" della militanza femminista, ma anche le relazioni che si instaurano tra le donne e quindi il "dentro", ovvero i gruppi di autocoscienza, le case occupate, i consultori e tutti quei luoghi di incontro e di confronto di sole donne, dove si fonda e si struttura il movimento e dove prendono forma le ideologie e le rivendicazioni femministe, dove, in definitiva, le donne prendono coscienza della loro condizione e della lotta da intraprendere all'esterno<sup>184</sup>. La documentazione visiva di queste esperienze ha un valore fondamentale per il movimento femminista, poiché permette di dare visibilità alle pratiche politiche delle realtà femminili senza la mediazione di uno sguardo estraneo e maschile. Agosti, infatti, offre sempre un punto di vista che rende l'osservatore partecipe a queste esperienze, come si può vedere nelle fotografie dei consultori romani realizzate nel 1975 (Fig. 77). Queste immagini non sono solo documenti preziosi per conoscere la realtà di questi spazi, ma anche importanti dimostrazioni di come Agosti venga accolta dalle donne e si inserisca in questi contesti femminili come una di loro.

Uno dei luoghi del movimento maggiormente fotografati da Agosti è la Casa delle Donne in via del Governo Vecchio a Roma, uno spazio completamente autogestito al femminile creato a seguito dell'occupazione del primo piano di palazzo Nardini avvenuta il 2 ottobre 1976. Qui vengono organizzati il Consultorio del Collettivo self-help MLD, l'Asilo nido e il collettivo contro la violenza alle donne, ma anche molte

---

<sup>184</sup> Cfr. Usai A., *Abbiamo fatto questo libro...*, cit.

iniziative culturali e informative, per esempio il convegno sull'informazione sessuale e contraccettiva del 1976. La fotografa entra negli spazi occupati per la prima volta nel 1976 e continuerà a frequentarli e a fotografarli fino allo sgombero nel 1983, con lo stile caratteristico del suo lavoro, ovvero inquadrature asciutte il cui obiettivo è offrire delle testimonianze meno possibile di parte<sup>185</sup>. Molte sono le immagini che ritraggono gli spettacoli e le assemblee durante i quali gruppi di donne siedono a terra ascoltando le compagne che parlano al megafono, o osservando le rappresentazioni spesso improvvisate che condannano la società patriarcale e denunciano la condizione femminile (Fig. 78). Agosti si muove liberamente nei locali della Casa delle Donne e ha la possibilità di realizzare fotografie che, indulgiando sugli sguardi, sui volti delle persone e sulle loro attività, ritraggono le occupanti non solo nei momenti collettivi, ma anche in quelli privati e quotidiani, come la preparazione dei pasti, i momenti di svago e le conversazioni. In queste immagini la fotografa dà un ruolo importante alle scritte sui manifesti, sui cartelloni e sui muri per veicolare i messaggi delle battaglie del movimento femminista. In una delle prime fotografie scattate in via del Governo Vecchio, per esempio, due donne chiacchierano concitatamente, mentre una bambina, con un'espressione annoiata, guarda verso qualcosa che viene escluso dall'inquadratura (Fig. 79). Intorno a loro ci sono una serie di cartelli che testimoniano le lotte portate avanti dal MLD. La stessa importanza affidata alle scritte si ritrova in un'altra fotografia dello stesso anno dove una ragazza, con indosso un'ampia camicia bianca e i tipici pantaloni a zampa di elefante, sta appoggiata al muro pensosa accanto a un poster che recita uno degli slogan femministi più usati: "donne è bello streghe è meglio" (Fig. 80).

Negli anni Settanta Agosti riesce a pubblicare le fotografie che documentano il movimento femminista principalmente nei periodici realizzati dalle donne per le donne, i pochi interessati a offrire una rappresentazione veritiera del movimento. Tra questi "effe" e "Quotidiano donna", ma il più importante per Agosti sarà "Noi Donne". Qui trova un ambiente accogliente nel quale le sue idee e riflessioni vengono ascoltate, a differenza di ciò che avviene nella maggior parte dei giornali nei quali il fotografo è

---

<sup>185</sup> Bertelli P., *La fotografia ribelle. Storie, passioni e conflitti delle donne che hanno rivoluzionato la fotografia*, cit., p. 152.

considerato come un mero tecnico in grado di fornire solo materiale iconografico<sup>186</sup>. Al contrario “Noi Donne” dedica molto spazio sia alla riflessione sulla professione del fotografo, realizzando importanti servizi sulla fotografia, sia al fotografo stesso. Infatti, affianca sempre alla fotografia il nome del suo autore e spesso gli concede di scrivere articoli sull’indagine svolta<sup>187</sup>. Paola Agosti, per esempio, per il numero 19 del 1971, scrive l’articolo *Rivoluzionarie senza fucile* nel quale alle fotografie scattate durante il viaggio in Cile affianca descrizioni sulla condizione delle donne cilene e sui provvedimenti promessi dal nuovo presidente Salvador Allende, consapevole che la creazione dell’uomo nuovo passa attraverso l’emancipazione femminile<sup>188</sup>.

La collaborazione con “Noi Donne” consentirà alla fotografa di entrare in contatto con una realtà femminile, non prettamente femminista, composta da donne militanti nei partiti di sinistra e nei sindacati, donne lavoratrici nelle fabbriche e nelle campagne, donne che hanno vissuto la Seconda guerra mondiale, hanno partecipato alla Resistenza e conquistato il diritto di voto<sup>189</sup>. I temi affrontati sono quindi numerosi e di varia natura, ma tutti inerenti al mondo femminile. Tra questi ci sono l’immigrazione, le carceri, la sessualità, il lavoro, la condizione femminile al Sud, l’attenzione nei confronti delle rivendicazioni delle donne a livello nazionale e internazionale. Agosti ricorda la sua collaborazione con “Noi Donne” con queste parole: “un centinaio di servizi pubblicati, una trentina di copertine e tanti chilometri percorsi in automobile per le strade dell’Abruzzo, dell’Emilia Romagna, del Veneto, del Trentino-Alto Adige, del Piemonte”<sup>190</sup>. I viaggi alla ricerca dei mondi femminili nelle regioni italiane sono definiti dalla fotografa come i momenti più belli della sua attività di fotogiornalista poiché le permettono di fare esperienze ricche umanamente e culturalmente e di conoscere figure la cui forza sconosciuta è esemplare<sup>191</sup>.

---

<sup>186</sup> Cfr. Paola Agosti-Itinerari. *Il lungo viaggio di una fotografa*, cit.

<sup>187</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 95.

<sup>188</sup> Cfr. Agosti P., *Rivoluzionarie senza fucile*, in “Noi donne”, n. 19, 8 maggio 1971, pp. 26-28.

<sup>189</sup> Agosti P., *La parola alle protagoniste. Riflessioni e testimonianze*, in *Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, p. 141.

<sup>190</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 94.

<sup>191</sup> Bartolini T. (a cura di), *Paola Agosti si racconta nel suo ultimo libro ‘Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa’*, YouTube, luglio 2023; <https://www.youtube.com/watch?v=B3scJVWs70Q> [ultimo accesso 05 dicembre 2023].

La rivista rappresenta, quindi, una tappa fondamentale dell'attività professionale di Agosti e della sua riflessione sulla condizione delle donne in Italia che la porterà nel 1983 a pubblicare il fotolibro *La donna e la macchina*, in occasione dell'omonima mostra organizzata dalla Commissione femminile della Federazione del PCI di Torino. Il punto di partenza è il volume del 1969 di Henri Cartier-Bresson dal titolo *L'uomo e la macchina*, nel quale il fotografo propone una riflessione sul rapporto tra uomo e macchina negli anni in cui la moderna società dei consumi si stava affermando e la massiccia industrializzazione contribuiva alla trasformazione del paesaggio<sup>192</sup>. La quasi totale assenza della figura femminile all'interno di questa analisi spinge Agosti alla realizzazione di un'inchiesta sulle operaie del triangolo industriale tra Genova, Torino e Milano, tema già affrontato per "Noi Donne" nel 1973. Nelle fabbriche del Nord-Ovest le nuove tecnologie, favorendo la sostituzione dell'operaio specializzato con l'operaio massa, poco qualificato ma molto versatile, portano all'assunzione delle donne, in quanto manodopera non specializzata, e quindi a basso costo, a cui si impongono turni massacranti e da cui si pretende grande concentrazione e precisione<sup>193</sup>. Attraverso le sue fotografie Agosti denuncia le condizioni delle lavoratrici nella catena di montaggio che, nella solitudine e nella ripetitività dei gesti, porta all'alienazione dell'individuo. Tuttavia, l'indagine serve anche a mostrare un aspetto fondamentale relativo all'emancipazione della donna, poiché per le operaie la dimensione lavorativa diventa lo strumento per ottenere la propria indipendenza<sup>194</sup>. Dalle immagini emerge l'importanza data al lavoro nel processo di realizzazione individuale, tesi condivisa dalla stessa fotografa che si considera una donna emancipata grazie alla sua attività professionale<sup>195</sup>. Le operaie della Fiat, dell'Olivetti, dell'Alfa Romeo e delle industrie tessili del Biellese, si lasciano fotografare orgogliose accanto agli strumenti del loro mestiere oppure concentrate nella ritualità dei movimenti. In *Reparto orditura* la fotografa ritrae una donna mentre attentamente lavora al subbio nel lanificio G. Botto (Fig. 81). La donna è un'operaia qualunque la cui individualità nella fotografia ha un ruolo secondario rispetto alla funzione che

---

<sup>192</sup> Cfr. Hebel F. (a cura di), *Henri Cartier-Bresson: l'uomo e la macchina*, Roma, contrasto, 2013, p. 7.

<sup>193</sup> Morelli M., *Paola Agosti*, in *Extraordinary Visions. L'Italia ci guarda*, cat. (Roma, MAXXI, 02 giugno-30 ottobre 2016), a cura di M. Guccione, Roma, Fondazione MAXXI, 2016, pp. 84-85, qui p. 84.

<sup>194</sup> Cfr. Cini D., Pampinella C., *Paola Agosti, il mondo in uno scatto*, cit.

<sup>195</sup> Cfr. Mazzucchelli S., *Intervista a Paola Agosti*, cit.



svolge, come testimonia anche il fatto che l'osservatore non può incontrare il suo sguardo rivolto verso la macchina e che il titolo della fotografia non indica il nome della donna, ma il reparto nel quale lavora: la donna perde quindi la sua identità e si eleva a tipo sociale. In questo modo, Agosti non solo denuncia l'alienazione a cui porta il lavoro in fabbrica, ma anche rivendica l'importanza del lavoro nel processo di riconoscimento sociale della donna.

Agosti anche quando abbandonerà il reportage di attualità per dedicarsi al ritratto e alla conservazione della memoria storica si occuperà frequentemente di figure femminili. Nei primi anni Ottanta, per esempio, realizza cinquantasei ritratti delle più importanti scrittrici italiane, fotografie prima presentate nel 1984 a Roma in occasione di una rassegna editoriale di libri scritti da donne dal titolo "Firmato donna" e poi organizzate nel libro *Le signore della scrittura*. È evidente che il lavoro della fotografa non può essere racchiuso nei confini della militanza femminista, ma può essere definito un "cammino nel femminile"<sup>196</sup> dettato non solo dalla collaborazione con la rivista dell'UDI, ma anche e soprattutto dal suo essere donna che la porta a desiderare di dare visibilità alle donne e allo stesso tempo a riflettere sul ruolo contraddittorio dell'immagine nel processo di liberazione ed emancipazione femminile. Infatti, ritiene che, se la fotografia ha permesso alle donne di ottenere un mezzo espressivo innovativo attraverso il quale indagare sulla propria identità, in mano agli uomini l'immagine rimane il principale veicolo di un'idea di femminilità nella quale la donna continua ad essere oggettivizzata<sup>197</sup>. Fin dagli anni Settanta quindi Agosti riflette sulla donna e sul suo ruolo nella società contemporanea per rivendicarne la presenza e indagarne la condizione<sup>198</sup>. Ed è per aver trovato il giusto modo per rappresentare il mondo al femminile e per dare visibilità alla presenza delle donne nella società del secondo Novecento che la fotografa viene maggiormente celebrata e ricordata<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> Madesani A., *Paola Agosti e Marialba Russo: un'altra fotografia italiana, in due libri*, in "Artribune", 22 luglio 2023; <https://www.artribune.com/editoria/2023/07/paola-agosti-marialba-russo-libri-fotografia/> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

<sup>197</sup> Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, cit., p. 102.

<sup>198</sup> Casero C., *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Un percorso nelle collezioni del MUFOCO, con qualche divagazione*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagini, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 23-39, qui p. 29.

<sup>199</sup> Cfr. *Paola Agosti, una fotografa analogica si racconta*, cit.

## Conclusioni

L'analisi della pratica e della produzione fotografica dei cosiddetti fotogiornalisti della contestazione ha permesso di dimostrare come la fotografia, tra gli anni Sessanta e Settanta, ha saputo trasformarsi da rappresentazione degli eventi a loro "viva espressione"<sup>1</sup>, diventando uno strumento di emancipazione e rivoluzione e acquisendo quella funzione sociale auspicata e pionieristicamente anticipata da Walter Benjamin<sup>2</sup>. E, di conseguenza, ha rappresentato un momento di rottura e di crescita per il fotogiornalismo italiano.

La stagione di lotte studentesche e operaie iniziate nel Sessantotto, con le sue spinte libertarie, antiautoritarie e ugualitarie, segna un momento di passaggio non solo nella storia politica e sociale del Paese, ma anche nella storia del fotogiornalismo. Da questo momento, infatti, si verifica una separazione tra i fotografi che offrono alla stampa immagini caratterizzate dal sensazionalismo e dalla perfezione formale, rivolte alla diffusione degli stili e dei modelli di vita consumistici, e gli autori che, vicini o parte dei gruppi di contestazione stessi, utilizzano la fotografia per partecipare alle manifestazioni e raccontare un'esperienza che è al contempo personale e collettiva. Questi fotografi e fotografe, influenzati dalle riflessioni di grandi pensatori come Roland Barthes, Herbert Marcuse e Marshall McLuhan, danno vita a una nuova tipologia di fotografia giornalistica che, per circa un decennio, si fa interprete delle battaglie dei movimenti, interrompe l'uso mercificante e spettacolarizzante delle immagini diffusosi sulle principali testate e svela la distanza esistente tra la realtà e la sua rappresentazione.

Il fotografo/la fotografa della contestazione, infatti, non è un/a mero/a cronista che documenta la realtà con approccio distaccato, o un intellettuale che, attraverso la

---

<sup>1</sup> Agliani T., *Postfazione*, cit., p. 273.

<sup>2</sup> Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, cit., p. 28.

fotografia riflette sulla contemporaneità, ma è un/una militante, un/una attivista del movimento che, con coscienza critica, mette il proprio lavoro al servizio della contestazione, affidando all'immagine il valore di "arma di penetrazione nelle menti e nei cuori"<sup>3</sup>. I fotografi militanti raccontano "dall'interno" le lotte e le proteste che travolgono l'Italia realizzando fotografie "vive". Scelgono infatti di rappresentare i volti, gli sguardi e i gesti dei partecipanti alle manifestazioni, protagonisti ormai della propria storia, e non la massa informe<sup>4</sup>. Come si può vedere nelle fotografie di Tano D'Amico, come per esempio *Davanti al ministero della pubblica istruzione* o *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]* (Figg. 41-42), perfino negli scatti in cui viene rappresentata la durezza dello scontro, il fotografo fa emergere con forza gli animi dei manifestanti e la loro umanità, per fornire una rappresentazione alternativa a quella proposta dai media ufficiali. Lo sguardo del fotografo diventa l'occhio dei militanti e l'autorappresentazione del movimento coincide con l'immagine da lui offerta. Le fotografie sono cariche di messaggi ideologici e politici immediatamente comprensibili. L'autore, allontanandosi dagli insegnamenti di Henri Cartier-Bresson, affida maggiore importanza al contenuto che alla forma, adottando uno stile antiestetico e antierico, frutto della controcultura degli anni Sessanta e Settanta. La scelta del bianco e nero, l'eliminazione di tutto ciò che è superfluo, l'assenza dei margini contribuiscono alla realizzazione di fotografie la cui forza eversiva sta nel loro essere "pensose", vale a dire capaci di far pensare<sup>5</sup>.

In relazione all'attività dei fotogiornalisti militanti, questo studio fa emergere un ulteriore elemento caratteristico legato ai luoghi di diffusione della produzione fotografica della contestazione. In quanto attori del movimento, i fotografi scelgono con attenzione gli spazi di pubblicazione delle immagini affinché queste vengano utilizzate coerentemente con i motivi che li hanno spinti a realizzarle<sup>6</sup>. Per questo

---

<sup>3</sup> Fioravanti R., *La federazione è nata, ora bisogna renderla operante*, cit., p. 32.

<sup>4</sup> Agliani T., Lucas U., *Tra Miss Italia e Padre Pio. Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai giorni nostri*, cit., p. 388. L'importanza data alle singole persone emerge anche dalle parole del fotografo Mauro Raffini che durante l'intervista racconta che proprio in questi anni, stando tra i manifestanti e partecipando alla contestazione, ha imparato a fotografare le persone, a interagire con loro e a capire quando è il momento di fotografarle. Cfr. Appendice B, Intervista al fotografo Mauro Raffini.

<sup>5</sup> Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 39.

<sup>6</sup> Mauro Raffini ricorda che negli anni della contestazione dava gratuitamente le sue fotografie alle numerose pubblicazioni militanti, più e meno importanti. Per lui questa era una forma di scambio: mentre offriva delle immagini in grado di restituire gli ideali e gli animi dei militanti, questi gli davano

motivo, le fotografie circolano principalmente nei contesti della controinformazione, in particolare nei libri fotografici spesso autoprodotti o finanziati dal movimento stesso, luoghi di espressione indipendente e libera da ogni forma di controllo, in primis quello della parola<sup>7</sup>. Ciò è particolarmente evidente in *Riprendiamoci la vita* di Paola Agosti, Silvia Bordini, Rosalba Spagnoletti e Annalisa Usai, dove l'immagine, svincolata dalla parola scritta, diventa quella che Barthes definisce "messaggio senza codice". A dimostrazione che la fotografia per esprimere un messaggio non necessita di essere affiancata al linguaggio, ma può essere "un metodo di comunicazione dell'esperienza che deve essere studiata e discussa collettivamente, per trarne spunti di riflessione, per aprire nuovi spazi di discussione il più possibile non mediati"<sup>8</sup>.

È proprio dalla scelta degli spazi di pubblicazione operata dai fotografi che è possibile comprendere il loro costante tentativo di rimanere "padroni" dei propri scatti, anche selezionando cosa rendere noto, ovvero quelle fotografie difficilmente manipolabili dalla stampa e, di conseguenza, non mostrare immagini considerate scomode e pericolose per il movimento stesso<sup>9</sup>. D'Amico nasconde per vent'anni nel suo archivio le fotografie di Paolo e Daddo che avrebbero provato che i due giovani partecipano armati alla manifestazione del 2 febbraio 1977 (Figg. 46-47) e Antonio Conti non pubblica quegli scatti che avrebbero permesso di individuare il responsabile della morte del vicebrigadiere Antonio Custra, avvenuta il 14 maggio 1977.

Mossi da obiettivi di militanza, i fotografi della contestazione, senza distinzione di genere, hanno dimostrato che fare immagini politicamente non vuol dire esaltare le capacità documentaristiche della fotografia giornalistica, ma operare delle scelte consapevoli riguardo al soggetto fotografato e alla diffusione dell'immagine. È possibile quindi affermare che, in una società dominata dalle immagini, la rappresentazione visiva può diventare una presa di posizione e può contribuire a determinare i cambiamenti della società facendosi così "agente della storia"<sup>10</sup>. Questo

---

fiducia e quindi la possibilità di conoscere le loro storie e di fotografarli. Cfr. Appendice B, Intervista al fotografo Mauro Raffini.

<sup>7</sup> Criscione M., *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, cit., p. 130.

<sup>8</sup> Spagnoletti R., *L'immagine, il movimento delle donne e l'informazione*, cit.

<sup>9</sup> Il fotografo Mauro Vallinotto durante l'intervista racconta che la vicinanza al movimento portava lui e i suoi colleghi a sviluppare e a far circolare solo quelle immagini che non avrebbero mandato in carcere nessuno. Cfr. Appendice B, Intervista al fotografo Mauro Vallinotto.

<sup>10</sup> Guerri M., *Prendere posizione con le immagini. L'eredità della filosofia della fotografia negli anni Settanta*, cit., p. 88 e Ferro M., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, cit., p. 9.

è evidente nella decisione di D'Amico di sviluppare e far circolare la fotografia dell'agente in borghese Giovanni Santone con una pistola in mano che, sebbene non racconti niente di nuovo, in quel momento serve a dimostrare la presenza di uno "Stato che tende agguati ai propri cittadini"<sup>11</sup>.

