

Christian Uva (Università degli Studi Roma Tre)

*Fotografia e militanza: note sul dibattito degli anni Settanta*

Nel 1978 esce per l'editore Savelli di Roma una pubblicazione curata da Fabio Augugliaro, Daniela Guidi, Andrea Jemolo e Armando Manni il cui titolo è già tutto un programma: *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*.

Il libro vuole proporsi come compendio di quelle che secondo gli autori rappresentano le fondamentali regole da seguire per una corretta realizzazione di «immagini per la lotta»<sup>1</sup>, motivo per cui l'apparentemente generico quanto elementare precetto con cui il manuale si apre («Una volta trovato il soggetto della nostra fotografia, la prima cosa da fare è mettere a fuoco») assume una precisa valenza ideologica: la «messa a fuoco» del soggetto su cui gioca il titolo del testo, evocando la canonica equivalenza tra il momento dello scatto della fotocamera e quello dello sparo di un'arma, si fa infatti strumento attraverso il quale l'«atto fotografico» di Philippe Dubois<sup>2</sup> assume la forma di un vero e proprio «atto politico».

«Mettere tutto a fuoco» significa dunque, in tale prospettiva, come scrive il fotografo e teorico situazionista Pino Bertelli, «avere chiara l'idea del reale in rapporto all'apparenza delle cose»<sup>3</sup>, ma anche porre distintamente al centro della rappresentazione quel «movimento» fatto di giovani uomini e giovani donne protagonista in Italia, nel corso degli anni Settanta, di un imponente tentativo di rinnovamento che, dalla sfera politica, si estende a qualsiasi ambito della vita quotidiana.

Un manuale come quello menzionato nasce quindi con lo scopo di «dare un panorama abbastanza dettagliato di ciò che è [...] il processo fotografico, cercando di tenere presente le esigenze che [...] spingono a farne uso: esigenze di espressione e creatività, informazione e comunicazione»<sup>4</sup>.

«Espressione», «creatività», «informazione» e «comunicazione» sono

<sup>1</sup> F. AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Savelli, Roma 1978, p. 56.

<sup>2</sup> Cfr. P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996.

<sup>3</sup> P. BERTELLI, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Massari, Bolsena 2006, p. 96.

<sup>4</sup> AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco!*, cit., p. 3.

proprio le parole chiave del vocabolario di quegli anni che ricorrono anche in altre più note pubblicazioni militanti – uno per tutti valga l'esempio di *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, il manuale sull'uso 'guerrigliero' del videotape curato da Roberto Faenza<sup>5</sup> – attraverso le quali si tenta costantemente di precedere e accompagnare le pratiche sul campo con una serie di *tutorial* (così li chiameremmo oggi) in cui la normativa tecnica si fa tutt'uno con quella ideologica.

Va rilevato che il citato *Manuale eversivo di fotografia* vede la luce nel fatidico anno in cui il 'fuoco' che ha animato i movimenti nel corso degli anni Settanta da un lato comincia a spegnersi, a perdere la sua vividezza, mentre dall'altro divampa oltremisura nell'incendio del terrorismo. Non bisogna infatti dimenticare che l'anno di pubblicazione del volume coincide con quello del sequestro e dell'omicidio di Aldo Moro, ampiamente documentato all'epoca da immagini fotografiche interne ed esterne agli eventi (tra cui le famose polaroid delle Brigate Rosse), mentre di lì a poco si innescherà quel famoso 'riflusso' dalla dimensione pubblica a quella privata che determinerà una vera e propria uscita di scena degli stessi movimenti di massa e delle loro ideologie dall'orizzonte storico e politico.

Questa prepotente irruzione del privato in una vita fino a poco tempo prima dedicata, spesso letteralmente sacrificata, a una militanza interpretata in senso tradizionale viene di fatto anticipata dal nostro manuale proprio nella terza parte, quella più direttamente incentrata sulla politicità delle immagini. Sotto il titolo *Fotografia e movimento* compare infatti una sintetica quanto eloquente premessa in cui si esplicita l'imporsi di un bisogno di documentazione diverso, mirato cioè a cogliere una «politicità» visivamente costituita non più da immagini 'grandangolate' su striscioni e da scatti in teleobiettivo su pugni alzati (o eventualmente su mani nel segno della P38), bensì da «momenti politici "più ristretti"»<sup>6</sup> nei quali sia possibile cogliere uno stato d'animo, un modo di sentire personale.

Nel manuale si parla esplicitamente di una nuova pratica tesa a dare importanza «agli aspetti privati della vita dei compagni/e, fotografando mentre mangiano, giocano, parlano», interrogandosi in tal modo se con il mezzo fotografico, «oltre che documentare la realtà, si possa anche raccontare se stessi, la propria vita, le proprie angosce, i desideri e se anche questo sia espressione del nostro essere compagni/e»<sup>7</sup>.

