

Enrico Menduni (Università degli Studi di Roma Tre)

*Partigiane e figuranti.*

*Una foto di Tino Petrelli nella Milano della Liberazione*

1. *Tino Petrelli tra i fotografi dell'insurrezione*

Tino Petrelli è un giovane fotografo che lavora per l'agenzia milanese Publifoto, diretta da Vincenzo Carrese<sup>1</sup>, e ha cominciato – secondo una tradizione che ha coinvolto anche Robert Capa – come fattorino dell'agenzia. Una leggenda che include un concetto autodidattico, grintoso e romantico del fotografo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vincenzo Carrese (Castellammare di Stabia, 1910 – Milano, 1981) dal 1927 fotografa per l'agenzia World Wide Photos (New York Times) e poi per la Keystone Press Agency, storica agenzia internazionale con sede a Londra. Assieme a Fedele Toscani, nel 1934, fonda a Milano la filiale italiana di Keystone. Nel 1936, per ragioni autarchiche, l'agenzia diventa Publifoto con un primo cliente di grande importanza, il «Corriere della Sera» (in esclusiva), e nel 1938 apre un ufficio a Roma. Nel dopoguerra l'agenzia si espande ulteriormente con sedi a Torino, Napoli, Palermo e Genova. Ha importanti collaborazioni con «L'Unità», «L'Europeo», «Il Giorno» e un rapporto molto stretto con l'agenzia ufficiale italiana Ansa. Dal 1949 distribuisce in esclusiva le foto dell'Agenzia Magnum in Italia. Negli anni Cinquanta, il momento di massima espansione, dà lavoro a oltre 150 fotografi. Poi la crisi: nel 1997 l'archivio, con oltre 3 milioni di immagini, viene acquistato da Fotocronache Olimpia, l'agenzia fondata nel 1958 dal reporter Walfrido Chiarini, che diventa nel 2003 Gruppo Olycom. Cfr. *40 anni di Publifoto*, in «Popular Photography Italiana», n. 127, 1968, pp. 19-35; V. CARRESE, *Un album di fotografie. Racconti*, Il diaframma, Milano 1970; *Publifoto notizie*, in «Progresso Fotografico», 1977, a. 84, n. 9; AA.VV., *I grandi fotografi: Publifoto 1946-1966. Immagini di vita italiana dall'archivio di una grande agenzia*, Fabbri Editore, Milano 1983; V. CARRESE, *Professione fotoreporter: l'Italia dal 1934 al 1970 nelle immagini della Publifoto di Vincenzo Carrese*, Baldini editore, Milano 1983; *Fotografia di una giovane repubblica*, a cura di G. Scimè, Mazzotta, Milano 1996; G. CALVENZI, *Vincenzo Carrese. Una biografia*, in *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, a cura di A. Carlotti, Abitare Segesta, Milano 2000, pp. 90-93.

<sup>2</sup> Valentino “Tino” Petrelli (Fontanafredda 1922 – Piacenza 2001) è trasferito dodicenne a Milano, dove nel 1937 entra come apprendista alla Publifoto. La sua prima foto, dall'ippodromo di San Siro, sarà pubblicata sul «Corriere della Sera» nel 1938. Diventato il più stretto collaboratore di Vincenzo Carrese, rimarrà in Publifoto fino al 1981. Nel 1984 si trasferisce a Piacenza dove morirà nel 2001, pochi giorni prima dell'inaugurazione di una sua mostra. La figura di Petrelli attende ancora un'esauriente

Nel dopoguerra si dedicherà alla professione di fotografo d'agenzia con grande versatilità. Di lui si ricordano testi fotografici importanti: il reportage su Africo, poverissimo paese della Calabria, che comparirà sul settimanale «L'Europeo» (1948); i servizi durante la disastrosa alluvione del Polesine (1951), quelli sulle mondariso, la foto del 1953 di Fausto Coppi sullo Stelvio, davanti a una scritta «W Coppi» preventivamente tracciata nella neve fresca dallo stesso fotografo. E poi un malizioso scatto di Amintore Fanfani sul podio del VII Congresso nazionale della DC a Firenze (1959), appollaiato su un metaforico pacco di giornali a causa della sua modesta statura; o Gianni Agnelli con Valletta, Pirelli e Bianchi alla presentazione dell'utilitaria Autobianchi «Bianchina» nel 1957.