È interessante sottolineare quanto gli scatti realizzati dai fotografi della contestazione, pur offrendo un'interpretazione chiaramente di parte degli eventi, sono fonti importanti per gli studi storici, sociologici e politici, e si offrono come testimonianze visive delle trasformazioni e delle conquiste sociali e culturali avvenute nel corso di un decennio nella società italiana. Attraverso la loro lettura in chiave antropologica si fa visibile la progressiva ridefinizione dei ruoli, sociali e di genere, la rivoluzione dei costumi, la creazione di nuove forme di lotta e l'individuazione di nuovi spazi di aggregazione e di riflessione politica. Le fotografie delle manifestazioni, dei cortei e delle assemblee realizzate dal 1968 sono popolate dai nuovi protagonisti della storia, studenti, operai e donne che si fondono in coreografie disordinate e colme di vitalità occupando le piazze, le strade, le università e le fabbriche. Queste immagini, anche in virtù delle scelte formali adottate dai fotografi, come quella di non chiudere i manifestanti nei confini dell'inquadratura, raccontano la conquista di spazi di libera espressione e il rovesciamento delle tradizionali funzioni della città.

Il presente studio, mettendo in luce la presenza di un gran numero di fotografe donne che si dedicano all'attualità politica nell'arco cronologico preso in esame e proponendo come casi studio un fotografo e una fotografa, conduce inevitabilmente ad alcune riflessioni conclusive riguardo alle differenze tra pratica maschile e pratica femminile. In primo luogo, è possibile affermare che nel fotogiornalismo italiano si delinea un'estetica della contestazione che non è prettamente né maschile, né femminile, e che si ritrova in tutte quelle immagini che, esprimendo le istanze dei movimenti e mettendo in discussione l'immaginario collettivo, offrono un'alternativa alla visione dominante. In questo senso l'obiettivo dei fotografi e delle fotografe è comune ma, mentre gli uomini tentano di denunciare i rapporti gerarchici che dominano la società, le donne si concentrano maggiormente sulla decostruzione degli stereotipi di genere, consapevoli che "la rappresentazione del mondo come tale è opera

---

<sup>11</sup> Cfr. Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompiute di Tano D'Amico*, cit.

dell'uomo; egli lo descrive dal suo punto di vista, che confonde con la verità assoluta", come teorizza la filosofa Simone De Beauvoir<sup>12</sup>.

L'attività dei fotografi e quella delle fotografe si distingue, quindi, in relazione alle tematiche affrontate e non a una diversa sensibilità, teoria confermata anche dai fotografi intervistati nel corso della stesura della tesi. Alla domanda sulla possibilità di trovare delle differenze tra sguardo maschile e sguardo femminile nel documentare gli anni della contestazione hanno infatti risposto generalmente "no", sostenendo che possono essere riscontrate piuttosto delle diversità nelle scelte degli argomenti da fotografare<sup>13</sup>. Ciò conferma, ancora una volta, il presupposto che i fotografi della contestazione siano spinti da ideali e ideologie che li inducono a documentare le esperienze in cui sono coinvolti direttamente e a cui partecipano attivamente.

Paola Agosti e Tano D'Amico cercano entrambi di documentare la complessità dei movimenti, e lo fanno con lo stile antieroico e antiestetico che caratterizza i fotografi di questa generazione. Tuttavia, se D'Amico si concentra prevalentemente sul movimento operaio e studentesco per dare ai suoi protagonisti un volto e una voce, Agosti, pur rifiutando la definizione di fotografa femminista, si dedica alla rappresentazione del movimento femminista per offrirne un ritratto collettivo il più possibile esaustivo. Grazie a tali scelte, nei decenni successivi, D'Amico sarà riconosciuto come il "fotografo della contestazione" e Agosti come la "fotografa del femminismo".

Confrontando due immagini come *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]* di D'Amico (Fig. 42) e *Manifestazione davanti al tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi* di Agosti (Fig. 74), si comprende bene che tra gli autori e le autrici non c'è una differenza di sguardo. Le due fotografie sono simili in termini formali e stilistici: entrambe sono in bianco e nero, mostrano il volto di una donna e sono scattate

---

<sup>12</sup> De Beauvoir S., *Il secondo sesso. I fatti e i miti* (1949), tr. it. di R. Cantini e M. Andreose, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1961, vol. I, p. 190.

<sup>13</sup> Per la fotografa Liliana Barchiesi, per esempio, la differenza tra pratica maschile e pratica femminile è riscontrabile nelle scelte degli argomenti che le fotografe privilegiano, poiché esse da sempre hanno individuato nel mezzo fotografico uno strumento per indagare sé stesse e la condizione femminile in genere. Similmente Paola Agosti afferma che le donne sono portate a riflettere su tematiche femminili nel tentativo di dare voce alle donne, mentre Mauro Raffini sottolinea anche che per lui le donne sono state, come lo sono tuttora, più capaci a fotografare tematiche più prettamente femminili come la maternità. Cfr. Appendice B, Intervista alla fotografa Liliana Barchiesi, Intervista alla fotografa Paola Agosti e Intervista al fotografo Mauro Raffini.

da dietro le spalle dei carabinieri, che, con la loro presenza, creano una distanza tra la protagonista dello scatto e l'osservatore. Tuttavia, l'immagine di Agosti rappresenta chiaramente una manifestazione femminista e si fa interprete delle lotte delle donne diventando un'immagine-simbolo del movimento. La fotografia di D'Amico, invece, astrae il momento e il luogo specifici e sottolinea il gesto della donna e il suo sguardo deciso. In questo modo la fotografia diventa un'icona delle rivendicazioni del movimento del Settantasette e della lotta contro il sistema.

Grazie all'analisi del lavoro di D'Amico e di Agosti e delle loro carriere, è possibile affermare anche che ai fotografi e alle fotografe si presentano diverse possibilità lavorative, differenze che non sono dettate dal valore effettivo della produzione fotografica, ma dalle discriminazioni nei confronti delle donne, un retaggio della società patriarcale e maschilista<sup>14</sup>. Infatti, da una parte la grande disponibilità, la libertà e l'autonomia richieste dall'attività di fotogiornalista sono motivo di esclusione per le donne, ancora relegate ai ruoli casalinghi di madre e di moglie; dall'altra la convinzione che la fotografia sia una tecnica, e quindi un'attività maschile, fa sì che difficilmente una donna fotografa venga riconosciuta professionalmente.

Le poche fotografe di quegli anni sono pertanto donne emancipate, libere dalle costrizioni familiari e spesso provenienti da contesti culturalmente aperti, che permettono loro di dedicarsi alla professione, come nel caso di Agosti. La chiusura verso di loro si traduce inevitabilmente in una maggiore difficoltà di pubblicare le proprie fotografie, rispetto alle possibilità a disposizione dei loro colleghi. Ciò porta le fotografe a lavorare principalmente per giornali e riviste le cui redazioni sono composte esclusivamente da donne e, di conseguenza, a essere poco conosciute.

Per concludere, questo studio intende essere un punto di partenza per ricerche future che potrebbero analizzare tematiche ancora poco approfondite, ma estremamente interessanti. Per esempio, potrebbe essere analizzato l'utilizzo delle immagini da parte delle testate della controinformazione, con casi specifici come "Lotta Continua",

---

<sup>14</sup> Su questo argomento significativa è la testimonianza di Mauro Raffini: "le fotografie realizzate dalle donne si sono viste di meno negli anni Settanta poiché erano gli uomini a guidare i giornali, gli uomini a scegliere le fotografie, i grafici erano uomini... e quindi escludevano le donne che hanno dovuto fare, anche in questo ambito il doppio della fatica per affermarsi. Se la donna era però dura, determinata, forte, preparata tecnicamente riusciva ad affermarsi e a pubblicare anche sui giornali le cui redazioni erano al maschile". Cfr. Appendice B, Intervista al fotografo Mauro Raffini.

“Potere Operaio del Lunedì” o “I Volsci”. Oppure, si potrebbe studiare il rapporto tra lo stile e le riflessioni dei fotografi della contestazione e le sperimentazioni coeve in ambito artistico, letterario, cinematografico e teatrale. Inoltre, potrebbe essere interessante anche indagare fino a che punto i fotografi della contestazione abbiano influenzato le modalità del reportage sociale, in una società in cui tutti possono fotografare e in cui “avere un’esperienza si identifica col farne una fotografia”<sup>15</sup>. La riflessione potrebbe, inoltre, essere estesa a un’area geografica più ampia di quella presa in considerazione in questa ricerca, per comprendere punti di contatto e distanze tra il fotogiornalismo della contestazione italiano e quello di altri paesi. Si potrebbero pertanto approfondire alcuni temi emersi durante il lavoro di tesi, come l’iniziale arretratezza, in Italia, nell’utilizzo delle immagini per fare informazione o la specificità dell’esperienza italiana, che non è circoscritta al 1968, ma abbraccia un intero decennio. Si chiude dunque la tesi con l’augurio di avere la possibilità di proseguire queste linee di ricerca nel prossimo futuro.

---

<sup>15</sup> Sontag S., *Nella grotta di Platone*, cit. p. 23.



## Elenco delle immagini

Figura 1: Uliano Lucas, *Giovani del movimento studentesco in Piazzale Accursio*, Milano 1971.

© Uliano Lucas.

Figura 2: Adriano Mordenti, *Università di Roma*, Roma 1968.

Figura 3: Dino Fracchia, *Manifestazione studentesca*, Milano 1976.

© Dino Fracchia. Courtesy del fotografo.

Figura 4: Marzia Malli, *Manifestazione femminista*, Firenze 1976.

© Associazione Nazionale – Case d’asta italiane.

Figura 5: Fausto Giaccone, *Manifestazione*, Roma 1968.

© Fausto Giaccone. Courtesy del fotografo.

Figura 6: Massimo Agus, *Manifestazione Autonomia Toscana*, 15 dicembre 1970.

© Massimo Agus. Courtesy del fotografo.

Figura 7: Marzia Malli, *Sciopero nazionale studenti-Anniversario morte Roberto Franceschi*, 1974.

© Associazione Nazionale – Case d’asta italiane.

Figura 8: Tano D’Amico, *Il giorno di Lama*, 17 febbraio 1977.

© Tano D’Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 9: Uliano Lucas, *Sit-in del movimento studentesco in piazzale Loreto*, Milano 1° maggio 1970.

© Uliano Lucas.

Figura 10: Gabriella Mercadini, *Manifestazione operaia per l’occupazione*, Roma anni Settanta.

© Collezione Donata Pizzi.

Figura 11: Adriano Silingardi, *Movimento*, anni Settanta.

© Adriano Silingardi. Courtesy del fotografo.

Figura 12: Gabriella Mercadini, *Università La Sapienza*, Roma 8 marzo 1974.

© Collezione Donata Pizzi.

Figura 13: *Manifestazione del Primo Maggio a Cerignola*, anni Cinquanta.

Figura 14: Uliano Lucas, *Ad una manifestazione*, Milano primi anni Settanta.

© Uliano Lucas.

Figura 15: Uliano Lucas, *Manifestazione nazionale contro la guerra in Vietnam*, Bologna novembre 1972.

© Uliano Lucas.

Figura 16: Aldo Bonasia, *Via Mancini*, Milano 4 aprile 1975.

Figura 17: Aldo Bonasia, *Corso XXII Marzo*, Milano 15 aprile 1975.

Figura 18: Henri Cartier-Bresson, Parigi 1968.

Figura 19: Aldo Bonasia, *La morte di Zibecchi*, Milano 17 aprile 1975.

Figura 20: Dino Fracchia, *Sgombero di occupanti abusivi dalle case popolari in via Ca' Granda, nel quartiere di Affori*, Milano 1976.

© Dino Fracchia. Courtesy del fotografo.

Figura 21: Antonio Conti, *La fotografa Paola Saracini minacciata da un esponente di Autonomia Operaia in via De Amicis*, 14 maggio 1977.

Figura 22: Dino Fracchia, *Manifestazione del gruppo di estrema sinistra "Autonomia Operaia"*, Milano 1977.

© Dino Fracchia. Courtesy del fotografo.

Figura 23: Paola Agosti, *A una manifestazione alcune donne fanno il gesto della P38, anni Settanta*.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 24: Tano D'Amico, *Dopo la cacciata di Lama*, 17 febbraio 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 25: Paolo Pedrizzetti, *Lo sparatore in via De Amicis*, Milano 14 maggio 1977.

Figura 26: Paolo Pedrizzetti, *Manifestanti in fuga mentre Giuseppe Memeo spara*, Milano 14 maggio 1977.

Figura 27: Gabriella Mercadini, *Alla manifestazione nazionale metalmeccanici*, Roma 2 dicembre 1977.

© Collezione Donata Pizzi.

Figura 28: Liliana Barchiesi, *Neo mamma e gestanti al Consultorio*, Milano 1977.

© Liliana Barchiesi. Courtesy della fotografa.

Figura 29: Agnese De Donato, *Redazione "effe"*, 1973.

© Francesca Dantini | Archivio Fotografico Agnese De Donato. Courtesy Francesca Dantini.

Figura 30: Tano D'Amico, *Operai a Porto Torres*, 1972.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 31: Tano D'Amico, *La prima gita sul Tevere dei ricoverati del "Santa Maria della Pietà"*, 1978.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 32: Tano D'Amico, *Durante i 35 giorni della Fiat*, Torino 1980.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 33: Tano D'Amico, *La mattina dopo il terremoto*, Irpinia 1980.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 34: Tano D'Amico, *La sera una madre chiama i suoi bambini*, 1980.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 35: Tano D'Amico, *La madre di Margota, morta durante un intervento di polizia*, 1999.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 36: Tano D'Amico, *La bambina chiamata Versetti, Deisha* 1989.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 37: Tano D'Amico, *Prima della manifestazione*, 1976.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 38: Tano D'Amico, *Abbordaggio in corsa*, Torino 1970.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 39: Tano D'Amico, *Giochi in piazza*, Bologna 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 40: Tano D'Amico, *Squilli di tromba in Piazza Maggiore*, Bologna 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 41: Tano D'Amico, *Davanti al ministero della pubblica istruzione*, Roma febbraio 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 42: Tano D'Amico, *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]*, Roma aprile 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 43: Tano D'Amico, *Agente in borghese*, Roma 12 maggio 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 44: Tano D'Amico, *Le sorelle di Giorgiana Masi*, Roma 14 maggio 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 45: Tano D'Amico, *Il funerale di Giorgiana Masi*, Roma 16 maggio 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 46: Tano D'Amico, *Paolo e Daddo [Roma, 1-2/2/1977]*, Roma 2 febbraio 1977.

© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 47: Tano D'Amico, *Paolo e Daddo [Roma, 2-2/2/1977]*, Roma 2 febbraio 1977.  
© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.

Figura 48: Paola Agosti, *Salvador Allende con il suo cane*, Cile 1970.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 49: Paola Agosti, *Fidel Castro*, Conferenza dei Paesi non allineati Algeri 1973.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 50: Paola Agosti, *Scambio di fiori tra una bambina e i militari*, Portogallo 1974.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 51: Paola Agosti, *Ritorno in patria di Alvaro Cunhal, segretario del Partito Comunista Portoghese*, Portogallo 1974.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 52: Paola Agosti, *Manifestazione del 1° maggio*, Lisbona 1974.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 53: Paola Agosti, *Manifestazione nazionale degli edili*, 1973.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 54: Paola Agosti, *Manifestazione nazionale dei metalmeccanici*, 1977.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 55: Paola Agosti, *C'era una volta la FIAT*, 1973.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 56: Paola Agosti, *Angela Galliano con il marito Michele Travaglio*, 1977.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 57: Paola Agosti, *Particolare della casa di Battista Perona*, 1977.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 58: Paola Agosti, *Il Circolo Liber Piemont*, 1987.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 59: Paola Agosti, *Marguerite Yourcenar*, 1982.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 60: Paola Agosti, *Svjatoslav Richter*, 1992.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 61: Paola Agosti, *Alberto Moravia*, 1988.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 62: Paola Agosti, *8 marzo 1975*, Roma 1975.  
© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 63: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*, Roma 8 marzo 1978.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 64: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*, Roma 8 marzo 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 65: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. In primo piano: Alma Sabatini*, Roma 8 marzo 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 66: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. In primo piano: Alma Sabatini*, Roma 8 marzo 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 67: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna. In primo piano: Alma Sabatini*, Roma, 8 marzo 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 68: Paola Agosti, *Manifestazione femminista*, Roma quartiere della Magliana febbraio 1976.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 69: Paola Agosti, *Manifestazione femminista contro la bocciatura della legge sull'aborto al Senato*, Roma 10 giugno 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 70: Paola Agosti, “*Riprendiamoci la notte*”, *manifestazione femminista notturna contro la violenza sulle donne*, Roma 27 novembre 1976.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 71: Paola Agosti, *Manifestazione delle studentesse femministe*, Roma 18 febbraio 1976.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 72: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la depenalizzazione dell'aborto*, Roma gennaio 1975.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 73: Agnese De Donato, *Manifestazione femminista*, Roma gennaio 1975.

© Francesca Dantini | Archivio Fotografico Agnese De Donato. Courtesy Francesca Dantini.

Figura 74: Paola Agosti, *Manifestazione davanti al tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi*, Roma 4 aprile 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 75: Paola Agosti, *Manifestazione davanti al tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi*, Roma 4 aprile 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 76: Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della donna*, Roma 8 marzo 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 77: Paola Agosti, *consultorio romano*, 1975.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 78: Paola Agosti, *Assemblea alla Casa delle Donne in via del Governo Vecchio*, Roma 8 giugno 1977.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 79: Paola Agosti, *L'edificio dell'ex Pretura in via del Governo Vecchio occupato dal M.L.D. (Casa delle Donne)*, Roma ottobre 1976.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 80: Paola Agosti, *Occupazione dell'edificio dell'ex Pretura da parte del M.L.D. (Casa delle Donne)*, Roma 7 ottobre 1976.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

Figura 81: Paola Agosti, *Reparto orditura*, Lanificio G. Botto, 1983.

© Paola Agosti. Courtesy della fotografa.

## Bibliografia

AA. VV., *Cronaca di una strage. 12 maggio 1977. L'esecuzione di Giorgiana Masi: anche il compromesso uccide*, Roma, Centro di iniziativa giuridica Piero Calamandrei, 1979.

AA. VV., *Il Sessantotto. La stagione dei movimenti (1960-1979)*, a cura della redazione di "Materiali per una nuova sinistra", Roma, Edizioni Associate, 1988.

AA. VV., *Settantasette. Fotografie di Tano D'Amico*, 4 voll., Roma, Il manifesto, 1997, vol. II.

AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012.

Agamben G., *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 42-52.

Agliani T., *Postfazione*, in '68. *Un anno di confine*, a cura di U. Lucas, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 273-278.

Agliani T., Lucas U., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.

Agliani T. (a cura di), *Per strada. Vintages di Uliano Lucas 1960-1976*, Gussago (BS), Edizioni dell'Arengario, 2016.

Agliani T., *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta*, in "Quaderno di storia contemporanea", vol. 65, 2019, pp. 136-159.

Agliani T., *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 28-41.

Agliani T., Lucas U., *L'immagine fotografica 1945-2000*, in *Annali della storia d'Italia. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, 27 voll., Torino, Einaudi, 2004, vol. XX, pp. 3-53.

Agliani T., Lucas U., *Tra Miss Italia e Padre Pio. Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai giorni nostri*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. La società in posa*, a cura di L. Criscenti, G. D'Autilia e G. De Luna, 4 voll., Torino, Einaudi, 2006, vol. II, pp. 358-412.

Agosti P., *Rivoluzionarie senza fucile*, in "Noi donne", n. 19, 8 maggio 1971, pp. 26-28.

Agosti P., *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta, 1979

Agosti P., *La donna e la macchina*, Roma, Oberon, 1983.

Agosti P., *Dal Piemonte al Rio de la Plata. Immagini di emigrazione*, Torino, Regione Piemonte, 1988.

Agosti P., *I testimoni. Fotografie di Paola Agosti dal mondo dei vinti*, Torino, Cahiers museomontagna, 2001.

Agosti P., *El Paraiso: entrada provisoria*, Torino, Monografie FIAF, 2011.

Agosti P., *Una fotografa degli anni Settanta ricorda il movimento femminista*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 46-51.

Agosti P., *Il destino era già lì. Le donne de "L'anello forte" e "Il mondo dei vinti" di Nuto Revelli*, Boves (CN), Araba Fenice, 2015.

Agosti P., *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, Roma, Postcart, 2023.

Agosti P., Bordini S., Spagnoletti R., Usai A., *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.



Agosti P., Borgese G., *Mi pare un secolo. Ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

Agosti P., Cavaliere V., Sarchiola G. (a cura di), *Io sono mia. Voci e testimonianze dalla Casa delle donne*, Roma, contrasto, 2009.

Ajello N., *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Bari, Laterza, 1977.

*A Lignano Sabbiadoro il II Convegno Nazionale di Fotografia*, in “Fotografia. Rivista mensile d’arte e tecnica fotografica”, settembre 1961, p. 11.

Arcari A., *Il fotoreportage oggi (1959)*, in *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, a cura di C. Colombo, Torino, Agorà, 2003, pp. 167-170.

Archivi della Resistenza (a cura di), *L’impegno e uno sconfinato amore*, in *La strada, l’amore, la lotta*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni, ETS, 2019, pp. 70-77.

Archivi della Resistenza (a cura di), *Il ginocchio di Gullit e un modo differente di guardare il mondo*, in *La lotta delle donne*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 63-80.

