DOPPIOZERO

# Speciale ’77. Anatomia di un istante

**Raffaella Perna** 22 Febbraio 2012

Sono trascorsi trentacinque anni dall’esplosione del movimento del Settantasette. Nel febbraio di quell’anno appare un moto di protesta dal profilo e dai comportamenti inediti: fa il suo debutto con le occupazione delle Università e ha il suo baricentro a Roma e Bologna, ma si estende in tutta Italia. Sarà una breve, ma intensa stagione, poi arriva il sequestro e l’uccisione di Aldo Moro, il terrorismo impazza. La repressione è dura e il movimento implode lasciando tuttavia una forte memoria di sé come abbiamo visto nel mese scorso attraverso la raccolta delle foto di quella stagione a Bologna per opera di Scuro. Vogliamo ripercorrere quel periodo ripensando a temi e questioni differenti, dalla politica all’arte e alla letteratura. Per chi c’era e soprattutto per chi non c’era e poco sa. Di questo passato prossimo della nostra storia. Abbiamo iniziato con le riflessioni di Gianfranco Marrone e Umberto Eco ed i contributi di Giorgio Boatti e Giovanni De Luna sulla celebre foto dell’autonomo che spara; continuiamo oggi con un testo di Raffaella Perna.

---

**L’immagine fotografica tra contesto e ricontestualizzazione.**

Nell’analisi storico-artistica ci si trova generalmente a fare i conti con immagini realizzate secondo un’intenzionalità precisa (o viceversa secondo una volontaria abdicazione a qualsiasi intenzionalità), con opere che sono solo la punta dell’ *iceberg* di una sperimentazione molto più vasta e articolata, legata alla ricerca estetica, al pensiero e alle finalità di un dato autore. La fotografia di *reportage*, nella cui tradizione s’iscrive a buon diritto lo scatto di via De Amicis, sfugge in parte a questa logica *autoriale*: la foto è sì dovuta a un soggetto che impone il proprio punto di vista particolare e la propria interpretazione della realtà, nell’atto

stesso di scegliere cosa inquadrare e cosa escludere; nello stesso tempo tuttavia rimane sempre irriducibilmente vincolata al caso, all'imprevedibilità della situazione *in fieri*. Se è vero, infatti, che molte delle più note foto di *reportage* a partire dalla metà del XIX secolo si sono rivelate clamorosi falsi storici o messinscene allestite ad arte – si pensi ai celebri casi dei comunardi francesi, di Roger Fenton, Felice Beato o alle controversie suscitate da *Morte di un miliziano repubblicano* di Robert Capa – è altrettanto vero che i fenomeni di contraffazione non smettono di sorprenderci e farci indignare: "Noi vogliamo che il fotografo sia una spia nella casa dell'amore e della morte, e che i suoi soggetti siano inconsapevoli della macchina fotografica, presi alla 'sprovvista'", scrive Susan Sontag.



Quando all'improvviso scopriamo che dietro a uno scatto di *reportage* si nasconde una simulazione, si produce uno strappo insanabile che compromette fatalmente e lede irrimediabilmente l'*autorità* dell'immagine. Il *reportage* reclama per sua stessa natura un patto di fiducia tra autore e osservatore, un accordo tacito e reciproco che non ammette alterazioni o manipolazioni, in cui l'obiettività e l'aderenza al reale del medium fotografico, l' "èstato" barthesiano, si pongono a garanzia e a suggello del patto stesso, consentendo all'immagine di preservare intatto il proprio valore testimoniale. In questa prospettiva l'aspetto casuale, non artefatto e "sincero" dell'immagine si rivela di primaria importanza per la credibilità del *reportage*, perché favorisce e rafforza la propensione del pubblico a fidarsi incondizionatamente di ciò che vede riprodotto.

