

**Predella** journal of visual arts, n°58, 2025 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany*



**Direzione scientifica e proprietà / Scholarly Editors-in-Chief and owners:**  
**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /  
**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

**Comitato scientifico / Advisory Board:** Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione / Editorial Board:** Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

**Assistenti alla Redazione / Assistants to the Editorial Board:** Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

**Impaginazione / Layout:** Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## Fotografia e militanza 1968-1977: il fotogiornalismo della contestazione in Italia

*Between 1968 and 1977, as Italy undergoes a wave of protests triggering political, social, and cultural transformations, many people began to see photography as a tool for political participation. These were the so-called protest photojournalists, no longer mere witnesses but activists who, by photographing struggles from within and eliminating any distance between photographer and subject, produced images that were formally imperfect yet dense with political and social meaning.*

*This new form of photojournalism moved beyond simple documentation to become a political act and a form of visual militancy in its own right, promoting and interpreting protest while also bearing witness to and preserving the memory of the period.*

*The article therefore aims not only to highlight how photography in Italy, between the late Sixties and the Seventies, became a way of life and was able to transform itself from a representation of events into their vivid expression, but also to reflect on the role acquired by visual representation in a society dominated by images.*

La stagione di lotte studentesche e operaie iniziata nel Sessantotto, segna un momento di passaggio non solo nella storia politica e sociale del Paese, ma anche nella storia del fotogiornalismo<sup>1</sup>. Da questa data un gran numero di uomini e di donne individua nel mezzo fotografico un modo per partecipare alle contestazioni e raccontare un'esperienza al contempo personale e collettiva. Sono i cosiddetti fotogiornalisti della contestazione, non più meri cronisti che documentano la realtà con approccio distaccato, o intellettuali che attraverso la fotografia riflettono sulla contemporaneità, ma militanti, attori del movimento che, con grande coscienza critica degli eventi, mettono il proprio lavoro al servizio della contestazione, affidando all'immagine il valore di «arma di penetrazione nelle menti e nei cuori»<sup>2</sup>.

Influenzati dalle riflessioni di grandi pensatori come Roland Barthes, Herbert Marcuse e Marshall McLuhan, i fotografi della contestazione propongono un nuovo modo di concepire la professione e il rapporto con la stampa, interrompendo l'uso mercificante e spettacolarizzante delle immagini diffuso sulle principali testate e svelando la distanza esistente tra realtà e sua rappresentazione. L'idea è che liberando lo sguardo e la mente dalle modalità di rappresentazione convenzionali della classe borghese e della società consumistica sia possibile anche giungere a una rivoluzione politica e sociale del Paese, poiché, nelle parole di Jean-Luc Godard, «qualche volta la lotta di classe è lotta di un'immagine contro un'altra immagine»<sup>3</sup>. Gli scatti dei fotogiornalisti

della contestazione, quindi, nascono da una serie di eventi sociopolitici che li rendono testimonianze fondamentali del periodo, e, allo stesso tempo, in virtù delle loro proprietà estetiche, diventano essi stessi "agenti della storia", istantanee capaci di influire sull'immaginario collettivo<sup>4</sup>.

### *I fotografi della contestazione*

I primi fotografi a documentare l'Italia del Sessantotto sono un gruppo di freelance che già da un decennio stava tentando 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 e Uliano Lucas, fotografi accomunati dalla necessità di dare visibilità alla vita delle periferie, alla classe operaia, alle lotte per la casa e alle condizioni di vita negli ospedali psichiatrici<sup>5</sup>. 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>6</sup>. A questi si affianca una seconda generazione 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>7</sup>. A questa appartengono fotografi come Antonio Conti, Tano D'Amico, Agnese De Donato e Gabriella Mercadini. Sono militanti che, mossi da curiosità personale, desiderio di partecipazione e passione politica, con la macchina fotografica intendono partecipare ai movimenti e che, con la fine della stagione di contestazione, o diventano fotografi professionisti, come nel caso di Liliana Barchiesi e di Daniele Bonecchi, oppure abbandonano la pratica fotografica per dedicarsi ad altro come Giovanna Calvenzi<sup>8</sup>.

