

Brescia, 28 maggio 1974. Immagini inedite

Silvia Mazzucchelli

28 Maggio 2026

Un vuoto improvviso, poi il ritorno violento della materia: il fumo, i corpi a terra, gli ombrelli rovesciati, le urla che si accavallano ai primi soccorsi. Il 28 maggio 1974, in Piazza della Loggia a Brescia, durante una manifestazione contro il terrorismo neofascista, esplode una bomba nascosta in un cestino portarifiuti. La strage provoca la morte di otto persone e il ferimento di più di altre cento. Pietro Gino Barbieri, Silvano Cinelli, Eugenio Ferrari, Nicola Notario e Pierre Putelli, sono alcuni dei fotografi presenti in piazza.

Fotografi nella strage. Brescia 28 maggio 1974 (Fondazione Negri, a cura di Carla Cinelli e Pietro Gino Barbieri, 2026), è il libro pubblicato in occasione dell'anniversario, che riunisce immagini e testimonianze, "abbiamo compiuto uno sforzo per raccogliere ed assemblare tutte le fotografie realizzate nell'immediatezza dello scoppio anche da altri fotografi presenti di cui abbiamo conoscenza, tra cui Oreste Alabiso, Berardo Lippamano ed Enrico Zampini. Purtroppo, non è stato possibile identificarli tutti o raggiungerli, recuperando integralmente queste immagini dopo il lungo tempo trascorso e la irreperibilità dei possibili autori".

Fino a un attimo prima dell'esplosione, le strade della città e la piazza conservano ancora il ritmo del corteo, i manifestanti camminano, i volti si susseguono, la protesta si distende nei passi e nella compattezza di un movimento collettivo. Come ha osservato Uliano Lucas, le grandi manifestazioni di quegli anni erano prima di tutto uno spazio attraversato, vissuto dall'interno, un teatro collettivo fatto di corpi, voci, gesti. Non contava soltanto il momento ufficiale del comizio, ma ciò che accadeva dentro la folla, parlare, correre, attraversare la città trasformandola temporaneamente in uno spazio condiviso. Nell'istante successivo all'esplosione ogni immagine reca lo stigma del trauma, la fotografia non racconta l'evento, ne registra il punto di cedimento.



Brescia, Foto Silvano Cinelli.

Silvano Cinelli, che da esperto fotoreporter conosceva “ogni respiro” di Brescia, ricorda la figlia Carla, anch'essa fotografa, si trova improvvisamente davanti a una città mutilata. In piedi, su una camionetta, coglie il momento dello scoppio. Un fumo biancastro sale dalla piazza e si spande sopra la folla e la distesa di ombrelli. “Nella foto di Zampini lo si vede lì: un uomo grande, in piedi sul tetto del camioncino nel momento esatto della deflagrazione. Mentre tutti fuggono, papà resta immobile, esposto, vulnerabile”.

La sua fotografia richiama quella di Robert Capa durante lo sbarco in Normandia, immagini mosse, imprecise, quasi sul punto di disfarsi. Eppure, è proprio in quella perdita di controllo che si concentra la verità. Non c'è il tempo della composizione, né quello dell'estrema nitidezza, c'è soltanto la necessità di fermare il momento mentre accade. L'imperfezione non è allora un difetto tecnico, ma un'“esatta imprecisione”, forma stessa dell'urgenza, in cui l'errore aderisce all'autenticità dell'esperienza vissuta. La fotografia è il punto di non ritorno: o si trattiene quell'istante, o lo si perde definitivamente. “Corse a sviluppare quelle pellicole; nella fretta disperata, i negativi riportarono i segni di graffi profondi. Sono i segni dell'orrore che tremava nelle mani: non ho mai voluto che venissero corretti, perché quei graffi sono la storia nella storia”. I graffi sul negativo diventano allora un elemento rivelatore, tracce materiali del momento concitato, dell'impatto con l'evento e del desiderio quasi febbrile di vedere subito cosa era rimasto impresso, non soltanto la realtà, ma anche la traccia dello

scoppio, la violenza del reale.

Quei negativi dialogano indirettamente con i *killed negatives* della *Farm Security Administration*, immagini ritenute inutilizzabili o indegne di stampa, bucate per impedirne la circolazione. Ma mentre nei *killed negatives* il foro sanciva l'esclusione dell'immagine dal visibile, qui il graffio compie il gesto opposto, non cancella la fotografia, bensì ne intensifica la presenza, rendendo visibile la violenza stessa del momento in cui è stata prodotta. Il supporto non è più neutro, diventa superficie colpita, l'esplosione che si propaga fino alla materia della pellicola.