Nulla di nuovo, d'altra parte, se si pensa al credo di tante battaglie

<sup>5</sup> Cfr. *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, a cura di R. Faenza, Feltrinelli, Milano 1973.

<sup>6</sup> AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco!*, cit., p. 56.

<sup>7</sup> Ivi.

condotte negli anni precedenti in nome di un celebre slogan femminista («il personale è politico»). La messa in discussione della separazione tra sfera privata e sfera pubblica manifestata dal femminismo nel corso degli anni Settanta, oltre a determinare la valorizzazione della differenza e della soggettività, aveva infatti già affermato con forza la necessità di ripartire dai bisogni e dai desideri della persona.

La pratica femminista della fotografia trova del resto un suo specifico spazio di trattazione nel manuale attraverso alcune illuminanti testimonianze da cui trapela in maniera evidente l'annosa questione del rapporto tra donne e tecnologia. Benché negli Settanta non sia mancata una fotografia politica di matrice femminile (come attestano i casi di Paola Agosti, Marzia Malli e Gabriella Mercadini), anche nel contesto della fotografia militante, come denunciano talune delle testimonianze riportate nel manuale, la tecnica sembra in effetti dovere restare *tout court* una prerogativa dell'uomo laddove la donna può al massimo limitarsi a fargli da assistente per la ricarica dei rullini... Come rimarca un'esponente del collettivo «Donne e immagine» di Roma, vedere una donna con in mano una fotocamera professionale crea nel maschio disorientamento, se non proprio una forma di irrisione: «quando sono arrivata lì uno di questi mi guarda 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>8</sup>.

Fare fotografia in senso femminista significa quindi, in primis, non avvertire alcuna soggezione nei confronti dello strumento tecnologico, bensì al contrario maturarne una consapevolezza che vada di pari passo con la considerazione di una serie di questioni di natura fundamentalmente etica. La prima, centrale in tutta la pratica politica delle immagini, riguarda il rapporto con l'oggetto dello *shooting*, configurandosi nella canonica problematica, ampiamente affrontata da Susan Sontag, della fotografia come «atto predatorio»<sup>9</sup>. La donna intervistata nel manuale ammette di non essere capace di fotografare una persona (a meno che non sia un conoscente) in situazioni pubbliche quali, ad esempio, una manifestazione o anche semplicemente per strada perché ciò le procura un'incredibile sensazione «di violenza, proprio di entrare dentro questa persona», poi prosegue «quando sono io a fotografare mi metto nei panni della persona che fotografo e magari non ci riesco più [...] non so se c'entra...però mi viene in mente come che ti dispiace di gratificare una persona solo perché è bella...senti di dargli un valore di oggetto come farebbe l'uomo con te»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>9</sup> Cfr. ad es. S. SONTAG, tr. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 14 e segg.

<sup>10</sup> AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco!*, cit., p. 61.

Di fatto, nel contesto di cui ci si sta occupando, appare utile evidenziare quanto il tema della predazione del soggetto o dell'estetizzazione di quest'ultimo ai fini di un'«oggettificazione», così centrale nei discorsi femministi, riscontri un'ampia attenzione nell'orizzonte più generale della «militanza iconica» degli anni Settanta unitamente alla citata urgenza di una pratica delle immagini che, dall'ambito pubblico, muova progressivamente verso quello personale, avvalorandone quanto mai l'intima politicità.

È in tali tratti che si situa la specifica accezione politica rivendicata dalla fotografia di questi anni in contrasto con la proliferazione di immagini, funzionali alla «stampa borghese» in cui le istanze di protesta e le rivendicazioni dei giovani, degli operai, delle donne tendono spesso ad essere incardinate in una cornice folkloristica o addirittura a venire associate a veri e propri messaggi di violenza e morte.

Se è vero che, per usare le parole di Michel Foucault scritte proprio in quegli anni, «è la vita, molto più del diritto, [ad essere] diventata la posta in gioco delle lotte politiche»<sup>11</sup>, l'urgenza manifestata dalle pratiche militanti è quella di usare la fotografia per mostrare e interpretare una profonda tensione vitalistica, ossia per dare seguito ad una «politica condotta in nome della vita», anzi, per dirla con Roberto Esposito, alla rivendicazione di una vita che governi la politica stessa, contrapposta ad un «biopotere» che governa e sottomette la vita al comando della politica<sup>12</sup>.

Non si dimentichi che questi sono gli anni di slogan come «Riprendiamoci la vita», uno dei più impiegati fra le «tante "tribù" che affollano il movimento» del '77<sup>13</sup>, ma soprattutto, di nuovo, motto femminista che nel '76 compare nel titolo di un altro volume uscito per Savelli contenente le immagini del movimento delle donne realizzate da Paola Agosti<sup>14</sup>.