Nell'aprile 1945 Petrelli è attivo nella Milano della Liberazione, illustrata in video dai *Combat Film* del Signal Corps dell'esercito americano e poi da *Giorni di gloria*, il documentario di Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei e Luchino Visconti (1945), e anche nelle immagini di alcuni fotografi dell'Istituto Luce, che ora collaborano con il CLN.

Il nostro fotografo è testimone anche dei giorni cruciali dell'insurrezione. Iniziata il 25 aprile, si conclude formalmente all'indomani con l'occupazione della Prefettura da parte di un reparto della Guardia di Finanza fedele al Comitato di liberazione, ma fino al 28 aprile numerosi cecchini fascisti appostati sui tetti sparano su chiunque passa per strada, mentre colonne di militi della Repubblica sociale e di tedeschi cercano una via di fuga verso la Svizzera. Il 29 aprile è il giorno in cui i cadaveri di Mussolini, di Claretta Petacci e dei gerarchi fucilati sono appesi, a testa in giù, al distributore di benzina di Piazzale Loreto; un terribile episodio,

---

definizione critica. Cfr.: R. DEL GRANDE, *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2015, Vol. LXXXII; *Il fotogiornalismo in Italia: Tino Petrelli*, a cura di I. Zannier, con un intervento di Vincenzo Carrese, Concordia Sette, Pordenone 1980; L. COLOMBO, *Tino Petrelli*, in «Fotopratica», n. 221, 1987, pp. 21-25; *Tra la perduta gente (Africo 1948)*, reportage fotografico di Tino Petrelli, con presentazione di Quirino Ledda e scritti introduttivi di Umberto Zanotti Bianco, Tommaso Besozzi e Arturo Carlo Quintavalle, Belvedere, Grisolia 1990; M. REBUZZINI, *È tutta colpa della nebbia, o giù di lì: Tino Petrelli, fotografo italiano*, in «FotoPro», a. VI, n. 51, giugno 1992, pp. 9-12; *Tino Petrelli Storie per Immagini, immagini di Storia*, Cassa di risparmio di Piacenza e Vigevano, Piacenza 1992; *Trent'anni d'Italia nell'obiettivo di Tino Petrelli*, a cura di L. Tagliaferri, Associazione «Piacenza nel Mondo», Piacenza 2001; G. CALVENZI, *Italia: Ritratto di un Paese in sessant'anni di fotografia*, Contrasto, Roma 2003, p. 181; *L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, (Storia d'Italia, Annali 20), Einaudi, Torino 2004; *Storie scritte con la luce. Reportage dall'Italia di Tino Petrelli*, Quaderno n. 5 di «Gente della terra piacentina», a cura di R. Pagani, M. Ferri, Piacenza 2012; U. LUCAS E T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015, p. 217 e n. 62 p. 86.

per il quale a Ferruccio Parri, allora vice-comandante del Comitato di Liberazione Alta Italia, è attribuita la definizione, senza riscontro certo, di «macelleria messicana». Nello stesso luogo, un anno prima, erano stati esposti e vilipesi i corpi di 15 partigiani uccisi per rappresaglia<sup>3</sup>. Nell'arco di tempo dal 28 aprile al 1 maggio 1945 saranno consumate nelle vie di Milano uccisioni e vendette.

La giornata del 29 aprile vede accorrere in Piazzale Loreto tutta la città, ma nella sua drammaticità è anche l'oggetto di numerose produzioni filmiche e fotografiche. Sono attivi i cineoperatori dei *Combat Film* del Signal Corps dell'Esercito americano e quelli dell'Istituto Luce<sup>4</sup>, ma anche molti fotografi dilettanti e tutti i fotografi professionisti di Milano. È un corpus assai vasto, riflesso della tensione scopica di quel giorno e dell'improvviso, totale e quasi incredibile rovesciamento dell'icona di Mussolini e della sua corte.