Arendt H., *Sulla rivoluzione (1963)*, tr. it. di M. Magrini, Torino, Einaudi, 2009.

Ascoli G., *Non basta fare clic*, in “Noi Donne”, n. 34, 31 agosto 1979, pp. 17-21.

Asor Rosa A., *Il giornalista: un mestiere difficile*, in *Annali della storia d’Italia. Intellettuali e potere*, 27 voll., Torino, Einaudi, 1981, vol. IV, pp. 1227-1257.

Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Roma, Savelli, 1978.

Badger G., Parr M., *The Photobook: A History*, 3 voll., Londra, Phaidon, 2014, vol. III.

Baldelli P., *Informazione e controinformazione*, Cologno Monzese (MI), Mazzotta, 1976.

Baldelli P., *Il diavolo c'è. Ve l'abbiamo fotografato!*, in "Lotta Continua", 17 giugno 1977, pp. 6-7.

Balestrini N., *vivere a Milano*, in A. V. Bonasia, *Vivere a Milano: 15 documenti fotografici per la presentazione di 15 manifesti*, Milano, CSAPP, 1976, pp. 1-17.

Balestrini N., D'Amico T., *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantasette*, Milano, Bompiani, 2017.

Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (1988), Milano, Feltrinelli, 2015.

Barchiesi L., *Donne è bello*, Roma, Postcart, 2020.

Barthes R., *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, 4 voll., Torino, Einaudi, 1985, vol. III, pp. 5-21.

Barthes R., *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, 4 voll., Torino, Einaudi, 1985, vol. III, pp. 22-41.

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

Barthes R., *Miti d'oggi* (1957), tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 2016.

Basso Fossali P., Dondero M. G., *Semiotica della fotografia. investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2008.

Becchetti M., *"Donne immagini" fotografia di denuncia*, in "effe", n. 5, maggio 1976 (*Decideranno le donne*), p. 39-40.

Belpoliti M., Chiodi S. e Canova G., *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, cat. (La Triennale di Milano, Milano, 27 ottobre 2007-30 marzo 2008), a cura di M. Belpoliti, S. Chiodi e G. Canova, Losanna, Skira, 2007.

Benjamin W., *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 199-217.

Bentivoglio M., *I segni del femminile*, in *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio*, cat. (Rovereto, MART, 19 novembre 2011-22 gennaio 2012), a cura di D. Ferrari, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2011.

Bertelli P., *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Bolsena, Massari, 2006.

Bertelli P., *Fotografia situazionista della rivolta. Dal Sessantotto alle attuali insurrezioni nel mondo arabo*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2011.

Bertelli P., *La fotografia ribelle. Storie, passioni e conflitti delle donne che hanno rivoluzionato la fotografia* (2015), Rimini, Nda Press, 2022.

Bianchi S. (a cura di), *Storia di una foto: 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli "anni di piombo". Contesti e retroscene*, Bologna, DeriveApprodi, 2011.

Biorcio R., *I movimenti, la nuova sinistra e Avanguardia Operaia*, in *Volevamo cambiare il mondo. Storia di avanguardia operaia 1968-1977*, a cura di R. Biorcio e M. Pucciarelli, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 19-50.

Biscione F., *Una modalità della lotta politica in Italia, 1968-1974*, in *Brescia: Piazza della Loggia*, a cura di C. Ghezzi, Roma, Ediesse, 2012, pp. 17-40.

Boato M., *Il lungo '68 in Italia e nel mondo*, Brescia, La Scuola, 2022.

Bocca G., *Fotografia e giornalismo*, in "Popular Photography Italiana", gennaio 1967, n. 114, p. 34.

Bocca G., *Parliamone tra compagni o è meglio da uomo a uomo?*, in *L'Espresso 50 anni. 1975-1984*, 7 voll., a cura di F. Erban, Roma, L'Espresso, 2005, vol. III, pp. 164-165.

Boetti A. M. S., *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, estate 1975, pp. 54-59.

Bonasia A. V., *Vivere a Milano: 15 documenti fotografici per la presentazione di 15 manifesti*, Milano, CSAPP, 1976.

Bonasia A. V., *L'Io in Divisa. Immagini per un'analisi sociale*, Milano, Imago, 1978.

Bordini S., *Ora che tutte insieme abbiamo rotto il silenzio*, in P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti e A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.

Bordini S., *Il dentro e il fuori*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 40-45.

Borzani L., *Anche il futuro non è più quello di una volta. Percorsi "di parte" negli anni Settanta*, in *In pubblico. Azioni e idee degli anni Settanta in Italia*, cat. (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce 29 marzo-02 settembre 2007), a cura di M. Fochessati, M. Piazza e S. Solimano, Milano, Skira, 2007, pp. 13-24.

Braidotti R., *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (1994), tr. it. di A.M. Crispino e T. D'Agostini, Roma, Donzelli, 1995.

Braidotti R., *Volti e luoghi: i soggetti nomadi nelle fotografie*, in *Soggetto nomade. Identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane 1965-1985*, cat. (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 14 dicembre 2018-08 marzo 2019), a cura di E. Magini e C. Perella, Roma, Nero, 2020, pp. 6-17.

Bultrini G., Scialoja M., *La battaglia di Valle Giulia*, in *L'Espresso 50 anni. 1965-1974*, 7 voll., a cura di F. Erban, Roma, L'Espresso, 2005, vol. II, pp. 154-156.

Bussoni I., Perna R. (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Bologna, DeriveApprodi, 2014.

Bussoni I., Perna R., *Questo libro parla di un gesto*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 5-6.

Calvenzi G., *Milano, il '68 e la fotografia*, in *Il '68 e Milano*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 07 maggio-30 giugno 1998), a cura di C. Calvenzi, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 56-57.

Calvenzi G., *La geografia dei fotografi indipendenti*, in *Annali della storia d'Italia. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, 27 voll., Torino, Einaudi, 2004, vol. XX, pp. 649-666.

Calvenzi G., *Non conosceva la paura*, in *Aldo Bonasia. Anni Settanta*, cat. (Milano, Galleria Belvedere, 20 marzo-30 aprile 2009), a cura di G. Calvenzi e A. Gilardi, Milano, Electa, 2009, pp. 5-6.

Calvenzi G., *Collettivo Donne Fotoreporter 1976*, in "FOTOIT", aprile 2019, pp. 42-45.

Calvenzi G., *Il coraggio è rosa*, in L. Barchiesi, *Donne è bello*, Roma, Postcart, 2020, pp. 140-141.

Calzavara E., *I rotocalchi e il movimento studentesco*, in "Tempi moderni", estate 1968, n. 33, pp. 144-147.

Caminiti L., D'Aguanno C., Davoli G., Fileccia T., *Pagherete caro, pagherete tutto*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 7-15.

Campagnano M., *Donne immagini*, Milano, Moizzi, 1976.

Candiani A., Mattioli P., *Immagini del No*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1974.

Capa C., *The Concerned Photographer tre anni dopo*, in "Popular Photography Italiana", n. 158, gennaio 1971, pp. 26-38.

Capovilla M., Cerchioli C., *Raccontare per immagini. Studiare e capire il fotogiornalismo*, in “Problemi dell’informazione”, n. 2, giugno 2003, pp. 171-174.

Cappellini S., *Rose e pistole. 1977 Cronache di un anno vissuto con rabbia*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007.

Carrarese V., *Un album di fotografie: racconti*, Milano, Il Diaframma, 1970.

Casero C., *L’obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta*, in *Anni ‘70. L’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell’arte italiana*, a cura di C. Casero ed E. Di Raddo, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2009, pp. 133-152.

Casero C., *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento*, in “Between”, vol. V, n. 10, novembre 2015, pp. 3-19.

Casero C., *La mostra Immagini del NO di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto*, in “Ricerche S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali”, Dossier n. 4, 2018 (*Esposizioni*), pp. 443-453.

Casero C., “Dietro la facciata” *Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti: fotografe impegnate in una indagine sulla quotidianità femminile nell’Italia degli anni settanta*, in “Palinsesti”, n. 8., 2019, pp. 41-52.

Casero C., *Gesti di rivolta. Arte, Fotografia, Femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Società per L’enciclopedia Delle Donne, 2020.

Casero C. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books, 2021.

Casero C., *Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta. Un percorso nelle collezioni del MUFOCO, con qualche divagazione*, in *Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 23-39.

Castellina L., *Prefazione*, in R. Rossanda, *L'anno degli studenti*, Roma, Manifestolibri, 2018, pp. 7-8.

Cavalli G., Finazzi M., Leiss F., Vender F., Veronesi L., *Il gruppo fotografico "La Bussola"*, in "Ferrania", maggio 1947, p. 5.

CCF (a cura di), *Discussione sul linguaggio fotografico*, in "Ferrania", febbraio 1957, pp. 43-44.

Cerchioli C., *Una foto, una mina vagante*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 174-186.

Cerchioli C., *Dall'analogico al web*, in *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, a cura di U. Lucas, Torino, Fondazione Italiana per la Fotografia, 2005, pp. 256-260.

Chiti G., Covi L., *Parlando con voi. Incontri con fotografe italiane*, Ravenna, Danilo Montanari, 2013.

Clarke G., *La fotografia. Una storia culturale e visuale* (1997), tr. it. di B. Del Mercato, Torino, Einaudi, 2012.

Colombo A., *Una storia milanese: giornalisti e fotografi tra via Brera e dintorni*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 85-96.

Colombo L., *La posta*, in "Il Diaframma-Fotografia italiana", n. 192, maggio 1974, p. 9.

Corradi L., *Nel segno della vagina*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 9-24.

Costantini P., *Evidenze*, in *Paparazzi fotografie 1953/1964*, cat. (Venezia, Palazzo Fortuny, 1° settembre-04 dicembre 1988), a cura di P. Costantini, S. Fusco, S. Mescola e I. Zannier, Mogliano (TV), Alinari, 1988, pp. 31-39.

Cresci M., *Appunti per una fotografia progettata*, in "Popular Photography Italiana", n. 135, dicembre 1968, pp. 18-19.

Criscione M., *Il libro fotografico in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmediabook, 2019.

Crocenzi L., *Centro per la Cultura della Fotografia. Nota 3*, in "Ferrania", aprile 1956, p. 10.

Curcio A., *Un gesto scabroso. Affermazione soggettiva e rifiuto di un ruolo*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 89-96.

D'Aguanno C., *La foto e il movimento, la pistola y el corazon*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 17-30.

D'Amico T., *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70 nelle foto di Tano*, Roma, Cooperativa Giornalisti Lotta Continua, 1977.

D'Amico T., *è il '77*, Roma, Libri del No, 1978.

D'Amico T., *Con il cuore negli occhi. Fotografie dell'Italia quotidiana 1972-1982*, Roma, Kappa, 1982,

D'Amico T., *Tano D'Amico*, in *Il mestiere di fotografo*, a cura di D. Mormorio e M. Verdone, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1985, pp. 17-23.

D'Amico T., *Zingari*, Roma, Nuovi Equilibri, 1988.

D'Amico T., *Gli anni ribelli 1968- 1980*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

D'Amico T., *Una storia di donne. Il movimento femminile dal '70 agli anni no global*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2003.



D'Amico T., *La memoria costa cara*, in *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, a cura di S. Bianchi e L. Caminiti, 3 voll., Roma, DeriveApprodi, 2008, vol. III, pp. 206-211.

D'Amico, *Volevamo solo cambiare il mondo. Romanzo fotografico degli anni '70 di Tano D'Amico*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2008.

D'Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, Roma, Postcart, 2011.

D'Amico T., *Il fotografo e la strada*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 86-94.

D'Amico T., *Anima e Memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, Roma, Postcart, 2012.

D'Amico T., *Fotografia e destino. Appunti sull'immagine*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2020.

D'Autilia G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

D'Autilia G., *Umanesimo Partigiano. Il fotogiornalismo italiano al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 18-27.

De Beauvoir S., *Il secondo sesso. I fatti e i miti* (1949), tr. it. di R. Cantini e M. Andreose, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1961, vol. I.

De Berti R., *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2009, pp. 3-64.

De Ferrari P., Galletta G., Silingardi A., *Le stagioni della fotografia militante (1960-2020)*, cat. (Genova, Palazzo del Grillo, 10-29 settembre 2021), a cura di P. De Ferrari, G., Galletta e A. Silingardi, Genova, Archivio dei Movimenti, 2021.

*Dell'Anno: lo stupratore potresti essere tu!*, in "Lotta Continua", 5 aprile 1977, p. 16.

De Luna G., *Interpretazioni della rivolta*, in T. D'Amico, *Gli anni ribelli 1968-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 5-15.

De Luna G., *Spontaneità e organizzazione. L'immagine dei "movimenti"*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. Il potere da De Gasperi a Berlusconi (1945-2000)*, a cura di L. Criscenti, G. D'Autilia e G. De Luna, 4 voll., Torino, Einaudi, 2005, vol. I, pp. 400-436.

De Luna G., *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Di Castro M., *Paola Agosti. Cronache e leggende*, comunicato stampa, Roma, s.t. foto libreria galleria, 01 ottobre-16 novembre 2019.

Di Gaetano L., Mercadini G., *Il mio segno la mia parola*, Roma, Edizioni quotidiano donna, 1979.

Eco U., *Una foto*, in "L'Espresso", 29 maggio 1977, successivamente in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 96-99.

Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2005.

Erbani F. (a cura di), *L'Espresso 50 anni. 1965-1974*, 7 voll., Roma, L'Espresso, 2005, vol. II.

Erbani F. (a cura di), *L'Espresso 50 anni. 1975-1984*, 7 voll., Roma, L'Espresso, 2005, vol. III.

Esposito R., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004.

Fabbri P., Migliore T., *14 maggio 1977. La sovversione nel mirino*, in *Storia di una foto: 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli "anni di piombo". Contesti e retroscene*, a cura di S. Bianchi, Bologna, DeriveApprodi, 2011, pp. 136-141.

Faccioli D., Mazzei G., *Fotografia tra cronaca e arte*, Padova, CEDAM, 2004.

Falciola L., *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci, 2016.

Falconi M. M., *I documenti di Sorrento*, in "Photo 13 Italiana", n. 9, settembre 1971, pp. 18-19.

Fasce F., *Società e vita pubblica nell'Italia degli anni settanta*, in *In pubblico. Azioni e idee degli anni Settanta in Italia*, cat. (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce 29 marzo-02 settembre 2007), a cura di M. Fochessati, M. Piazza e S. Solimano, Milano, Skira, 2007, pp. 51-59.

Ferro M., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Fiocchetto R., *Breve storia della contestazione*, in *Come eravamo. Documenti fotografici per una storia delle lotte studentesche a Roma (1966-1972)*, a cura di A. Mordenti e M. Vergari, Roma, Savelli, 1975.

Fioravanti R., *La federazione è nata, ora bisogna renderla operante*, in "Ferrania", gennaio 1949, n. 1, p. 32.

Fini M., Stajano C., *La forza della democrazia. La strategia della tensione in Italia 1969-1976*, Torino, Einaudi, 1977.

Fochessati M., *Un decennio in movimento. Arte, design, e fotografia degli anni settanta in Italia*, in *In pubblico. Azioni e idee degli anni Settanta in Italia*, cat. (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce 29 marzo-02 settembre 2007), a cura di M. Fochessati, M. Piazza e S. Solimano, Milano, Skira, 2007, pp. 39-49.

Fracchia D., *In Piazza. Rabbia e passione. Dagli anni Settanta ai giorni della pandemia oltre cento fotografie di Dino Fracchia*, Rimini, Edizioni Interno4, 2021.

Fraire M., *Parlavamo di noi e del mondo...*, in *Io sono mia. Voci e testimonianze dalla Casa delle donne*, a cura di P. Agosti, V. Cavaliere e G. Sarchiola, Roma, contrasto, 2009, pp. 25-35.

Franzinetti V., *Le femministe*, in D. Fracchia, *In Piazza. Rabbia e passione. Dagli anni Settanta ai giorni della pandemia oltre cento fotografie di Dino Fracchia*, Rimini, Edizioni Interno4, 2021.

Freund G., *Fotografia e società* (1974), tr. it. di L. Lovisetti Fuà, Torino, Einaudi, 2020.

Fugenzi M., *Dino Fracchia e il mestiere del fotogiornalismo*, in D. Fracchia, *In Piazza. Rabbia e passione. Dagli anni Settanta ai giorni della pandemia oltre cento fotografie di Dino Fracchia*, Rimini, Edizioni Interno4, 2021.

Galfré M., *L'insostenibile leggerezza del '77. Il trentennale tra nostalgia e demonizzazioni*, in "PASSATO e PRESENTE", n. 75, settembre-dicembre 2008, pp. 117-133.

Galfré M., «Senza passato né futuro». *Il difficile rapporto del '77 con la storia*, in *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerì, Roma, Viella, 2019, pp. 15-31.

Galfré M., Sernerì S. N., *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, Roma, Viella, 2019.

Garrone A. G., *Introduzione*, in P. Agosti, *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta, 1979, pp. 5-9.

Giannanti A., Mussini S., *Non disoccupate le strade dai sogni*, in *La strada, l'amore, la lotta*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni, ETS, 2019, pp. 9-12.

Gilardi A., *Storia sociale della fotografia* (1976), Milano, Mondadori, 2001.

Ginsborg P., *Il tempo di cambiare. Politica e potere della vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2004.

Gitlin T., *The Whole Word Is Watching. Mass Media in the Making & Unmaking of the New Left*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Giusti E., Proietti M. C., *Fototerapia e diario clinico: guida all'uso della fotografia e della scrittura in ambito psicoterapeutico*, Milano, Franco Angeli, 1995.

Grassi R., *Cerchiamo di svelare i sei misteri di questa drammatica foto*, in "Corriere d'informazione", 17 maggio 1977.

Grazioli E., *I generi fotografici tra realtà e finzione*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. La società in posa* (2006), a cura di G. De Luna, G. D'Autilia e L. Criscenti, 4 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. II, pp. 242-298.

Grispigni M., "Il salto di qualità". *La violenza di strada e i suoi attori*, in *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerì, Roma, Viella, 2019, pp. 261-278.

Guerra E., Minghini Azzarello S., *Alza il triangolo al cielo. Corpi, parole e spazi delle donne in movimento. 1968/2018*, cat. (Bologna, Centro delle donne di Bologna ex convento santa Cristina, 28 settembre-28 novembre 2018) a cura di S. Minghini Azzarello, Bologna, Associazione Orlando, 2018.

Guadagnini W., Maggia F. (a cura di), *Fotografia e arte in Italia 1968-1998*, cat. (Modena, Galleria civica, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999), a cura di W. Guadagnini e F. Maggia, Milano, Dalai Editore, 1998.

Guerri M., *Prendere posizione con le immagini. L'eredità della filosofia della fotografia negli anni Settanta*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 74-89.

Hanish C., *The Personal Is Political*, in *Notes from the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, a cura di S. Firestone e A. Koedt, New York, Radical Feminism, 1970, pp. 76-78.

Hardt M., Negri T., *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione* (2000), tr. it. di A. Pandolfi, Milano, BUR, 2003.

Hebel F. (a cura di), *Henri Cartier-Bresson: l'uomo e la macchina*, Roma, contrasto, 2013.

*Il poliziotto assassinato. ECCO L'ULTRÀ CHE SPARA*, in "Corriere d'Informazione", 16 maggio 1977.

Iamurri L., *Agnese De Donato, il movimento femminista e la rivista "effe"*, in *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo e F. Gallo, Milano, Postemdia, 2017, pp. 137-144.

Iamurri L., *Donne*, in *Anni '70 Io C'ero*, cat. (Roma, Galleria De Crescenzo&Viesti, 25 maggio-30 giugno 2017), a cura di G. Boldorini, Roma, 2017, pp. 11-14.

Klein W., *New York*, Milano Feltrinelli, 1956.

Kohn I., *La contestazione studentesca*, Farigliano (CN), Teti editore, 1975.

Lang R., *Riprendiamoci il parto! Esperienze alternative di parto: resoconti, testimonianze, immagini*, Roma, Savelli, 1978.

Lanza A., *Quando è finita la rivoluzione. Il divenire storico nei movimenti italiani degli anni Settanta*, in "Meridiana", n. 76, 2013, pp. 220-223.

Lanzardo, *Prefazione*, in P. Agosti, *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, Roma, Postcart, 2023, pp. 6-11.

Lazzarato M., *Storia di una foto*, in *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, a cura di S. Bianchi e L. Caminiti, 3 voll., Roma, DeriveApprodi, 2008, vol. III, pp. 215-232.

Leccardi C., Mapelli B., Piazza M., Pizzini F., Sarlo A., *Ragazze nel '68*, Milano, enciclopediadelledonne.it, 2018.

Lerner G., Manconi L., Marino S., *Uno strano movimento di strani studenti. Composizione, politica e cultura dei non garantiti*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Longoni G., *Dal germe del femminismo all'esplosione del movimento delle donne*, in *Volevamo cambiare il mondo. Storia di avanguardia operaia 1968-1977*, a cura di R. Biorcio e M. Pucciarelli, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 121-141.

Lonzi C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

Lucas U., *Cinque anni a Milano*, Milano, Tommaso Musolini Editore, 1973.

Lucas U., *L'Istituzione armata*, Milano, Tommaso Musolini Editore, 1977.

