

20.11.2002

Uliano Lucas

Nel ventennio fascista l'informazione visiva è sotto il controllo del Ministero della cultura popolare. La censura è sempre presente con il suo visto "si stampi" e anche la fotografia di propaganda del regime è debole. Non è arrivata in Italia negli anni '20 la grande ventata del fotogiornalismo europeo e statunitense, il fascismo non ha proposto nessuna riflessione sull'immagine, neanche su quella di propaganda. All'interno delle riviste fasciste, come *Primato*, non si è discusso di fotogiornalismo o di fotografia, c'era in tutta la classe intellettuale una matrice crociana e gentiliana che portava a diffidare dell'immagine ottico-meccanica. Eravamo fuori, tagliati completamente fuori. Certo ci sono alcune eccezioni, la figura di Leo Longanesi e poi di altri personaggi che diventeranno protagonisti del giornalismo del dopoguerra come Mario Pannunzio e Arrigo Benedetti, che pubblicano delle immagini diverse da quelle dell'Istituto Luce, ma i loro giornali, *Omnibus* e *Oggi*, durano poco, vengono soppressi a due o tre anni dalla nascita. Nel '39 esce anche, diretto da Alberto Mondadori, un giornale che si chiama *Tempo*, che viene citato spesso come un buon esempio di fotogiornalismo per l'invenzione della formula del fototesto e perché vi fanno le loro prime esperienze Federico Patellani e Lamberti Sorrentino. Risfogliare oggi *Tempo*, però, devo dire che fa grande tristezza. Perché era sì il primo rotocalco di questo paese, vi collaboravano sì Quasimodo e Lattuada, insieme a tanti altri intellettuali, però, soprattutto se uno si guarda le annate degli anni '41-42, c'era un antisemitismo nei reportage fotografici veramente molto, molto pesante.

L'ingresso in guerra nel 1940 mette in luce tutta la disorganizzazione dell'apparato propagandistico fascista, le foto ed i filmati prodotti risultano oggi materiale fatto in casa, improvvisato, soprattutto se paragonato a quanto usciva negli stessi anni dall'ufficio di propaganda tedesco. Questo dà l'idea che se anche Mussolini diceva che il cinema e la fotografia erano veramente l'anima della propaganda, il suo entourage mancava degli strumenti culturali e tecnici per fare realmente della fotografia e del cinema uno strumento non solo per la creazione del consenso, ma per quella dell'uomo nuovo fascista.

Di fianco al Luce continuavano a produrre informazione fotografica per i giornali anche piccole agenzie artigianali, come la Publifoto, la Farabola, la Fotovedo, che realizzavano fotografie dal taglio fascista, ma anch'esse improvvisando senza dipendere da precise istruzioni dall'alto.

8 settembre, la disfatta, l'armistizio. Molti fotografi e giornalisti sono coinvolti nei disastrosi epigoni della propaganda fascista, altri si "imboscano" in attesa di tempi migliori, quasi nessuno dei fotografi prende parte alla guerra partigiana. E arriviamo a quello che poi ci interessa, cioè all'alba del 25 aprile e al dopoguerra. E vi devo dire che il nostro fotogiornalismo democratico nasce male. Nasce male perché se alcuni fotografi della Repubblica Sociale, dell'Istituto Luce o delle agenzie del ventennio, scappano o vengono epurati, altri si riciclano abilmente. La Publifoto, l'agenzia di Vincenzo Carrese e Fedele Toscani e la Farabola riescono a riaprire dopo la chiusura del periodo bellico, richiamando al lavoro molti dei loro vecchi fotografi che, paradossalmente, dopo avere tante volte fotografato Mussolini nei suoi tempi di gloria si ritrovano ora a fotografarne il cadavere in piazzale Loreto. La prova di questa capacità dei fotografi di allora di realizzare immagini per tutti i gusti e soprattutto per tutti i tempi la si ha in un racconto di Carrese su alcune foto scattate nell'immediato dopoguerra sui tetti milanesi, passate per molti anni alla storia per essere fra le poche sequenze fotografiche su partigiani armati dopo il 25 aprile. Alfonso Gatto, al tempo di cui parliamo redattore dell'*Unità* poi divenuto famoso poeta, chiede a Carrese di andare a fotografare dei cechini fascisti nel quartiere di Porta Garibaldi. La squadra di Carrese al completo, lui e tutti i suoi fotografi armati di mitra, con un bracciale con la scritta C.N.L. vanno, cercano, si guardano intorno, ma sui tetti di Porta