## 2. Le «Partigiane di Brera»

L'oggetto di questo intervento si concentra però su una singola immagine, sicuramente di Petrelli: le cosiddette «Partigiane di Brera» (Fig. 1) a cui sono stati anche attribuiti vari e fantasiosi titoli, di solito indicativi di un soggetto non chiaramente definito. Tra essi «Milano. Donne partigiane e gappisti» o «Partigiane Azioniste per le strade di Milano durante l'insurrezione». Il Museo di fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo possiede, nel fondo Lanfranco Colombo, una copia positiva, peraltro tagliata rispetto all'originale, che reca un timbro inequivoco, a inchiostro: «fotografia di Tino Petrelli distribuita dalla Publifoto / World copyright / N° 10296». Il titolo indicato nella scheda è «Milano. Tre ragazze partigiane armate di fucile in via Brera»; all'interno della scheda vi è un altro titolo, indicato come «dell'autore», che recita: «26 Aprile 1945. Milano. Tre ragazze aggregate a gruppi di partigiani in Via Brera, mentre perlustrano la città insieme ai Gappisti»<sup>5</sup>. A sua volta Adolfo Mignemi nella sua *Storia*

<sup>3</sup> Il 10 agosto 1944, 15 partigiani furono fucilati per rappresaglia in Piazzale Loreto. I loro corpi furono vilipesi in ogni modo e lasciati per l'intera giornata insepolti sul selciato, sorvegliati a vista perché nessuno potesse avvicinarsi. Cfr. S. BERTOLDI, *Piazzale Loreto*, Rizzoli, Milano 2001.

<sup>4</sup> *Combat film RW216*, 2 maggio 1945, *Morte di Mussolini* (111 ADC 4161). L'Istituto Luce, che ha praticamente sospeso ogni attività nel marzo 1945, realizza adesso due documentari, *Piazzale Loreto 1* e *Piazzale Loreto 2* (D 47302 e 7602). Esiste anche nell'archivio Luce un repertorio Incom non montato che ha come tema l'esposizione dei corpi di Mussolini e di Claretta Petacci.

<sup>5</sup> Collocazione: CLM\_222\_ST\_TQ. Scheda: FRLIMM – IMM-10120-0000076.

*fotografica della resistenza* inserisce la foto con la didascalia «Ricostruzione della partecipazione alla Resistenza degli studenti di Brera»<sup>6</sup>.

Questa confusione è confermata dal fatto che circolano varie versioni della fotografia. Nella versione più nota (Fig. 1) appaiono tre donne armate, seguite da tre uomini anch'essi armati, che percorrono Via Brera, davanti all'Accademia, nel centro di Milano<sup>7</sup>. Vi sono però varie versioni ridotte, in parte per necessità giornalistiche (Fig. 2), in parte per evidenziare la componente femminile (Figg. 3, 4, 5). La più importante però è la matrice di tutte queste riduzioni, una foto più larga, pubblicata da Mignemi e presente nell'archivio Olycom, che ha ereditato i fondi fotografici di Publifoto (Fig. 6)<sup>8</sup>. In questa immagine inoltre al suo fianco compare un nuovo personaggio, un uomo con un soprabito di pelle che segue da presso il gruppo e impugna una pistola.

Inoltre il volto dell'uomo con l'impermeabile chiaro, a destra, è stato reso irriconoscibile da un'intenzionale graffiatura del negativo: evidentemente il soggetto ritratto ha preteso che fosse cancellata la sua immagine. Questa sua volontà, probabilmente manifestata dopo la diffusione della foto, ha evidentemente il senso di una dissociazione politica. La graffiatura tuttavia permette, con un abile lavoro di ritocco, la ricostruzione del volto. È possibile che la foto presente in tre esemplari identici negli archivi Getty Images, proveniente da Keystone, che mostra l'uomo con il volto integro, sia frutto di un ritocco. Come mai tante varianti e cancellazioni?

### 3. I personaggi di una foto

La didascalia di Mignemi usa il termine «ricostruzione» e quindi esplicitamente indica l'immagine come una foto posata; considerazione piena-

<sup>6</sup> *Storia fotografica della Resistenza*, a cura di A. Mignemi, presentazione di Claudio Pavone, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 285, foto 349.