Entrambe le generazioni tra gli anni Sessanta e Settanta concepiscono l'attività fotografica come pratica di vita e presa di posizione politica. La loro è una militanza iconica che non li porta a esaltare le capacità di documentazione proprie della fotografia giornalistica, ma a operare delle scelte consapevoli riguardo al soggetto fotografato e alla diffusione dell'immagine. Viene meno, quindi, la pretesa di obiettività solitamente attribuita al fotogiornalismo, sostituita da una lettura esplicitamente di parte degli eventi e della storia così da contribuire alle rivendicazioni e alle conquiste dei movimenti<sup>9</sup>. In tal senso l'atto della messa a fuoco di un soggetto diventa un atto politico che trasforma le immagini in forme di resistenza in grado di trasmettere messaggi immediatamente comprensibili e di indurre a riflettere e a prendere posizione<sup>10</sup>.

L'occhio del fotografo è, quindi, quello dei militanti e cattura le esperienze dei movimenti nella loro interezza, cogliendone anche gli aspetti apparentemente meno rilevanti, per rendere propri e, allo stesso tempo, restituire senza filtri, gli ideali politici e sociali da cui sono mossi<sup>11</sup> e per dimostrare che «non eravamo un esercito in marcia. Non eravamo centomila puntini neri, ma eravamo gente che si guardava, si fidanzava, si amava»<sup>12</sup>. Le immagini, infatti, non mostrano le masse informi e senza nome, ma si concentrano sui volti, sui gesti e sugli sguardi dei partecipanti e quando si soffermano sulle folle ne rivelano l'entusiasmo collettivo e la capacità dei nuovi protagonisti della storia di unire le amicizie, gli amori e i sogni con la politica e l'impegno. Così i fotografi riescono a raccontare il precario equilibrio che si sta affermando tra la sfera collettiva e quella privata. In *Prima della manifestazione*, per esempio, Tano D'Amico ritrae due giovani manifestanti nei momenti che precedono l'inizio del corteo (fig. 1). Lo scatto indulgia sulle loro espressioni che, attraverso un sorriso appena accennato, fanno trapelare la speranza e il desiderio di cambiamento che li ha portati a ascendere in strada. La luce naturale, l'inquadratura e l'assenza di colore portano l'osservatore da una parte a incrociare gli sguardi dei soggetti raffigurati favorendone il dialogo e l'identificazione, dall'altra a soffermarsi sui dettagli, come il fiore bianco che la ragazza stringe tra le dita e che fa supporre la relazione tra i due. 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. Lo scatto va oltre i cliché delle fotografie della contestazione per mettere a fuoco i protagonisti del movimento e rappresentare l'umanità che vi partecipa. Si giunge in questo modo a quello che Lucas e Aglianì definiscono «un nuovo realismo descrittivo»<sup>13</sup> in grado di annullare ogni distanza tra fotografo e soggetto fotografato e di rendere l'immagine non più semplice «rappresentazione» della realtà, ma sua «espressione»<sup>14</sup>.

Gli eventi sono raccontati in presa diretta con obiettivi grandangolari per catturare l'intera scena o con teleobiettivi per avvicinare il più possibile il soggetto. Le immagini sono in bianco e nero, prive di margini e caratterizzate esclusivamente dalla luce naturale: immagini sgrigate e poco curate esteticamente, ma cariche di narrazione. Paradossalmente i fotografi della contestazione sfruttano proprio quelle caratteristiche che hanno reso la fotografia il mezzo ideale per riprodurre ed eternare l'ordine costituito, ovvero la sua semplicità, l'immediatezza e la fedeltà, poiché, mettendo in discussione gli insegnamenti di Henri-Cartier Bresson, ritengono che le fotografie più imprecise dal punto di vista tecnico siano in grado di favorire una maggiore partecipazione rispetto a quelle formalmente perfette che restituiscono una realtà astratta e distante, catturata solo per essere contemplata<sup>15</sup>. Infatti, le immagini della contestazione richiedono un ruolo attivo non solo del fotografo, ma anche del fruitore, chiamato a riflettere, a ricordare

e a giudicare gli eventi. Sono, quindi, immagini sovversive poiché, citando Barthes, «non spaventano, sconvolgono o stigmatizzano, ma sono *pensose*»<sup>16</sup> e, in linea con le proteste antiautoritarie, distruggono ogni canone e tradizione per permettere alla mediocrità e ai furori quotidiani di esprimersi. Come nelle sperimentazioni cinematografiche e radiofoniche del periodo, non c'è attenzione alle regole composite, ma l'urgenza di mostrare la realtà del quotidiano che si traduce in 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>17</sup>. Si può parlare, quindi, di uno stile antieroico e addirittura antiestetico, frutto della controcultura degli anni Sessanta e Settanta e influenzato dalle riflessioni maturate in questi anni anche in ambito artistico.