Garibaldi non trovano nessun cecchino fascista e a un certo momento decidono di fotografarsi, facendosi passare per partigiani che cercano cecchini fascisti. Le foto vengono immediatamente pubblicate e vendute ad agenzie di stampa straniere, tanto che la sorella di Carrese che viveva negli Stati Uniti apre il giornale e scopre il fratello che va a caccia di cecchini. E' il primo falso, il primo grande falso. Carrese, anni dopo dirà nelle sue memorie, un libro di memorie, di vergognarsi di questo scoop inventato. Però rimane il fatto che le foto sono diventate celebri, talmente celebri che le ritroviamo in tutte le antologie della Resistenza o nei libri di storia della fotografia e Carrese ancora negli anni '50 non ne denuncia la falsità, piuttosto si preoccupa di omettere, in un'intervista ad *Oggi*, il particolare di averle scattate per *L'Unità* perché in quegli anni di guerra fredda una collaborazione con questo giornale poteva risultare imbarazzante.

Il fotogiornalismo nasce male, o meglio rinasce da fotografi che si sono formati sotto una dittatura e che continuano a fare fotografie come se niente fosse successo. Le loro esperienze, la loro mentalità, il loro modo di rapportarsi alla notizia, di fare fotografie è quello di artigiani, più o meno abili, che si preoccupano solo di soddisfare le esigenze di una committenza. Non sto neanche a raccontarvelo, non sto a lamentarmi... non sto a raccontarvi il sistema dell'agenzia che era totalizzante, non sto a raccontarvi che le fotografie non venivano firmate, che il contratto di un fotografo della Farabola era una cifra ridicola, che i negativi rimanevano proprietà dell'agenzia e che il paese non aveva una scuola di giornalismo, non aveva scuole di fotografia e la cultura dell'immagine era rappresentata dai pochi libri in circolazione e da qualche rivista specializzata. Il fotografo allora era all'ultimo gradino. E del resto anche il mondo editoriale non capiva l'importanza della fotografia, non chiedeva altro, non andava oltre la foto stereotipa d'agenzia.

Ricordiamoci anche che erano i tempi della ricostruzione postbellica, il che significa poca carta, poco inchiostro, poco denaro, e tuttavia faticosamente i giornali escono, preannunciando il boom editoriale e di tirature dei primi anni '50. Nascono anche delle iniziative editoriali valide, il settimanale *L'Europeo* di Benedetti, *Tempo* di Toffanelli, il primo *Oggi*, che si appiattirà però ben presto sul modello nazionalpopolare della cronaca rosa; rotocalchi che sapranno usare con intelligenza le fotografie di qualità standard e dallo stile cronachistico delle agenzie di Vespasiani, Meldolesi, Farabola, Rotofoto e Publifoto con Tino Petrelli, e scopriranno anche fotografi come Patellani, Sorrentino, Claudio Emmer, Bruno Stefani, Gian Colombo, Troncone ecc. ecc. Le tirature di quotidiani del pomeriggio come *Milano Sera*, *Il Corriere d'informazione* o *Il Corriere lombardo* sono sbalorditive per l'epoca e questi giornali, dopo un periodo iniziale in cui escono con poche pagine e poche fotografie, iniziano a fare della fotografia il loro punto di forza, divenendo palestra fino agli anni ottanta di generazioni di fotocronisti la cui storia è ancora tutta da raccontare. Malgrado la povertà dei mezzi e la fragilità della maggior parte dei fotografi, dunque quello fra il '45 ed il '50 è in fin dei conti un momento felice per la fotografia, perché c'era un forte dibattito culturale e politico nel paese e soprattutto c'era la curiosità della gente che voleva scoprire l'Italia dopo anni di informazione di regime, voleva vederla e chiedeva quindi ai giornali immagini. Nel '48 abbiamo Africo, raccontata da Petrelli, abbiamo i servizi di cronaca nera vietati sotto il fascismo, Rina Fort e la Cenciulli, abbiamo le donne che sorridono dalle copertine di *Tempo* fotografate da Patellani, simbolo di un'Italia che rinasce. Ma nel 1948 un'altra sciagura si abbatte sul nostro paese: la guerra fredda, che significa la sconfitta del Fronte popolare e la vittoria della Democrazia Cristiana, significa che il paese si taglia in due ideologicamente. La grande maggioranza dei giornali difendendo le posizioni della Democrazia Cristiana diventano ferocemente anticomunisti e attingono tutto il loro materiale dalle agenzie artigianali. Ritorna insomma un controllo politico dell'immagine, nel senso che i fotografi della Publifoto e delle altre agenzie scattano fotografie in funzione di rotocalchi e quotidiani allineati politicamente con il governo. In questi anni nasce un settimanale che è *Epoca* fatto da Alberto

