

5

6

1. Forlì, 18 de agosto de 1944. El cadáver de Iris Versari colgado el día siguiente a su muerte en la plaza Saffi, junto a los de Silvio Corbari, Adriano Casadei y Arturo Spinazzoli. (Autor desconocido, ISR Forlì)

2. Trece empleados municipales, capturados en una oficina cercana, son colocados junto al muro del palacio de Correos para ser fusilados (Fall. AOK Benschel, Coblenza, Bundesarchiv, Bild 101, f. 568/1537, foto 3A)

3. Militar italiano capturado (Fall. AOK Benschel, Coblenza, Bundesarchiv, Bild 101, f. 568/1537, foto 18A)

4. Paracaidistas alemanes en las calles de Barletta (Fall. AOK Benschel, Coblenza, Bundesarchiv, Bild 101, f. 568/1537, foto 12A)

5. Montefiorino, 1944. Grupo de jóvenes pertenecientes a la Guardia Nacional Republicana (Aldo Corti, ISR Modena)

6. Auxiliar de la X Mas (autor desconocido, Roma, Istituto Luce)

Las imágenes de la guerra de liberación en Italia

Adolfo Mignemi

Adolfo Mignemi es historiador, profesor de la Academia Albertina de Bellas Artes de Turín. Coordina el grupo de trabajo sobre fuentes fotográficas del Instituto Nacional para la Historia de la Liberación de Italia y de la red de Institutos de historia de la Resistencia y la sociedad contemporánea. Es autor de numerosas obras sobre la fotografía como testimonio histórico. Entre otras, ha publicado *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico* (Turín, 2003), *Storia fotografica della Resistenza* (Turín, 1996), *Storia fotografica della Repubblica sociale italiana* (con Giovanni De Luna; Turín, 1998), *La seconda guerra mondiale* (Roma, 2000), *Storia fotografica della prigionia dei militari italiani in Germania* (Turín, 2005), *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa* (con Gabriella Solaro; Milán, 2005).

Pocas semanas después de la liberación y del final de la guerra en Europa, cuando aún se combatía en el Pacífico, entre junio y septiembre de 1945, en las principales ciudades del norte de Italia –Milán, Turín, Génova– se organizaron diversas exposiciones dedicadas a la lucha de liberación.

Bien mirado, es extraordinario que después de la catarata de imágenes producidas en el transcurso de más de seis años de guerra, puestas ante los ojos de la población implicada en el conflicto, sometida a las exigencias de la propaganda, existiera aún una disponibilidad difusa a «conocer» a través de las imágenes, a «razonar» valiéndose de ellas y de su trama narrativa.

Hay que destacar, con todo, que la evidencia de la mentira de mucha propaganda había forzado a la mayoría a dudar de la «verdad» de la primera mirada, había enseñado a buscar siempre y en todas partes un posible engaño entre los pliegues de cualquier realidad que les fuera propuesta como simple e inmediata. Y es igualmente cierto que las vicisitudes de la lucha de liberación eran desconocidas para la mayoría, incluso para los mismos protagonistas, puesto que el carácter episódico de las acciones, la fuerte compartimentación de las responsabilidades, el esfuerzo por insertarse y mimetizarse en la realidad en la que se operaba, produjeron a la larga y prácticamente hasta la fase inmediatamente previa a la liberación múltiples «resistencias»: diferentes de región a región, de valle a valle, de pueblo a pueblo, de grupo a grupo. Y no en último lugar, hay que recordar que, a pesar del deseo de dejar atrás la guerra, la gente, sin duda, tenía ganas de entender, de saber lo que había ocurrido, de no repetir los mismos errores del pasado.

En este contexto la fotografía manifiesta su increíble vitalidad, no ciertamente como elemento de «prueba absoluta», de representación inobjetable de la realidad/verdad, sino en cuanto insustituible instrumento lingüístico de la comunicación política.

Así las cosas, el historiador debe enfrentarse a una problemática muy compleja, como lo es captar por un lado la percepción que de esas imágenes se tenía entonces, y por otro reconstruir la sensibilidad estilística difusa. Dicho de otro modo: se trata de historizar la relación con las imágenes, restituyendo su carácter de documentos.¹

Estas breves consideraciones nos servirán, precisamente, como punto de partida del discurso analítico e ilustrativo que me propongo desarrollar.

El desarrollo de formas de resistencia y de guerra partisana no episódica sino, por el contrario, muy arraigada en la sociedad civil, en los territorios ocupados militarmente por los ejércitos alemán, italiano y japonés, es seguramente uno de los rasgos distintivos de la Segunda Guerra Mundial en el plano político y en el militar, tanto en Europa como en Asia.

La reiteración de tal estado de cosas acaba por producir reflejos significativos en todos los ámbitos, y también en el fotográfico, visto el papel central asignado a este tipo

1. Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Turín, Bollati Boringhieri, 2003.

particular de documentación. A partir de septiembre de 1943, en Italia, los actores de la guerra que se está librando se multiplican. Junto a los Aliados y a los alemanes, se encuentran respectivamente los primeros voluntarios que darán vida en los meses siguientes al Cuerpo Italiano de Liberación, y los soldados encuadrados en las distintas fuerzas armadas de la República Social Italiana, establecida al amparo de las banderas alemanas. Y en fin, con un papel secundario o de apoyo, está el mundo de los partisanos y el más amplio universo de los resistentes, es decir, aquella parte de la sociedad italiana que ante la ocupación nazifascista del territorio opta por no colaborar y por combatir, tal vez con instrumentos modestos e inadecuados para la confrontación militar, pero que en modo alguno lo son en el plano político y moral.

En el interior de cada parte hay innumerables diferencias y matices, expresiones de su carácter compuesto, que influirán en las modalidades de representación de la realidad, sea a través del medio fotográfico, sea a través de la calidad y cantidad de la producción de imágenes, sea a través de las formas de conservación y difusión.²

Es del todo distinto el panorama de la documentación fotográfica realizada entre las fuerzas partisanas. A la vista de esas imágenes llama la atención enseguida su carácter improvisado y ocasional. Por encima de todo domina una actitud de sospecha hacia el medio fotográfico, que podría dar pie, si las imágenes llegan a caer en manos del enemigo, a represalias sobre los partisanos involuntariamente retratados o sobre sus familiares, pero sobre todo en relación con la población civil y con los lugares habitados que aparecen como fondo. Fueron pocas las formaciones que consideraron de alguna utilidad inmediata el uso de la máquina fotográfica. Y desde el punto de vista de la documentación histórica de cuanto estaba sucediendo, sólo se prestará atención al enorme potencial de las imágenes en este campo en los últimos meses y a veces en los últimos días de la guerra.³