*Riprendiamoci la vita*, con riferimento alla fotografia militante di questi anni (ma anche alla produzione audiovisiva di un filmmaker come Alberto Grifi o di un collettivo quale Videobase), può pertanto essere interpretato proprio come gioco di parole in cui il verbo contenuto in quello slogan rimanda alla necessità di rendere il dispositivo di «ripresa» totalmente organico a un'azione di riconquista di spazi, situazioni, modi di essere avvertita all'epoca con urgenza appunto vitale dai movimenti, soprattutto a seguito

<sup>11</sup> M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, vol. I, *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 128.

<sup>12</sup> Cfr. R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.

<sup>13</sup> G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2011, ebook.

<sup>14</sup> Cfr. P. AGOSTI, S. BORDINI, R. SPAGNOLETTI, A. USAI, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma 1976.

dell'inasprimento della repressione poliziesca posto in essere a partire dalla metà degli anni Settanta con l'approvazione della «legge Reale».

Per qualcuno questo significa rappresentare «come esseri umani con i loro sentimenti, con la loro bellezza, con la loro dignità quelli che dovevano essere rappresentati come delle belve assetate di sangue».

Parola di Tano D'Amico<sup>15</sup>, autore che, come ha evidenziato Gabriele D'Autilia, «vuole cimentarsi in una fotografia sociale, ma non da "Unità"», capace cioè di mostrare «gli individui, le facce» e non «le masse che seguono il partito»<sup>16</sup>, rifuggendo radicalmente, nel contempo, qualsiasi impostazione segnaletica, dunque poliziesca, come quella che regola ad esempio l'attività di schedatura degli avversari politici attuata dalle frange più estreme dell'antagonismo politico, per non parlare delle stesse Polaroid delle Brigate Rosse.

Praticare fotografia politica deve insomma coincidere con un'azione vissuta con la massima consapevolezza. Quella stessa che deve sempre avere chiara la differenza, per tornare al linguaggio situazionista di Bertelli, tra una «fotografia eversiva», quale «détournement iconoclasta/irriverente di una collera quotidiana che mette tutto a fuoco! perfettamente»<sup>17</sup>, e una «rappresentazione» intesa come reale mistificato, simulato dalla «società dello spettacolo» che, si direbbe foucaultianamente, sorveglia, controlla e addomestica l'opinione pubblica anche e soprattutto attraverso le immagini.

L'incubo degli anni Settanta, come ha scritto Maurizio Grande, coincide del resto con «l'orrore di tutto ciò che è "codificato"», motivo per cui il vero istinto non è in fondo quello di capovolgere il sistema vigente per prendere il potere e costruirne uno nuovo, quanto piuttosto «farla finita con i Padri e con i Codici, liberando il desiderio come forza distruttrice»<sup>18</sup>.

Solo un anno prima del *Manuale eversivo di fotografia* un'altra pubblicazione collettiva, non a caso, poneva al centro dei propri interessi proprio quest'ansia di «farla finita» con i codici dei linguaggi tradizionali, concentrandosi sui risultati di una serie di analisi condotte sul rapporto tra comunicazione e comportamento sociale. È *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva* del Laboratorio di Comunicazione Militante, collettivo nato ufficialmente a Milano nel 1976 che resterà attivo per poco più di due

<sup>15</sup> T. D'AMICO, *Il fotografo e la strada*, in L. CAMINITI, C.D'AGUANNO, T. D'AMICO, G. DAVOLI, T. FILECCIA, *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012, p. 94.

<sup>16</sup> G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. 353.

<sup>17</sup> BERTELLI, *Contro la fotografia della società dello spettacolo*, cit., p. 49.

<sup>18</sup> M. GRANDE, *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Protagon Editori Toscani, Siena 1995, p. 31.

anni dando vita ad un'attività di ricerca e ad una serie di pratiche, realizzate in collaborazione con i circoli del proletariato giovanile e con le scuole, capaci di coniugare, come ha evidenziato Cristina Casero, «una componente di marca chiaramente concettuale, nel suo essere autoriflessiva e metalinguistica, con uno spiccato interesse sociale»<sup>19</sup>.

Utilizzando la critica estetica nell'analisi delle immagini ricorrenti trasmesse dai mass-media e/o raccolte e impiegate dagli organi istituzionali, l'originale tentativo di questo volumetto è quello «di studiare e decodificare le forme del linguaggio istituzionale», ma soprattutto non già di «abbandonare il campo artistico bensì scardinarne i limiti e ridefinirne i significati e le funzioni». Il lavoro degli autori intende così agire in due sensi: «dimostrare la non oggettività dei contenuti e la "artisticità" delle forme inerenti al linguaggio usato dal potere»<sup>20</sup>.