Mondadori, che abbiamo lasciato direttore di *Tempo* negli anni '40: è uno straordinario tentativo di trasporre il linguaggio neorealista del cinema sulla carta stampata, ma soprattutto di aprire al grande fotogiornalismo internazionale, quello della Magnum e della Black Star, facendo un giornale tutto incentrato sulla fotografia, ma l'esperimento ha vita breve. I primi 10 numeri, se avete occasione di andare a guardarli, sono di una bellezza straordinaria. Nei primi quattro ci sono i reportages di Cartier-Bresson dall'India, dalla Cina, le fotografie di Capa, di Seymour, di Phillips su 12-14 pagine. L'imperativo sembra essere: "Apriamoci al mondo" e "apriamo al linguaggio della fotografia". E' un fatto sbalorditivo, rivoluzionario, ma è l'eccezione in un panorama editoriale dominato dai "familiari". *Epoca*, nella sua formula iniziale, dura dieci numeri e poi ripiega anch'essa sul nazionalpopolare, anche se il vecchio Mondadori era andato negli Stati Uniti apposta a comprare una grande macchina tipografica che avrebbe portato a Verona e pensava di riuscire a sfondare. E invece no o meglio sfonda quando raddrizza il tiro, quando Zavattini e Alberto Mondadori se ne vanno ed i nuovi direttori Fallaci e lo stesso Arnoldo Mondadori fanno un giornale "per la borghesia che produce e che lavora", per quel ceto medio che si stava allora formando nel nostro paese.

Epoca si allinea insomma al giornalismo da fiaba dell'Italia degli anni '50, in cui vediamo *Oggi* pubblicare solo nel 1949 qualcosa come ventisette servizi sui reali, dedicare nel 1955 circa quindici servizi alla Loren, e vediamo la Pampanini imperare anche in un settimanale per altri versi originalissimo come *Le Ore* di Salvatore Cappelli e Pasquale Prunas che rappresenta l'unico tentativo di rompere la gabbia grafica tradizionale e di fare del buon giornalismo. E' l'unico esempio di fotogiornalismo totale. Sfogliando questi rotocalchi è impossibile farsi un'idea di cosa fosse realmente l'Italia, vi troviamo un paese immaginario, quello sognato da tanti italiani come l'Alberto Sordi dello *Sceicco Bianco*, un paese di commesse divenute Miss, di attrici venute dal nulla, che vive del mito del cinema, dei buoni sentimenti, di miracolate, di apparizioni di Madonne. Un paese stranissimo. Se uno storico come Paul Ginsborg dovesse fare la storia d'Italia attraverso questi rotocalchi rimarrebbe sbalordito da questo misto di poveri immaginari sovrapposti ad un altrettanto povera realtà.

In contemporanea escono però anche altri giornali, esperienze editoriali che vivono ai margini del circuito dei rotocalchi a larga tiratura, *Settimo Giorno*, *Le Ore*, *L'Illustrazione Italiana*, *Vie Nuove* e *Noi donne*, giornali che permettono a giovani freelance, geniali outsider in un mondo dominato dalla fotografia d'agenzia, di iniziare e di fare. Ed è su questi giornali che pubblicano quegli straordinari fotografi passati alla storia come 'il gruppo del Giamaica': Carlo Bavagnoli, Mario Dondero, Ugo Mulas, Alfa Castaldi, a cui si aggiungeranno Bonora, Guidotti, Orsi, Lucas ed altri.