<sup>7</sup> La foto è presente in tre esemplari uguali negli archivi Getty Images-Corbis. Il primo, al numero 2660196, ha la data convenzionale 1 gennaio 1945, proviene da Keystone-Hulton Archive e reca la didascalia «Italian Partisans Associated with the Partito d'Azione during the Liberation of Milan». Le ultime quattro cifre del numero di catalogo coincidono esattamente con il timbro sul verso della foto del Museo di Fotografia contemporanea. Il secondo esemplare, al numero 107416671, ha la data convenzionale 1 aprile 1945, proviene da Keystone France-Gamma e reca la didascalia «World War II, Liberation of Milan on April 1945». L'ultimo, al numero 105219207, ha la data convenzionale 1 aprile 1945, proviene anch'esso da Keystone France-Gamma e reca la didascalia «Street Scenes during the Liberation of Milan in 1945».

<sup>8</sup> *Storia fotografica della Resistenza*, a cura di Mignemi, cit., p. 285, foto 349. <<https://olycomgroup.wordpress.com/2010/03/08/>> (ultimo accesso 30.03.2015)

mente condivisibile. Meno si comprende perché la ricostruzione dovesse essere dedicata all'apporto degli studenti di Brera alla Resistenza, quando nella foto gran parte dei soggetti hanno un'età e una connotazione sociale lontana dalla condizione studentesca. Lo stesso Mignemi, del resto, in più occasioni ha indicato in due delle donne, quella al centro e quella a destra, due sorelle polacche, una delle quali, Aniuska, sarebbe stata accidentalmente uccisa dalla sorella quella sera stessa, forse con la stessa arma che compare nella foto. La fonte di Mignemi è lo storico dell'arte Mario De Micheli, ex partigiano, in una casuale conversazione del 1985<sup>9</sup>. Una interpretazione piuttosto vaga (cosa ci facevano due giovani civili polacche nella Milano del 1945?), che ci allontana ancor di più dagli studenti dell'Accademia.

L'unica identificazione certa riguarda la giovane donna a sinistra nella foto. Si tratta di Anna Maria (Lù) Leone (1927-1998), la cui storia s'intreccia con quella del cinema e della sinistra italiana<sup>10</sup>. Milanese, sembra che fosse già fidanzata con Fabrizio Onofri, allora responsabile culturale del Pci, che poi sposerà. Lavorerà nel cinema come assistente di Vittorio de Sica in *Miracolo a Milano* (1951), reciterà in *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani, sarà assistente di Renato Castellani, Claude Sautet e René Clément, collaborerà con Marco Bellocchio e altri cineasti<sup>11</sup>. A Roma lavorerà insieme a Carol Levi all'agenzia William Morris, a stretto contatto con il mondo del cinema. Poi, lasciata la William Morris, sarà una protagonista del movimento femminista romano. Nel 1973 è tra le fondatrici, insieme a Dacia Maraini, Francesca Pansa, Maricla Boggio e altre, del Teatro della Maddalena; è produttrice e sceneggiatrice di un film tutto al femminile, *Io sono mia*, di Sofia Scandurra (1977), tratto dal romanzo *Donne in guerra* di Dacia Maraini. L'icona di Lù Leone ha influenzato la rappresentazione

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 42, n. 76; A. FRENDA, *Quel dramma dietro la foto simbolo*, in «Corriere della sera», 26 aprile 2009, p. 2.

<sup>10</sup> *Quei giorni da Leone*, «Panorama» n. 991, 15 aprile 1985, p.153.

<sup>11</sup> IMDB (Internet Movie DataBase) è sicuramente una fonte parziale per definire la variegata attività cinematografica di Lù Leone. Comunque questi sono i ruoli che le sono attribuiti: segretaria di edizione con Vittorio De Sica in *Miracolo a Milano* (come Lù Leone Broggi, 1951); attrice in *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani (non creditata, 1951); assistente di Carlo Lizzani e Massimo Mida in *Ai margini della metropoli* (come Lù Leone Broggi, 1953); assistente di Renato Castellani in *Romeo e Giulietta* (come Lù Leone Broggi, 1954); assistente di Camillo Mastrocinque in *È arrivata la parigina* (come Lù Leone Broggi, 1958); assistente di Nelo Risi in *Il vedovo* (come Lù Leone-Onofri, 1959) e *Il Mattatore* (come Lù Leone, 1960); assistente di Claude Sautet in *Asfalto che scotta* (*Classe tous risques*, come Lù Leone, 1960); responsabile del casting con René Clément in *Che gioia vivere* (come Lù Leone Broggi, 1961); sceneggiatrice e produttrice ne *Il gabbiano* di Marco Bellocchio (come Lù Leone, 1977); come sceneggiatrice e produttrice in *Io sono mia* di Sofia Scandurra (come Lù Leone Broggi, 1977).

della partigiana. Ad esempio Lisa Gastoni, che un po' le somiglia, nel film *I sette fratelli Cervi*, l'ultima opera di Gianni Puccini (1968).