Detengámonos brevemente en las características específicas de las producciones fotográficas. Como es sabido, en la Alemania nazi la producción de imágenes de guerra era confiada a secciones militarizadas, las *Propaganda Kompanien* (PK), que realizaban tanto materiales fotográficos como filmicos. Todas eran dependientes del *Oberkommando der Wehrmacht* (OKW), o sea, de la sección del Mando supremo encargada de la propaganda, con la que estaban vinculadas todas las PK del ejército, de la aviación, de la marina y de las *Waffen SS*.⁴ Y en un cierto sentido se puede afirmar que el espíritu de cada arma se encuentra ampliamente reflejado en los negativos de los materiales fotográficos, realizados por cada operador de las diversas PK, que han llegado hasta nosotros. La actividad de la resistencia italiana –pero me temo que esto vale también para otros territorios ocupados– no encuentra una representación en sentido propio sino en términos de la documentación de las actividades de las secciones dedicadas a las operaciones de contraguerrilla.⁵ Un estado de cosas llamado a intensificar el dramatismo de algunos casos concretos documentados (piénsese en imágenes como la de Iris Versari, que se suicidó para no caer en manos de los alemanes y cuyo cuerpo semidesnudo fue expuesto en las plazas de Castrocaro Terme y de Forlì en agosto de 1944). [fig. 1]

Son ejemplares los apartados fotográficos adjuntos a los Registros históricos de las secciones.⁶ La documentación fotográfica que ha sobrevivido a la derrota de los ejércitos alemanes –una documentación que se conserva en Koblenz– precisamente por sus

2. Adolfo Mignemi, *Sguardi incrociati. L'Italia in guerra (1943-1945)*, en Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia y Luca Criscenti, eds., *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. 1, tomo 1, *Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Turín, Einaudi, 2005. Véanse asimismo del mismo autor: *Storia fotografica della società italiana. La seconda guerra mondiale*, Roma, Editori Riuniti, 2000, y «Professione reporter nella seconda guerra mondiale», en *Milennovecento. Mensile di storia contemporanea*, año 1º, núm. 2, diciembre de 2002.

3. Adolfo Mignemi, *Storia fotografica della resistenza*, Turín, Bollati Boringhieri, 1996.

4. Sobre los avatares del periodismo fotográfico y de la organización de los servicios fotográficos militares en Alemania véanse: Volker Albus Klaus-Honnel, *Deutsche Photographie. Macht eines Mediums, 1870-1970*, Colonia, DuMont, 1997; Bodo Dewitz y Robert Lebeck, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839 - 1973*, Göttingen, Steidl, 2001; Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Photographie im NS-Staat*, Philo Fine Arts, Dresden, 2003; y asimismo las siguientes memorias autobiográficas: George Schmidt-Scheeder, *Reporter der Hölle*, Stuttgart, Motorbuch, 1990; Walter Henisch, Christian Stadelmann, Regina Wronisch, *Brutale Neugier. Walter Henisch - Kriegsfotograf und Bildreporter*, Viena, Brandstätter, 2003; Joe J. Heydecker, *La mia guerra. Sei anni nella Wehrmacht di Hitler*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

5. Carlo Gentile, *La Wehrmacht in Toscana. Immagini di un esercito di occupazione (1943-44)*, Roma, Carocci, 2006.

6. El tema es ampliamente planteado en Giovanni De Luna y Adolfo Mignemi, *Storia fotografica della Repubblica sociale italiana*, Turín, Bollati Boringhieri, 1998.

características técnicas, puesto que incorpora los negativos de los materiales, tiene la ventaja de permitir la reconstrucción del modo de trabajar de cada operador.

Citaremos un solo ejemplo, que se refiere a uno de los primeros episodios de resistencia militar a la ocupación alemana ocurrido en Barletta en los días inmediatamente posteriores al 8 de septiembre de 1943, fecha del anuncio del armisticio entre Italia y los Aliados. El 12 de septiembre el paracaidista Benschel, operador de la Fallschirm AOK, integrado en las secciones al mando del comandante Walter Gericke, saca numerosas imágenes en diversas zonas de la ciudad, documentando también la matanza de 13 civiles. La distribución cuantitativa de las tomas es de por sí muy elocuente: del rollo de 37 fotogramas dos son imágenes de la matanza [fig. 2], tres se refieren al rastreo de militares italianos huidos, siete retratan a Gericke y a los oficiales alemanes, 10 muestran la rendición de la guarnición italiana (por lo demás integrada sólo por personal administrativo no armado) [fig. 3], 15 retratan a los soldados alemanes en las calles de Barletta.⁷ [fig. 4]

¿Y qué características presenta la producción fascista?

El esfuerzo por construir una identidad visual de las fuerzas armadas neofascistas no fue en modo alguno homogéneo.⁸ Aunque en esas filas también militaran hábiles profesionales –piénsese en Elio Luxardo, enrolado en la X Mas–, nunca se impuso un proyecto unitario capaz de soslayar la heterogeneidad de las producciones o incluso la precariedad psicológica de los propios soldados, conscientes de vivir una etapa cuyo rápido y trágico desenlace ya se percibía. [fig. 5]

La tensión para representar la realidad en función del propio proyecto político, por parte de la República Social Italiana, es muy débil y a menudo choca con la realidad. Basta pensar en la exhibición propagandística de las mujeres enroladas en los servicios auxiliares, captadas por el fotógrafo empuñando el fusil, cuando ese cuerpo había sido creado excluyendo el armamento individual. [fig. 6]

Incluso la capacidad para demonizar al adversario, sean los angloamericanos o la Resistencia, no aparece excesivamente creíble. [fig. 7]

La imagen espontánea interna a la república de Mussolini retrata el aislamiento y el carácter autorreferencial que imperan en los actos públicos y privados: da cuenta del clima de «estado de asedio» en que se vive [fig. 8]; representa lo cotidiano como una ostentación ansiosa de cosas útiles y valiosas (comida, vestidos, diversiones, armas), pero que se le niega a la mayoría de la población⁹ [fig. 9]; se insiste a veces, y con complacencia, en la capacidad para ensañarse con la vida del enemigo, quizás más para exorcizar la muerte que para contar algo a través de las imágenes.¹⁰ [fig. 10]

El uso de la máquina fotográfica en el ámbito de las formaciones partisanas, como se ha indicado antes, responde a lógicas totalmente diferentes, puesto que es radicalmente diferente la guerra que éstas llevan a cabo.¹¹

La documentación fotográfica de los primeros episodios de la resistencia en Italia es esporádica y absolutamente casual. Piénsese en la insurrección de la ciudad de Nápoles contra los alemanes y en los retratos de combatientes realizados por el joven de diecisiete años Alessandro Aurisicchio De Val, cedidos después a Robert Capa, que llegó a la ciudad con la vanguardia de los Aliados, y que los publicó, como propios, en *Life*.¹² [fig. 11] Desde el punto de vista cualitativo las imágenes son a menudo defectuosas y en general indescifrables a primera vista. Tal sucede con la brevísima secuencia cap-

7. Koblenz, Bundesarchiv, fondo Bild 101 (Propaganda Kampagnen), folios 568/1537.

8. G. De Luna y A. Mignemi, *Storia fotografica della Repubblica sociale italiana*, ob. cit. Recientemente se ha publicado la memoria autobiográfica de un fotógrafo de la República Social Italiana: Antonio Viziano, *Ricordi di un corrispondente di guerra*, ed. de Carlo Cucut y Roberto Bobbio, Voghera, Marvia Edizioni, 2008.