Negli stessi anni del Giamaica, anche a Roma si forma uno strano gruppo: Caio Garrubba, Antonio e Nicola Sansone, Calogero Cascio, Ermanno Rea, giornalista e poi scrittore, Pablo Volta, Franco Pinna, danno vita ad un'agenzia, ad una prima e seconda agenzia, sono tutti di sinistra, sono dei bohèmeiens....alcuni sono anarchici e per loro la fotografia, il reportage, è qualcosa di più che una professione è una scelta di vita, un lavoro condotto autofinanziandosi in giro per il mondo, in totale libertà, che permette di vivere senza dipendere da altri, scoprendo continuamente nuove realtà e nuove persone. Sono nati nel meridione, quel meridione colto che ha espresso grandi intellettuali e ha un modo tutto suo di guardare alla vita. Sono ex medici, ex studenti universitari che decidono, usando una Leica, di raccontare. Magliari della fotografia, venderanno per lo più all'estero, in Italia non avranno spazio, perché a Roma il giornalismo è intrappolato fra una stampa di sinistra fortemente ideologicizzata e la stampa "borghese" dei quotidiani e settimanali d'attualità politica che pubblicano prevalentemente anodine foto d'agenzia e con cui, del resto, questi fotografi non vogliono avere nulla a che spartire. Solo *Il Mondo* di Pannunzio e poi *L'Espresso* di Benedetti e Lefevre, che nasce nel '54, capiscono il valore delle loro immagini, giornali anch'essi "di fronda" per la loro estraneità al tipo di giornalismo

imperante, espressione di un filone liberal-radical che ha funzionato e a cui una serie di fotografi hanno con grande felicità e gioia collaborato.

Questi fotografi di Roma e di Milano dove e come si formano? Sono curiosi e sensibili autodidatti che leggono le poche riviste dedicate alla fotografia, *Camera* di Romeo Martinez e la svizzera *Du*, comprano le prime coedizioni su Cartier-Bresson che escono in Italia negli anni '50, i libri di Klein pubblicati nello stesso periodo, *Luzzara* di Paul Strand, edito con un testo di Zavattini, negli anni '52-'53. Ma il loro rapporto con la fotografia passa soprattutto attraverso il cinema, passa attraverso il neorealismo, che coinvolgerà anche tutto un mondo fotoamatoriale di alto livello, passa attraverso una rivista straordinaria che si chiama *Cinema Nuovo*, una rivista esclusivamente di cinema. E devo dire, anche per la generazione successiva è lo stesso.

Con gli anni '60 e '70 questo sistema che vede contrapposte il monopolio delle agenzie da un lato e il mondo dei freelance che si appoggia su alcuni giornali che potremmo chiamare "progressisti" dall'altro si modifica almeno parzialmente. Il paese è cambiato, la società, l'economia si sono trasformate, il sistema editoriale non può più essere lo stesso. E' sempre più influenzato dalla pubblicità e da un pubblico che si sta abituando alle immagini, che inizia a chiedere di sognare coi racconti fotografici a colori a cui giornali come *Epoca* dedicano inserti staccati e poi raccolti dai lettori. All'interno di una società in piena evoluzione il giornalismo e la fotografia hanno bisogno di nuovi protagonisti. Il problema dei grandi rotocalchi come *Epoca* è che non possono più affidarsi alla foto standard dell'agenzia, ma non possono nemmeno reclutare un certo tipo di freelance. Il nascente mercato della pubblicità legato al boom economico fa sì che il suo sia un pubblico che non vuole più la piatta foto d'agenzia ma che è del pari culturalmente lontano dalla foto del *Mondo* e dell'*Espresso*. Insomma, questi rotocalchi devono inventarsi un nuovo linguaggio. E dove attingono questo nuovo linguaggio? A quell'altro filone della fotografia italiana che è rappresentata dal fotoamatorismo evoluto. Questo genere di fotografia, che si modificherà negli anni, avrà in Mario De Biasi, ottimo professionista sia ben chiaro, il suo massimo esponente.

Contemporaneamente hai ancora un altro tipo di giornale: *L'Europeo* di Fattori e poi di Giglio che, a cavallo degli anni '50 e '60, crea un altro stile fotografico influenzato dai modelli di *Paris Match*, di *Stern* e di *Life International*, e dove, a un certo punto, si pone il problema da parte dei due direttori di dotarsi di una serie di fotografi di redazione e collaboratori fissi che interpretino la politica fotografica della testata. Appaiono quindi su questo giornale firme oggi completamente dimenticate eppure originalissime, come quella di Federico Garolla, a cui seguiranno i più conosciuti Gianfranco Moroldo, Duillio Pallotelli, Ferdinando Scianna, Evaristo Fusar e Maurizio Bizzicari.

Nella seconda metà degli anni '60 nascono anche nuovi giornali spesso di settore, indirizzati ai nuovi gruppi sociali impostisi con il boom economico, i giovani, le impiegate..., quella generazione dispregiativamente definita dei capelloni che chiede notizie sulla moda e la musica d'oltralpe.