Lucas U., *Franco Pinna: «Chi siamo, dove andiamo?»*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 72-76.

Lucas U., *Il maggio della fotografia*, in *Il '68 e Milano*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 07 maggio-30 giugno 1998), a cura di C. Calvenzi, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 62-65.

Lucas U., *La stagione d'oro del fotogiornalismo in Italia. Gli anni Sessanta*, in "AFT", n. 37/38, giugno/dicembre 2003, pp. 29-42.

Lucas U. (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005*, Torino, Fondazione Italiana per la Fotografia, 2005.

Lucas U. (a cura di), *'68. Un anno di confine*, Segrate (MI), Rizzoli, 2008.

Lucas U., *Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*, Milano, Bompiani, 2018.

Lucas U., *Dalla Leica alla Nikon e ritorno. Una testimonianza sul fotogiornalismo degli anni della contestazione*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 42-63.

Luzzatto S., *Introduzione*, in *'68. Un anno di confine*, a cura di U. Lucas, Segrate (MI), Rizzoli, 2008, pp. 6-9.

Magini E., Perella C., *Non sono una signora. Rappresentazione dell'identità femminile tra gli anni Sessanta e Ottanta*, in *Soggetto nomade. Identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane 1965-1985*, cat. (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 14 dicembre 2018-08 marzo 2019), a cura di E. Magini e C. Perella, Roma, Nero, 2020, pp. 30-36.

Malaspina T., *I guerriglieri*, "L'Espresso", 22 maggio 1977, pp. 6-9.

Marra, C. (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Martini V., *L'estrema critica di Carla Lonzi: 1968-1978*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 155- 164.

Mastrandrea A., *Fotografia, giornalismo, politica. Una conversazione con Tano D'Amico*, in "il Reportage", n. 12, ottobre-dicembre 2012.

Mattioli P., *L'immagine fotografica*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, a cura di A. M. Boetti, 6 voll., Milano, Gulliver, 1979, vol. VI, pp. 174-178.

Melandri L., *Le storie non registrate nelle immagini e nelle parole del femminismo*, in L. Barchiesi, *Donne è bello*, Roma, Postcart, 2020, pp. 88-91.

Miodini L., *Uliano Lucas*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Morelli M., *Paola Agosti*, in *Extraordinary Visions. L'Italia ci guarda*, cat. (Roma, MAXXI, 02 giugno-30 ottobre 2016), a cura di M. Guccione, Roma, Fondazione MAXXI, 2016, pp. 84-85.

Morelli M., *Tano D'Amico*, in *Extraordinary Visions. L'Italia ci guarda*, cat. (Roma, MAXXI, 02 giugno-30 ottobre 2016), a cura di M. Guccione, Roma, Fondazione MAXXI, 2016, pp. 90-91.

Morello P., *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma, contrasto, 2010.



Mordenti A., Vergari M. (a cura di), *Come eravamo. Documenti fotografici per una storia delle lotte studentesche a Roma (1966-1972)*, Roma, Savelli, 1975.

Morini C., *Quel corpo sono io. Dal femminismo insegnamenti di resistenza al biopotere*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 83-88.

Mormorio D., *Un letto, tre paia d scarpe e un biberon*, in T. D'Amico, *Con il cuore negli occhi. Fotografie dell'Italia quotidiana 1972-1982*, Roma, Kappa, 1982, pp. 7-10.

Mormorio D., Verdone M. (a cura di), *Il mestiere del fotografo*, Roma, Alfabetà, 1984.

Mormorio D., *Storia essenziale della fotografia*, Roma, Postcart, 2017.

Motti L. (a cura di), *Donne nella CGIL: una storia lunga un secolo. 100 anni di lotte per la dignità, i diritti e la libertà femminile*, Roma, Ediesse, 2006.

Movimento studentesco (a cura di), *Documenti della rivolta universitaria*, Bari, Laterza, 2008.

Mulvey L., *Visual Pleasure in Narrative Cinema*, in "Screen", vol. 16, n. 3, autunno 1975, pp. 6-18.

Mussini S., Giannati A., *Tra desideri e sconfitte, alla ricerca del cambiamento*, in *La lotta delle donne*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 6-8.

Muzzarelli F., *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 41-49.

Newhall B., *Storia della fotografia* (1982), tr. it. di L Lovisetti Fuà, Torino Einaudi, 1995.

Oldrini G., *Anni '70. Operaie e operai*, in D. Fracchia, *In Piazza. Rabbia e passione. Dagli anni Settanta ai giorni della pandemia oltre cento fotografie di Dino Fracchia*, Rimini Edizioni Interno4, 2021.

Olmoti G., *Il mestiere della fotografia*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. La società in posa* (2006), a cura di G. De Luna, G. D'Autilia e L. Criscenti, 4 voll., Torino, Einaudi, 2009, vol. II, pp. 414-452.

Ortoleva P., *I movimenti del '68 in Europa e America*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

Palandri E., Piersanti C., Rovelli C., Torrealta M. (a cura di), *Bologna 1977...fatti nostri...* (1977), Milano, Nda Press, 2007.

Paolini M., *Il movimento degli studenti e la nuova sinistra*, in *Volevamo cambiare il mondo. Storia di avanguardia operaia 1968-1977*, a cura di R. Biorcio e M. Pucciarelli, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 97-120.

Paolozzi L., *Ma lui finge di essere sordo*, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Bologna, DeriveApprodi, 2014, pp. 35-39.

Patellani F., *Un mestiere indifeso*, in "Popular Photography Italiana", n. 144, gennaio 1967, pp. 52-56.

Pellegrini E., *Una foto deve valere mille parole*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 5-21.

Pellegrini E., *Uliano Lucas: reporter*, Milano, Mazzotta, 1983.

Perna R., *L'immagine fotografica tra contesto e ricontestualizzazione*, in *Storia di una foto: 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli "anni di piombo". Contesti e retroscene*, a cura di S. Bianchi, Bologna, DeriveApprodi, 2011, pp. 142-149.

Perna R., *Per una pratica alternativa della fotografia: l'esperienza di Tano D'Amico*, in AA. VV., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 98-103.

Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013.

Perna R., *Mettiamo tutto a fuoco! La fotografia e il movimento del '77*, in *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, a cura di R. Perna e I. Schiavone, Bologna, DeriveApprodi, 2015, pp. 95-113.

Perna R., *L'altro Sguardo Fotografe Italiane 1965-2015*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2016.

Perna R., *Anoher Measure: Photography and Feminist Art in Italy*, in "Photography and Culture", vol. 13, n. 1, 2020, pp. 107-128.

Perna R., "Donne contro": *libri fotografici e femminismo in Italia*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine, critica e testimonianza*, a cura di C. Casero, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 63-76.

Petrignani S., *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984.

Pierini F., *La parola agli studenti*, in "L'Europeo", n. 1, febbraio 2008, pp. 138-144.

Pierini F., *Ribelli senza tessera*, in "L'Europeo", n. 1, febbraio 2008, pp. 144-150.

Piccioni F., *Tano D'Amico*, in *Una sparatoria tranquilla. Per una storia orale del '77*, a cura di C. Del Bello, Roma, Odradek, 1997, pp. 137-142.

Pinna G., *Italia, Realismo, Neorealismo: la comunicazione nella nuova società multimediale*, in *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, cat. (Verona, Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri 28 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di E. Viganò, Milano, Admira, 2006, pp. 15-29.

Protani D., Vacca V., *Sulle labbra del tempo: "Area" tra musica, gesti, immagini*, Napoli, LFA, 2019.

Pulga P., *Le donne fotografe dalla nascita della fotografia ad oggi. Uno sguardo di genere*, Bologna, Pendragon, 2017.

Quintavalle A. C., *Introduzione*, in *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, cat. (Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, aprile-maggio 1972) a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1972, pp. XII-XCI.

Quintavalle A. C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1973.

Quintavalle A. C., *Introduzione*, in A. Candiani e P. Mattioli *Immagini del No*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1974.

Quintavalle A. C., *La contestazione 1968-1977 di Uliano Lucas*, in *Enciclopedia pratica per fotografare*, a cura di A. C. Quintavalle, 6 voll., Milano, Fabbri, 1979, vol. IV, pp. 1755-1764.

Quintavalle A. C., *La memoria collettiva*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 119-139.

Quintavalle A. C., *Il lavoro e la fotografia*, in *Storia fotografica del lavoro in Italia. 1900-1980*, a cura di A. Accornero, U. Lucas e G. Sapelli, Bari, De Donato, 1981, pp. 311-333.

Rea E., *Appunti per una storia del fotogiornalismo*, in *L'informazione negata: il fotogiornalismo in Italia, 1945-1980*, a cura di M. Bizzicari e U. Lucas, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 47-65.

Reggiani S., Tornabuoni L. (a cura di), *Sorelle d'Italia. L'immagine della donna dal '68 al '78*, Milano, Almanacco Bompiani, 1978.

Regorda P., *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010.

Revelli M., *Per un dibattito sui movimenti politici e sociali nell'Italia degli anni '60-'70*, in *Gli anni dell'azione collettiva. Per un dibattito sui movimenti politici e sociali nell'Italia degli anni '60 e '70*, a cura di L. Baldissara, Bologna, Clueb, 1997, pp. 44-55.

Ritchin F., *Cos'è Magnum*, tr. it di F. Palmiri, in *In Our time. Il mondo visto dai fotografi di Magnum*, a cura di W. Manchester, J. Lacouture e F. Ritchin, Milano, Rizzoli, pp. 417-443.

Rivolta Femminile (a cura di), *Manifesto di Rivolta femminile*, in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, a cura di C. Lonzi, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, pp. 11-18.

Rosenblum N., *Storia delle donne fotografe*, tr. it. di I. Correndo, in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, atti del convegno (Torino, 04 dicembre 1998), a cura di N. Leonardi e R. Spitaleri, Feltre (BL), Agorà Editrice, 2001, pp. 113-126.

Rossanda R., *L'anno degli studenti* (1968), Roma, Manifestolibri, 2018.

Rovatti A., *Pensare è giusto. Riflessioni sul 1968*, in *Il '68 e Milano*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 07 maggio-30 giugno 1998), a cura di C. Calvenzi, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 58-61.

Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno* (2011), Torino, Einaudi, 2014.

Salvatici S., *Uomini e donne sulla pubblica scena*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. La società in posa*, a cura di L. Criscenti, G. D'Autilia e G. De Luna, 4 voll., Torino, Einaudi, 2006, vol. II, pp. 146-240.

Sangiovanni A., *Identità e protesta: i gesti del contropotere*, in *I gesti del potere*, a cura di M. Fantoni, Firenze, Le Cariti, 2011, pp. 197-224.

Sangiovanni A., *Tra "anni di piombo" e "riflusso": la società italiana alla fine degli anni Settanta nei grandi settimanali d'attualità*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 176-187.

Saussier G., *La disciplina del tempo. La frenesia del reportage di guerra, la pazienza della fotografia documentaria* (2001), tr. it. di C. S. Lenzi, in "Problemi dell'informazione", n. 2, giugno 2003, pp. 228-259.

Scimé G. (a cura di), *Fotografia della libertà e delle dittature da Sander a Cartier-Bresson 1922-1946*, cat. (Milano Fondazione Antonio Mazzotta, 11 giugno-1° ottobre 1995), Milano, Fondazione Mazzotta.

Scuro E., *Malgrado voi. Immagini di due anni di battaglie del Movimento di Bologna*, Bologna, L'occhio impuro, 1979.

Sereri S. N., *Il '77 e il lungo '68*, in *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sereri, Roma, Viella, 2019, pp. 33-52.

Serra M., *Quarant'anni fa esplodeva la contestazione in Europa*, in "La Repubblica", 1° febbraio 2008, p. 37.

Smargiassi M., *Il giudizio universale non passa per le case*, in *La strada, la lotta, l'amore*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, Edizioni, ETS, 2019, pp. 5-7.

Solimano S., *Trentasette anni fa era il millenovecentosettanta. L'arte, la vita, la storia, il tempo*, in *In pubblico. Azioni e idee degli anni Settanta in Italia*, cat. (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce 29 marzo-02 settembre 2007), a cura di M. Fochessati, M. Piazza e S. Solimano, Milano, Skira, 2007, pp. 29-37.

Sontag S., *Davanti al dolore degli altri* (2003), tr. it. P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003.

Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), tr. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.

Sontag S., *Nella grotta di Platone*, tr. it. di E. Capriolo, in Id., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004, pp. 3-23.

Sontag S., *L'eroismo della visione*, tr. it. di E. Capriolo, in Id., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004, pp. 74-98.

Sontag S., *Vangeli fotografici*, tr. it. E. Capriolo, in Id., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004, pp. 99-130.

Sorlin P., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia/Scriptorium, 1999.

Spagnoletti R., *L'immagine, il movimento delle donne e l'informazione*, in P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti e A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.

Stelliferi P., *Una Radio tutta per sé. L'esperienza di Radio donna a Roma*, in "Zapruder", n. 34, maggio-agosto 2014 (*Sulla cresta dell'onda. Suoni e parole alla conquista dell'etere*), pp. 42-59.

Stelliferi P., *Il 1977 nel femminismo italiano*, in *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerì, Roma, Viella, 2019, pp. 79-95.

Strand P, Zavattini C., *Un Paese* (1955), Torino, Einaudi, 2021.

Tolomelli M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Roma, Carocci, 2015.

Tonelli A., *Feste, balli, letture. L'altra faccia del '77*, in *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, a cura di M. Galfré e S. N. Sernerì, Roma, Viella, 2019, pp. 115-126.

Turi G., *Il nostro mondo. Dalle grandi rivoluzioni all'11 settembre*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Ugolini P., *Artiste e femminismo in Italia. Per una rilettura non egemone della Storia dell'arte*, Milano, Marinotti, 2022.

Usai A., *Abbiamo fatto questo libro...*, in P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti e A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli, 1976.

Uva C., *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2015.

Uva C., *Fotografia e militanza: note sul dibattito degli anni Settanta*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018, pp. 379-388.

Uva C., *Le foto degli “anni di piombo”: due casi studio tra stampa borghese e controinformazione*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2020, pp. 64-73.

Vacca V., *Immagini che vivono. Politica e fotografia in Tano D’Amico*, Città di Castello (PG), ombre corte, 2022.

Viganò E., *Prefazione*, in *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, cat. (Verona, Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri 28 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di E. Viganò, Milano, Admira, 2006, pp. 11-13.

Vita V., *Avanguardia operaia e la politica nella cultura*, in *Volevamo cambiare il mondo. Storia di avanguardia operaia 1968-1977*, a cura di R. Biorcio e M. Pucciarelli, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 175-200.

Vittorini E., *L’illustrazione fotografica per “Conversazione in Sicilia” (1955-1956)*, in *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, a cura di C. Colombo, Torino, Agorà, 2003, pp. 73-75.

Zannier I., *La pratica della fotografia*, Bari, Laterza, 1984.

Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza, 1986.

Zannier I., *Naked Italy*, in *Paparazzi fotografie 1953/1964*, cat. (Venezia, Palazzo Fortuny, 1° settembre-04 dicembre 1988), a cura di P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola e I. Zannier, Mogliano (TV), Alinari, 1988, pp. 9-29.



## Sitografia

Abate L., *Icone di piazza: le donne nelle fotografie di Tano D'Amico*, in “Iconocrazia”, n. 3, luglio 2013; <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/03/14.html> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].

Agosti P., *Paola Agosti firmato donna. Scrittrici italiane del '900*, brochure, Sassuolo, Paggeriarte, 03-31 marzo 2018; <https://www.cddonna.it/archivio-eventi/inaugurazione-mostra-firmato-donna/> [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

Boatti G., De Luna G., *Speciale '77. Colpo di pistola*, in “Doppiozero”, 21 febbraio 2012; <https://www.doppiozero.com/speciale-77-colpo-di-pistola> [ultimo accesso 19 ottobre 2023].

Carnevale R., *Soggetto nomade: donne che guardano le donne*, in “gli asini”, 19 giugno 2020; <https://gliasinirivista.org/soggetto-nomade-donne-che-guardano-le-donne/> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

Chiodi S., *Speciale '77 / Tano D'Amico. Un'archeologia dell'innocenza*, in “Doppiozero”, 24 giugno 2013; <https://www.doppiozero.com/tano-damico-unarcheologia-dellinnocenza> [ultimo accesso 15 ottobre 2023].

CultFrame (a cura di), *Una testimone al di là delle mode. Intervista a Paola Agosti*, in “Lo specchio incerto”, dicembre 2002; <https://specchioincerto.com/interviste/paola-agosti/> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].

De Leonardis M., *Il tempo della vita secondo Tano D'Amico*, in “Il Manifesto”, 28 agosto 2011; <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003186435> [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

Desideri A., *Intervista a Tano D'Amico. Sull'immagine, sulla vita*, in “ArtsLife”, 18 marzo 2021; <https://artslife.com/2021/03/18/intervista-a-tano-damico-sullimmagine-sulla-vita/> [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

Di Michele S., *La fotografia al potere. Le rivoluzioni incompiute di Tano D'Amico*, in “L'Arengario Studio Bibliografico”; <https://www.arengario.it/tano/homepage/biobibliografia.htm> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

Flaccavento C. (a cura di), *Racconti di fotografia-Tano D'Amico*, in “Rai Radio Techete”, n. 1, 02 maggio 2022; <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/04/gli-speciali-2-5-2022-d12a4a09-9a6f-443e-84d2-b8d2a166f63f.html> [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

Flaccavento C. (a cura di), *Racconti di fotografia-Tano D'Amico*, in “Rai Radio Techete”, n. 2, 03 maggio 2022; <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/04/gli-speciali-3-5-2022-389bc35e-fd8d-4017-805f-2e3969c952c7.html> [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

Flaccavento C. (a cura di), *Racconti di fotografia-Tano D'Amico*, in “Rai Radio Techete”, n. 3, 04 maggio 2022; <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/04/gli-speciali-4-5-2022-0ccbda6f-f91a-48f1-b655-6dcbcd78ecab.html> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

Flaccavento C. (a cura di), *Racconti di fotografia-Tano D'Amico*, in “Rai Radio Techete”, n. 4, 05 maggio 2022; <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/04/gli-speciali-5-5-2022-4f24f418-ee26-42d3-8e7b-c51844ee935f.html> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

Flaccavento C. (a cura di), *Racconti di fotografia-Tano D'Amico*, in “Rai Radio Techete”, n. 5, 06 maggio 2022; <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/04/gli-speciali-6-5-2022-9b6b446e-1f51-4dda-a1b5-a085ccf84ae6.html> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

Generoso B., *Cento anni di Beuys*, in “artemagazine”, 11 maggio 2021; <https://artemagazine.it/2021/05/11/cento-anni-di-beuys/> [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

Lazzaroni S., *Intervista a Tano D'Amico*, in “Contatto Radio Popolare Network”, 13 marzo 2023; <https://www.contattoradio.it/radio-on-demand/intervista-a-tano-d-amico/> [ultimo accesso 17 novembre 2023].

Liguori P., *7 Aprile. Storia di un tradimento*, in *Comune info*, 02 maggio 2019; 7 <https://comune-info.net/7-aprile-storia-di-un-tradimento/> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

Madesani A., *Paola Agosti e Marialba Russo: un'altra fotografia italiana, in due libri*, in *Artribune*, 22 luglio 2023; <https://www.artribune.com/editoria/2023/07/paola-agosti-marialba-russo-libri-fotografia/> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

Manzone M., *Intervista a Paola Agosti-immagini del femminismo 1974-1982*, in *Ahoy!*, 13 marzo 2017; <https://ahoyrivista.wordpress.com/2017/03/13/intervista-a-paola-agosti-immagini-del-femminismo-1974-1982/> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

Marino M., *Giorgiana Masi, la vera storia di un mistero italiano*, in *Doppiozero*, 26 ottobre 2017; <https://www.doppiozero.com/giorgiana-masi-la-vera-storia-di-un-mistero-italiano> [ultimo accesso 14 dicembre 2023].

Mazzucchelli S., *Tano D'Amico: compagna fotografia*, in *Doppiozero*, 21 aprile 2021; <https://www.doppiozero.com/tano-damico-compagna-fotografia> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

Mazzucchelli S., *Intervista a Paola Agosti*, in *Doppiozero*, 15 novembre 2023; <https://www.doppiozero.com/intervista-paola-agosti> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

Neonato S., *Paola Agosti, il lungo viaggio di una fotografa*, in *Il Manifesto*, 16 settembre 2023; <https://ilmanifesto.it/paola-agosti-il-lungo-viaggio-di-una-fotografa> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].

Perna R., *Speciale '77. Anatomia di un istante*, in *Doppiozero*, 22 febbraio 2012; <https://www.doppiozero.com/speciale-77-anatomia-di-un-istante> [ultimo accesso 20 ottobre 2023].

Politano A., *Andare a cuore delle cose*, in *Sguardi*, n. 105, 2016; <https://nikonschool.it/sguardi/105/letizia-battaglia.php> [ultimo accesso 04 novembre 2023].

Porcellini C., *Per una storia femminile del fotogiornalismo*, “Artribune”, 28 febbraio 2018; <https://www.artribune.com/gliscattidelledonne/2018/02/storia-femminile-del-fotogiornalismo/> [ultimo accesso 03 novembre 2023].