Qualcun altro, pochi anni dopo, sembrerà chiosare questo pensiero affermando: «La società dello spettacolo vive su queste cose, noi dobbiamo essere in grado di sfruttare queste contraddizioni per riappropriarci dei mezzi della comunicazione sociale»<sup>21</sup>. A parlare non è né Guy Debord né un esponente della critica radicale neo-situazionista italiana come il già menzionato Bertelli.

Le parole citate appartengono a Giovanni Senzani, ex docente di Criminologia e consulente tra gli anni Sessanta e Settanta del Ministero di Grazia e Giustizia, ma soprattutto ideologo brigatista (fondatore nel 1981 del Partito Guerriglia, nato dalla scissione con l'ala militarista delle BR) e autore del sequestro e dell'omicidio di Roberto Peci, 'reo' agli occhi dei terroristi di essere fratello del pentito Patrizio. La dichiarazione menzionata riguarda proprio tale operazione (consumatasi, come nel caso di Moro, in 55 giorni, tra il 10 giugno e il 3 agosto del 1981) e in particolare l'aspetto iconico, ampiamente curato nei dettagli dallo stesso Senzani, culminante con l'istantanea che fissa la «morte al lavoro» sul corpo dell'ostaggio, preparata da tutta la precedente documentazione audiovisiva relativa al «processo proletario» condotto ai suoi danni.

In quell'«occhio che uccide» si situa una componente sostanziale dell'intero «sguardo» del secondo Novecento in cui si condensano, secondo

---

<sup>19</sup> C. CASERO, *Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media*, in «Between», n. 7, maggio 2014, p. 2.

<sup>20</sup> LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE, *Nota redatta in occasione della mostra Strategia di informazione, in Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, a cura di A. Madesani, Dalai, Milano 2012, p. 6.

<sup>21</sup> G. GUIDELLI, *Operazione Peci. Storia di un sequestro mediatico*, Quattroventi, Urbino 2005, p. 51.

Giovanni Fiorentino, «voyeurismo, pulsione necrofila e scopofilia»<sup>22</sup>.

La polaroid che «immortalà la morte» di Peci rappresenta di fatto l'attestazione del punto di non ritorno, per parafrasare Umberto Eco, di quella «guerriglia iconica»<sup>23</sup> inaugurata dalle polaroid delle BR, ma anche la radicale degenerazione delle parole d'ordine, dei precetti, delle riflessioni che il dibattito sulle potenzialità militanti ed eversive delle immagini aveva prodotto nel corso degli anni Settanta.

La «messa a fuoco» del e sul mondo propugnata, pur in maniera *naïf*, dal manuale da cui si è partiti era quella di un movimento che cercava, anche attraverso la pratica fotografica, di attualizzare un proprio percorso di soggettivazione.

Con l'immagine dell'omicidio di Peci ci troviamo di fronte alla deriva opposta.

Roberto Esposito, a proposito della complessità della prospettiva foucaultiana in relazione al concetto di biopolitica e quindi anche al suo possibile ribaltamento in «tanatopolitica», afferma: «o la biopolitica produce soggettività o produce morte. O rende soggetto il proprio oggetto o lo oggettiva definitivamente»<sup>24</sup>.

E quest'ultimo l'effetto della fotografia scattata da Senzani in cui l'istanza «militante», al fondamento delle norme riportate nel *Manuale eversivo di fotografia* da cui si è originato questo percorso, si tramuta in una pratica radicalmente «militare» esercitata, alla lettera, dallo *shooting* di una macchina fotografica perfettamente, quanto tragicamente, sincronizzato con quello di una pistola...<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> G. FIORENTINO, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Meltemi, Roma 2004.

<sup>23</sup> Il riferimento va alla nozione di «guerriglia semiologica» elaborata da Eco per identificare, nell'ambito delle comunicazioni di massa, una pratica oppositiva rispetto al messaggio inviato da un'emittente 'ufficiale' (ad esempio la televisione) le cui idee e modalità comunicative devono essere messe in questione o le cui 'strategie persuasive' essere demistificate. Come ha recentemente evidenziato lo stesso Eco, il «fenomeno più curioso è che nell'espressione «guerriglia semiologica» sia stato focalizzato più il sostantivo (indubbiamente carico di suggestioni guevariane) che l'aggettivo troppo colto, così che la proposta è stata intesa nei modi più vari e sovente all'opposto delle intenzioni originarie» (U. ECO, *Guerriglia semiologica*, in *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Skira, Milano 2007, p. 254).

<sup>24</sup> ESPOSITO, *Bíos*, cit., p. 25.

<sup>25</sup> Questo saggio contiene e, in parte, rielabora alcuni testi presenti nel terzo capitolo del volume: C. UVA, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2015.