Negli anni Sessanta il grafico Trevisani rompe anche per la prima volta la rigida gabbia grafica dalle lunghe colonne di piombo dei quotidiani impaginando *Il Giorno*, primo giornale del mattino che apre alla fotografia. Eppure, cosa un po' incomprensibile, il primo servizio fotografico del *Giorno* è dato in appalto alla Publifoto. Si usa quindi più fotografia, ma in realtà non si sa ancora scegliere la fotografia di qualità, nessuno all'interno del giornale ha la cultura visiva sufficiente per farlo, solo in seguito il vicedirettore Angelo Rozzoni si accorgerà che quella fotografia non poteva funzionare e deciderà di organizzare un proprio staff fotografico affidandosi prima all'agenzia giornalistica *Italia* di cui assumerà in seguito in redazione l'intero organico. Ma il salto ad usare assiduamente gli abili freelance disponibili sulla piazza non verrà mai fatto. Dentro tutto il giornalismo

italiano c'è una casualità che è incredibile. Quando ci si accorge che la fotografia è importante, non può più mancare sulle pagine dei quotidiani, si corre ai ripari, ci si dota di staff fotografici interni e si stringono collaborazioni fisse con le agenzie, ma senza progettualità, senza l'intenzione di creare una scuola, senza pensare realmente ad una linea editoriale nell'uso dell'immagine. Basta pensare a come si formano i servizi fotografici del gruppo del *Corriere della Sera*. Ad un certo momento, siamo alla fine degli anni '60, un redattore capo che è Franco Di Bella in un *Corriere d'Informazione* che aveva allora una diffusione di 250.000 copie, un quotidiano del pomeriggio importantissimo, si accorge che se chiamava un'agenzia alle 8 di sera non c'era più nessuno, che c'era bisogno di fotografi interni disponibili 24 ore su 24, capaci di realizzare servizi in esclusiva. Ma da dove attinge Franco Di Bella per reclutare questi fotografi? Attinge dalle agenzie, dagli stessi fotografi che alle otto di sera se ne erano andati a casa, per cui con la stessa mentalità. Per cui anche quando si è iniziato ad affiancare alla foto d'agenzia per la cronaca nazionale, per l'attualità e lo spettacolo, l'immagine di cronaca locale realizzata dal fotografo di redazione, la foto d'agenzia, intesa come modello stilistico e culturale, come rappresentazione funzionale al gruppo politico-economico al potere, ha continuato a dominare ed i freelance hanno continuato a vivere ai margini. E' questa la differenza con l'estero, dove il freelance era la crema, quello che, legato al giornale da precisi contratti di collaborazione che gli garantivano anticipi sulle prime visioni, firmava il servizio portante, perché era un personaggio che arrivava da varie parti del mondo come dal suo quartiere e portava la notizia, il servizio, il racconto, portava la freschezza. Da noi invece il freelance è sempre stato quasi una figura a lato, appena tollerata, ciò ha fatto sì che abili freelance che avrebbero potuto forse trovare un'altra sorte all'estero, siano apparsi sulla scena dell'informazione italiana come meteore, firmando ottimi reportage giornalistici per poi ripiegare su altro, sulla foto di moda, pubblicitaria e commerciale; tentavano con grande passione, devo dire, questa professione e poi, guarda caso, dopo un po' ne uscivano, prendevano altre strade perché il rapporto con i giornali era difficile, perché fondamentalmente non guadagnavano una lira. Era difficile anche perché allora, come sapete, la scelta di queste immagini veniva fatta dai direttori, non c'erano figure professionali preposte a questo compito. Alcuni di questi direttori erano dei letterati finissimi che amavano anche la fotografia, ma per un proprio gusto personale, per una propria sensibilità e quindi non la usavano in funzione dell'informazione, rispettando il suo contenuto ed il suo messaggio, ma alla fine la piegavano alle proprie esigenze, la tagliavano o, come Longanesi, la accompagnavano con didascalie ora ironiche ora sarcastiche che le davano un senso aggiunto talora del tutto assente nell'immagine in se stessa.