Ruffoni C., *L'eroica umanità di Tano D'Amico*, in “Not Only Magazine”, 20 aprile 2017; <https://www.notonlymagazine.it/leroica-umanita-di-tano-damico/> [ultimo accesso 08 dicembre 2023].

Scontini M., *Con le immagini e la mia consapevolezza ho 'fatto' femminismo. Marcella Campagnano*, in “Flash Art”, 27 maggio 2019; <https://flash---art.it/article/marcella-campagnano/> [ultimo accesso 07 novembre 2023].

Smargiassi M., *Esorcismo di una foto*, in “Fotocrazia”, 06 ottobre 2011; <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2011/10/06/esorcismo-di-una-foto/> [ultimo accesso 20 ottobre 2023].

Smargiassi M., *Epica di un'amicizia armata*, in “Fotocrazia”, 04 maggio 2012; <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/05/04/epica-di-unamicizia-armata/> [ultimo accesso 20 ottobre 2023].

Smargiassi M., *Settantasette. Parole e immagini*, in “Robinson”, 2017; <https://www.repubblica.it/static/robinson/numero-11/settantasette/> [ultimo accesso 06 dicembre 2023].

Thefemalecurators, *Paola Agosti / Quando la fotografia è memoria*, in “The Female Curators”, 23 luglio 2019; <http://www.thefemalecurators.com/it/2019/07/23/paola-agosti-quando-la-fotografia-e-memoria/> [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

Tonini P., *La fotografia e i tempi rimossi: è il '77*, in “L'Arengario Studio Bibliografico”, 08 settembre 2016; <https://www.arengario.it/book-design/la-fotografia-e-i-tempi-rimossi-e-il-77/> [ultimo accesso 07 dicembre 2023].

Voso D., *50 anni di cronache e leggende / Paola Agosti. Elogio della discrezione*, in “Doppiozero”, 14 novembre 2019; <https://www.doppiozero.com/paola-agosti-elogio-della-discrezione> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

Vitale F. (a cura di), *Gabriella Mercadini nel ricordo degli amici Paola Agosti e Tano D'amico*, in Rai Radio live Napoli, 23 marzo 2017; <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/03/Invito-personale-per-Ennio-Morricone-premio-Oscar-2016-e5a444e9-85c1-40d0-ae43-4f83a1f109c5.html> [ultimo accesso 10 novembre 2023].

Zitelli Conti G., *Uno sguardo coinvolto: intervista a Tano D'Amico e Daniele Napolitano sulla fotografia della metropoli*, in "M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali", vol. 19, n. 2, 2021 (*Sguardo e sguardi mancanti*), pp. 97-107, qui p. 102; <http://www.analisiqualitativa.com/magma/1902/1902.pdf> [ultimo accesso 05 dicembre 2023].

## Videografia

Agosti S., *Ora e sempre - Riprendiamoci la Vita*, Istituto Luce Cinecittà, 2018.

Alemanno M., Rossi F., *Il fattore umano*, YouTube, 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=cBdhvgrAWOI> [ultimo accesso 07 dicembre 2023].

Bartolini T (a cura di), *Paola Agosti si racconta nel suo ultimo libro 'Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa'*, YouTube, luglio 2022; <https://www.youtube.com/watch?v=B3scJVWs70Q> [ultimo accesso 05 dicembre 2023].

Cini D., Pampinella C., *Paola Agosti, il mondo in uno scatto*, Rai Play, 2022; <https://www.raiplay.it/programmi/paolaagostiilmondoinunoscatto> [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

*Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa di Paola Agosti in conversazione con Mauro Vallinotto*, YouTube, 07 maggio 2023; [https://www.youtube.com/watch?v=vnAmsM\\_FgjE](https://www.youtube.com/watch?v=vnAmsM_FgjE) [ultimo accesso 03 dicembre 2023].

Massimetti G., *Un giorno lungo un anno. 17 febbraio 1977*, Rai Storia, gennaio 2019; <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/Diario-Civile-69bd296d-9060-40da-aa98-3eafa37cc760.html> [ultimo accesso 16 ottobre 2023].

*Memorie di un fotografo di strada*, YouTube, 2012; <https://www.youtube.com/watch?v=PLQSFsMfPJc> [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

Mollica L., *Just a Shot. L'immagine dell'assassino*, YouTube, 2012; <https://www.youtube.com/watch?v=UrNN6ftLsfA> [ultimo accesso 14 ottobre 2023].

*Paola Agosti, Letizia Battaglia e Marialba Russo in dialogo con Silvia Mazzucchelli presentano Soggetto Nomade*, YouTube, 14 maggio 2020; [https://www.youtube.com/watch?v=UZ\\_gFUqy4Gs](https://www.youtube.com/watch?v=UZ_gFUqy4Gs) [ultimo accesso 02 dicembre 2023].

*Paola Agosti e Marialba Russo. Caleidoscopio. Sguardi Cangianti*, Centro Pecci, 06 marzo 2019; <https://centropecci.it/zh/37/paola-agosti-e-marialba-russo-caleidoscopio-sguardi-cangianti> [ultimo accesso 05 dicembre 2023].

*Paola Agosti, una fotografa analogica si racconta*, YouTube, 05 giugno 2021; <https://www.youtube.com/watch?v=T6uNkvuil6Q> [ultimo accesso 04 dicembre 2023].

*Paola Agosti-Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, YouTube, 15 settembre 2023; [https://www.youtube.com/watch?v=aDdR\\_sMNYpw](https://www.youtube.com/watch?v=aDdR_sMNYpw) [ultimo accesso 09 dicembre 2023].

*Tano D'Amico. Misericordia e Tradimento*, YouTube, 2021; <https://www.youtube.com/watch?v=Ky1VlZhrEQs> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

# **Appendice A**

---

## **Apparato fotografico**





Fig. 1. Uliano Lucas, *Giovani del movimento studentesco in Piazzale Accursio, Milano 1971*. © Uliano Lucas



Fig. 2. Adriano Mordenti, *Università di Roma, 1968*.



Fig. 3. Dino Fracchia,  
*Manifestazione studentesca*,  
Milano 1976. © Dino Fracchia



Fig. 4. Marzia Malli, *Manifestazione femminista*, Firenze 1976.  
© Associazione Nazionale – Case d'asta italiane



Fig. 5. Fausto Giaccone, *Manifestazione*, Roma 1968. © Fausto Giaccone



Fig. 6. Massimo Agus, *Manifestazione Autonomia Toscana*, 15 dicembre 1970. © Massimo Agus



Fig. 7. Marzia Malli, *Sciopero nazionale studenti-Anniversario morte Roberto Franceschi*, 1974.  
© Associazione Nazionale – Case d'asta italiane



Fig. 8. Tano D'Amico, *Il giorno di Lama*, 17 febbraio 1977. © Tano D'Amico



Fig. 9. Uliano Lucas,  
*Sit-in del movimento studentesco  
in piazzale Loreto, Milano 1° maggio 1970.*  
© Uliano Lucas



Fig. 10. Gabriella Mercadini,  
*Manifestazione operaia  
per l'occupazione,  
Roma anni Settanta.*  
© Collezione Donata Pizzi



Fig. 11. Adriano Silingardi, *Movimento*, anni Settanta. © Adriano Silingardi



Fig. 12. Gabriella Mercadini, *Università La Sapienza*, Roma 8 marzo 1974. © Collezione Donata Pizzi



Fig. 13. *Manifestazione del Primo Maggio a Cerignola, anni Cinquanta.*



Fig. 14. Uliano Lucas, *Ad una manifestazione, Milano primi anni Settanta.* © Uliano Lucas



Fig. 15. Uliano Lucas, *Manifestazione nazionale contro la guerra in Vietnam*, Bologna novembre 1972. © Uliano Lucas



Fig. 16. Aldo Bonasia, *Via Mancini*, Milano 4 aprile 1975.





Fig. 17. Aldo Bonasia,  
*Corso XXII Marzo*,  
Milano 15 aprile 1975.



Fig. 18. Henri  
Cartier-Bresson,  
Parigi 1968.



Fig. 19. Aldo Bonasia, *La morte di Zibecchi*,  
Milano 17 aprile 1975.



Fig. 20. Dino Fracchia, *Sgombero di occupanti abusivi dalle case popolari in via Ca' Granda, nel quartiere di Affori, Milano 1976.* © Dino Fracchia



Fig. 21. Antonio Conti, *La fotografa Paola Saracini minacciata da un esponente di Autonomia Operaia in via De Amicis*, 14 maggio 1977.



Fig. 22. Dino Fracchia, *Manifestazione del gruppo di estrema sinistra "Autonomia Operaia"*, Milano 1977. © Dino Fracchia



Fig. 23. Paola Agosti, *A una manifestazione alcune donne fanno il gesto della P38*, anni Settanta. © Paola Agosti



Fig. 24. Tano D'Amico, *Dopo la cacciata di Lama*, 17 febbraio 1977. © Tano D'Amico.



Fig. 25. Paolo Pedrizzetti, *Lo sparatore di via De Amicis*, Milano 14 maggio 1977.



Fig. 26. Paolo Pedrizzetti, *Manifestanti in fuga mentre Giuseppe Memeo spara*, Milano 14 maggio 1977.



Roma 2 dicembre 77 Alla manifestazione nazionale metalmeccanici

© Gabriella MERCADINI

Fig. 27. Gabriella Mercadini, *Alla manifestazione nazionale metalmeccanici*, Roma 2 dicembre 1977.  
© Collezione Donata Pizzi



Fig. 28. Liliana Barchiesi, *Neo mamma e gestanti al Consultorio*, Milano 1977. © Liliana Barchiesi



Fig. 29. Agnese De Donato, *Redazione "effe"*, 1973.  
© Francesca Dantini | Archivio Fotografico Agnese De Donato



Fig. 30. Tano D'Amico, *Operai a Porto Torres*, 1972. © Tano D'Amico



Roma: 10 78 la prima gita sul Tevere  
dei ricoverati del Santa Maria della Pietà TANO D'AMICO

Fig. 31. Tano D'Amico *La prima gita sul Tevere dei ricoverati del "Santa Maria della Pietà"*, 1978.  
© Tano D'Amico



Tano D'Amico: 78 giorni della Fiat Tano D'Amico

Fig. 32. Tano D'Amico,  
*Durante i 35 giorni della Fiat*,  
Torino 1980. © Tano D'Amico





Fig. 33. Tano D'Amico, *La mattina dopo il terremoto, Irpinia 1980*. © Tano D'Amico



Fig. 34. Tano D'Amico, *La sera una madre chiama i suoi bambini, 1980*. © Tano D'Amico



Fig. 35. Tano D'Amico, *La madre di Margota, morta durante un intervento di polizia*, 1999. © Tano D'Amico



Fig. 36. Tano D'Amico, *La bambina chiamata Versetti, Deisha* 1989. © Tano D'Amico



Fig. 37. Tano D'Amico, *Prima della manifestazione*, 1976. © Tano D'Amico



Fig. 38. Tano D'Amico, *Abbordaggio in corsa*, Torino 1970. © Tano D'Amico



Fig. 39. Tano D'Amico, *Giochi in piazza*, Bologna 1977. © Tano D'Amico



Fig. 40. Tano D'Amico, *Squilli di tromba in Piazza Maggiore*, Bologna 1977. © Tano D'Amico



Roma 1977. Davanti al ministero della pubblica istruzione. Tano D'Amico

Fig. 41. Tano D'Amico, *Davanti al ministero della pubblica istruzione*, Roma febbraio 1977. © Tano D'Amico



TANO D'AMICO

Fig. 42. Tano D'Amico, *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]*, Roma aprile 1977. © Tano D'Amico



Fig. 43. Tano D'Amico, *Agente in borghese*, Roma 12 maggio 1977. © Tano D'Amico



la polizia carica le donne che ringorano  
 nel dove fu uccisa GIORGIANA MASI TANO D'AMICO

Fig. 44. Tano D'Amico, *Le sorelle di Giordiana Masi*, Roma 14 maggio 1977. © Tano D'Amico



Roma, maggio 1977. Il funerale di GIORGIANA MASI TANO D'AMICO

Fig. 45. Tano D'Amico, *Il funerale di Giordiana Masi*, Roma 16 maggio 1977. © Tano D'Amico



Fig. 46. Tano D'Amico, *Paolo e Daddo* [Roma, 1-2/2/1977], Roma 2 febbraio 1977. © Tano D'Amico



Fig. 47. Tano D'Amico, *Paolo e Daddo* [Roma, 2-2/2/1977], Roma 2 febbraio 1977. © Tano D'Amico



Fig. 48. Paola Agosti,  
*Salvador Allende con il suo cane*,  
Cile 1970. © Paola Agosti



Fig. 49. Paola Agosti, *Fidel Castro*, Conferenza dei Paesi non allineati Algeri 1973. © Paola Agosti





Fig. 50. Paola Agosti, *Scambio di fiori tra una bambina e i militari*, Portogallo 1974. © Paola Agosti



Fig. 51. Paola Agosti, *Ritorno in patria di Alvaro Cunhal, segretario del Partito Comunista Portoghese*, Portogallo 1974. © Paola Agosti



Fig. 52. Paola Agosti, *Manifestazione del 1° maggio*, Lisbona 1974. © Paola Agosti



Fig. 53. Paola Agosti, *Manifestazione nazionale degli edili*, 1973. © Paola Agosti



Fig. 54. Paola Agosti, *Manifestazione nazionale dei metalmeccanici*, 1977. © Paola Agosti



Fig. 55. Paola Agosti, *C'era una volta la FIAT*, 1973. © Paola Agosti



Fig. 56. Paola Agosti, *Angela Galliano con il marito Michele Travaglio*, 1977. © Paola Agosti



Fig. 57. Paola Agosti, *Particolare della casa di Battista Perona*, 1977. © Paola Agosti



Fig. 58. Paola Agosti, *Il Circolo Liber Piemont*, 1987. © Paola Agosti



Fig. 59. Paola Agosti, *Marguerite Yourcenar*, 1982. © Paola Agosti



Fig. 60. Paola Agosti, *Svjatoslav Richter*, 1992. © Paola Agosti



Fig. 61. Paola Agosti, *Alberto Moravia*, 1988. © Paola Agosti



Fig. 62. Paola Agosti, 8 marzo 1975, Roma 1975. © Paola Agosti



Fig. 63. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*, Roma 8 marzo 1978. © Paola Agosti



Fig. 64. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*, Roma 8 marzo 1977. © Paola Agosti



Fig. 65. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*. In primo piano: Alma Sabatini, Roma 8 marzo 1977. © Paola Agosti





Fig. 66. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*. In primo piano: Alma Sabatini, Roma 8 marzo 1977. © Paola Agosti



Fig. 67 Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della Donna*. In primo piano: Alma Sabatini, Roma 8 marzo 1977. © Paola Agosti



Fig. 68. Paola Agosti, *Manifestazione femminista*, Roma quartiere della Magliana febbraio 1976. © Paola Agosti



Fig. 69. Paola Agosti, *Manifestazione femminista contro la bocciatura della legge sull'aborto al Senato*, Roma 10 giugno 1977. © Paola Agosti



Fig. 70. Paola Agosti, *"Riprendiamoci la notte"*, manifestazione femminista notturna contro la violenza sulle donne, Roma 27 novembre 1976. © Paola Agosti



Fig. 71. Paola Agosti, *Manifestazione delle studentesse femministe*, Roma 18 febbraio 1976. © Paola Agosti



Fig. 72. Paola Agosti,  
*Manifestazione femminista per la  
depenalizzazione dell'aborto*, Roma  
gennaio 1975. © Paola Agosti



Fig. 73. Agnese De Donato, *Manifestazione femminista*, Roma gennaio 1975.  
© Francesca Dantini | Archivio Fotografico Agnese De Donato



Fig. 74. Paola Agosti, *Manifestazione davanti al tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi*, Roma 4 aprile 1977. © Paola Agosti



Fig. 75. Paola Agosti, *Manifestazione davanti al tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi*, Roma 4 aprile 1977. © Paola Agosti



Fig. 76. Paola Agosti, *Manifestazione femminista per la Giornata della donna*, Roma 8 marzo 1977. © Paola Agosti



Fig. 77. Paola Agosti, *Consultorio romano*, 1975. © Paola Agosti



Fig. 78. Paola Agosti, *Assemblea alla Casa delle Donne in via del Governo Vecchio*, Roma 8 giugno 1977. © Paola Agosti



Fig. 79. Paola Agosti, *L'edificio dell'ex Pretura in via del Governo Vecchio occupato dal M.L.D. (Casa delle Donne)*, Roma ottobre 1976. © Paola Agosti



Fig. 80. Paola Agosti, *Occupazione dell'edificio dell'ex Pretura da parte del M.L.D. (Casa delle Donne)*, Roma 7 ottobre 1976. © Paola Agosti



Fig. 81. Paola Agosti, *Reparto orditura*, Lanificio G. Botto, 1983. © Paola Agosti

## Appendice B

---

### **Interviste a:**

Dino Fracchia

Paola Agosti

Ginetta Miorelli

Fausto Giaccone

Liliana Barchiesi

Mauro Vallinotto

Adriano Silingardi

Mauro Raffini

Tano D'Amico

Liliana Lanzardo

Massimo Agus



**Intervista al fotografo Dino Fracchia**  
10 novembre 2023

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Nel 1975.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*Per me ha sempre avuto un significato esclusivamente giornalistico, ovvero essere testimone e raccontare gli eventi a chi non c'è, in altre parole essere dalla parte di chi fa le notizie e non di chi le legge.*

**3. Negli anni Settanta si è sentito più fotografo-militante o militante-fotografo?**

*Certo la figura del militante con macchina fotografica annessa era molto diffusa all'epoca, personalmente ho sempre privilegiato, nel mio piccolo, il lato professionale, essere un fotografo-militante, e per questo non ho mai voluto legarmi ad organizzazioni o partiti politici, anche se, naturalmente, le mie simpatie le ho sempre avute.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Estremamente variegati, dipendeva dalla giornata e da chi avevi davanti (studenti, operai...) e occorreva essere ben informati e consapevoli delle circostanze. Si andava dalla massima complicità e collaborazione all'indifferenza, spesso al sospetto, qualche volta anche alla violenza (molti mi domandavano: "ma chi sei? Una spia della questura?").*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Esclusivamente la carta stampata; facevo il giro delle redazioni milanesi con la Lambretta e mi mettevo in coda in attesa di essere ricevuto dal direttore, dal capo redattore o da chiunque altro che guardasse le foto ed eventualmente le*

*acquistasse. Per le redazioni di Roma (“La Repubblica”, “L’Espresso”, varie riviste sindacali) c’era il rito del fuorisacco: la busta consegnata direttamente sul vagone postale dell’ultimo treno in partenza dalla Stazione Centrale a mezzanotte e un quarto.*

**6. Quale era il suo rapporto con l’informazione?**

*Naturalmente eravamo ben consapevoli che la stampa, soprattutto quella che allora era definita “la stampa borghese”, filtrava le informazioni secondo le esigenze dei rispettivi partiti politici di riferimento (allora come oggi). Per questo a volte era necessario fare un minimo di autocensura rispetto a quello che proponevamo. Ad alcuni giornali della sinistra extraparlamentare (“Lotta Continua”, “Quotidiano dei lavoratori”, ecc.) le foto le regalavamo, mentre evitavamo qualsiasi relazione con quelli che non erano vicini alle nostre posizioni politiche e ideologiche.*

**7. Secondo lei c’era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Certamente c’è stata una differenza per quanto riguarda le tematiche affrontate: i fotografi erano più attenti al lato “movimentista” (cortei, manifestazioni, ecc.), le fotografe più attente ai temi inerenti al movimento femminista e di approfondimento sociale. Io ho fotografato le manifestazioni femministe, ma non mi sono mai dedicato sistematicamente a questo tema.*



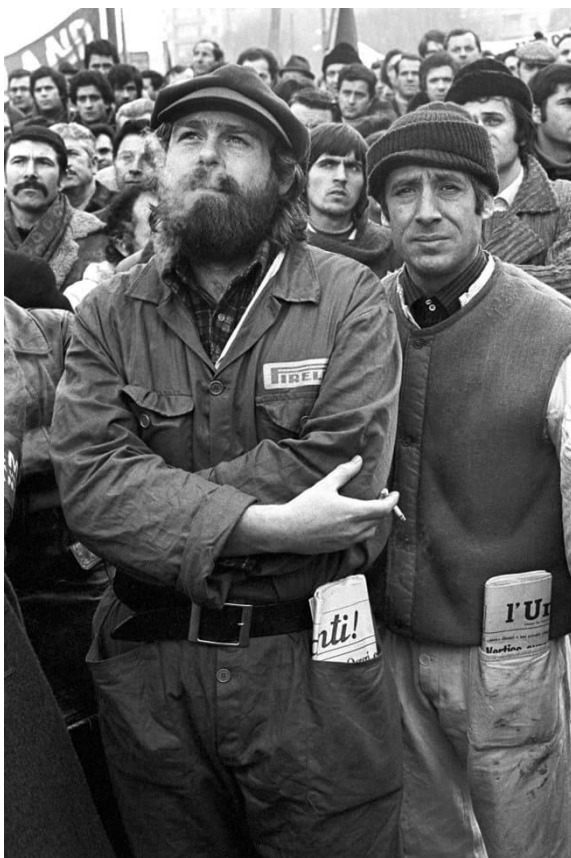
*Una manifestazione femminista per il diritto all’aborto davanti all’Arcivescovado, Milano 1977.  
© Dino Fracchia.  
Courtesy del fotografo.*