9. Fiammetta Auciello y Adolfo Mignemi, «Scene di vita ordinaria della banda Koch», *Millenovecento. Mensile di storia contemporanea*, año 2º, núm. 8, junio de 2003.

10. Adolfo Mignemi, *La rappresentazione fotografica delle stragi, en Crimini e memorie di guerra*, ed. de Luca Baldissara y Paolo Pezzino, Nápoles, «L'ancora del Mediterraneo», 2005.

11. Adolfo Mignemi, *La documentazione fotografica*, en *Atlante storico della Resistenza italiana*, ed. de Luca Baldissara, Milán, Bruno Mondadori, 2000.

12. El episodio ha sido reconstruido en A. Mignemi, *Storia fotografica della resistenza*, op. cit.



7



9



8



11



10



12

7. Valsesia, mayo de 1944. Materiales partisanos encontrados durante un rastreo de Guardia Nacional Republicana (Octavio Bernard, Roma, Istituto Luce)

8. Andorno Micca, 6 de noviembre de 1944. La guarnición del 1r Batallón de

asalto de la Legión Póntida (autor desconocido, Novara, Museo «A. Rossini», fondo Octavio Villa)

9. Milán, 1944. Foto recuerdo de un grupo de agentes de la sección especial de policía al mando de Pietro Koch (autor desconocido, Milán, Archivo de Estado, fondo CAS, Proceso P.Koch y otros)

10. Ivrea, 9 de julio de 1944. Ahorcamiento del partisano Ferruccio Nazionale por la X Mas (autor desconocido, Milán, INSMIL, fondo Colección fotográfica)

11. Nápoles, 28 de septiembre de 1943. Los «granujillas» (Alessandro Aurisicchio De Val, Nápoles, Archivo personal)

12. Milán, 12 de septiembre de 1943. Un grupo de civiles armados (Vincenzo Carrese, Milán, Publifoto)

13. Vincenzo Carrese, *Un album di fotografie. Racconto*, Milán, Il diaframma, 1970.

tada por un reportero gráfico de profesión como Vincenzo Carrese en Milán en septiembre de 1943.¹³ [fig. 12]

Hay muchísimos retratos, imágenes de pequeños grupos, pero la idea de fotografiar parece ser la última preocupación de los hombres que alientan los primeros grupos partisanas. Quizás la única excepción viene dada por el retrato de los compañeros caídos, con los cuerpos recompuestos y limpios, fotografiados pocos momentos antes de la sepultura, la mayoría de las veces para proporcionar a las familias un último recuerdo piadoso. Existen trazos definidos que se reiteran: el deslumbrante candor del sudario, el uniforme –cuando existe– con distintivos muy evidentes y el pañuelo del cuello, y en fin sobre el pecho, alguna flor del campo o la mejor arma del piquete llegado para hacer los honores en la breve ceremonia. [fig. 13]

La actitud cambia cuando, después del primer invierno, la banda se convierte en una auténtica formación. Entonces en las instantáneas aparecen los primeros elementos de la identidad partisana; se hacen retratar teniendo como fondo la bandera partisana [fig. 14] o pasándose, justo en el momento de la toma, la mejor arma, se reúnen en grupo para fotografías de recuerdo. [fig. 15, fig 16]

Cuando la formación crece también desde el punto de vista numérico y empieza a organizarse en estructuras funcionales coordinadas, la presencia de la máquina fotográfica ya no es demonizada, aunque persiste una falta de preparación de fondo en cuanto al uso sistemático de esta documentación y sobre la utilización instrumental de la imagen. Se consiente a algún fotógrafo local moverse libremente y realizar su tarea entre los partisanos. Por ejemplo, en Montefiorino, en la provincia de Módena, Olimpio y Aldo Corti retratan ora a los fascistas de la República Social Italiana, ora a los partisanos durante las semanas de la «zona libre» o «República partisana de Montefiorino», actuando en relación a unos y otros con discreción profesional y simpática equidistancia.¹⁴ [fig. 17, fig 18]

Aumenta asimismo el número de partisanos que se dirigen a algún estudio fotográfico de pueblo y se hacen retratar. [fig. 19, fig 20]

El análisis de estos materiales se presta a consideraciones interesantísimas. En cualquier caso, la casualidad sigue estando en el origen de los materiales incluso mejores tanto desde el punto de vista del resultado técnico, como de la documentación de un determinado evento.¹⁵ [fig. 21, fig 22]

Más en general, respecto a esta evolución de la actitud por parte del mundo partisano en relación con la fotografía, seguramente vale la pena llamar la atención, por su ejemplaridad, sobre la experiencia de las divisiones garibaldinas de la Valsesia, formaciones en las que la atención al problema de la auto-representación y, por lo tanto, de la identidad o, como se diría hoy, del aparecer, es marcada y constituye una preocupación constante.¹⁶ Lo mismo sucede siempre que se imprime un periódico clandestino y existe la posibilidad de realizar clichés fotográficos: la atención que se da a la ilustración gráfica no se corresponde nunca a una análoga tensión hacia el medio fotográfico.

Sin duda existían los problemas ya evocados de seguridad, la dificultad para encontrar el material negativo y para su tratamiento y la impresión, pero, con voluntad, también para esto se hubiera encontrado remedio. Quizás la verdadera limitación fue la ausencia de personas profesionalmente capaces e, indudablemente, el no excesivo empeño puesto en su bús-

14. *Obiettivo Montefiorino. Fotografie di Olimpio e Aldo Corti (1910-1975)*, ed. de Paolo Battaglia y Claudio Silingardi, Modena, Raccolte fotografiche modenesi «Giuseppe Panini», 2004

15. Es de lo más significativo lo acaecido con las imágenes de la zona liberada partisana en Ossola. Véase Adolfo Mignemi, «La repubblica de Ossola. 9 settembre–23 ottobre 1944», *Milennovecento. Mensile di storia contemporanea*, año 3º, núm. 24, octubre de 2004.

16. Se trata ampliamente en *Storia fotografica della resistenza*, op. cit. También hay referencias en la memoria autobiográfica de André Guez y René Caloz, *Le sang et la peine. Italie '45*, Lausana/Ginebra, De l'Arbalette, 1946.

queda por parte de los mandos partisanos. Ni tan siquiera hubo una gran atención a la potencialidad del uso de las imágenes «que documentan la barbarie enemiga», que sin embargo sí que fueron reunidas por las formaciones y «enviadas a los mandos superiores».