La foto scattata da Paolo Pedrizzetti in via De Amicis il 14 maggio del 1977 –dunque in una data ancora lontana dalle problematiche sulla presunta "morte della fotografia" sollevate dal digitale –esibisce un carattere di estrema drammaticità e contingenza. Il fotografo immortala l'istante esatto in cui un dimostrante, con il volto coperto dal passamontagna, ginocchia piegate e braccia tese, è pronto a sparare ad altezza d'uomo; sullo sfondo, in posizione centrale, un ragazzo semicoperto da un albero riprende la stessa scena, particolare che involontariamente accresce nell'osservatore la sicurezza di trovarsi dinnanzi a

una situazione reale, documentata da punti di vista e angolazioni molteplici. Sempre sullo sfondo compare un secondo uomo con il passamontagna e gli occhiali scuri; poco più in là un gruppo di persone è ripreso di schiena mentre scappa. Alcuni elementi consentono di circostanziare l'evento: la targa di marmo con il nome della via, un cartello che segnala i lavori stradali in via Carducci. Dettagli che nelle numerose riproduzioni mediatiche a cui la foto è andata incontro, sono stati frequentemente rimossi, tagliati fuori dall'inquadratura al fine di accentuare, consapevolmente o meno, l'aspetto drammatico già fortemente presente nella immagine di partenza. Il dimostrante con l'arma in pugno appare solitario in mezzo alla strada: nella foto reinquadrata non c'è più posto per nient'altro, l'attenzione si focalizza unicamente sull'azione dello sparo.



L'immagine, reiterata più e più volte dai media in questa nuova forma priva di riferimenti che la contestualizzino e la ancorino al fatto specifico –al frangente profondamente tragico degli scontri in cui l'agente Antonio Custrà viene colpito a morte (ma in un altro momento e da un altro manifestante) –si assolutizza, diventa simbolo. Un simbolo strano, ambivalente, che, pur conservando tutta la veridicità e l'oggettività del documento fotografico, nello stesso tempo trascende la situazione contingente attraverso la sua radicale e sconcertante genericità: il "pistolero" senza volto, privo di identità o di caratteri in grado di identificarlo, campeggia sulla scena isolato nella violenza del suo gesto, anti-eroe, emblema e icona "degli anni di piombo". La foto inizia a vivere una vita propria che va ben al di là delle intenzioni del suo autore, per legarsi a filo doppio al nuovo uso e riuso mediatico; a questo proposito si possono provare a seguire alcuni percorsi esemplificativi del destino a cui la foto è andata incontro, per comprendere come, oltre al suo naturale impiego nell'ambito giornalistico, sia stata via via immessa, veicolata e adoperata in altri contesti.

Nell'estate del 1977 il partito radicale se ne appropria per il manifesto realizzato per la promozione della campagna referendaria, con lo slogan: "Contro la violenza le petizioni non servono. Disarmiamoli firmando gli otto referendum". Siamo a pochi mesi dall'omicidio di Giorgiana Masi, giovane diciannovenne radicale, morta

a Roma il 12 maggio 1977 durante gli scontri di piazza tra polizia e movimento studentesco, in cui agenti in borghese infiltrati nel corteo aprono il fuoco contro i manifestanti. A testimoniare l'evento, avvenuto solo due giorni prima dei disordini in via De Amicis, resta un emblematico scatto di Tano D'Amico – fotografo che più di ogni altro si è fatto interprete di questa tormentata stagione politica – dove un agente di polizia vestito da "alternativo" , chioma scompigliata, jeans e borsello a tracolla, è ritratto a viso scoperto mentre corre vicino a dei colleghi con una Beretta in pugno. Sul manifesto radicale per gli "otto referendum contro il regime" tuttavia non viene riprodotta questa immagine, di per sé più aderente allo slogan referendario, ma la foto di via De Amicis, dove l'identità del "pistolero" rimane celata, generica, astratta, potenzialmente universale e dunque riconvertibile.

Spogliato delle sue originarie finalità documentarie e affiancato dalla didascalia che ne altera drasticamente la verità storica, lo scatto di via De Amicis si tramuta così in immagine esemplare della violenza delle istituzioni: perso il ruolo di testimone e traccia del singolo episodio, l'immagine viene trasformata in icona dell'abuso di potere. Nell'incontro con la parola la foto rivela la sua intrinseca ambivalenza: da un lato è prova diretta e riproduzione fedele dell'evento, dall'altro presuppone una conoscenza pregressa dei fatti, senza la quale il suo significato rimane pressoché indecifrabile, aperto a una molteplicità di letture e di interpretazioni, tutte possibili e tutte ipoteticamente valide. A seconda delle parole che l'accompagnano, la stessa immagine può servire a perseguire scopi diametralmente opposti: la foto, come sostiene Godard, è fisicamente muta e parla per bocca del testo che le sta sotto. Rimane un oggetto di per sé silenzioso, costantemente in attesa di una spiegazione che provenga da altri universi conoscitivi. Fenomeno esemplificato sin dagli anni Cinquanta dagli inserti fotografici de "Il Borghese" (solo per citare un esempio nostrano) che trovano la loro ragion d'essere proprio nel sistematico e violento *détournement* delle immagini, che attraverso la didascalia o la correlazione con altre foto, vengono spregiudicatamente piegate a fini propagandistici.