8. **Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Ho continuato a frequentare le piazze e a fotografarle, ma mi sono occupato soprattutto di approfondire altre tematiche inerenti al mondo del lavoro, alle nuove tecnologie, alla trasformazione industriale, oltre che all'immigrazione, ai giovani, al disagio sociale, al disastro ambientale, alla ricerca scientifica. Mi sono dedicato anche all'attualità internazionale: Guerra Fredda, Africa, Centro America, Palestina, Balcani ed ex Jugoslavia, per esempio.*

9. **C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni Settanta che ritiene particolarmente esplicitiva per raccontare quel decennio di lotte?**

*Me ne vengono in mente molte, ma ho sempre sostenuto che non c'è peggior giudice per le sue foto che il fotografo stesso, come si dice: "Ogni scaraffone è bell' 'a mamma soja!".*



*Operai della Pirelli in sciopero, Milano 1975. © Dino Fracchia. Courtesy del fotografo.*

## **Intervista alla fotografa Paola Agosti**

17 novembre 2023

### **1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho cominciato tra la fine del 1969 e l'inizio del 1970. È stata una scelta assolutamente casuale. Nel senso che non avevo una particolare predisposizione né interesse per la fotografia, mentre mi interessava la grafica ed ero andata a lavorare in uno studio di grafica come apprendista, dove però mi avevano messo in camera oscura. Lì ho conosciuto la fotografa Agusta Conchiglia, anche lei arrivata da poco a Roma, e da lei ho appreso i primi rudimenti sia della camera oscura che della pratica fotografica. Lei aveva già lavorato per sei anni in un piccolo teatro a Milano come fotografa di scena e mi coinvolse in questa attività. Insieme andavamo in giro per i teatri romani a cercare collaborazioni. Tutto questo però è durato molto poco perché Agusta partì per l'Angola e io rimasi a Roma e mi destreggiai in quella professione che all'inizio non sapevo come si facesse. Però erano epoche diverse e Roma offriva moltissime opportunità, per esempio ebbi la fortuna di conoscere fotografi già affermati e più grandi di me che mi hanno insegnato molto. Così questa è diventata la mia professione e lo è stata per tanti anni.*

*Non c'era quindi una passione particolare, ma il caso mi ha portato alla fotografia. Ero stata una modesta studentessa al liceo artistico e non avevo fatto l'università. Quando mi sono trasferita a Roma ero alla ricerca di una mia identità professionale. Provenivo da una famiglia di intellettuali che mi aveva dato molti stimoli, ma io quegli stimoli non li avevo raccolti. Tuttavia, i miei genitori mi hanno sempre appoggiata, anche economicamente. Erano molto aperti e moderni per l'epoca.*

### **2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*Era una professione per me. Non mi sono mai considerata un'artista, ma una reporter. Al massimo un'artigiana della fotografia anche se non lavoravo con la camera oscura, facevo sempre stampare da professionisti.*

**3. Negli anni Settanta si è sentita più fotografa-militante o militante-fotografa?**

*Spesso sono stata definita una militante femminista, ma non è vero. All'epoca della contestazione il mio riferimento era il Partito Comunista. Nella mia vita sono stata una donna, autonoma, indipendente, emancipata. Non sono stata una militante fotografa, ma una reporter militante e ovviamente avevo grandi simpatie per il femminismo, per il movimento delle donne, per le loro battaglie.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Come tutti i miei colleghi anche io ritenevo che attraverso il mezzo fotografico potessi contribuire a cambiare qualcosa partecipando così alla contestazione. Andavo prima dell'inizio della manifestazione per fotografare la preparazione di questo, prima della sua partenza, poi lo seguivo fino alla sua conclusione. Tuttavia, non era l'unica cosa che facevo perché era molto più facile vendere le fotografie dei politici, le cosiddette "figurine", la cui realizzazione serviva per guadagnare il pane quotidiano. Per questo spesso lavoravo durante i comitati centrali del PCI o i consigli nazionali della DC.*

*Comunque, per me partecipare a una manifestazione vuol dire fotografarla e lo capii nei primi anni Duemila quando andai a una manifestazione contro Berlusconi organizzata dal movimento Se non ora quando. In questa occasione mi sentii così spesata perché non avevo la macchina fotografica al collo: mi continuavo a chiedere come potessi partecipare senza fare fotografie.*

**5. Quale era il suo rapporto con il movimento femminista? e quale il modo in cui lo fotografava?**

*Mi sono avvicinata professionalmente al femminismo nel 1975 quando l'editore Savelli mi ha commissionato un fotolibro sul movimento femminista romano, pubblicato poi nel 1976 con il titolo "Riprendiamoci la vita". Per la sua realizzazione ho collaborato per un anno con Silvia Bordini, Rosalba Spagnoletti e Annalisa Usai. Il mio obiettivo era riuscire a restituire una rappresentazione il più possibile completa di questa realtà, motivo per cui ho*

*dato un ruolo estremamente importante ai consultori, ai gruppi di autocoscienza e alla casa delle donne in via del Governo Vecchio per esempio. Non poteva essere solo mostrato il movimento femminista dall'esterno e quindi quello delle grandi manifestazioni, ma anche dall'interno. In questo senso sono stata privilegiata dall'essere una donna. Erano mondi in cui gli uomini non potevano ad entrare. Da questo momento mi sono dedicata molto a questo tema cercando di dare visibilità alla gioia, all'allegria e all'ironia che caratterizzava il movimento delle donne soffermandomi sugli striscioni, i girotondi, i balli, i cartelloni. Durante una manifestazione, per esempio, delle ragazze portano un'enorme gallina di cartapesta su un carro con la scritta "non rompetemi l'uovo, sto covando un mondo nuovo". L'idea di portare in corteo un'immensa gallina mi sembrava geniale. Ho fotografato anche molto i momenti di preparazione dei cortei quando le ragazze organizzavano gli spettacoli, gli striscioni. In una delle prime manifestazioni femministe che ho fotografato c'era un grande pupazzo di cartapesta ed era identificato come il patriarcato. L'elemento creativo delle manifestazioni è il soggetto privilegiato nelle mie fotografie del movimento femminista poiché volevo portare alla ribalta una caratteristica del movimento delle donne che non c'era nelle manifestazioni dei metalmeccanici, degli operai, degli studenti...*

*Adesso in molti mi definiscono la fotografa femminista e la fotografa del femminismo. Forse sono la fotografa che ha documentato il femminismo in modo più esauriente proprio perché c'era questo concreto progetto di pubblicare un libro e poi perché tra me e le manifestanti e tra loro c'era un grande spirito di comunanza. Inoltre, così dall'interno forse il femminismo non l'ha documentato nessuno e oggi mi rendo conto che questo è materiale prezioso. Tuttavia, ho fatto tanti lavori, anche molto impegnativi, ed essere ricordata solo per il lavoro sul femminismo mi lusinga, ma allo stesso tempo mi sembra un po' riduttivo.*



*Manifestazione nazionale per la consegna delle firme per la legge contro la violenza sessuale, Roma, 29 marzo 1980. © Paola Agosti. Courtesy della fotografa.*



*Manifestazione femminista per la giornata delle Donne, Roma 8 marzo 1976. © Paola Agosti. Courtesy della fotografa.*

**6. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*I giornali e le riviste. L'editoria era un punto di riferimento molto importante. Raramente la televisione. La sera mandavo tutto il materiale realizzato nella giornata con il fuorisacco sull'ultimo treno per Milano. A Milano c'era un'agenzia, la DFP, che distribuiva le mie fotografie e le faceva pubblicare. Tutto questo avveniva in un'epoca analogica, per cui le tempistiche erano molto lente.*

*Una delle riviste più importanti per me è stata "Noi Donne", una redazione quasi esclusivamente al femminile, molto familiare. Con le giornaliste ho fatto dei viaggi lunghissimi nelle regioni italiane, improntate al grande risparmio, per i quali venivo scelta non solo in quanto fotografa, ma anche e soprattutto in quanto proprietaria di un'automobile. Erano esperienze bellissime durante le quali spesso dormivamo nelle case delle compagne dell'UDI. Questa è stata la mia militanza.*

**7. Secondo lei c'era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Io penso che in generale non ci sia differenza, la differenza è tra uno sguardo che può avere una sensibilità di un certo tipo e chi non ce l'ha. Però penso che le fotografie siano maggiormente portate a riflettere su tematiche femminili nel tentativo di dare voce alle donne. A me l'universo femminile mi è sempre interessato molto forse anche come conseguenza della lunga collaborazione con "Noi Donne" e molte sono le fotografie del mio archivio, dalle prime scattate alla fine degli anni Sessanta a quelle realizzate nei primi anni Novanta, che testimoniano le figure femminili della società italiana. Negli anni ho realizzato anche diversi progetti dedicati a queste tematiche come il fotolibro "La donna e la macchina". Questo è un approfondimento sull'attività delle operaie nelle fabbriche del Nord-Ovest, dove si dedicano a lavori svolti fino a quel momento dagli uomini. Un altro lavoro, commissionato dalla lega delle cooperative culturali, mi ha portato invece a fotografare cinquantasei*



*scrittrici, saggiste, poetesse italiane. Progetto molto interessante che mi ha permesso di entrare in contatto con delle donne speciali.*

**8. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Alla fine degli anni Settanta mi sono allontanata dalla politica per occuparmi di progetti di più ampio respiro. Mi sono per questo dedicata a lavori più di ricerca, sono passata anche al ritratto e ho lavorato molto alla realizzazione di ritratti di intellettuali del Novecento realizzando il libro “Mi pare un secolo” con la fotografa Giovanna Borgese nel quale si trovano i ritratti di scienziati, psicanalisti, pittori, scrittori, musicisti, fotografi che avevano attraversato il Novecento.*

**9. C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicitiva per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Sicuramente quella fotografia che compare ovunque e che è stata anche a volte modificata. L'ho scattata durante una manifestazione femminista davanti al tribunale a Roma, in questa ci sono delle ragazze che fanno il gesto femminista e, in primo piano, due elmetti di poliziotti che fanno come da quinta.*



*Manifestazione davanti al tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi, Roma 4 aprile 1977. © Paola Agosti. Courtesy della fotografa.*

**Intervista alla fotografa Ginetta Miorelli**  
30 novembre 2023

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho cominciato a fare la fotografa a Roma nel 1970. Avevo fatto la Scuola d'arte a Trento, dove ho conosciuto un ragazzo di Roma con la mia stessa passione per la fotografia che era venuto a Trento per frequentare Sociologia, l'università famosa per le lotte del '68. Infatti, ci siamo conosciuti durante una occupazione di Sociologia. Nel 1970 ci siamo trasferiti a Roma perché volevamo fare i fotografi. Ci siamo costruiti perfino l'ingranditore per stampare le foto, perché costava troppo per noi. All'inizio lavoravamo come dipendenti di altri fotografi, lui in uno studio di riprese e io in un laboratorio di stampe, ma la passione di entrambi era diventare fotoreporter.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*La fotografia era per me il mio modo di esprimermi e la necessità di documentare quello che stava succedendo. Eravamo convinti di vivere un momento rivoluzionario.*

**3. Negli anni Settanta si è sentita più fotografa-militante o militante-fotografa?**

*Io mi sentivo più fotografa che militante, anche se la militanza era molto importante per me. Militavo in Avanguardia operaia. Quante serate di riunioni e assemblee!!! Poi facevo parte dei Piccoli gruppi, che erano una trovata del movimento femminista: formavamo dei piccoli gruppi di donne che affrontavano insieme problemi concreti, per esempio problemi con i mariti, oppure nella gestione dei figli e del lavoro.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Nelle mie foto cercavo i volti che esprimessero il senso dell'evento a cui partecipavano, e li fotografavo in mezzo ad una massa o vicino agli striscioni che rendessero chiaro il messaggio.*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Dopo aver fatto i reportage, tornavo a casa, sviluppavo i rullini e stampavo le foto. A Roma c'erano poche redazioni e io andavo ad offrire le mie foto a "Il Messaggero", a "Paese Sera" e alla rivista "L'Espresso". Poi le mandavo anche a una agenzia milanese che vendeva le foto e si teneva il 40% degli introiti. Per inviare velocemente il mio lavoro a questa agenzia facevo così: la sera alle 20 ero alla stazione Termini per lasciare le foto sul treno per Milano, dove c'era un apposito vagone dell'ufficio postale, e la mattina dopo alle otto il mio agente le ritirava direttamente dal vagone ferroviario alla stazione di Milano Centrale.*

**6. Quale era il suo rapporto con l'informazione?**

*Il mio rapporto con l'informazione in quello che ho descritto fin qui era puramente lavorativo. Come militanza ho fatto parte della rivista femminista "Se ben che siamo DONNE". Lì facevamo riunioni di redazione, discutevamo sui temi da sviluppare e io cercavo di esprimere attraverso la fotografia l'argomento da affrontare. La rivista era finanziata da Renzino Rossellini e ne faceva parte la sorella Isabella. C'era anche una redazione milanese, ma non ho trovato tracce su Internet di questa rivista. Comunque, era stata per me una esperienza interessante. Ho fatto parte anche della redazione di una rivista che si chiamava "ABC", durante la svolta socialista, dove scrivevo anche articoli usando vari nomi, piccolo trucco che il nostro direttore Luan Rexa usava per far figurare una redazione più ampia del reale. Lì ero libera di fare indagini sociali di vario genere. Infine, ho fatto parte anche della rivista "Roma" e ho*

*collaborato con l'ufficio fotografico del PCI di via Botteghe Oscure e con le riviste della Cgil.*

**7. Secondo lei c'era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Non penso che ci sia stata differenza di genere nell'interpretare un soggetto, ognuno poteva avere uno sguardo più "femminile" o più "maschile" a seconda della cultura e della sensibilità personale.*

**8. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Nel 1976 mi sono separata ed ho lasciato Roma, tornando in Trentino, dove ho aperto uno studio fotografico rivolgendomi a temi più classici del mestiere. Ho comunque collaborato con i quotidiani locali, "L'Adige" e "L'Alto Adige".*

**9. C'è una fotografia che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte?**

*A Roma ci fu una grandiosa manifestazione nella quale 50.000 donne lottavano per l'aborto libero. Quando arrivammo sotto la sede della DC le urla erano così forti da far tremare i vetri dei palazzi. Lì ho fatto una foto che ti mando e che mi ricorda una grande emozione.*



*Manifestazione a favore dell'aborto, Roma anni Settanta.  
© Ginetta Miorelli. Courtesy della fotografa.*

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Il passaggio dalla passione al lavoro è avvenuto in diversi stadi. Ho iniziato a fotografare forse perché mio padre faceva delle belle fotografie di famiglia. Mi affascinava il discorso del fermare il tempo, di rivedere immagini del passato: il tema della memoria. Quando ho cominciato a viaggiare per l'Europa, nei primi anni '60, spesso in autostop, dalla Sicilia al Nord Europa, si è aggiunto il piacere di documentare questi viaggi, le persone incontrate, i luoghi, un piacere quasi diaristico. Ricordo che contemporaneamente però già acquistavo riviste specializzate, ma americane. Non erano le riviste italiane di tecnica fotografica per i fotoamatori, ma riviste dove cominciavo a scoprire i grandi fotografi impegnati nel sociale, tra tutti ricordo Bruce Davidson, dell'agenzia Magnum, oggi novantenne, che seguiva e documentava le lotte dei movimenti per i diritti civili degli afroamericani nel sud degli Stati Uniti. A quel tempo frequentavo già la facoltà di architettura nella mia città, Palermo. Nel 1965 decisi di trasferirmi a Roma per terminare gli studi. E lì incontrai tutto il fermento sociale, politico, artistico, che animava la città. Partecipavo alle manifestazioni contro la guerra nel Vietnam, ma come semplice manifestante. Le mie prime foto di queste proteste risalgono al 1966. Continuai nel 1967, senza ancora immaginare che potesse diventare per me un impegno totalizzante. Quando scoppiò il Sessantotto feci il salto definitivo. Per fortunate circostanze la passione trovò un tema: il periodo di grandi cambiamenti che stavamo vivendo, che mi riguardava. E, con l'incoscienza giovanile, non ebbi alcun dubbio che quella sarebbe stata la mia vita. Ho avuto fortuna perché ho vissuto di fotografia tutta la vita, e ancora oggi grazie al mio archivio.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*La fotografia è stata la mia maniera di trovare il mio posto nel mondo. Tra il '68 e il '77, pensavo di documentare un mondo in cambiamento che però man*

*mano sentivo che mi riguardava meno. Purtroppo, non è facile trovare questa sintonia tra interessi e lavoro. Però è successo anche negli anni successivi, come durante la rivoluzione portoghese. Poi ho deciso di seguire nuovi interessi e di viaggiare per il mondo. Direi che una costante è stata sempre quella di cercare temi che mi riguardassero.*

**3. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*In generale in tutta la mia vita da fotografo non ho mai incontrato grande difficoltà nell'essere accettato dalla gente che fotografavo. E credo che dopo un po' i manifestanti e i loro "leader" si fossero abituati a vedere tra di loro un certo numero di fotografi che stavano dalla loro parte. Io personalmente non ho mai voluto avere un rapporto organico con nessun gruppo extraparlamentare, ma ho voluto sempre mantenere una totale indipendenza. E penso che, anche senza parlarsi chiaramente, esista un linguaggio del corpo, del comportamento corretto, anche professionale, che faccia sì che la gente capisca chi sei e da che parte stai.*

**4. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*I canali di diffusione sono stati quasi esclusivamente la stampa di sinistra, nelle sue numerose sfumature. Per fortuna c'erano tanti giornali allora, con pochi mezzi, ma con molte idee. Pagavano poco, ma sentivi che il lavoro che facevi aveva un senso. Seguivi i temi di cui si dibatteva e cercavi di anticipare le tematiche con le immagini. Sapevi che potevi sempre contare sulla vendita di qualche foto in quasi tutte le redazioni romane.*

**5. Quale era il suo rapporto con l'informazione?**

*Lavoravo con una certa continuità e comunità d'intenti con alcune riviste di sinistra, come "L'Astrolabio" di Ferruccio Parri e "Noi donne" dell'UDI. Era una dimensione umana che non esiste più da molto tempo. Negli anni si sono sviluppate amicizie. Alcune durano ancora oggi.*

**6. Secondo lei c'era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Questo è un quesito a cui non è facile rispondere. Oggi sarebbe più semplice perché nel campo della fotografia, nei progetti, nei libri, nelle mostre, si è sviluppato uno sguardo femminile autonomo molto più interessato alla dimensione privata e alla ricerca dell'identità femminile.*

*Allora, almeno prima che esplodessero le tematiche femministe, non c'era molta differenza, ma erano poche le fotografe.*

**7. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Agli inizi degli anni '80 ho deciso di spostarmi su Milano per avere altre opportunità e capire cosa succedeva lavorando con la grande editoria. Qui si potrebbe parlare a lungo. Diciamo che è stata una scuola di professionismo, ma mi è mancata molto la dimensione di comunità vissuta negli anni '70. Ho cercato di creare una nuova maniera di lavorare, sfuggendo quando possibile alla committenza, spesso poco interessante, e proponendo servizi fotografici di tematiche sociali e culturali realizzati in giro per il mondo.*

**8. C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte?**

*Ce ne sarebbero diverse ma scelgo questa diventata quasi un'icona, pur detestando le foto iconiche. Siamo alla fine del febbraio 1968, il movimento degli studenti affronta le forze dell'ordine schierate davanti alla facoltà di lettere alla Sapienza, per evitarne l'occupazione. L'immagine, pur dando spazio ai singoli protagonisti della scena, restituisce la dimensione collettiva del movimento. Pochi giorni dopo, il primo marzo, sarebbe scoppiata la famosa "battaglia di Valle Giulia" davanti la facoltà di Architettura.*



Roma 1968. © Fausto Giaccone. Courtesy del fotografo.