Son de carácter excepcional y únicos los episodios de publicación de algunas fotos captadas en «un campo de concentración alemán de prisioneros rusos» y «encontradas en poder de un alemán capturado por los *Fiamme Verdi*», reproducidas por el periódico partisano clandestino *Il ribelle*, distribuido en la provincia de Brescia, en la Lombardía, a finales de octubre de 1944;¹⁷ o la difusión de la imagen de la cabeza cortada del partisano yugoslavo Andrei Arkojemej, clavada en un palo y agitada como un trofeo, que se encontró esos mismos meses en el bolsillo de un militar fascista en los alrededores de Imperia. La imagen fue «publicada» por el periódico clandestino ciclostilado *La voce dei giovani* en la original forma de una auténtica reproducción fotográfica encartada en cada ejemplar.¹⁸ [fig. 23]

En este contexto aparecen así pues experiencias excepcionales, como las de Luciano Giachetti «Lucien» y Adriano Ferraris «Musik» en el Biellese, ambos fotógrafos de profesión en la vida civil, que realizaron antes de la liberación un corpus de alrededor de 1500 imágenes, el mayor hasta hoy conocido en Italia [fig. 24, fig. 25, fig. 26]; o también los casos de Felice de Cavero «Felix» en las Langas, de don Giuseppe Bruno en el territorio de Chiusa di Pesio [fig. 27], de Giovanni Brasi «Montagna» en el Bergamasco o de Carlo Buratti «Aspirina», que en Valsessera realiza un centenar de diapositivas a color.¹⁹

La insurrección y la liberación son, como es natural, el tema cuantitativamente dominante en las imágenes producidas por los partisanos. [fig. 28, fig. 29] Comparada con la precedente, parece una producción desmesurada, en la que también comparecen los fotógrafos profesionales, titulares de estudios y reporteros gráficos. En Venecia, además, se ponen a disposición de la autoridad partisana, para fotografiar los últimos combates, los operadores fascistas del Instituto Luce, que la República Social Italiana había trasladado en 1944 desde Roma, ante la ocupación por parte de los Aliados. [fig. 30, fig. 31]

La presencia de estos profesionales introduce con vigor sus propios esquemas representativos en la producción de imágenes. Así se crean, en pocas horas, tipologías y estereotipos que acompañarán, de ahora en adelante, la narración de la liberación a través de imágenes y, más en general, de toda la lucha de liberación.

A ellos cabe atribuir, con el resultado de la realización de imágenes de gran impacto visual, la práctica de hacer posar ante el fotógrafo, destinada a transformarse en reconstrucción²⁰ [fig. 32, fig. 33], pero sobre todo la descontextualización de los sujetos, creando esa imagen –que después será la típica imagen de agencia–, cuya única justificación es la confirmación del papel asumido en ese momento por los sujetos, que «no descubre a nadie, sino que confirma»:²¹ una práctica que, obviamente, será asumida como modelo por la fotografía espontánea [fig. 34, fig. 35], aunque no es posible decir que sea imitada, vista la natural presencia en este tipo de producción de la actitud de posar para sustituir la falta de imágenes, cuando no se está en condiciones de retratar o no se quiere o no se puede retratar el efectivo devenir de las cosas.

En el ámbito de la producción de fotografías por parte de los resistentes, es fundamental la imagen de la prisión, realizada en la totalidad de los casos en condiciones de

17. En 1965 se hizo una primera reimpression del periódico, a cargo de la Associazione Volontari Libertà Lombardia (FVIL), componiendo nuevamente los textos con caracteres similares y substituyendo algunas imágenes por otras análogas (entre ellas las citadas, en cuyo lugar se colocaron fotografías de Dachau realizadas tras la liberación del campo por los aliados). Tiempo después se publicó una edición facsimilar de la hoja por la editorial Sintesi, encargada por el Istituto Storico della Resistenza bresciana (en 1974).

18. A su vez la imagen tuvo una posterior circulación por Italia, que la consideró relacionada con la muerte del comandante partisano Filippo Maria Beltrami, acaecida en Ossola en febrero de 1944. Véanse también: Adolfo Mignemi, *Immagini e immaginario della Repubblica sociale italiana tra storia e autorappresentazione*, en *La RSI. La Repubblica voluta da Hitler*, ed. de Gianfranco Porta, Roma, Ediesse, 2005; Id., «Rappresentazioni, memorie visive e immagini della violenza nelle occupazioni italiane in area balcanica (1940-1945)», *Memoria e ricerca*, Ravenna, núm. 20, septiembre-diciembre de 2005.

19. Sobre los avatares de estos fotógrafos se remite a A. Mignemi, *Storia fotografica della resistenza*, obra citada, y a los ensayos visuales del mismo autor, «La resistenza e la ricostruzione di don Giuseppe Bruno» y «Adriano Ferraris fotoreporter. Da Fotocronisti Baita a La stampa», *Milennovecento. Mensile di storia contemporanea*, respectivamente año 2º, núm. 14, diciembre de 2003 y año 6º, núm. 29, marzo de 2005; también *Partigiani a colori nelle diapositive di Carlo Buratti*, a cargo de Alberto Lobato, Borgosesia, ISRSC Biella e Vercelli, 2000.

20. El tema se encuentra ampliamente ejemplificado en A. Mignemi, *Storia fotografica della resistenza*, obra citada, y también se trata en Pasquale Chessa, *Guerra civile. 1943, 1945, 1948. Una storia fotografica*, Milán, Mondadori, 2005.

21. Cesare Colombo, *Il grande archivio*, en *Professione fotoreporter. L'Italia dal 1934 al 1970 nelle immagini della Publfoto di Vincenzo Carrese*, Milán, Bandini, 1983.



13



14



15



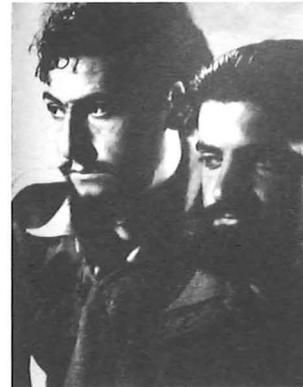
16



17



18



19



20

21



Iris Versari

SCENA
dare la vestire del magro
"Questo è il borgo di
"Sì, è quella la casa in
tantissimi anni, con il
maculato di una vecchia
pianta che s'innalza sul
"C'è una lapide che è
"Sicuro che c'è", ripre
buone Corbari, anche di
essere il primo tra tutti gli
sul fronte...".
Da qui una prima ved
all'epoca lucumbiano e cal
voti da quelli che venivano
a Modigliana e a Trivello.
L'uomo ucciso di non
quando il 26 luglio del
pietra del Popolo per la
battarono gli da una lin
no stendere se sono stati
Si chiamava ancora
colonna è Annunziata Vi
Mar. Emilian, uno dei
dopo 18 settembre.
"Questa qui - dice si
stato fascista dai tedeschi
gratia con la pinella. Ma
Lei minime. Ma non si
orda nel traffico di que
è finito, ho cominciato a
voti. Il direttore di lista
piena di forte e di sangue
Lo dice senza enfasi o
Tredizio Forli, anno O
Diaz di Polesine che,
se odigio della sua era
senza i suoi oroscchi a