Lo stesso accade in una fotografia che ritrae il documento d'identità di Clementina Calzari. Anche qui la strage lascia una traccia fisica sull'oggetto, un lato del documento appare mutilato, strappato dall'urto dell'esplosione, e la carta stessa diventa una seconda superficie ferita. In quella porzione mancante si concentra la prova di come la storia imprima direttamente i propri segni sulle cose, consumandole, alterandole, trasformandole in testimonianze. È quanto accade in un'altra immagine di Cinelli, divenuta una prova a posteriori, che ha permesso l'identificazione di Marco Toffaloni, ripreso in piazza durante l'attentato del 28 maggio 1974, quando aveva soltanto diciassette anni, e riconosciuto successivamente come esecutore materiale della strage.

Nelle fotografie di Cinelli la folla non è mai una massa indistinta, il suo sguardo cerca un punto di arresto, una figura che trattenga lo sguardo e impedisca alla tragedia di dissolversi nell'anonimato. Il passaggio dal disordine dei corpi al volto di Livia Bottardi trattenuto dal marito Manlio Milani e a quello di Arnaldo Trebeschi che si copre il viso davanti al cadavere del fratello Alberto, oltre a rivelare l'esperienza del fotoreporter che sa dove guardare, è fondamentale perché introduce un ordine etico dentro il caos. Non è un ordine compositivo nel senso classico, ma una forma di resistenza alla dispersione, la fotografia attraversa la confusione della folla per ritrovare la singolarità della persona.



Brescia, Foto Silvano Cinelli, si riconosce indagato Toffaloni.

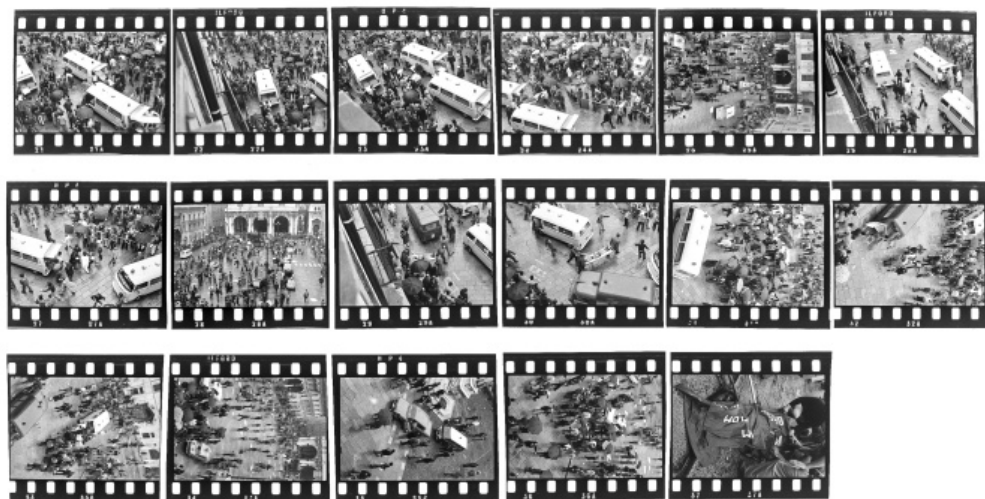
In alcune fotografie compaiono anche i fotografi stessi, colti mentre documentano la devastazione della piazza. La strage contiene così la scena della propria registrazione, l'immagine non si limita a testimoniare l'evento, ma rende visibile il processo attraverso cui l'evento diventa immediatamente documento. La presenza dei fotografi interrompe l'idea di un'immagine neutrale, la fotografia non osserva la catastrofe dall'esterno, ma entra nel cuore dell'evento, condividendone lo spazio e l'urgenza.

“Il mio passo, già incerto, venne bloccato da un'immagine agghiacciante... Un corpo dilaniato, rosso il selciato,” ricorda Pietro Gino Barbieri, studente di medicina ventenne e primo a fotografare il corpo di Alberto Trebeschi, privo di una gamba, le braccia aperte a formare una croce sul selciato della piazza. E subito dopo, coglie anche il gesto pietoso di un manifestante che stende una giacca sul torace nudo: un velo che si oppone all'oscenità e restituisce dignità a

quel corpo smembrato, nel momento stesso in cui la morte lo consegna allo sguardo pubblico.



Brescia, Foto Pietro Gino Barbieri.



Brescia, Foto Pietro Gino Barbieri.

In quell'atto si condensa una tensione che la fotografia di guerra e di cronaca porta inscritta in sé, il conflitto tra la necessità di mostrare e il desiderio di proteggere, tra l'urgenza della visibilità e la volontà di sottrarre il corpo alla sua totale esposizione. È il paradosso di cui scrive Georges Didi-Huberman, l'urgenza di rendere visibile l'orrore e, insieme, la consapevolezza che ogni visione resta, inevitabilmente, insufficiente. La giacca posata sul corpo di Trebeschi diventa allora più di un gesto pietoso, un argine simbolico contro la morte, un tentativo estremo di custodire ciò che la violenza ha già infranto.