**Intervista alla fotografa Liliana Barchiesi**  
15 dicembre 2023

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho iniziato a utilizzare la fotografia nei primi anni '70 quando ero già attiva nel Movimento femminista. Nel novembre del 1974 insieme ad amiche giornaliste, sociologhe e docenti, abbiamo fondato la rivista "Se ben che siamo DONNE" (riproponendo il titolo del canto delle mondine risalente a fine '800). Frequentavo allora lo studio di Gabriele Basilico, dove ho imparato i primi rudimenti di stampa fotografica, e gli studi di Gianni Berengo Gardin e Cesare Colombo.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*Fin da subito mi fu chiaro che la fotografia è uno strumento importante, potenzialmente un mezzo utile per sviluppare visivamente le tematiche proposte dal movimento femminista.*

**3. Negli anni Settanta si è sentita più fotografa-militante o militante-fotografa?**

*Dai primi anni Settanta fino ad oggi ho messo la macchina fotografia al servizio dei miei obiettivi e del mio impegno femminista, ma non saprei come definirmi, sicuramente sono una militante che fotografa.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Ero partecipe del movimento, non mi sentivo estranea e il fotografare era il mio modo di partecipare. Durante le manifestazioni di piazza tutto avveniva in fretta, conoscevo molte di quelle facce, eravamo lì per i medesimi scopi ed intenti. Mi è capitato talvolta di mettermi la macchina al collo per collaborare con il servizio d'ordine (si trattava di fare cordone intorno alle colonne di file per guidarle e isolarle durante i percorsi). Ricordo con precisione che oltre*

*alle macchine fotografiche portavo al collo una sacca contenente la nostra rivista "Se ben che siamo DONNE", da noi pensata, realizzata e distribuita.*

**5. Da cosa è nato il desiderio di dare vita al Collettivo Donne Fotoreporter, quali erano i vostri obiettivi?**

*Negli anni '70 le donne fotografe erano in netta minoranza rispetto ai colleghi maschi. Ci conoscevamo tutte. È stato naturale ritrovarsi tra amiche, per esempio con Giovanna Calvenzi con cui studiavo da ragazza. Così nel 1976 è nato il Collettivo Donne Fotoreporter. Nel primo lavoro collettivo abbiamo realizzato una serie di immagini nelle quali ironizzavamo su come nell'immaginario maschile sembrasse bizzarro il ruolo di fotografa per una donna. Sono sette riprese effettuate nello studio di Gabriele Basilico, da lui messi a disposizione. L'ultima mostra del collettivo, "Una Nessuna Centomila", è stata a Palazzo Fortuny a Venezia nel 1980, occasione anche di un convegno nazionale che prendeva le mosse dalle fotografie esposte. Ognuna aveva scelto un tema, che ruotava in generale su stereotipi, ruoli, e consuetudini del nostro vivere. Fu l'ultima mostra collettiva di quel periodo. Nel 2019 siamo state richiamate per esporre la stessa mostra "Una Nessuna Centomila" al MacCof di Brescia dove nell'occasione di Brescia città della Cultura 2023 abbiamo esposto un nuovo progetto sul tema generale dell'Evento "Vivere insieme", tema che è pertinente al nostro gruppo. Nel tempo non ci siamo mai perse di vista, un legame di amicizia che insieme ci ha fatto crescere. Come allora, anche per questa mostra ognuna di noi ha scelto e sviluppato una nuova tematica.*

**6. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*L'Agenzia a cui affidavo i miei lavori era Grazia Neri, ma avevo anche rapporti diretti con le redazioni che mi commissionavano i servizi, per esempio "Noi Donne" la cui redazione si trovava a Roma e per la quale potevo coprire gli eventi di Milano. Inoltre, per il "Quotidiano dei Lavoratori" seguivo le situazioni legate al femminismo. Nella loro tipografia stampavamo "Se Ben*

*che siamo DONNE”, ma non mi sono mai legata formalmente a nessun gruppo. Il mio ambito era nel femminismo e volevo sentirmi libera di scegliere di volta in volta ciò che ritenevo corretto. Ho pubblicato in questi anni principalmente su “Effe”, “Noi Donne”, “Amica”, “Due più”, “L’Espresso”, “Panorama” e “Quotidiano dei Lavoratori”.*

**7. Quale era il suo rapporto con l’informazione?**

*Dal 1977 sono iscritta all’albo dell’Ordine dei Giornalisti della Lombardia.*

**8. Secondo lei c’era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*No, non credo. La differenza la possiamo riscontrare nelle scelte degli argomenti che le fotografe privilegiano. Dal suo nascere lo strumento fotografico è stato usato dalle donne per una indagine su sé stesse, quindi autoritratti, modi di rappresentarsi, definirsi scavando spesso nel proprio inconscio. Nella storia le donne non hanno avuto un’identità sociale se non come figlie, mogli, madri di... Credo sia per questa ragione che le donne siano spinte a ricercarsi e definirsi attraverso la fotografia. Per me sicuramente è così, anche se il mio lavoro si è sviluppato in una ricerca, in un’indagine e in una narrazione del sociale dove, peraltro, mi identifico spesso nei soggetti che fotografo, ho anche una produzione più intimistica che tendo a tenere per me stessa.*

**9. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Dopo un periodo in cui mi sono dedicata alla fotografia di studio in modo più commerciale, dagli anni 2000 sono tornata a collaborare con le nuove e diverse associazioni di donne mettendo a disposizione la mia esperienza giornalistica e fotografica. Oggi si impongono nuove realtà che devono essere affrontate attraverso le immagini. Nell’ultimo lavoro esposto al MacCof di Brescia 2023, ho trattato il tema della famiglia fotografando in studio famiglie di immigrati integrati o meno e famiglie Arcobaleno. Come scritto nella*

*presentazione: “Il progetto nasce dall’esigenza di evidenziare nuove realtà che impongano accoglienza e attenzione non più eludibili da parte della politica e della società”.*

**10. C’è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Sì, più di una direi, e sarebbe grave se così non fosse, vorrebbe dire che il mio lavoro non ha capacità di narrazione e quindi si vanificherebbero gli obiettivi che mi sono posta. Allego a questo scritto qualche foto, il giudizio lo lascio a chi guarda. Aggiungo che fra ieri ed oggi credo che non ci sia molta diversità, fatta eccezione per eventi e situazioni diverse o nuove. Negli anni ’70 abbiamo ottenuto leggi civili tanto fondamentali quanto indispensabili. Eravamo velleitarie e anche ingenue, quelle leggi sono rimaste spesso solo sulla carta, devono ancora entrare nelle menti e nei cuori. Ogni generazione si deve riconquistare la propria libertà, non bisognerebbe mai dare niente per scontato, come i fatti che oggi accadono stanno dimostrando.*



Milano 8 marzo 1976. © Liliana Barchiesi. Courtesy della fotografa.



*Manifestazione contro le incriminazioni  
per procurato aborto,  
Firenze gennaio 1975.  
© Liliana Barchiesi. Courtesy della fotografa.*



*Manifestazione contro le incriminazioni  
per procurato aborto,  
Firenze gennaio 1975.  
© Liliana Barchiesi Courtesy della fotografa.*

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho iniziato a livello professionale nel 1969, in realtà ho cominciato prima come freelance nel 1967 quando ho ricevuto la mia prima macchina fotografica. Il 1969 è però l'anno in cui ho cominciato a pubblicare.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*Ho iniziato a fotografare proprio perché erano anni in cui c'era un grandissimo fermento sociale che non riguardava solo il movimento studentesco, ma anche il movimento operaio e le lotte contro l'istituzione manicomiale. In quegli anni a Torino si gridava "Studenti e operai uniti nella lotta" e Lotta Continua, di cui facevano parte Guido Viale, Enrico Deaglio e Adriano Sofri, partecipava sempre agli scioperi e alle manifestazioni degli operai a Torino. Quindi vivendo in una città come Torino le contestazioni erano enormi. Inoltre, erano gli anni del Vietnam e molti fotografi dicevano che bisognava andare a documentare in Vietnam. Io ho sempre pensato che mi bastasse documentare quello che accadeva intorno a me a Torino per contribuire e partecipare alle lotte. L'importante era stare negli eventi e conoscerli dall'inizio alla fine. Infatti, mi ha sempre guidato una regola aurea che mi insegnarono a "L'Espresso" per cui il fotografo è come un cameriere, deve arrivare un'ora prima dell'evento che vuole fotografare e andare via un'ora dopo.*

**3. Negli anni Settanta si è sentito più fotografo-militante o militante-fotografo?**

*Nessuno dei due. Nel senso che per seguire una manifestazione studentesca da fotografi c'erano tre modi: da una parte c'erano i fotografi delle agenzie che lavoravano dietro i cordoni della polizia, dall'altra i fotografi freelance, come me, che stavano nella terra di mezzo tra i manifestanti e la polizia, infine i fotografi militanti che stavano in mezzo ai manifestanti. Tre posizioni diverse,*

*io non sono mai stato un militante-fotografo o fotografo-militante perché, pur avendo simpatie abbondantemente a sinistra, non ho mai fatto parte in modo organico di movimenti come Lotta Continua o altri. Avevo molti amici che militavano in questi gruppi, ma non mi sono mai sentito organico come loro. Inoltre, quando ho iniziato a lavorare immediatamente ho avuto la possibilità di pubblicare stabilmente sul “L'Espresso” e quindi facevo delle fotografie che inevitabilmente erano militanti. Infatti, lavorare per questo giornale, che era molto schierato, voleva già dire fare militanza.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Per me è sempre stato importante stare in mezzo alla gente, anche perché ho sempre lavorato con il grandangolo. Il rapporto con i manifestanti si traduceva in primo luogo nella realizzazione di scatti che non li mandassero in galera perché il problema purtroppo è stato che in quegli anni anche le fotografie scattate dai fotografi militanti venivano prese dalla Digos e usate per condannare. Questo è successo con i fatti del 1977 in via De Amicis. Io credo che ci siano dei momenti in cui bisogna fermarsi, momenti in cui è bene non fotografare, tirarsi indietro. Ci sono dei momenti in cui ho fatto delle fotografie anche crude e ho avuto la fortuna anche di mandare in galera qualcuno, ma solo perché credevo che fosse giusto. In quegli anni però cercavo di realizzare degli scatti non manipolabili dal potere costituito. Inoltre, negli anni Settanta a Milano prima dei cortei i manifestanti facevano una sorta di censimento dei fotografi accogliendo chi sentivano uno di loro e allontanando chi invece lavorava per i giornali fascisti. Il fotografo era sempre considerato come la spia al servizio della polizia, a volte mi è capitato di spiegare ai ragazzi che non era così. C'è una fotografia che è rimasta nei miei archivi, una fotografia di un camionista che, mentre tenta di sfondare un picchetto, tira fuori una pistola. Questa è una fotografia che non deve andare in giro.*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Io ho iniziato pubblicando per “L’Espresso” fino al 1980 e all’inizio per “L’Astrolabio”, settimanale romano diretto da Ferruccio Parri. Questi sono stati i miei canali di diffusione di quegli anni.*

**6. Quale era il suo rapporto con l’informazione?**

*Ero io che sceglievo cosa e quando fotografare. Con “L’Espresso” avevo un rapporto di collaborazione iniziato nel 1969 da Torino, poi nel 1973 il giornale mi chiese di trasferirmi a Milano. Dopo un po’ di anni sono stato contrattualizzato come giornalista pubblicista e infine sono diventato professionista. Finché ero collaboratore c’era un parlarsi continuo con la redazione romana, in particolar con l’art director, Franco Lefèvre, che si occupava di tutta la parte fotografica. Successivamente sono diventato io stesso photo editor prima per il settimanale “Specchio” e poi per “La Stampa”.*

**7. Secondo lei c’era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Secondo me lo sguardo femminile e maschile nel caso del reportage non esiste. Può esistere forse nel caso della ritrattistica. Nel caso del fotogiornalismo degli anni Settanta c’era però il fatto della fisicità del lavoro, le macchine pesavano molto e stare molte ore sul campo era quindi più facile per un uomo che per una donna. Inoltre, c’era una differenza di tematiche affrontate poiché le donne si dedicavano maggiormente a tutto ciò che era inerente al movimento femminista. In ogni caso anche io talvolta ho fotografato il movimento delle donne e non ho mai sentito un’esclusione da parte di questo, anche perché non mi sono mai posto in modo invadente. Per “L’Espresso”, per esempio, ho fotografato le manifestazioni per l’aborto a Milano e a Venezia.*



**8. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Ho sempre fatto ciò che mi interessava, cioè la fotografia sociale, quindi ho sempre lavorato per la strada e in piazza. Negli anni Sessanta e Settanta ho fotografato molto il movimento operaio. Mi sono dedicato anche molto alle tematiche sociali come l'immigrazione degli italiani in Germania e in Belgio e le istituzioni manicomiali, contribuendo alla loro chiusura. Per esempio, ho fotografato Villa Azzurra, luogo dove i bambini venivano tenuti legati nudi ai letti. Le fotografie erano uscite accompagnate da un articolo de "L'Espresso" portando all'immediata chiusura del reparto e la condanna del primario Giorgio Coda. All'epoca ho fotografato molto anche le manifestazioni della maggioranza silenziosa e i campi paramilitari fascisti in montagna. Lì il problema era che non ero uno di loro, non avevo lo stesso look e dovevo mimetizzarmi, anche se non avevo la barba e capelli lunghi. Anche dopo ho continuato a fotografare i movimenti di piazza un po' ovunque lavorando anche per "Panorama" e come inviato di "Repubblica". Ho fotografato per esempio a Belfast nel 1985. Dal 2000 ho iniziato a fare il photo editor e ho quindi smesso di fare il fotografo per non confondere le due attività. Solo quest'anno ho ripreso a fotografare.*

**9. C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Le fotografie che ho fatto negli anni della contestazione sono bandiere al vento, ragazzi che corrono per le strade, non lo scontro fisico. Molte sono le fotografie degli operai che ho realizzato e che hanno contribuito a raccontare e a parlare di ciò che stava accadendo. Per esempio, le fotografie dei picchettaggi davanti alle porte della FIAT Mirafiori durante gli scioperi, momenti molto forti durante i quali poteva accadere di tutto. In ogni caso più che le bandiere al vento mi ha sempre interessato maggiormente fotografare le persone.*

**Intervista al fotografo Adriano Silingardi**  
22 dicembre 2023

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho iniziato giovanissimo, intorno ai 16/17 anni, quindi nel 1966-1967, mentre andavo ancora a scuola.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*La fotografia è stata per me sia un lavoro, specialmente all'inizio, che una passione che dura da tutta la vita, declinata in vari aspetti di cui il più importante è stato sicuramente l'impegno sociale e politico. Fotografare le lotte negli anni '70 del secolo scorso è stato naturale data la mia attività politica e culturale nel movimento.*

**3. Si è sentito più fotografo-militante o militante-fotografo?**

*Non credo di aver mai dato confini/contorni tra le attività politiche e quelle fotografiche; quindi, per me era naturale svolgerle contemporaneamente.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Questo dipendeva molto dal contesto, considerando anche la delicatezza di molte situazioni quali manifestazioni, occupazioni di scuole... Se fotografavo a Genova, o comunque in una situazione in cui ero conosciuto, ero più tranquillo, in situazioni dove non ero conosciuto mi affidavo alla mia esperienza, anche se a volte non bastava. In molte fotografie si nota la differenza di approccio.*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Principalmente mostre fotografiche, redazione di documenti di controinformazione e qualche collaborazione con giornali tipo il "Quotidiano dei lavoratori". Ho utilizzato le mie fotografie soprattutto per la creazione di*

*“audiovisivi” di controinformazione sia locale che nazionale in collaborazione con il circolo La Comune di cui facevo parte. Gli audiovisivi erano proiezioni di diapositive sincronizzate con un testo registrato. Alcuni di essi, di cui avevo conservato i materiali originali, li ho digitalizzati in forma di video e sono visibili nel canale YouTube dell’Associazione per un Archivio dei Movimenti di Genova, di cui faccio parte.*

**6. Quale era il suo rapporto con l’informazione?**

*Non avevo rapporti con i giornali “borghesi” e neanche con quelli “revisionisti” che difficilmente davano spazio alle istanze dei movimenti. Avevo una collaborazione informale con il “Quotidiano dei lavoratori” dell’area di Avanguardia Operaia.*

**7. Secondo lei c’era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Io credo che ci fosse in quegli anni una differenza abbastanza evidente tra lo sguardo maschile e quello femminile per quanto riguarda la fotografia militante. Sicuramente, ma qui semplifico molto, l’attenzione maschile era più rivolta alle situazioni che vedevano contrapposizioni ed esibizione di forza, mentre le fotografe erano più attente alle nascenti tematiche femministe e di genere (sottovalutate spesso dai maschi, anche se militanti). Io ero più aperto, ma non mi sono mai dedicato sistematicamente a queste tematiche...*



*Manifestazione per l’aborto, Genova 1975.  
©Adriano Silingardi.  
Courtesy del fotografo.*

8. **Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Ho continuato a fotografare i movimenti, anche se la trasformazione delle lotte sociali e sindacali è stata notevole ed ha avuto momenti di stasi. Ho lavorato molto sulla città e le sue trasformazioni sociali. Un ritorno traumatico alla piazza è stato il G8 sul quale ho anche fatto un libro-diario che ha coinvolto tutta la mia famiglia. Oggi continuo a seguire le lotte sindacali e i movimenti giovanili più importanti.*



*Aggressione ad una avvocatessa del Genoa Legal Forum, venerdì 20 luglio 2001.  
©Adriano Silingardi. Courtesy del fotografo.*

9. **C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Sul piano personale amo alcune fotografie di manifestazioni dove riconosco compagne e compagni che non ci sono più, oppure momenti di lotta o ancora situazioni di gioia e di allegria che erano più comuni di quanto la (cattiva) letteratura vuole raccontare. Odio la definizione di “anni di piombo” perché riduce un periodo di grande creatività e di progresso (aborto, divorzio, statuto dei lavoratori, 150 ore, ecc.) ad una cupezza esistenziale e giudiziaria. Le*

*lacerazioni seguite alla lotta armata sono visibili nelle mie fotografie del funerale di Guido Rossa, che idealmente chiude quel periodo.*



*Manifestazione per il Cile, Milano 1973. ©Adriano Silingardi. Courtesy del fotografo.*



*Funerali di Guido Rossa, Genova 1979. ©Adriano Silingardi. Courtesy del fotografo.*

**Intervista al fotografo Mauro Raffini**  
03 gennaio 2024

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho cominciato a fotografare nel 1968 a Londra. Per poter diventare fotografo ho dovuto fare una dura lotta con i miei genitori che non comprendevano come fosse possibile vivere fotografando. Ho studiato fotografia all'istituto Bodoni di Torino, l'unica scuola superiore di fotografia in Italia, dalla quale si usciva con il titolo di perito fotografo. Il Bodoni non mi ha dato nulla, per esempio, non ci veniva insegnata la storia della fotografia.*

*Negli anni successivi, quindi, mi sono formato da solo leggendo molto, andando a vedere le mostre ed entrando in contatto con importanti fotografi. Tra questi fondamentale per la mia formazione è stato Ugo Mulas che mi ha esortato a conoscere gli artisti portandomi per due giorni nelle gallerie di Milano per incontrare artisti e galleristi.*

*Nel 1968, quindi ho iniziato a fotografare professionalmente, ma non in Italia. Finito il militare, mi sono trasferito a Londra dove mi sono dedicato a una Londra della musica, del pacifismo, della non violenza, dei mercatini. L'atmosfera era bellissima, ma era completamente diversa da quella che ho trovato tornato in Italia.*

*Nel 1969, tornato in Italia, ho iniziato a fotografare tutti i movimenti, principalmente a Torino, fino all'80, anno della grande contestazione della FIAT di Mirafiori. Nel 1980, infatti, c'è stato un durissimo braccio di ferro tra la FIAT e i sindacati che ha portato a un periodo di scontri continui dentro e fuori la fabbrica. La produzione era interrotta dagli scioperi e dalle proteste continue degli operai, ma la FIAT non voleva concedere nessuna forma di tutela e garanzia maggiore. Ho fotografato tutto questo fino al discorso di Berlinguer davanti ai cancelli della FIAT che portò a capire che il Partito Comunista non era in grado di occupare una fabbrica e mantenere questo stato di occupazione. Da questo momento la FIAT iniziò ad annunciare numerosissimi licenziamenti portando alla fine dell'occupazione.*

*Negli anni Settanta ho fotografato i primi treni che arrivavano a Torino Porta Nuova dalla Calabria, dalla Campania, dalla Sicilia, dalla Puglia*

*documentando la massiccia immigrazione di questi anni. Fotografavo le condizioni pessime di abitazione degli immigrati in mansarde dove pioveva e dove i nonni e i bambini piccoli passavano lunghe giornate mentre i genitori lavoravano. Poi ho fotografato le lotte del sindacato, dei partiti e della sinistra extraparlamentare, le manifestazioni, i cartelloni più significativi...*

*Ho fotografato poco il movimento studentesco universitario, forse anche perché non avendo fatto l'università l'ambiente chiuso e fumoso delle assemblee mi intimoriva, mentre la dimensione aperta della piazza mi ha permesso di concentrarmi sui temi che maggiormente mi interessavano, ovvero il lavoro.*



*Arrivi delle donne alla stazione di Torino Porta Nuova, anni Settanta.  
©Mauro Raffini. Courtesy del fotografo.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*Per me la fotografia è curiosità, la molla che muove il tutto è la voglia di capire, di guardare e di trattenere quel pezzettino di realtà che ho visto.*

*Nel periodo delle grandi contestazioni fotografare voleva dire seguire giorno per giorno l'attualità, per cui mi alzavo al mattino e sentivo ad una radio*

*alternativa che ci sarebbe stato qualcosa. Con pochi mezzi andavo, fotografavo e interagivo con le persone, con il movimento.*

*Negli anni della contestazione sviluppavo da me, prima in una camera oscura creata in una stanza presa in affitto con un amico, poi nell'unico bagno di casa. Con alcuni compagni ci creavamo anche i rullini. Compravamo delle bobine di 30 metri in bianco e nero che in camera oscura tagliavamo con la bobinatrice creando rullini di trentasei fotogrammi. Dalle bobine di 30 metri ricavavamo circa 20 rullini da trentasei pose risparmiando così molti soldi.*