13. Destra del Tagliamento. Funeral de dos partisanos de la división garibaldina («Ippolito Nievo») (autor desconocido, ISR Údine)
14. Valsesia, primavera de 1944. Eraldo Gastote «Ciro», comandante militar de las divisiones garibaldinas de la Valsesia y del Novarese; la bandera del fondo acabó posteriormente en manos de los fascistas, como muestra la imagen núm. 07 (autor desconocido, ISR, Novara)

15. Fontaneto d'Agogna, abril de 1945 (autor desconocido, ISR, Novara)
16. Pera, en Valle Ellero, septiembre de 1944 (Giuseppe Bruno, Chiusa di Pesio, Museo «Los senderos de la memoria»)
17. Lago de Montefiorino, verano de 1944 (Aldo Corti, ISR Módena)

18. Montefiorino, verano de 1944. Chistosa puesta en escena de una emboscada (Aldo Corti, ISR Módena)
19. Parma, primavera de 1945 (Studio Tosi, Parma, ISR Parma)
20. Tredozio, enero de 1944. Durante la ocupación partisana del territorio Iris Versari (véase la fotografía núm. 1), combatiente junto a Silvio Corbari, prefiere al uniforme

partisano los vestidos civiles para hacerse retratar por el fotógrafo en una secreta, pero evidente, aspiración de paz y de normalidad, además de por la determinada voluntad de afirmar su condición de mujer (autor desconocido, ISR Forli)
21. Colloro, en Valle Ossola, verano de 1944. El comandante partisano Mario Muneghina (Albe Steiner, Milán, Archivo Albe y Lica Steiner)



22



24



25



26



27

LA VOCE DEI GIOVANI

CIRCOLO PROVINCIALE DEL FRONTI DELLA GIOVINEU'
22 NOVEMBRE 1944 cent.50 la copia

di umano non conservano neppure il volto. La fotografia è stata presa in una località del Veneto, ove un partigiano, tradito dalle immonde spie fasciste, è finito in combattimento, veniva catturato. Violando ogni legge di onore e di umanità. Le fene di mugolanti, prive di ogni senso morale, passarono per le armi l'infortunato caduto nelle loro mani e - non contenti - infierirono contro la salma nel modo che la fotografia mostra.

Basta osservare, vincendo l'orrore che simile vista suscita, il modo con cui è stata eseguita la decapitazione, per rendersi conto della ferocia, inumana voluttà di sangue che ha spinto a questi assassini ad un'opera tanto nefanda. Per terrorizzare poi la pacifica popolazione locale, questi carnefici innestavano il capo del giovane trucidato sotto un bastone, recandolo in mostra come un vessillo per la via del paese. Come un vessillo !!! E' infatti un vessillo infame che testifica al mondo, una volta di più, la morale e la civiltà fascista: Guardate il volto dell'assassinato - fiero di tanto errore - reca in giro la testa del giovane ! E non gli stessi che pretendono di combattere per gli alti valori morali della civiltà, sono coloro che siancino - bestemmiando di onore, di fedeltà, di eroismo ! Sono coloro che ci insultano chiamandoci banditi, barbari, alcuni fuori legge ! Eccoli i fascisti nella loro opera sanguinaria ! Eccoli, ubriachi di sangue, fcelli d'edie, selvaggiamente assetati di strano, nella guerra che preferiscono ! che non risate da dire a Mussolini davanti a questa bestemmiana e alle altre innumerevoli l'aberrazione di questi esseri che ogni giorno ci dimostrano sempre

23

22. Traffiume di Cannobio, 18 de septiembere de 1944. Negociación entre alemanes y partisanos para un intercambio de prisioneros fascistas (Vittore Ceretti, Milán, INSMU, fondo Colección fotográfica)

23. (ISR Imperia)

24. Foglio di Strona, en el Biellese, invierno de 1944-1945. Una pequeña fábrica de armas (L. Giachetti-A. Ferraris, Vercelli, Fotocronistas Baita, fondo 1944-1945, rollo 17, fotografia 2)

25. Baltigati en el Biellese, 26 de diciembre de 1944. Lanzamiento de suministros aliados a los partisanos (L. Giachetti-A. Ferraris, Vercelli, Fotocronistas Baita, fondo 1944-1945, rollo 22, fotografia 14)

26. Lesiona, abril de 1945. Mitin de Anna Marengo "Fiamma", médica, responsable del servicio sanitario de 50ª división "Garibaldi" (L. Giachetti-A. Ferraris, Vercelli, Foto-

27. Santuario de Santa Lucía en Valle Elleiro, verano de 1944. Tipografía clandestina del periódico partisano Rinascita d'Italia (Giuseppe Bruno, Chiusa di Pesio, Museo "Los senderos de la memoria")

27. Santuario de Santa Lucía en Valle Elleiro, verano de 1944. Tipografía clandestina del periódico partisano Rinascita d'Italia (Giuseppe Bruno, Chiusa di Pesio, Museo "Los senderos de la memoria")

absoluta clandestinidad, recurriendo a los expedientes más disparatados e imaginativos para conseguir que sobreviva, junto a los hombres, una memoria visual de cuanto se estaba viviendo. No se prestó en ningún momento, pasada la guerra, la atención que correspondía a la excepcionalidad de este tipo de documentación. Así como al soldado que ha sido hecho prisionero se le insta a que asuma que su situación será ésa indefinidamente, por lo que más le vale no ocuparse de la cuestión, análogamente se impone el olvido sobre las imágenes que documentan los sufrimientos y las humillaciones sufridas. El interés de este tipo de documentos desborda ampliamente sus obvias limitaciones, derivadas de su carácter fragmentario, azaroso, discontinuo. Ninguno de los militares internados sabía si sería liberado, ni tampoco cuándo, ni cómo. Son así, con seguridad, del todo excepcionales los casos de documentación fotográfica importante llevada a casa, tal vez con grave riesgo de la vida, relativa a las situaciones más dramáticas.²² Diciendo esto, pensamos en las más de cuatrocientas imágenes disparadas clandestinamente en Polonia y en Alemania por el teniente Vittorio Vialli. [fig. 36] La fotografía, hay que recordarlo, y todos los esfuerzos desplegados para ocultar de los continuos registros que hacían los alemanes los materiales impresionados y el aparato fotográfico, se convirtieron para él, durante todo el periodo de su internamiento, en una suerte de razón para la supervivencia.