Gli anni a cavallo fra i '60 ed i '70 sono quelli di rottura, per quello che avviene nel paese. La crisi politica, sociale, di un paese che tenta di diventare altro investe e coinvolge tutta la stampa che inizia a fare i conti con la fotografia sia perché i fotografi stessi prendono coscienza della propria importanza, dei propri diritti e doveri, delle proprie responsabilità nel tutelare le informazioni che passano al giornale con le loro fotografie, sia perché agli inizi degli anni '70 lo stato del paese non permette più i servizi sulle miss, chiede che venga raccontato altro, chiede di conoscere i nuovi protagonisti della politica, le nuove realtà sociali. E allora se un giornale chiedeva ad un'agenzia la foto di Mario Capanna, dall'altra parte l'archivista diceva: "E chi è?". Erano arrivati alla ribalta dei personaggi che il mondo delle agenzie non poteva conoscere, non poteva comprendere, come non riusciva a comprendere e seguire le dinamiche di quanto stava accadendo in Italia. Pertanto è inevitabile che si sia formata un'altra generazione di fotografi ed altre agenzie, la DFP, la AGF. Mentre le vecchie agenzie hanno continuato a fare delle fotografie in funzione del potere.

In questo senso è divertentissima e paradossale la storia di Leonardo Vergani che era un bravissimo giornalista del *Corriere della Sera*. Appena tornato da Londra, dove aveva vissuto cinque, sei anni, fu mandato dal direttore a fare un servizio su quelli che manifestavano a Milano, in corso Monforte. C'era questo corteo di giovani, capelli lunghi, come allora si usavano, eskimo, e il fotografo ad un certo punto riprende la banalità del corteo, il capello lungo, qualche bacetto, queste storie....Vergani diceva al fotografo "Fotografa questo, fotografa questo, guarda che schifosi". E dire che veniva da Londra...Le fotografie uscirono con un pezzo molto duro. Il mattino dopo il centralino del *Corriere* fu intasato di telefonate del tipo: "Sono l'Ammiraglio Mazzucchelli, mio figlio è andato alla manifestazione e questi sono fatti suoi, ma non capisco perché l'avete dipinto come un capellone che non si lava...". E allora lì *Il Corriere* si accorse che forse quel testo e quelle immagini non funzionavano più, si accorse cioè che all'interno di quel mondo della contestazione c'erano anche i figli della classe dirigente e che il fenomeno andava raccontato in un altro modo. Però ci sono voluti degli anni per arrivare a questo e la maggior parte della stampa ha continuato a pubblicare questo genere di foto, per ossequiare il potere, perché anche il movimento della contestazione è sfociato in una contrapposizione ideologica che ha diviso ancora di più il paese ed i fotografi. Però il desiderio di raccontare e di sapere è grande, nascono nuove testate che propongono nuove formule fotogiornalistiche e nasce una straordinaria generazione di fotoreporter.

C'era una straordinaria libertà e curiosità da parte di tutti, perché si erano rotti gli schemi dall'oggi al domani, perché un giornale aveva bisogno di merce nuova, fresca, viva, di gente che viaggiava, se ne andava, raccontava. D'altra parte era anche una generazione che rispetto a quella degli anni precedenti aveva iniziato a vedere più film, a leggere più libri, a viaggiare, a guardare con interesse e curiosità al lavoro degli altri fotografi.

Gli anni '80 segnano l'involuzione. La diffusione nei salotti italiani della televisione determina la crisi dell'editoria, il fallimento delle formule tradizionali. Via via le grandi testate iniziano a chiudere. C'è la trasformazione dell'*Espresso* dal *tabloid* al *magazine*, c'è la crisi di *Tempo Illustrato*, della *Domenica del Corriere*, c'è la chiusura di *Vie Nuove*, di *Noi Donne*. E si afferma gradatamente un nuovo tipo di informazione che torna a vivere su un rinnovato sistema di agenzie basato principalmente sul monopolio nazionale di Contrasto, Olympia e Grazia Neri e su quello internazionale di agenzie come Sygma, Gamma, Sipa e Magnum. E se negli anni '50 il sistema semiartigianale in cui vivevano ancora agenzie e testate permetteva il nascere di iniziative editoriali originali, portate avanti a bassi costi e tirature contenute da direttori o editori che offrivano agli indipendenti un minimo spazio per esprimersi, nel sistema globalizzato dell'informazione degli ultimi vent'anni, dove la pubblicità fa girare cifre miliardarie, questi spazi non esistono più. I freelance, i pochi che rimangono, devono tentare la strada delle mostre o dei libri fotografici: il reportage d'autore italiano trova sempre meno posto sulle pagine dei giornali.