**3. Negli anni Settanta si è sentito più fotografo-militante o militante-fotografo?**

*È un argomento molto complicato. Io mi sentivo fotografo, però in quel periodo non c'era una separazione così netta tra militanza e fotografia, le due cose viaggiavano parallele attraverso un flusso continuo e ininterrotto. Era qualcosa che coinvolgeva a tal punto per cui dentro di me mi sentivo fotografo e sapevo di star esercitando questa professione, ma allo stesso tempo come fotografo partecipavo alla storia del mio Paese e quindi ero completamente coinvolto nel discorso politico che i movimenti in questi anni stavano costruendo.*

*Non facevo parte di nessun gruppo in particolare anche se ero vicino ad Avanguardia Operaia che pubblicava a Milano un quotidiano, il "Quotidiano dei lavoratori", sul quale ogni tanto pubblicavo delle fotografie, ovviamente non pagate, ma date in segno di militanza. Tuttavia, non ho mai partecipato in modo organico, non volevo essere intrappolato in un movimento troppo rigido. Per me la bellezza dei movimenti era proprio la loro spontaneità, la loro libertà e la possibilità che in essi c'era di scambiarsi opinioni.*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Il rapporto con i manifestanti era un rapporto di assoluta fluidità. Io ero una persona molto timida, introversa che si buttava tra la massa. In questi anni ho imparato a fotografare le persone, come interagire con loro e come capire*



*quando è il momento di fotografarle. Perché la fotografia è anche un atto di violenza che, in una frazione di secondo, si perpetua nei confronti del soggetto fotografato o della situazione fotografata. Gli anni passati a fotografare la contestazione mi sono stati utili per comprendere come fotografare le persone e gli eventi.*

*Le fotografie erano fatte molto da vicino, di solito con un grandangolo. Usavo due Nikon e fotografavo in bianco e nero, dopo il 1975 ho fatto anche fotografie a colori, ma dell'intero archivio questa è una parte minimale.*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Nel 1968 sono riuscito a pubblicare alcune fotografie scattate in Inghilterra su "Il Mondo" di Pannunzio e avevo un contatto sporadico con una delle poche agenzie italiana del tempo, ovvero Grazia Neri. Negli anni della contestazione la maggior parte delle fotografie le davo gratuitamente al sindacato, ai giornali e ai giornaletti militanti, era una forma di scambio poiché in questo modo ottenevo la loro fiducia e quindi la possibilità di conoscere le storie dei manifestanti e di fotografarli.*

*Inoltre, in questi anni guadagnavo scrivendo recensioni di libri di fotografia per riviste fotografiche, come "Progresso Fotografico" e "Fotopratica". Lavoro che mi diede la possibilità non solo di leggere molto e quindi di sviluppare il mio stile, ma anche di entrare in contatto con i grandi fotografi del tempo (Mulas, Gardin, Lucas...).*

**6. Secondo lei c'era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*Questo argomento è scivoloso. Da sempre è il talento, la capacità di leggere e di interpretare le cose che determina lo sguardo e non il genere.*

*Sicuramente le donne negli anni Settanta hanno avuto un'empatia e un'attenzione diversa nei confronti del movimento delle donne che gli uomini non hanno avuto e in generale sono state e lo sono tuttora più capaci degli uomini di fotografare alcuni temi prettamente femminili, come la maternità. Io,*

*per esempio, non ho fotografato sistematicamente il movimento femminista perché all'epoca seguivo principalmente il lavoro, quindi fotografavo gli operai e le operaie. Mi è capitato comunque di fotografare le manifestazioni per la legge sull'aborto (per esempio a Firenze) o sul divorzio.*

*Inoltre, più che di differenza di sguardo si potrebbe parlare di diversa possibilità. Le fotografie realizzate dalle donne si sono viste di meno negli anni Settanta poiché erano gli uomini a guidare i giornali, gli uomini a scegliere le fotografie, i grafici erano uomini... e quindi escludevano le donne che hanno dovuto fare anche in questo ambito il doppio della fatica per affermarsi. Se la donna era però dura, determinata, forte, preparata tecnicamente riusciva ad affermarsi e a pubblicare anche sui giornali le cui redazioni erano al maschile. Tuttavia, secondo me, parlare di fotografia al femminile, ma anche di arte o di cinema solo al femminile, è una forma di ghetizzazione che non rende giustizia al lavoro delle donne.*



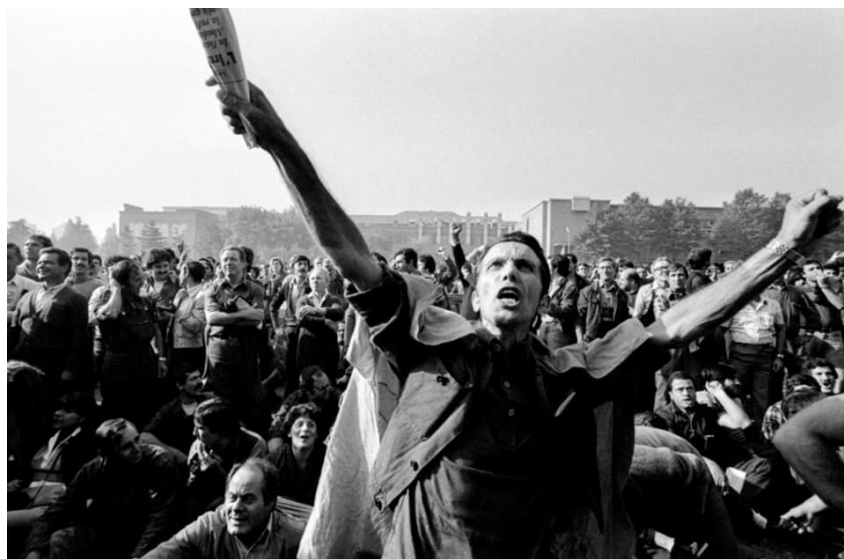
*Operaie, anni Settanta. ©Mauro Raffini. Courtesy del fotografo.*

7. C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?

*Ci sono due fotografie che, secondo me, sono molto rappresentative di quel momento. Una è verticale e l'altra orizzontale. Entrambe ritraggono un uomo che urla durante un'assemblea alla FIAT.*



*L'urlo, anni Settanta.*  
©Mauro Raffini. Courtesy del fotografo.



*L'urlo, anni Settanta.* ©Mauro Raffini. Courtesy del fotografo.

**Intervista al fotografo Tano D'Amico**  
10 gennaio 2024

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*La mia passione per le immagini, per la vita degli uomini e delle donne, c'è da quando sono nato.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*Secondo me si sceglie di fotografare e cosa fotografare, è una decisione conscia o inconscia. Io, per esempio, ho la passione per le donne e per gli uomini che alzano la testa. In quegli anni non ho fotografato, ma ho vissuto e mi sono imbattuto in questi avvenimenti grandi e grandiosi che mi hanno fatto vedere come si possa vivere in modo diverso.*

**3. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*La manifestazione è solo una superficie della vita, io amo la vita, non amo le manifestazioni. Io amo le anime non le manifestazioni. La vita delle persone per me è importante e questa ho fotografato.*

**4. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Per tutta la vita nessuna mia immagine è apparsa su un grande giornale. Avevamo forse degli scopi diversi da coprire. I miei giornali sono stati soprattutto la stampa che è nata in quegli anni. Come c'è stato un bisogno nuovo di immagini c'è stato anche un bisogno di nuovi fogli stampati. Io penso di aver partecipato alla nascita di alcuni giornali e ho lavorato per quelli fino a quando non sono finiti. Il primo in cui mi sono imbattuto è stato "Potere Operaio del Lunedì". Usciva il lunedì perché il lunedì non venivano pubblicati molti giornali, era un giorno vuoto e quindi si poteva accedere alle edicole anche con pochi mezzi. Poi "Lotta Continua" e, un altro giornale molto bello, "I Volsci".*

*Un giornale a me caro però, è un giornale che non ricorda mai nessuno, che si chiamava “Quotidiano donna”. Era fatto da donne, era stampato in un palazzo romano occupato, il palazzo in via del Governo Vecchio. C'erano moltissime fotografe che ci lavoravano e potevano entrare perché in quel palazzo entravano soltanto donne. Io sono stato molto amico di alcune di loro e della grafica del giornale. A volte mi venivano chieste alcune immagini che venivano pubblicate con un nome femminile, Renata D'Angelo, uno pseudonimo a me molto caro. Era molto raro che si rivolgessero a me e lo facevano solo per avere fotografie particolari che solo io avevo fatto. Questo per me è stato un giornale molto caro, quando finì, la donna che l'aveva pensato e messo su finì con il suo giornale, morta infatti dopo qualche giorno che era chiuso il suo giornale.*

**5. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Io non documento, io do la mia interpretazione sulle cose. Chi ha documentato quegli anni lì è stato chi odiava gli uomini e le donne che scendevano in strada. Io e loro avevamo scopi opposti. La vita delle persone è il mio unico interesse e a questo ho dedicato la mia intera vita.*

**6. C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Le mie immagini non hanno avuto un senso per me, le mie immagini sono esattamente come sono io, non riflettono i fatti dell'epoca, ma riflettono me. E debbo dire che non mi sono care, mi sono molto più care le immagini altrui che mi hanno fatto diventare come sono. Le immagini dei grandi maestri (fotografi, pittori...), anche i graffiti rupestri di mille anni fa, mi sono care, perché sono come i miei padri e le mie madri. Mi hanno dato quel coraggio che mi mancava, mi hanno fatto capire che nell'immagine vive la vera storia dell'umanità, non in quello che i vincitori scrivono.*

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia Dario Lanzardo?**

*Dario ha appreso tutti i rudimenti del mestiere in casa poiché il padre era un fotografo della marina militare. Alla metà degli anni Cinquanta Dario faceva già il fotografo per due giornali importati: “Il Nuovo Corriere di Firenze” e “Paese sera”, che aveva anche una pagina locale a La Spezia, città natale di Dario. Lavorava per questi giornali facendo le fotografie nella città e teneva una rubrica dal titolo “Occhio sulla città”, nel quale raccontava tutto ciò che in città non funzionava. Io spesso facevo la controfigura nelle situazioni nelle quali serviva la presenza di una persona per mostrare cosa non andasse. Questa rubrica era per Dario una fonte di guadagno, ma la sua aspirazione era fare il fotoreporter, quindi anche scrivere degli articoli.*

*Per un periodo ha fatto anche il fotografo di cronaca nera. È un episodio drammatico che lo porta a decidere di smettere e di partire su una nave liberty come allievo ufficiale di macchina con l’obiettivo ultimo di fare il fotoreporter in giro per il mondo. Tuttavia, non vi riesce e quindi decide di abbandonare definitivamente il progetto di diventare fotoreporter all’estero. Tornato in Italia, diventa ferroviere a Torino, si iscrive al sindacato, diventa un rappresentante di commissione interna e fino al 1968 non riprende in mano la macchina fotografica.*

**2. Quando ha iniziato a dedicarsi alle tematiche politiche?**

*Entrambi eravamo socialisti e siamo andati a lavorare alla federazione socialista di Torino. Facevamo lavoro politico. Negli anni Sessanta fondammo la rivista “Quaderni rossi” e con essa collaborammo fino al 1968, quando il gruppo si sciolse.*

*Nel 1968 Dario fotografava di nascosto i poliziotti che entravano nelle caserme vestiti da poliziotti e uscivano vestiti con l’eskimo, fotografie che servivano per riconoscere gli infiltrati nei cortei. Ha iniziato a fotografare gli operai e, in generale, il movimento con le lotte degli anni Settanta.*

**3. Negli anni Settanta, secondo lei, suo marito si è sentito più fotografo-militante o militante-fotografo?**

*Nel primo periodo quando era giovane a La Spezia era un fotografo, che ambiva a diventare un fotoreporter e fare servizi fotografici da fotoreporter e giornalista. Durante gli anni di lotte studentesche e operaie, essendo molto impegnato politicamente, la militanza e la pratica fotografica erano due attività molto intrecciate. Le fotografie le faceva perché era militante e non per fare il fotografo o il fotogiornalista.*

**4. Secondo lei il fatto che suo marito fotografasse la contestazione come militante e non come fotogiornalista si riflette nei suoi scatti?**

*Sì, certamente, anche perché gli operai non volevano farsi fotografare dai fotografi dei giornali nazionali o delle riviste fotografiche. Volevano tra di loro un compagno e lui li fotografava da compagno e quindi mostrando la loro allegria e il loro modo di concepire la lotta come una liberazione. Inoltre, nella scelta di pubblicare e di far conoscere determinate immagini si riflette anche il suo pensiero, per esempio c'è una fotografia, che è stata considerata pericolosa, nella quale è raffigurato il momento in cui degli operai escono dalla fabbrica della FIAT di Mirafiori e sui cancelli c'è uno striscione con scritto "Mira Mirafiori". È un'immagine che trasmette un messaggio chiaramente di parte e che per Dario era molto importante poiché esprimeva la lotta operaia come gli operai volevano che fosse rappresentata. Era quindi uno di loro, per questo ha fotografato tantissimo anche le case dove gli operai abitavano.*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Dario non realizzava le fotografie per ottenere guadagni dalla stampa ufficiale. Infatti, le dava ai giornali militanti, principalmente a "Lotta Continua", ma anche a "Potere Operaio del Lunedì".*

6. **Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Con la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, quando il movimento ha iniziato a declinare e non c'erano più tante prospettive di sviluppo Dario si è allontanato da queste tematiche per dedicarsi ad altro. In primo luogo, si è recato a Roma diventando fotografo di scena del film Masoch di Franco Brogi Taviani, poi, negli anni successivi, si è dedicato a progetti di ampio respiro tutti frutto di suoi interessi personali che lo hanno portato a pubblicare numerosi fotolibri. Non era più un fotoreporter, ma un fotografo che lavorava seguendo le sue passioni e i suoi interessi.*

7. **Secondo lei c'era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*A mio parere all'epoca questo problema non se lo poneva nessuno, è venuto poi dopo. In ogni caso, la mia opinione è che una buona fotografa non ha né uno sguardo maschile né uno sguardo femminile, ha uno sguardo fotografico. La separazione, secondo me, avviene quando la fotografa è una femminista che quindi cerca un oggetto femminista. Nell'offrire il contenuto femminista naturalmente cambia anche il modo di usare la macchina fotografica. Infatti, una fotografa femminista non bada troppo al fatto che una fotografia sia una bella fotografia, per lei è più importante che trasmetta un messaggio specifico.*

8. **C'è una fotografia (o più di una) di suo marito che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Forse la fotografia degli operai sui cancelli della FIAT di Mirafiori in cui tutti ridono. In questa il significato delle lotte, la gioia e le speranze di chi vi partecipava sono racchiusi nel volto sorridente dell'uomo con l'ombrello bucato.*





*Operai sui cancelli della FIAT Mirafiori.*  
©Dario Lanzardo. Courtesy di Liliana Guazzo Lanzardo.

**1. Quando ha iniziato a lavorare con la fotografia?**

*Ho iniziato a fotografare nel 1967 quando, da Cagliari, mi sono trasferito a Firenze per studiare architettura. Da subito, come studente di architettura, ho avuto l'esigenza di fotografare. Per questo mi sono fatto regalare una macchina fotografica Reflex. Nel 1968 sono stato ovviamente coinvolto dal movimento studentesco anche fotografando. Così, da autodidatta, ho imparato a fotografare.*

**2. Cosa significa fotografare per lei e cosa significava farlo negli anni delle grandi contestazioni?**

*La fotografia era una forma di partecipazione e allo stesso tempo di documentazione di ciò che avveniva intorno a me. Ovviamente alla base c'era un grande interesse per le immagini che poi con il tempo è cresciuto.*

**3. Negli anni Settanta si è sentito più fotografo-militante o militante-fotografo?**

*Io non ero un fotografo, ero un giovane studente che militava in un gruppo extraparlamentare facendo fotografie di quello che succedeva. Attraverso la macchina fotografica quindi partecipavo, ma allo stesso tempo fotografare mi permetteva di avere una distanza critica da cui osservare gli eventi.*

*Sono prima entrato nel movimento di architettura, poi in Lotta Continua sempre occupandomi non tanto di politica militante, ma per lo più di aspetti culturali e di comunicazione. Le fotografie che facevo le scattavo per mia passione, ma via via ne trovavo degli utilizzi, per esempio per i manifesti da attaccare ai muri o per il giornale "Lotta Continua".*

**4. Quale era il suo rapporto con i manifestanti? e come questo si traduceva nei suoi scatti?**

*Io ero parte del movimento, partecipavo ed ero riconosciuto come militante che fotografava per il movimento, per cui non ho mai avuto problemi.*

*Sicuramente, però, il rapporto con i manifestanti si traduceva nello scegliere attentamente le fotografie da mandare ai giornali.*

**5. Quali erano i principali canali di diffusione delle sue immagini negli anni delle contestazioni?**

*Negli anni Settanta ho pubblicato su “Lotta Continua” poi ho avuto per un breve periodo una collaborazione con un giornale fiorentino, nato in ambito socialista e del PDIUP, un giornale che si voleva porre come una via di mezzo tra i giornali estranei al movimento e quelli militanti. In questo vi ho lavorato come fotografo per un anno documentando ciò che accadeva a Firenze. Questa forse è stata l’unica mia esperienza di fotogiornalista “ufficiale”. Infatti, la mia esperienza negli anni Sessanta-Settanta non era da fotogiornalista, ma da attore del movimento che fotografava dall’interno.*

**6. Quale era il suo rapporto con l’informazione?**

*Io interagivo con il mondo della controinformazione, che si contrapponeva a un’editoria estremamente controllata. La necessità era quella di offrire un punto di vista differente della realtà, non solo attraverso la parola, ma anche attraverso le immagini, ferme e in movimento. Sentivamo il bisogno di trovare un modo nuovo di raccontare con le immagini e questo si trovava sia negli scatti che facevano leva sulla persona, la condizione umana, sia in quelli più trionfalisti che mostravano gli striscioni, le manifestazioni, le bandiere rosse sventolanti... l’idea era in ogni caso di creare altre immagini, una comunicazione differente di quello che accadeva.*

**7. Secondo lei c’era una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile negli anni della contestazione?**

*È difficile rispondere a questa domanda, anche perché lo sguardo è qualcosa di molto personale e non ha molto a che fare con il genere secondo me. Forse sono le tematiche affrontate che hanno più a che fare con il genere. Chiaramente nelle fotografie c’è molta più attenzione alla condizione femminile in tutti i sensi. Negli anni Settanta, quindi, si sono dedicate al movimento*

*femminista, facendone emergere le protagoniste. Per cui credo che ci sia una differenza che si manifesta nel dedicare l'attenzione a determinate tematiche piuttosto che ad altre. Se oggi ci penso, infatti, non mi ricordo fotografie donne al mio fianco durante le manifestazioni e i cortei.*

*Io non ho percepito una chiusura da parte delle femministe e ho fotografato talvolta le loro manifestazioni a Firenze, ma non me ne sono mai occupato sistematicamente.*

**8. Con la fine degli anni Settanta ha continuato a documentare i movimenti di piazza o il suo lavoro si è concentrato su altri temi e altre riflessioni?**

*Dal 1977, negli anni del riflusso, ho iniziato a fotografare il teatro e gli spettacoli, per cui ho cambiato direzione mantenendo però alcune caratteristiche apprese negli anni della contestazione. Infatti, ho sempre cercato di fotografare dall'interno. Per questo per me è fondamentale conoscere le persone, seguire i gruppi teatrali e vivere con loro. Il teatro è stato, come per molti della mia generazione, il naturale proseguimento dell'impegno politico degli anni Settanta. In esso, infatti, vi ho ritrovato quegli ideali di comunità e socialità che avevano mosso il movimento. A metà degli anni Novanta ho iniziato anche a insegnare e tuttora continuo a tenere laboratori, incontri, conferenze, letture portfolio e a scrivere articoli.*

*A volte uso ancora la fotografia come mezzo di partecipazione alle manifestazioni, l'ultima volta è stata durante la manifestazione a Firenze per il Social Forum nel 2002 ed è stato bellissimo.*

**9. C'è una fotografia (o più di una) che ha scattato negli anni della contestazione che ritiene particolarmente esplicativa per raccontare quel decennio di lotte? Perché?**

*Da un certo punto di vista esplicative sono quelle degli scontri con la polizia, perché questo aspetto era qualcosa di nuovo, di molto presente e allo stesso tempo fotograficamente affascinante.*

*Importanti sono anche le numerose fotografie che mostrano l'aspetto giovanile del movimento. Attraverso queste, infatti, si può comprendere l'energia che*

*muoveva una generazione di giovani ventenni per costruire un mondo migliore. Nelle mie fotografie molti sono i volti di giovani studenti, anche adolescenti, poiché a Firenze c'era un forte movimento di studenti medi. È la comunione di intenti, la voglia di unirsi e di condividere ideali che credo emerga dalle mie fotografie e che ora ricordo con maggiore nostalgia.*



*Scontri sotto il carcere delle Murate, Firenze 24 febbraio 1974.  
©Massimo Agus. Courtesy del fotografo.*



*Manifestazione dei Collettivi Politici Studenteschi, Firenze 15 aprile 1974.  
©Massimo Agus. Courtesy del fotografo.*