También es muy interesante la representación de esta particular guerra por parte de los operadores aliados que acceden durante algún tiempo, con las misiones militares aliadas, a las diferentes formaciones partisanas. Los fotógrafos, en la inmensa mayoría de los casos, se muestran sobre todo dispuestos a destacar la ayuda proporcionada a la Resistencia por los mandos aliados y como mucho propensos a captar, de modo absolutamente casual, aspectos de una «guerra civil» incomprensible para ellos. Tal es probablemente la razón de que «pongan de relieve superficialmente los aspectos folklóricos, en vez de los combativos, de los partisanos italianos, vestidos y armados de modo 'pintoresco' y 'curioso'». ²³ [fig. 37, fig 38, fig. 39, fig. 40]

Dada la calidad técnica de los materiales y la amplia divulgación que de ellos se hará, las imágenes de los operadores aliados gozarán de la máxima presencia en la posguerra y serán esenciales en la construcción de los imaginarios visuales relativos a la Resistencia.²⁴

Otra «mirada» en absoluto desdeñable sobre los acontecimientos italianos de 1943-1945 es la de los fotógrafos de Suiza, un país que se mantuvo neutral a lo largo de toda la contienda. Entre 1939 y 1945 el gobierno helvético ordena una continua y sistemática documentación fotográfica de lo que ocurre; en ella trabajan numerosos profesionales, entre los cuales se encuentran Christian Schiefer²⁵ y Werner Bischof. A este último se debe la realización de un precioso volumen fotográfico, dedicado a los militares aliados acogidos en Suiza y a la ayuda humanitaria proporcionada a las poblaciones civiles italianas, en especial a los niños huidos de Italia después de la caída de la república partisana de Ossola, acogidos en Suiza entre 1943 y 1945.²⁶

Las diferencias que hasta aquí se han evidenciado acerca de la producción de las imágenes, aún se vuelven más marcadas si la reflexión se centra en su uso. Los ejércitos regulares producen imágenes destinadas a publicaciones de distinto tipo –periódicos, opúsculos, incluso volúmenes ilustrados–, en las que obviamente se destaca fuertemente la marcha de la guerra. Las fases en las que predominan los reveses militares, sobre

22. Adolfo Mignemi, *Storia fotografica della prigionia dei militari italiani in Germania*, Turín, Bollati Boringhieri, 2004.

23. Id., *Sguardi incrociati* y en *Storia fotografica della resistenza*, obras citadas. En cuanto a memorias de fotógrafos, se remite a Robert Capa, *Images of War*, Nueva York, Paragraphics Books, 1965; y John Phillips, *Free spirit in a troubled world*, Zurich/Berlín/Nueva York, Scalo, 1996.

24. *La Campagna d'Italia fotografata dal Pentagono*, a cargo de Ilario Fiore, Roma, Canesi, 1965; *Romagna, 1944-45. Le immagini dei fotografi di guerra inglesi dall'Appennino al Po*, Bolonia, IBC, 1983; *Combat-photo 1944-1945. L'Amministrazione militare alleata dell'Appennino e la liberazione di Bologna nelle foto e nei documenti della V Armata americana*, Bolonia, IBC, 1994; pero véanse también: Giuseppe Campana y Raimondo Orsetti, *Ancona 1944. Immagini dei fotografi di guerra inglesi e polacchi*, Ancona, Regione Marche, 2004; Id., *Il 2° Corpo d'armata polacco nelle Marche, 1944-1946. Fotografie*, Ancona, Regione Marche, 2005; Giovanni Sulla, *Gli eroi venuti dal Brasile*, Modena, Il Fiorino, 2005.

25. *La guerra vista dal Ticino, 1939-1945. 102 immagini del fotoreporter Christian Schiefer*, a cargo de Villi Hermann y Antonio Mariotti, Bellinzona, Giampiero Casagrande editor, 2003.

26. *Our Leave in Switzerland. 200 photos. A souvenir of the visit of American soldiers in Switzerland in 1945-46*, a cargo de Arnold Kübler, Gottlieb Duttweiler y Werner Bischof, Zurich, Zur Limmat, 1945.



28



29



30



31



32



33

28. Macerata, 30 de junio de 1944. Los partisanos del grupo de la partida Nicolò ocupan la ciudad. Para subrayar su voluntad de presentarse como un verdadero ejército se visten con los uniformes coloniales, encontrados en un almacén de un acuartelamiento (autor desconocido, ISR Macerata)

29. Modena, 30 de abril de 1945. Los partisanos desfilan por las calles de la ciudad liberada, a donde han llegado con todos los medios de transporte disponibles (Luigi Pincelli, ISR Módena)

30. Venecia, finales de abril de 1945. En San Sebastiano viene reconstruido el enfrentamiento con un francotirador (autor desconocido, Venecia, Museo Correr)

31. Venecia, finales de abril de 1945. En el Puente del Rialto se simula un asalto ante la

indiferencia de los transeúntes (autor desconocido, Venecia, Museo Correr)

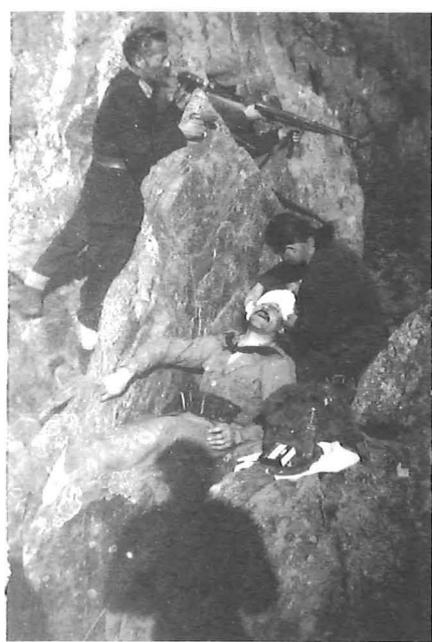
32. Milán, finales de abril de 1945. Vincenzo Carrese y sus fotógrafos "ponen en escena" la liberación de la ciudad, reclutando a algunos estudiantes de la Academia de Brera (autor desconocido, Milán, Publifoto)

33. Milán, finales de abril de 1945. Vincenzo Carrese se hace fotografiar en el papel de un

partisano a la caza de francotiradores sobre los tejados de la ciudad (autor desconocido, Milán, Publifoto)

34. Valgrande en el Verbanco, verano de 1945. La enfermera partisana María Peron y algunos compañeros reconstruyen un combate. En primer plano la sombra del fotógrafo (autor desconocido, ISR Novara)