Tra i fotogiornalisti della contestazione compaiono per la prima volta anche numerose donne che, condividendo le scelte stilistiche e formali dei colleghi e la critica al sistema della comunicazione di massa, usano la fotografia per prendere parte alle lotte del movimento femminista e per contribuire alla creazione di una nuova immagine femminile. Mossi da ideali e ideologie, infatti, i fotografi militanti documentano le esperienze in cui sono coinvolti direttamente e a cui partecipano attivamente, per cui mentre gli uomini denunciano i rapporti gerarchici che dominano la società, le donne si concentrano maggiormente sulla rappresentazione del movimento femminista e sulla decostruzione degli stereotipi di genere, consapevoli che «la rappresentazione del mondo come tale è opera dell'uomo; egli lo descrive dal suo punto di vista, che confonde con la verità assoluta»<sup>18</sup>. La presenza delle fotografe è tuttavia poco conosciuta poiché, non solo le tematiche trattate, ma anche le discriminazioni della società patriarcale e maschilista nella quale operano le portano a lavorare quasi esclusivamente per i circuiti ristretti dell'editoria femminile e ad avere poche possibilità di essere riconosciute professionalmente a livello nazionale e internazionale<sup>19</sup>. Si delinea, quindi, un'estetica della contestazione che non è prettamente né maschile né femminile, ma che si ritrova in tutte quelle immagini che, esprimendo le istanze dei movimenti (studentesco, operaio e femminista) e mettendo in discussione l'immaginario collettivo, offrono un'alternativa alla visione dominante.

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

Se è vero che le fotografie scattate dai fotografi militanti hanno contribuito a plasmare la storia e a creare l'identità politica e ideologica dei movimenti, è vero anche che queste stesse immagini sono fonti visive imprescindibili per gli studi storici, politici e culturali in quanto permettono di comprendere le trasformazioni

avvenute nel corso di un decennio nella società italiana. A distanza di anni, infatti, le immagini della contestazione, ormai prive della retorica del periodo, diventano documenti storici fondamentali da interpretare con la consapevolezza che, pur riuscendo a comunicare gli ideali e le aspirazioni di un'intera generazione, non ci consegnano una conoscenza esaustiva e neutra degli eventi, in quanto propongono sempre un'interpretazione di parte della realtà.

Le immagini delle manifestazioni, dei cortei, delle assemblee mostrano, in primo luogo, i nuovi protagonisti della storia e le loro lotte: 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. E le fotografie, facendosi interpreti dei loro ideali e delle loro rivendicazioni, testimoniano la loro progressiva affermazione e le conquiste raggiunte. Il rifiuto del padre e della sua stessa immagine, portato avanti dai giovani antiauthoritari, per esempio, si riflette nelle fotografie che documentano la trasformazione dei costumi sociali. Infatti, nel corso del decennio, agli scatti popolati da giovani con i capelli corti, vestiti in giacca e cravatta e da poche donne ancora legate all'idea di femminilità pre-rivoluzione femminile e sessuale (fig. 2), si sostituiscono fotografie di ragazzi con barbe e capelli lunghi che indossano maglioni larghi e jeans e di ragazze in pantaloni, con i capelli sciolti e gli zoccoli ai piedi (fig. 3). Contemporaneamente le immagini del movimento femminista testimoniano come negli stessi anni avvenga una ridefinizione della soggettività femminile e prenda forma quello che Rosi Braidotti definirà «soggetto nomade»<sup>20</sup>. Nelle fotografie, infatti, emerge una società femminile composta da donne di ogni età e classe sociale, unite per essere riconosciute nella loro pluralità e diversità. Studentesse, operaie, bambine, anziane, borghesi, proletarie, etero e lesbiche si uniscono per creare la soggettività femminile-femminista 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 di donna, per proporre una soggettività segnata dal “nomadismo”, quindi stratificata e multiculturale (fig. 4)<sup>21</sup>.