#### 4. *La consegna delle armi*

La foto è generalmente messa in rapporto alla consegna delle armi da parte dei partigiani. Era un evento traumatico che accompagnava la liberazione di ogni città: dopo l'arrivo degli Alleati alle formazioni partigiane era lasciato il compito di snidare i franchi tiratori fascisti rimasti in città (particolarmente a Firenze, in cui la loro eliminazione richiese venti giorni), ma poi si svolgeva una cerimonia militare, in cui gli Alleati onoravano e ringraziavano solennemente i partigiani, che vi entravano armati, ma dovevano al termine consegnare le armi, comprese quelle che loro stessi avevano strappato ai tedeschi. Su questo gli Alleati, nuovi padroni del territorio, non derogavano.

Della Resistenza essi avevano, implicitamente, una concezione territoriale: comprendevano che un cittadino lottasse con le armi per difendere la casa, la famiglia, la città ma certo non che egli intendesse contribuire alla liberazione del suo paese in una sorta di esercito popolare. Il partigiano come un nuovo *minuteman*, il miliziano dell'indipendenza americana, pronto a difendere la sua famiglia e la sua città. Si trattava, in sostanza, di una mediazione tra il pragmatismo americano e il rigido scetticismo degli inglesi nei confronti delle formazioni paramilitari, bene espresso dal proclama del generale Harold Alexander<sup>12</sup>.

Per i partigiani ciò significava lo smantellamento delle formazioni, l'impossibilità di trasferirle su un nuovo teatro di guerra, il disconoscimento dello status, che essi stessi si attribuivano, di «Corpo di liberazione nazionale». Ma anche una frattura interna, tra quanti volevano liberare il paese dal fascismo e coloro per cui la liberazione era l'inizio di una rivoluzione o almeno di una trasformazione in senso socialista dell'Italia.

Queste opinioni erano molto forti nella componente comunista dei partigiani (che era poi maggioritaria) e, peraltro, erano state argomenti per l'arruolamento dei combattenti. Per la leadership di Togliatti, dopo la svolta di Salerno<sup>13</sup>, costituiva un grosso problema lo stabilimento di una nuova

---

<sup>12</sup> Il riferimento è al discorso radiofonico del generale (13 novembre 1944) nel quale sostanzialmente si rimandava a 'nuovi ordini' per le formazioni partigiane (nella primavera successiva) l'avanzata nella valle del Po e la liberazione dell'Emilia.

<sup>13</sup> La «svolta di Salerno» è il nuovo atteggiamento del Pci dopo il ritorno di Togliatti in Italia (aprile 1944): temporaneo accantonamento della questione istituzionale,

legalità postbellica di cui la resistenza fosse parte, e non un avversario; e quindi la consegna delle armi rappresentava un atto simbolico necessario. Pragmaticamente, la consegna poteva essere compensata con l'occultamento della parte migliore delle armi: spesso, nelle foto della consegna, si vedono passare di mano solo vecchi archibugi e moschetti '91.

Consegnare le armi, e dunque non proseguire la lotta armata, peraltro impossibile in presenza di un esercito occupante e di condizioni internazionali preclusive. Questo era l'obiettivo di Togliatti, che richiedeva una campagna di persuasione molto forte soprattutto nelle file del suo stesso partito. Una propaganda che, nelle nuove forme della comunicazione di massa, richiedeva il supporto delle immagini.

### 5. *La composizione come un retablo*

La foto intende dunque rappresentare un gruppo di partigiani che si reca a consegnare le armi, non il 25 aprile (inizio dell'insurrezione) ma probabilmente il 29, quando delle armi non c'era più bisogno se non per vendette ed esecuzioni che il CLN cercava a tutti i costi di contenere. Sarebbero dunque partigiani perfettamente in linea con le disposizioni togliattiane, e inquadrati in una formazione non casuale.