35. Apeninos de Emilia, invierno de 1945-1946. Un grupo de partisanos de Reggio



34



35



38



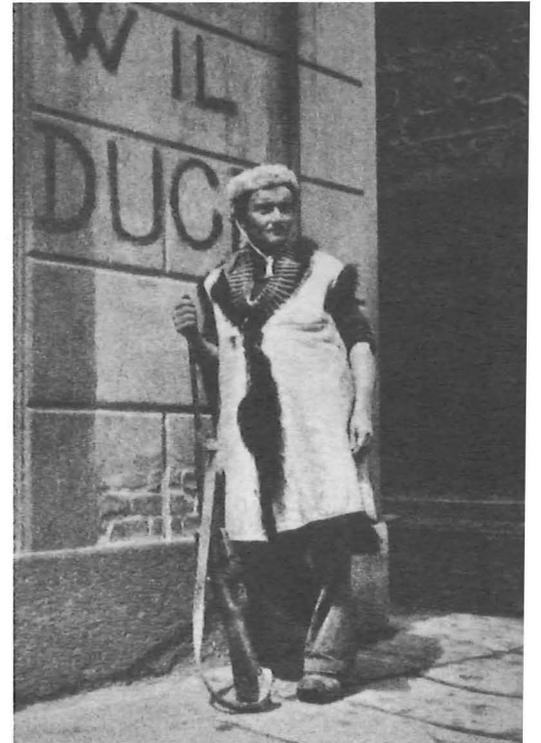
36



37



39



40

Emilia reconstruye para el fotógrafo las acciones realizadas en los inviernos entre 1943 y 1945 (autor desconocido, ISR Reggio Emilia)
36. Sandbostel, diciembre de 1944 (Vittorio Vialli, Bologna, Instituto Histórico "Parri" de Emilia Romagna, fondo V.Vialli, folio neg. 15, hoja 5, pr. 301)
37. Valle de Aosta, 1944. Grupo de partisanos caminan por un terreno fuertemente nevado, fotografiados por un operador militar ameri-

cano. El texto escrito precisa que estos hombres y mujeres pertenecen a una organización política, exiliada en Francia, que se ha opuesto al fascismo desde el 1927 y la mujer situada en primer plano viene señalada como una maestra, que ha decidido combatir al lado de su marido (autor desconocido, Milán, INSMML, fondo Colección fotográfica NYP50868)
38. Zona de Ravenna, noviembre de 1944. La

preparación del pan en un destacamento partisano. La fotografía ha sido disparada por un operador militar inglés, que al redactar el texto intercalado subraya la fuerte implicación de la población civil con la resistencia: "el pan se hace cerca de la sede del destacamento, hospedado en una casa en la que también habitan numerosos civiles; aquí también los vestidos del grupo, casi a jirones, son

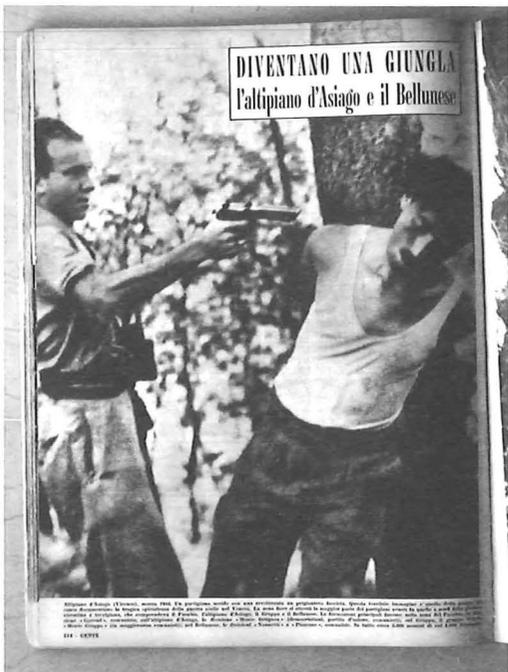
lavados por las mujeres de la comunidad" (autor desconocido, Londres, IWM, NA 20197)
39. Apeninos de Forlì, marzo de 1945. Don Luigi Piazza, capellán de los partisanos con el comandante de la formación, Romeo Corbari (autor desconocido, Londres, IWM)
40. Piacenza, abril de 1945 (autor desconocido, Londres, IWM)



41



42



44



43

41. Milán, 28 de abril de 1945. La exposición de los cadáveres de Mussolini y de los jefes fascistas en el Piazzale Loreto fotografiada por un operador suizo (autor desconocido, Milán, Archivo "L'Europeo")

42. Opúsculo de propaganda impreso en Roma en enero de 1945. Para complacer al Gobierno Militar Aliado, a quien no le gustan las fuertes connotaciones políticas, la fotografía de la cubierta es retocada, eli-

minando el saludo con el puño alzado de muchos de los partisanos allí fotografiados.

43. El retoque fotográfico, eliminando el escudo de la casa de Saboya del campo blanco, hace que la bandera sea republicana (autor desconocido, Milán, INSMMLI, fondo Colección fotográfica)

44. La imagen de la puesta en escena de un fusilamiento se convierte en verdadera en las páginas ilustradas de una historia de la guerra partiana (Il vero volto della guerra civile, Milán, Gente, 1961), escrita por el autor neofascista Giorgio Pisano, pero cambia de ambiente: del Biellese, donde la simulación había sido fotografiada por "Lucien" y "Musik", ahora el presunto homicidio se ha situado en el Bellunese.

todo si eran prolongadas, comportaban –como se decía– una reducción fisiológica de los materiales fotográficos utilizados.

Por otra parte, en esas fases se hace un uso distinto del material fotográfico. En efecto, si antes se atribuía a las imágenes la máxima veracidad, el carácter de prueba irrefutable, en el momento de reflujó se tiende a dudar del valor documental de las mismas, a atribuirles un carácter de ambigüedad y, curiosamente, a dudar siempre de las fotografías realizadas por el enemigo y jamás de las propias. La producción propagandística está llena de ejemplos en este sentido.²⁷

Además, la relación de las personas con la realidad tiende a fagocitar la relación entre las mismas personas y la documentación fotográfica de los acontecimientos. Tras años de conflicto ya no existen umbrales de dramatismo que puedan capturar las conciencias: o lo que se propone es muy distante de la vivencia cotidiana o las imágenes aparecen como portadoras de informaciones irrelevantes.

Esta es la razón por la que las fotografías de la plaza Loreto de Milán, con la muchedumbre congregada para ver los cadáveres de Mussolini, de Clara Petacci y de los jerarcas fascistas, que suscitan en nosotros reacciones emotivas intensas, entonces fueron contempladas con un espíritu totalmente distinto, sin escándalo. [fig. 41] Sólo después de algún tiempo, cuando se hizo con ellas también una serie de postales y pasaron a ser objeto de comercio, intervino el prefecto nombrado por el Comité de Liberación Nacional (CLN), Riccardo Lombardi, acabar rápidamente con eso.²⁸

Igualmente significativo es el hecho de que para fotografiar esos escenarios no hubiera ningún partisano con la máquina fotográfica, sino reporteros profesionales.

El caso de las imágenes de la plaza Loreto mueve sin duda a subrayar lo necesario que es para el historiador, de cara a un uso correcto de las imágenes como documento, tener siempre presente la percepción que existía de esas imágenes cuando fueron producidas.