Le fotografie delle manifestazioni sono anche testimonianza delle nuove 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. Nelle manifestazioni precedenti al Sessantotto, infatti, si rifletteva la gerarchizzazione e la rigida organizzazione della società: ogni categoria lavorativa partecipava alle lotte occupando un preciso spazio all'interno del corteo e, solitamente, impugnando gli strumenti del proprio lavoro, erano pochi gli studenti e ridottissima la presenza delle donne. Le manifestazioni così organizzate riproducevano le marce militari e

riflettevano il bisogno degli uomini di occupare un ruolo preciso nella società<sup>22</sup>. Le fotografie dei cordoni scattate dopo il Sessantotto rivelano il cambiamento radicale delle forme di protesta: i ritmi cadenzati della marcia sono sostituiti da corse e interruzioni improvvise, 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>23</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>24</sup>. Esse, anche grazie a soluzioni formali come quella di non chiudere i manifestanti nei confini dell'inquadratura, svelano, infatti, il rapporto esistente tra l'adozione di forme di lotta inedite e la conquista di spazi della vita pubblica. Le fotografie di studenti riuniti durante un *sit-in* in Piazzale Loreto a Milano, di operai che manifestano cantando e suonando i tamburi e di donne che corrono travestite da streghe per le vie delle città testimoniano la conquista degli spazi pubblici e al tempo stesso la negazione del loro 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 (fig. 5)<sup>25</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.

Infine, da queste immagini è possibile comprendere anche l'evoluzione dei movimenti e, in particolar modo, il passaggio da una violenza sperimentata dai manifestanti nella forma della repressione, fotografata da Fausto Giaccone durante gli scontri di Valle Giulia nel marzo del 1968<sup>26</sup>, a una violenza sistematizzata come forma di lotta, simbolicamente rappresentata dall'immagine scattata da Paolo Pedrizzetti in Via de Amicis il 14 maggio 1977<sup>27</sup>.

Il cambiamento di paradigma nelle fotografie emerge da tre aspetti che contribuiscono a diffondere l'idea che, in quel periodo, l'azione politica da militante diventa militare<sup>28</sup>: la presenza di oggetti usati per ferire, la comparsa di nuovi gesti e il mutato rapporto tra fotografi e militanti. In primo luogo, le immagini scattate durante le manifestazioni nel corso degli anni Settanta testimoniano il sistematizzarsi della violenza come forma di lotta mostrando come i tamburi vengono sostituiti da pistole, molotov, spranghe e sanpietrini. Le fotografie, anche quelle dei fotografi militanti, si popolano progressivamente di manifestanti armati, di corpi straziati, di scontri con le forze dell'ordine e di folle ammutolite dal dolore e dalla rabbia, testimoniano così le derive violente