In prima fila le donne: si sa già che nel dopoguerra le donne parteciperanno al futuro referendum e alle elezioni<sup>14</sup> e il voto femminile sarà strategico. Al centro un'operaia, con gli scarponi e un abito dimesso; alla sua sinistra una donna che sembra appartenere a una classe sociale più elevata, un'infermiera, o una maestra. A sinistra, bella ed elegante nel suo impermeabile di gabardine, calze e scarpe leggere: una borghese, un'intellettuale.

In seconda fila, tutta al maschile, la composizione riflette specularmente quella delle donne. Al centro sempre un operaio, esponente di quella che dovrà essere la nuova classe dirigente dell'Italia progressista: un operaio-simbolo, in tuta da lavoro, parente stretto di quello che appare al centro del noto fotomontaggio degli scioperi nelle fabbriche del Nord Italia del 1943 (Fig. 7). Al suo fianco, in un chiasma rispetto alla prima fila, troviamo quello che a giudicare dal vestito e dal cappello è un impiegato o un

---

rimandando la decisione sulla forma dello stato ad un futuro referendum, in nome della priorità della liberazione del paese da tedeschi e fascisti. Ciò comportava che, nel futuro stato italiano postbellico, la battaglia democratica e non la rivoluzione armata sarebbe stata la strategia principale del partito.

<sup>14</sup> Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 23, 1 febbraio 1945: *Estensione alle donne del diritto di voto*.

tecnico, e dall'altra parte un giovane disinvolto, camicia bianca e cravatta, anch'egli con impermeabile chiaro di gabardine: un altro intellettuale.

Ecco dunque una rappresentazione bilanciata del ruolo dirigente – nella guerra di resistenza e nel futuro dopoguerra – della classe operaia e dell'importanza dell'emancipazione femminile. Congiuntamente, una rappresentazione della democrazia progressiva in cui la classe operaia si presenta al centro di un'alleanza di ceti laboriosi: tecnici, impiegati, infermiere, maestre, i ceti medi. A essi si aggiunge il prezioso contributo degli intellettuali borghesi che, grazie alla loro cultura e alle loro letture, hanno riconosciuto il ruolo egemone della classe operaia. Timorosi di piogge e acquazzoni, gli intellettuali di ambo i sessi amano ripararsi con costosi impermeabili di gabardine, generalmente chiari.

Il gruppo, almeno per i quattro personaggi più evidenti, non ha per le armi la cura e l'attenzione propria di chi le usa, e da loro dipende per la sua sopravvivenza. L'intellettuale donna imbraccia il suo fucile (sembra un Mauser tedesco) in modo marziale, ma all'incontrario; l'infermiera lo tiene sottobraccio come se dovesse correre a prendere il tram e l'operaia afferra il suo moschetto '91. Nessuno tiene il fucile a spalla come sarebbe normale in una marcia. L'intellettuale uomo tiene la sua pistola a tamburo pericolosamente pendente all'altezza della vita, invece di usare una fondina o di infilarla alla cintura. Non vediamo l'operaio e il tecnico, ma i quattro visibili non hanno con le armi il rapporto che avrebbe un combattente.

È evidente dunque non solo o non tanto che la foto è posata, ma che i personaggi sono i figuranti di una composizione simbolica in cui a ciascuno di essi è affidato un ruolo preciso come in un *retablo* spagnolo (o sardo): un polittico (con due t!) architettonicamente e gerarchicamente ordinato. Resta da spiegare come mai sia stato cancellato l'uomo col soprabito di pelle che tiene in pugno la sua pistola tedesca Walther, un'arma di eccellenza usata anche dalle SS, e ha tutta l'aria di uno che l'ha già usata. Al braccio ha una fascia, quindi è l'uomo del Cln, il dirigente, colui che accompagna gli altri, il commissario politico. Nell'iconografia dell'epoca, la pistola e il soprabito di pelle si connotano come corredo della funzione dominante, come si può vedere in questa foto di comandanti della Brigata Garibaldi-Natisone a colloquio con ufficiali dell'Armata Rossa sovietica (Fig. 8). Nella rappresentazione simbolica della classe operaia e dei ceti progressivi, lui è l'elemento guida, il partito, il Pci; che ovviamente è una icona maschile.