Y así hemos vuelto a las consideraciones iniciales. La plena comprensión de la percepción de las imágenes implica una reconstrucción del recorrido, análogo al realizado hasta aquí en lo relativo al análisis de su producción. La historia de la percepción de las imágenes de la resistencia en la posguerra está llena de interesantísimos episodios, de historias de imágenes «forzadas» en sus contenidos.²⁹ [fig. 42, fig. 43, fig. 44]

El capítulo más interesante son las exposiciones de la resistencia, a las que ya he aludido. Resulta evidente, cuando examinamos el proyecto y las finalidades comunicativas de aquellas exposiciones, que a partir de este análisis es posible captar su diseño científico en toda la amplitud y al mismo tiempo –entre otras cosas a la luz de los límites temáticos evidentes que se impusieron los organizadores– el tipo de representación de la lucha de la resistencia italiana que se pretendía trasladar a la opinión pública.

«La importancia de una lucha de liberación –escribían los organizadores de las exposiciones en el librito que las acompañaba– no se puede juzgar en función de la ventaja militar que los ejércitos aliados han obtenido de ella. También la lucha de liberación francesa y la lucha de liberación yugoslava pierden mucho de su importancia, si se las juzga sobre la base de su aportación al esfuerzo bélico de los ejércitos aliados. Y la lucha de liberación italiana, a pesar de sus decenas de millares de caídos, pasa a ser de una importancia irrisoria,

27. En cuanto a la problemática general se remite a Adolfo Mignemi, *L'Italia s'è desta. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa fra fascismo e democrazia*, Turín, Edizioni Gruppo Abele, 1996.

28. Enrico Sturani, *Le cartoline per il duce*, Turín, Edizioni Capricornio, 2002.

29. El análisis de este tipo de publicaciones y en concreto de la obra de Giorgio Pisanò, *Storia della guerra civile in Italia*, Milán, Edizioni FPE, 1965, se encuentra en G. De Luna y A. Mignemi, *Storia fotografica della Repubblica sociale italiana*, ya citada.

si se le juzga sobre semejante base. Está fuera de duda que, incluso si no hubiera habido ninguna lucha de liberación italiana, los ejércitos aliados habrían vencido igualmente. La diferencia sólo hubiera sido de tiempo. Habrían vencido seis meses más tarde. Pero si no hubiera habido ninguna lucha de liberación, es decir, ninguna lucha partisana, ellos no habrían sido ejércitos liberadores; habrían sido simplemente ejércitos conquistadores».³⁰

El objetivo prioritario era construir una representación orgánica y unitaria de la guerra de liberación, que superase los localismos y las divergencias ideológicas, destacando aquellos hilos comunes que había permitido a Italia su propio rescate moral. Al mismo tiempo, este loable proyecto político, compartido por todas las fuerzas políticas, se enfrentaba con las exigencias propias del lenguaje fotográfico. De exposición en exposición, en los paneles, se fue asignando a las imágenes un cometido enunciativo cada vez mayor.³¹

La elección acentuó el recurso, por un lado, a fotografías que tuvieran fuerte carácter emblemático y simbólico, caracterizadas por un lenguaje retórico; por otro, a documentos fotográficos en los que se reconstruían o, más sencillamente, se sugerían situaciones reales. Y finalmente, se empezó a descontextualizar y a deslocalizar las imágenes. En consecuencia, por ejemplo, la fotografía de un puente destruido se puede convertir en el símbolo del sabotaje, aunque en realidad hubiera quedado así como efecto de un bombardeo aéreo aliado. Y no solo eso. Su representación visual puede ser relocalizada sin demasiados problemas en el Piamonte, el Véneto o en Emilia, en cualquier caso un puente destruido se asemeja siempre a todos los otros puentes destruidos. [fig. 45]

Así, recurriendo a una metonimia visual, la imagen de dos hombres en bicicleta, realizada en otro contexto y con otras intenciones, puede seguramente evocar la emboscada en la que, en la misma carretera, se ha dado muerte al odioso oficial enemigo, huyendo después con esos vehículos. [fig. 46]

Análogamente, el perfil de un grupo de obreros que aparecen de brazos cruzados y con aire resuelto, presentado a manera de mosaico fotográfico sobre un fondo de chimeneas de fábrica, seguramente mostrará una huelga decidida y valiente. Poco importa si semejante fotografía, pensándolo bien, era muy improbable que pudiera haberse tomado en la realidad de las luchas obreras que se llevaron a cabo en la época de guerra. [fig. 47]

La relevancia de las exposiciones, desde el punto de vista del uso documental de las imágenes, estriba en que estructuraron el primer imaginario visual orgánico de la Resistencia italiana.³² [fig. 48]

Eso es así no sólo porque el material impreso vinculado a las exposiciones (los catálogos o los desplegados ilustrados) acabó por convertirse en la referencia para la identificación de los materiales fotográficos, incluidas las atribuciones erróneas, sino sobre todo porque las exposiciones fueron realizadas técnicamente recurriendo al trabajo de los laboratorios de agencias, en especial de «Publifoto», que en las décadas posteriores comercializaría como propias esas reproducciones que fueron presentadas, y que siguen siéndolo actualmente, con las atribuciones erróneas de lugar, de fecha y de individuos fotografiados.

Decididamente estamos en el ámbito de las peculiaridades específicas del uso de la fotografía y de los avatares de su complicada transformación en documento histórico. ■

30. *La resistenza italiana*, Milán, Corpo volontari della libertà, 1947.

31. Adolfo Mignemi y Gabriella Solaro, *Un'immagine dell'Italia. Resistente e ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa*, Milán, Skira, 2005.

32. Quizás no sea casual que en 1953 la publicación del ensayo de Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana*, editado por Einaudi, tuviese en la cubierta la fotografía genérica en color de una casa semidestruida, a la que se le había superpuesto la reproducción, borrosa y en blanco y negro, de la imagen de un grupo de partisanos marchando por los Apeninos de Parma.



Les sabotages

45

Roberto Battaglia
Storia della Resistenza italiana



48

Pour Mussolini : bras croisés.
En août 1942 - alors que la guerre fasciste nourrissait encore des espérances de victoire - voici commencer les grèves des ouvriers de Milan, de Turin, d'Asti, de Modène.

Italie
du Nord
1942

2 grèves par mois
1943
1 grève par



47



46

Dans les campagnes, les premiers alliés fugitifs trouvent un gîte et du pain. C'est pourquoi les fascistes distribuent la corde et le plomb. A Forlì, patrie des Mussolini, sept paysans sont torturés et massacrés en présence de leurs familles. Leurs femmes accourent cueillir les cadavres: on les fusille sur place, sur les morts.

GAP

Fascistes et Allemands haïssaient les bicyclettes. Dans les villes, c'était l'instrument habituel des « Gap », pour l'acte rapide, pour la justice sommaire contre l'espion, contre le sbire, contre le chef fasciste. Le « Gap » passait à bicyclette, abattait, disparaissait courbé sur son guidon.

45. Milán, INSMLI, fondo Exposición Resistencia Burdeos, p. 11.A.

46. Milán, INSMLI, fondo Exposición Resistencia Burdeos, p. 5.B.

48. Portada del libro de R. Battaglia, Storia della Resistenza italiana (1953).

47. Milán, INSMLI, fondo Exposición Resistencia Burdeos, p. 1.A2.