del movimento, la disillusione dei giovani e l'ostilità crescente delle istituzioni. Si passa infatti da fotografie che mostrano la creatività e la vitalità dei movimenti a immagini che non riescono più a nascondere le tensioni del periodo. Evoluzione evidente se si mette a confronto la fotografia scattata da Uliano Lucas in Piazzale Accursio nel 1971 (fig. 6), nella quale tre giovani, con i capelli al vento e i cappotti aperti, corrono verso il fotografo per raggiungere il corteo stringendo tra le mani delle bandiere, con l'immagine del 14 maggio 1977 di Dino Fracchia, nella quale i tre studenti di Piazzale Accursio che avanzano pieni di speranza e aspettative sono sostituiti da tre ragazzi con il volto coperto che, dopo aver sparato contro il cordone della polizia, fuggono, mentre uno continua a sparare (fig. 7). Le pistole sostituiscono ormai le bandiere e i passamontagna coprono i volti sorridenti mostrando il passaggio dalla speranza nel cambiamento alla perdita di fiducia nei confronti della società. In secondo luogo, negli scatti degli ultimi anni di lotta, compare il gesto della P38 che sostituisce il tradizionale pugno chiuso alzato al cielo. Il pollice, l'indice e il medio tesi e uniti a mimare la pistola, usato da alcune frange del movimento vicine ad Autonomia Operaia come simbolo per identificarsi, dimostra, se interpretato secondo le teorie di Agamben, il valore che veniva attribuito alla violenza (fig. 8)<sup>29</sup>. Negli stessi anni l'aggressività 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, dimostrando così che per le donne la violenza non è la lotta armata, ma è violenza di genere e, in particolare, è violenza sessuale<sup>30</sup>. Infine, con il dilagare della violenza cambia inevitabilmente il rapporto tra fotografo e soggetto fotografato e, di conseguenza, la modalità del fotografo stesso di lavorare e di partecipare alla contestazione con il mezzo fotografico. I fotografi, fino ad allora accolti, sono considerati nemici pericolosi legati alle istituzioni e per questo spesso sono costretti a nascondersi per riuscire a fotografare e sono minacciati dai manifestanti quando vengono scoperti, come testimonia l'immagine in cui un autonomo costringe Paola Saracini a bruciare la pellicola puntandole la pistola alla tempia<sup>31</sup>. I protagonisti della lotta armata temono di essere riconosciuti attraverso le immagini, consapevoli della pericolosa prova giudiziaria che esse possono diventare<sup>32</sup> e, per questo, voltano le spalle alla macchina fotografica e si coprono i volti con sciarpe, caschi e passamontagna. Viene così 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. Pochi saranno i fotoreporter che potranno continuare ad operare liberamente nelle manifestazioni, tra questi Antonio Conti e Tano D'Amico che, alla fine degli anni Settanta, quando fotografano scene

di violenza decidono consapevolmente di non pubblicare quelle fotografie considerate scomode e pericolose per il movimento stesso, come le fotografie ormai note di Paolo e Daddo di Tano D'Amico (figg. 9-10)<sup>33</sup>, oppure realizzano immagini difficilmente manipolabili, come *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]* (fig. 11). In quest'ultima D'Amico, aprendosi un varco tra le schiene dei carabinieri, mette a fuoco il volto di una giovane donna, dallo sguardo deciso, nell'atto di contrapporsi alle forze dell'ordine. Lo scatto offre una documentazione visiva dei tre reati che la donna sta commettendo, ma, nonostante la sua ampia diffusione, questa fotografia non ha mai portato la ragazza davanti a un tribunale, anzi l'ha resa simbolo dell'oppressione contro cui il movimento lottava fin dal Sessantotto.

In una società dominata dalle immagini, il fotogiornalismo della contestazione ha dimostrato non solo che la rappresentazione visiva può diventare una presa di posizione e può contribuire a determinare i cambiamenti della società facendosi agente della storia, ma anche che la fotografia, ancora inconsciamente considerata incapace di mentire, svolge un ruolo chiave nella ricostruzione della storia e, allo stesso tempo, nella creazione dell'immaginario collettivo. Nel caso del decennio preso in esame le fotografie hanno contribuito a identificare comunemente il Sessantotto come un movimento irruento, ma pacifico, mosso dalla gioia e dalla speranza, e il Settantasette come un movimento violento e pericoloso, frutto delle disillusioni degli anni precedenti. Le immagini dei primi anni di lotta sono, infatti, popolate da balli, cortei, musiche e sorrisi e, dato che mostrano una contestazione positiva, vengono utilizzate ancora oggi nei volantini e nei manifesti politici per comunicare nuove lotte e rivendicazioni. Trascendendo il contingente, le fotografie si sono trasformate in «messaggi senza codice» barthiani<sup>34</sup>, scatti che rimangono comprensibili all'osservatore nonostante il passare degli anni e l'evolversi degli eventi e che hanno aiutato a creare il mito del Sessantotto. Allo stesso modo, nel corso degli anni Settanta la diffusione di immagini cariche di violenza, realizzate anche da chi partecipava in prima persona alle lotte, ha contribuito a definire “anni di piombo” gli ultimi anni della contestazione e a offrire una rappresentazione demonizzante del movimento. In particolare, in una civiltà ormai abituata a pensare per immagini, è bastata un'unica fotografia perfetta scattata da Paolo Pedrizzetti il 14 maggio 1977 a ricondurre definitivamente tutto il significato del movimento del Settantasette all'elemento della violenza, una semplificazione che dimostra che «basta poco a distruggere un movimento con le immagini, con le sue immagini»<sup>35</sup>.