Mimmo Rotella, *Scontro armato*, 1980

Un’altra significativa tipologia di riuso si riscontra in *Scontro armato* (1980), opera di Mimmo Rotella (1918-2006) realizzata con la tecnica del riporto fotografico, in cui l’artista preleva l’immagine di via De Amicis da un quotidiano, per riprodurla ingrandita su tela emulsionata e immetterla nella sua nuova veste di opera nel circuito artistico. In questo processo di decontestualizzazione Rotella decide di non alterare l’immagine, di appropriarsene così com’è, conservando parte dell’impaginato originario per rendere evidente la fonte del prelievo e contemporaneamente sottolineare l’ambigua relazione di interdipendenza tra immagine e parola: ogni foto attende di essere interpretata o falsificata da una didascalia e ogni testo aspetta di essere illustrato da una foto per legittimare la verità del proprio discorso attraverso la denotazione fotografica. Non a caso nell’opera di Rotella i titoli di giornale che accompagnano la foto riportano una notizia errata, individuando nella figura del dimostrante armato Maurizio Azzolini invece di Giuseppe Memeo. Il sistema di recupero della realtà mediatica messo in atto da Rotella delinea dunque una tangibile sollecitazione a riconsiderare il ruolo dell’informazione e la relativa capacità di plasmare percezione e intelletto, alla luce anche del potenziale estetico delle immagini.

Un diverso caso di prelievo e riuso dello scatto di via De Amicis si ritrova in *Lui piange* (1977), opera su tela emulsionata con interventi pittorici dell’artista toscano Gianni Bertini (1922-2010) che, a differenza di Rotella, modifica e riambienta la foto originaria attraverso un processo di montaggio, in cui immagini di natura e provenienza eterogenea vengono accostate, correlate, giustapposte, al fine di creare soluzioni visive inedite, altamente traumatizzanti. L’opera fa parte del ciclo *Abbaco*,titolovolutamente desueto scelto da Bertini per indicare il desideriodi ricominciare un discorso partendo dalla base, dall’*abc*, il cui fulcro centrale, seguendo le parole dell’artista, sia la rappresentazione del nucleo più elementare “l’uomo, la donna e il bambino in rapporto a una società dove l’orrore è quotidiano”. La foto degli scontri milanesi, al pari delle altre immagini di catastrofi o guerre introdotte da Bertini in questa serie, viene ad assumere un valore assoluto di violenza, autodistruzione, morte.



Mimmo Rotella, *Scontro armato*, 1980

Ciò che concorre a rendere la foto di via De Amicis particolarmente adatta a questo continuo uso e riuso, oltre allo sconcertante carattere di universalità, è la sua tragica qualità estetica: nonostante possa sembrare paradossale o addirittura irrispettoso parlare di bellezza di fronte alla violenza di questa immagine, la postura del manifestante e la tensione estrema del suo gesto evocano, loro malgrado, la plasticità e la compiutezza di un elemento scultoreo o –come è stato notato da Umberto Eco –l'iconografia degli eroi solitari dei film western e polizieschi hollywoodiani. La tipicità della posa contribuisce inoltre a rendere la foto facilmente memorizzabile, requisito sommamente apprezzato in un sistema mediatico dove le immagini vengono consumate in fretta e sono costantemente poste in gara tra loro per catturare l'attenzione dello spettatore. Le intrinseche valenze formali della foto, insieme al processo di astrazione a cui è stata più volte sottoposta, hanno rapidamente trasformato questo scatto da *reportage* a icona; in questo passaggio qualcosa è andato perso: la storia. È un prezzo molto alto, forse troppo.