Eugenio Ferrari, giovane operaio metalmeccanico antifascista iscritto alla CGIL, sopravvive perché si trova al centro della piazza. Si scontra immediatamente con la carneficina, "corpi smembrati a terra, nudi perché lo spostamento d'aria aveva tolto loro i vestiti. Ero sconvolto, il cuore mi sembrava uscire dal petto, ma nemmeno per un istante pensai di fuggire. (...) Quasi in trance, scattai i due rullini bianco e nero Ilford HP4 400 ASA che avevo con me. (...) Per inesperienza mi ero accorto di aver impostato in modo errato la sensibilità della pellicola, da cui la probabile errata funzione dell'esposimetro".

Ferrari realizza uno dei ritratti più famosi, un giovane che viene soccorso. Sulla sinistra si vede un braccio che lo sostiene, la pelle, gli occhi, la tensione della bocca aperta, le strisce di sangue che colano sul volto, portano i segni di qualcosa che eccede la persona e il trauma collettivo. Francesco Apostoli non appare semplicemente fotografato, ma impressionato dall'evento, la strage lascia un deposito direttamente sul suo viso. John Berger direbbe che questa fotografia estrae un istante e lo assolutizza, deresponsabilizzando chi guarda, poiché l'immagine perde il suo legame con l'evento e diviene universale.

È qui che si comprende la scelta dirompente di riprodurre i provini a contatto. Non solo per dare un nome agli autori delle fotografie, ma per sottrarre l'immagine traumatica alla sua fissità monumentale. Attorno allo scatto iconico ricompare infatti una continuità di gesti, esitazioni, spostamenti, che reinserisce l'evento nel flusso della vita. Le fotografie della strage perdono così la loro aura di singolarità traumatica e tornano a essere movimento, il passaggio del fotografo nello spazio, le variazioni dello sguardo, la ricerca del punto da cui vedere meglio. L'icona nasce dunque da una sottrazione, è il risultato di un arresto operato dentro il flusso continuo del vedere. Il provino a contatto, al contrario, restituisce proprio ciò che l'immagine singola tende a cancellare, il tempo della visione, la contingenza dello sguardo, la mobilità instabile dell'evento. Ed è qui che la fotografia torna a mostrarsi non come forma definitiva del trauma, ma attraversamento fragile del reale.

Se l'icona nasce da una sottrazione, risultato di un arresto operato dentro il flusso continuo del vedere, il provino a contatto, al contrario, restituisce proprio ciò che l'immagine singola tende a cancellare, il tempo della visione, la contingenza dello sguardo, la mobilità instabile dell'evento. Ed è qui che la fotografia torna a mostrarsi non come forma definitiva del trauma, ma attraversamento fragile del reale.

Una fragilità che non riguarda solo l'immagine, ma anche il suo farsi, come accade, per esempio, nella testimonianza del fotografo Pierre Putelli, contitolare dell'agenzia fotografica Eden, il cui archivio è oggi proprietà del Giornale di Brescia, e di Nicola Notario che lavorava per la medesima agenzia. Putelli decide di andare in piazza all'ultimo momento, e si accorge di avere nel rullino solo poche fotografie. Incontra Cinelli, che era stato il suo maestro, *finiti quei pochi scatti, mi ritrovi* "spaesato in mezzo al sangue e alla carne di quelle povere persone maciullate dalla bomba. Incrociavi Silvano Cinelli, che mi diede una pellicola vergine, ma purtroppo la situazione di confusione fu causa di un'involontaria impostazione non corretta della sensibilità; i negativi risultarono sottoesposti."

Ciò che resta non è la piena disponibilità dello sguardo, ma la sua esitazione, l'errore, la pressione dell'evento sul gesto fotografico. La sovraesposizione dovuta all'emozione entra nell'immagine come traccia fisica dello shock del fotografo, rendendo visibile anche la sua fragilità.

A questa logica di frammentazione appartengono anche altre immagini, che restituiscono, non tanto l'evento, quanto la sua materia residua, un ombrello rovesciato, con le bacchette di metallo rese visibili come uno scheletro (N. Notario - P. Putelli), e un ammasso di corpi che ne riprende la forma spezzata (E. Ferrari). Allo stesso modo la bandiera informe che copre il corpo di Alberto Trebeschi (S. Cinelli) non è più segno riconoscibile, ma superficie che perde consistenza, piegata dal peso e dall'urto dell'evento. In queste immagini non c'è più distinzione netta tra oggetti, corpi e simboli, tutto tende a una stessa condizione di disarticolazione. Le forme non rappresentano, ma cedono, mostrano il momento in cui il significato si disfa, il carattere "lacerato" dell'immagine traumatica, che non organizza il reale in una forma compiuta, ma ne conserva la sopravvivenza frammentaria. In questo senso, la fotografia della strage non produce un'icona unitaria dell'evento, bensì un campo di resti, di forme spezzate, di elementi che continuano a testimoniare proprio attraverso la loro incapacità di ricomporsi. È forse in questa zona opaca, in questo smembramento delle figure e dei segni, che tali immagini raggiungono la loro essenza, non la verità

monumentale dell'icona, ma quella fragile e instabile della dissoluzione.

In copertina, Brescia, Foto Silvano Cinelli.

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](#)