- 1 T. Agliani, U. Lucas, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, 2015, p. 400.
- 2 R. Fioravanti, *La federazione è nata, ora bisogna renderla operante*, in «Ferrania», 1, 1949, cit. p. 32.
- 3 J.L. Gordard, citato in U. Lucas, *Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*, Milano, 2018, p. 58.
- 4 M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, 1980, p. 9.
- 5 Nel 1969 Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin pubblicano il fotolibro *Morire di classe* attraverso il quale denunciano le condizioni di vita degli uomini e delle donne nei manicomì contribuendo a portare nel dibattito politico e sociale la disumanità degli ospedali psichiatrici. La forza delle immagini rende questo volume una tappa fondamentale per il movimento che condurrà nel 1978 alla legge 180, la cosiddetta legge Basaglia. Cfr. *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F.O. Basaglia, F. Basaglia, Milano, 2024 [1969].
- 6 T. Agliani, *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, in *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 28-41, p. 29.
- 7 Agliani, Lucas, *La realtà e lo sguardo*, cit., p. 406.
- 8 U. Lucas, *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, I. Piazzoni, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 42-63, p. 54.
- 9 C. Casero, *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, E. Di Raddo, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 133-152, p. 136.
- 10 L'idea della macchina fotografica che nelle mani del fotografo si trasforma in un'arma puntata contro la falsa rappresentazione della realtà è esplicitata nel titolo del manuale di teoria fotografica anticonvenzionale scritto dal collettivo Immaginemagica e pubblicato nel 1978 dall'editore Savelli: *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*. In questo gli autori raccolgono le esperienze del fotogiornalismo di un decennio di lotte per dargli una teorizzazione e offrire una serie di regole per la produzione di «immagini per la lotta», con la speranza di contribuire a diffondere «una fotografia che guardi il mondo ed esprima noi stessi, che comunichi creatività e ribellione». Cfr. F. Augugliaro, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Roma, 1978.
- 11 Casero, *L'obiettivo non è obiettivo*, cit., p. 139.
- 12 *L'impegno e uno sconfinato amore*, in *La strada, l'amore, la lotta*, a cura di Archivi della Resistenza, Pisa, 2019, pp. 70-77, cit. p. 77.
- 13 Agliani, Lucas, *La realtà e lo sguardo*, cit., p. 415.
- 14 Cfr. P. Ortoleva, *I movimenti del '68 in Europa e America*, Roma, 1998.
- 15 Agliani, *La controinformazione*, cit. p. 34.
- 16 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, 2003 [1980], cit. p. 39.
- 17 Agliani, *La controinformazione*, cit., p. 33.
- 18 S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, vol. 1. *I fatti e i miti*, Milano, 1961 [1949], p. 190.

- 19 Solo dagli anni Novanta del secolo scorso gli studiosi in Italia hanno iniziato una rilettura in chiave di genere della fotografia, concentrandosi sulle fotografie attive in ambito femminista. Tra le pubblicazioni più rilevanti si segnalano: R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, 2013; ead., *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2015*, Cinisello Balsamo, 2016; C. Casero, *Gesti di rivolta. Arte, fotografia, femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, 2020; ead. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, 2021; F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento*, Bologna, 2007; ead., *Fotografia e femminismo tra 800 e 900. Album, diari e scrapbook*, Milano-Torino, 2020. Questi testi si concentrano sull'utilizzo della fotografia come medium artistico privilegiato dalle donne, sia per la creazione di un'identità femminile alternativa a quella dominante, sia per la diffusione di messaggi femministi, affrontando solo tangenzialmente il ruolo svolto dalle donne nella fotografia giornalistica. Tra gli studi relativi alle fotogiornaliste della contestazione cfr. T. Agliani, *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta*, in «Quaderno di storia contemporanea», 65, 2019, pp. 136-159.
- 20 Cfr. R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, trad. it. di A.M. Crispino, T. D'Agostini, Roma, 1995 [1994].
- 21 Cfr. R. Braidotti, *Volti e luoghi: i soggetti nomadi nelle fotografie*, in *Soggetto nomade. Identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane 1965-1985*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 14 dicembre 2018 – 08 marzo 2019), a cura di E. Magini, C. Perella, Roma, 2020, pp. 6-17.
- 22 G. De Luna, *Spontaneità e organizzazione. L'immagine dei "movimenti"*, in *L'Italia del Novecento*, vol. 1. *Le fotografie e la storia. Il potere da De Gasperi a Berlusconi (1945- 2000)*, a cura di L. Criscenti, G. D'Autilia, G. De Luna, Torino, 2005, pp. 400-436, p. 419.
- 23 Ivi, p. 411.
- 24 M. Revelli, *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, 1997, pp. 44-55, cit. p. 45.
- 25 A.C. Quintavalle, *La contestazione 1968-1977 di Uliano Lucas*, in *Enciclopedia pratica per fotografare*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 1979, vol. IV, pp. 1755-1764, p. 1757.
- 26 Si fa riferimento alle numerose fotografie scattate da Fausto Giaccone a Roma nei giorni che precedono e durante la cosiddetta Battaglia di Valle Giulia (1° marzo 1968). In particolare, una fotografia scattata il 23 febbraio 1968 è diventata un'icona del Sessantotto poiché, nelle parole del fotografo, «[...] pur dando spazio ai singoli protagonisti della scena, restituise la dimensione collettiva del movimento» (intervista inedita rilasciata da Fausto Giaccone a chi scrive, 2 dicembre 2023). Gli scatti sono conservati nell'archivio privato del fotografo, in parte consultabile online <https://www.faustogiaccone.com/works-p> (ultimo accesso 26 settembre 2025).
- 27 Paolo Pedrizzetti scatta questa fotografia nascosto nell'androne di un palazzo, con la macchina fotografica al petto, 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 1977. 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. La fotografia rappresenta un giovane esponente di Autonomia Operaia, in seguito riconosciuto come Giuseppe Memeo, con il volto coperto da un

passamontagna, nell'atto di puntare una pistola ad altezza d'uomo. Pubblicata anonima il 16 maggio 1977 dal «Corriere d'Informazione», in poco tempo diventa simbolo della violenza del movimento del Settantasette, e in generale dei cosiddetti anni di piombo. Si trasforma, quindi, in un'icona vuota che, slegata dal contesto spazio-temporale, contribuisce a ricondurre le fasi finali della contestazione al solo elemento della violenza influenzando la narrazione comune del periodo. Cfr. *Storia di una foto: 14 maggio1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli "anni di piombo". Contesti e retroscene*, a cura di S. Bianchi, Bologna, 2011; L. Mollica, *Just a Shot. L'immagine dell'assassino*, YouTube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=UrNN6ftLsfA> (ultimo accesso 24 settembre 2025); C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Sesto San Giovanni (Milano), 2015.

- 28 Ivi, p. 182.
- 29 Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in *id.*, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, 1996, pp. 42-52.
- 30 Le immagini testimoniano anche l'evoluzione dei gesti e dei loro significati. Le fotografie delle contestazioni femministe, per esempio, permettono di dimostrare come le donne per distinguersi dalle forme consuete e, pertanto, maschili della contestazione, si creino un proprio gesto: il gesto della vagina. Questo è metonimia, come lo sono il pugno chiuso, il gesto della P38 e le dita divaricate in segno di vittoria, ma non allude a un concetto o a un oggetto, bensì a una parte del corpo femminile da sempre considerata un tabù che diventa così il simbolo delle lotte per l'autodeterminazione femminile e per la rivendicazione di una sessualità libera. 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 sui crimini contro le donne tenutosi a Parigi nel 1971. Pala riprende questo gesto da una pubblicità di assorbenti vista in copertina del giornale francese «Le Torchon Brûlé» 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. *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni, R. Perna, Bologna, 2014.
- 31 Il riferimento è a una sequenza fotografica scattata da Antonio Conti il 14 maggio 1977 a Milano in via De Amicis, nella quale compare prima Paola Saracini mentre fotografa l'autonomo Giuseppe Memeo nascosta nell'androne di un palazzo, poi Memeo che, accortosi della presenza della fotografa, corre verso di lei e, dopo averla spinta a terra, la minaccia puntandole la pistola alla tempia. Le fotografie dello scontro in via De Amicis scattate da Conti e dagli altri quattro fotografi presenti (Marco Bini, Dino Fracchia, Paolo Pedrizzetti e Paola Saracini) sono state raccolte e pubblicate in *Storia di una foto: 14 maggio1977*, cit.
- 32 G. D'Autilia, *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, I. Piazzoni, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 18-27, rif. pp. 25-26.
- 33 Tano D'Amico nasconde per vent'anni nel suo archivio queste due fotografie scattate durante la manifestazione del 2 febbraio 1977 poiché è consapevole che avrebbero provocato che Leonardo Fortuna, detto Daddo, e Paolo Tommasini avevano partecipato armati alla manifestazione, spostando così l'attenzione dall'aggressione subita da Paolo alla loro violenza. Le due immagini verranno pubblicate per la prima volta nel 1997 in un