Io credo che dobbiamo domandarci da dove arriviamo, andando a riguardarci nelle biblioteche cosa sono stati i nostri giornali e cosa sono stati i nostri fotografi. Nel senso anche di quanta bassezza c'è stata nella fotografia, quanta volgarità, quanta falsità. La maggioranza dei fotoreporter italiani ha lavorato esclusivamente per la pagnotta, ai margini di un vero giornalismo, ai margini di un discorso culturale. Arrivati dalle camere oscure potevano solamente fare bene la cronaca, il morto, l'ammazzato e quella foto la facevano per pagare l'affitto. Non c'è stata una coscienza della professione. C'è stato un giornalismo di élite che ha saputo vivere negli interstizi di un panorama editoriale molto povero e c'è stato un giornalismo della quotidianità. Ci sono state liti furibonde. Questo per dire che se l'editoria non ha saputo capire la fotografia, anche i fotografi non sono mai stati in grado o non hanno mai voluto imporsi. Non si è mai riusciti a organizzare un fronte

unito, un sindacato dei giornalisti fotografi. In questa situazione gli editori hanno sempre avuto buon gioco.

Questo percorso che ho tentato di fare velocissimamente, avrebbe dovuto partire da ancora più indietro, dal 1898, dalle giornate di Milano, le famose giornate di Bava Beccaris che quattro, cinque fotografi cercarono di testimoniare. E' lì che nasce il fotogiornalismo italiano, quella è la datazione, perché con quelle fotografie, *L'Illustrazione Italiana* farà dei numeri speciali e così altri giornali, da quel momento inizieranno a comparire sulle testate settimanali e mensili foto di cronaca, sul terremoto di Messina e poi sulle guerre in Libia fino all'epopea della prima guerra mondiale.

Vorrei anche ricordare alcuni fotografi: Tazio Secchiaroli, bravissimo, che, a mio avviso, non va guardato solo come il fotografo della "dolce vita", ma che firma sull'*Europeo* e sulle *Ore* degli anni '50, dei mirabili reportage di attualità. Tazio Secchiaroli nella sua curiosità frequentava il gruppo dei freelance romani. Andava a trovarli a casa, li ascoltava e questi parlavano di obiettivi, di Cartier-Bresson, di giornalisti stranieri, gli aprivano gli occhi sul mondo, a lui che in quel momento faceva la cronaca romana per *Momento Sera*. Era vicino a questi personaggi, malgrado la diversità culturale e il diverso tipo di fotografia che realizzavano. Sente parlare anche di Ugo Mulas e del Giamaica e allora un giorno prende il treno e arriva a in questo bar di Brera dove di sera si ritrovavano artisti, fotografi, intellettuali, a parlare di politica ed estetica o semplicemente a giocare a carte e per tre giorni vive questo fermento. Quando esce, dirà ad un grande fotografo milanese di altra provenienza di cui non faccio il nome, "certo che sono proprio degli intellettuali". Secchiaroli li capisce perché capisce ed ama la fotografia, quando vede le foto di Gjon Mili, ancora agli inizi della sua carriera, gli chiede di poterlo seguire gratuitamente come assistente, lo porta in giro per tutta Italia per un anno lo osserva scoprendo come dirà "che questo pensa prima di scattare una fotografia", e quando il fotografo gli domanda in che modo può sdebitarsi, Tazio gli chiede di poter vedere tutto il suo archivio.

E chiudo con la storia di un fotografo alpinista, Walter Bonatti che è stato un mito della fotografia italiana degli anni '60. Andava, solitario, con la sua macchina fotografica, in vari strani e lontani paesi del mondo e pubblicava i suoi reportage su *Epoca*. L'uscita di Bonatti su *Epoca* significava 300/400.000 copie vendute. Poi un giorno la Mondadori decide di ridurre le spese, probabilmente non sono più i tempi d'oro dei primi anni '60, e comunica a Bonatti il ridimensionamento dei suoi grandiosi reportage. E Bonatti risponde: "No, torno a fare l'alpinista". Ricordo questo fatto perché Bonatti è stato uno dei pochi che ha avuto il coraggio di fermarsi, tornerà alle sue montagne, scriverà dei libri, farà le sue cose. Quando chiuse *Life* o *Paris Match* alcuni fotografi aprirono dei bistrot, preferirono altro, da noi si è scelto invece di continuare nella mediocrità pur di avere la firma o lo stipendio.

Testo registrato rivisto dall'autore