Si comprende così anche il motivo del taglio, che ha cancellato la sua figura da molte versioni della foto. Eliminare questo personaggio accentua il carattere spontaneo e popolare del gruppo (metafora della Resistenza),



non diretto da qualcuno di esterno e sovraordinato, come sarebbe poi il Pci, o l'Urss di Stalin. Il taglio consentì alla foto di proseguire la sua vita fino al 1968-69, quando gli studenti e gli operai si presentavano come «nuovi partigiani». Sarà poi il movimento femminista a fare di questa immagine un'icona del protagonismo delle donne, con ulteriori tagli e ritocchi.

### 6. *La committenza implicita*

L'immagine di Petrelli rimanda a un concetto che potremmo chiamare di «committenza implicita». Vi sono dei periodi nella storia, brevi ma molto intensi, in cui c'è un repentino e violento cambio di regime e in cui le decisioni sul destino delle persone sono prese da comandanti armati, senza possibilità di appello. La 'festa d'aprile' della Milano 1945 è uno di questi periodi. Una fotografia come questa non poteva essere scattata senza un'autorizzazione esplicita o implicita del CLN o almeno della formazione partigiana che era mostrata nell'immagine o controllava la zona.

In questa committenza c'è uno scambio di convenienze: il fotografo (o l'agenzia) scatta foto importanti ma si accredita anche con i vincitori (in particolare – ma non è il caso di Petrelli – se ha qualcosa da farsi perdonare); dal canto suo il committente (la formazione partigiana, ad esempio) acquisisce una spendibile testimonianza del suo impegno, del suo valore, dei risultati politico-militari raggiunti, e produce un'icona utile alla propaganda. Il comandante dell'unità ha l'autorità per disporre i suoi sottoposti nell'immagine, insieme al fotografo, nel modo e nelle pose migliori per conseguire i fini sopra enunciati. Tutto ciò avviene nell'ambito di una necessaria amplificazione propagandistica della lotta politica di massa, di cui la Guerra civile spagnola aveva fornito alla sinistra italiana una sorta di prova generale.

In questa contrattazione, non documentata ma indispensabile, entrano anche gli elementi compositivi di una fotografia e il formato di un servizio fotografico. Questo 'baratto di significato' porta a una composizione politica dell'inquadratura non meno accurata che nel *retablo*, l'antico polittico cui abbiamo già accennato.

### 7. *Partigiane e figuranti, intenzioni e preoccupazioni del Cln*

Le «partigiane», di cui abbiamo cercato di rintracciare storia e vicende, risultano così come le figuranti di un presepio, che illustra gli elementi

costitutivi di quello che sarà il togliattiano «partito nuovo». La controversa storia della foto, con cancellazioni e tagli (non nuovi nell'iconografia comunista), conferma la fretteolosità dell'*ars combinatoria* e la non perfetta giunzione degli elementi, nei concitati giorni della Milano appena liberata.

In ogni modo, le partigiane non rappresentano un gruppo di patrioti che si recano a consegnare le armi: non costituiscono una fonte diretta su questo tormentato passaggio. Sono invece una fonte storica più accurata sulle opinioni (e direttive) del Cln su come andasse mostrata la situazione di Milano subito dopo la Liberazione.

Opinioni e direttive, ma anche timori: siamo nella Milano che sarà teatro delle imprese della «Volante Rossa»<sup>15</sup>. Questa fotografia è dunque indicativa soprattutto delle preoccupazioni e ansie del Cln. Il dato utile per lo storico di oggi è soprattutto questo.

---

<sup>15</sup> Formazione paramilitare milanese che compì omicidi di fascisti e sanguinose vendette tra il 1946 e il 1949, con un ambiguo rapporto con il Pci. Gran parte del gruppo fu arrestata nel 1949 e processata. Alcuni fuggirono nell'Europa dell'Est con l'appoggio del partito. Il gruppo non si riprese da questo colpo e, di fatto, si sciolse. Qualcosa del genere avvenne a Roma con il «Gobbo del Quarticciolo» (Giuseppe Albano) e la sua banda. Albano morì in uno scontro a fuoco con i carabinieri nel 1945. A lui Carlo Lizzani dedicò nel 1960 il film *Il gobbo*.