numero speciale de «il Manifesto», occasione in cui la fotografia in cui Daddo afferra per il braccio Paolo ferito a una gamba viene identificata come «l'altra foto del Settantasette». *Altra* perché viene pubblicata in un'epoca non più dominata dagli ideali che spingevano i militanti delle contestazioni, ma anche *altra* perché è un'immagine antitetica a quella scattata da Pedrizzetti il 14 maggio 1977 e diventata simbolo degli anni di piombo. Infatti, non mostra la furia dei militanti, ma il legame di profonda amicizia e solidarietà che si instaura tra questi restituendo così contemporaneamente il sentimento personale dei protagonisti e quello collettivo di chi in quegli anni partecipa alla contestazione. Cfr. C. D'Aguanno, *La foto e il movimento, la pistola y el corazon*, in L. Caminiti et al., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, 2012, pp. 17-30, p. 17 e '77, 2 fotografie di Tano D'Amico, supplemento de «il manifesto», Roma, 1997, p. 17.

- 34 Nel saggio *Il messaggio fotografico*, dedicato alle fotografie presenti nei giornali, Roland Barthes sostiene che la fotografia si presenta 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 verbale che rende le immagini portatrici di un messaggio testuale autosufficiente. Cfr. R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in *id., L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, 1985, vol. III, pp. 5-21; *id.*, *Retorica dell'immagine*, in *id., L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, 1985, vol. III, pp. 22-41.
- 35 T. D'Amico, *Il fotografo e la strada*, in L. Caminiti et al., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza 2 febbraio 1977*, Roma, 2012, pp. 86-94, cit. p. 89.



Fig. 1: Tano D'Amico, *Prima della manifestazione*, 1976.  
© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.



Fig. 2: Fausto Giaccone, *Manifestazione*, Roma, 23 febbraio 1968.  
© Fausto Giaccone. Courtesy del fotografo.



Fig. 3: Marzia Malli, *Sciopero nazionale studenti-Anniversario morte Roberto Franceschi*, 1974. © Associazione Nazionale – Case d'asta italiane.



Fig. 4: Liliana Barchiesi, *Movimento femminista*, anni Settanta.  
© Liliana Barchiesi. Courtesy della fotografa.



Fig. 5: Adriano Silingardi, *Movimento*, anni Settanta.  
© Adriano Silingardi. Courtesy del fotografo.



Fig. 6: Uliano Lucas, *Giovani del movimento studentesco in Piazzale Accursio, Milano, 1971.*  
© Uliano Lucas. Courtesy del fotografo.



Fig. 7: Dino Fracchia, *Manifestazione del gruppo di estrema sinistra "Autonomia Operaia", sparatoria in via De Amicis, Milano, 14 maggio 1977.*  
© Dino Fracchia. Courtesy del fotografo.



Fig. 8: Dino Fracchia, *Manifestazione del gruppo di estrema sinistra "Autonomia Operaia"*, Milano, 1977. © Dino Fracchia. Courtesy del fotografo.



Fig. 9: Tano D'Amico, *Paolo e Daddo [Roma, 1-2/2/1977]*, Roma, 2 febbraio 1977.  
© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.



Fig. 10: Tano D'Amico, *Paolo e Daddo [Roma, 2-2/1977]*, Roma, 2 febbraio 1977.  
© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.



Tano D'Amico

Fig. 11: Tano D'Amico, *Ragazza e carabinieri [Uno sguardo]*, Roma, aprile 1977.  
© Tano D'Amico. Courtesy del fotografo.