Tratto da *Storia di una foto. 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli "anni di piombo . Contesti e retroscena*, a cura di Sergio Bianchi, DeriveApprodi, Roma 2010.

---

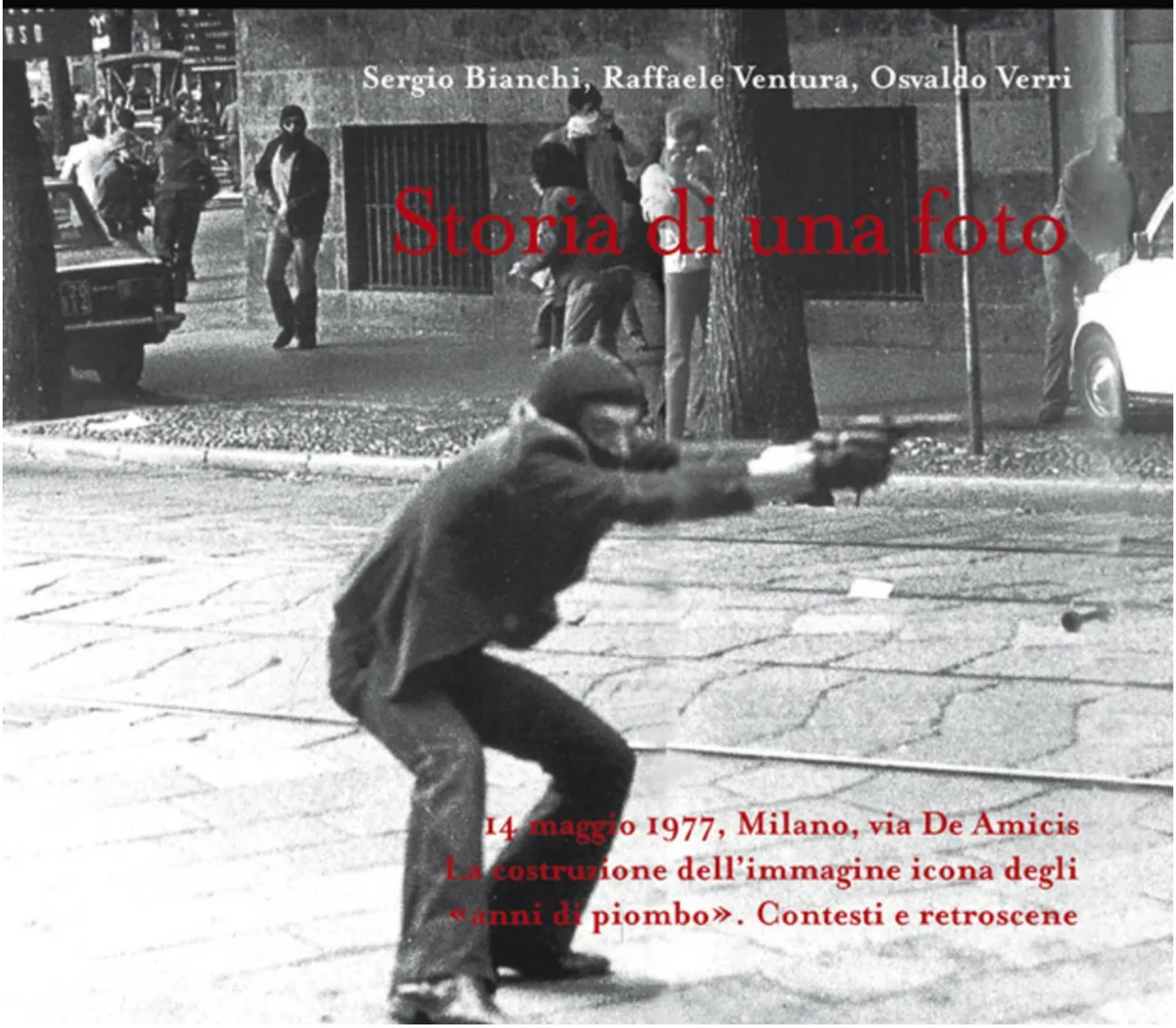
Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

---

Derive Approdi

Sergio Bianchi, Raffaele Ventura, Osvaldo Verri

# Storia di una foto



14 maggio 1977, Milano, via De Amicis
La costruzione dell'immagine icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscene