

2. Fotogiornalismo e diritti umani

La Kodak, una calamità



Dacca, Bangladesh 2001: migliaia di donne in Bangladesh e in Pakistan sono state bruciate con l'acido per "crimini" come aver rifiutato un matrimonio combinato o aver chiesto il divorzio. Il fotografo danese Ulrik Jantzen ha scattato quest'immagine al Bangladesh Medical College, l'unico posto in tutto il paese che cura queste donne e i loro figli, che spesso restano a loro volta feriti durante le aggressioni. Solo di recente si è iniziato a riconoscere la violenza contro le donne come una forma di terrorismo e di violazione dei diritti umani. Foto: © Ulrik Jantzen.

“Non c'è documento della civiltà che non sia anche, allo stesso tempo, documento della barbarie”: parlando di fotografia, il celebre aforisma di Walter Benjamin vale anche se rovesciato. Ogni immagine di barbarie – di miseria, umiliazione, terrore, sterminio – contiene il suo contrario, anche se spesso in modo inconsapevole. Ogni immagine di sofferenza non solo dice “È così” ma anche, implicitamente, “Così non deve essere”; non solo “questo accade” ma anche, implicitamente, “questo non deve più accadere”. La documentazione della sofferenza è un documento di protesta: ci mostra quello che accade quando distruggiamo il mondo.

Questa è la dialettica, e la speranza, al cuore della fotografia del dolore. Ma insito in quella dialettica e in quella speranza, a complicare le cose, c'è un paradosso devastante. Non c'è dubbio – con buona pace di Brecht, Sontag e Sekula – che più di ogni altro mezzo di comunicazione del ventesimo secolo la fotografia abbia mostrato la violenza – abbia reso la violenza *visibile* – a milioni di persone in tutto il mondo. Pure, la storia della fotografia dimostra anche quanto quella esposizione sia limitata e inadeguata: vedere non si traduce necessariamente in credere, interessarsi o agire. Questa è la dialettica, ma anche il fallimento, al centro della fotografia del dolore.

Qual è allora il ruolo della fotografia nello smascherare l'ingiustizia, combattere lo sfruttamento e promuovere i diritti umani? I fotoreporter sono stati i principali creatori e divulgatori di quello che lo storico Samuel Moyn definiva “lo spettacolo del sangue [...] fisso su violenze e dolore fisico esagerati”. Cosa resta dunque di questo spettacolo, lungo un secolo, di immagini atroci? E perché, soprattutto oggi, assistiamo a una forte reazione contro queste immagini?

Mezzo secolo prima dell'invenzione della macchina fotografica, i protagonisti della Rivoluzione americana avevano dichiarato il diritto “inalienabile” alla vita, alla libertà e alla ricerca della felicità. I francesi li seguirono a ruota proclamando i diritti “naturalisti” dell'uomo e del

cittadino; diritti definiti, con parole ancor oggi ispiratrici, di “libertà, proprietà, sicurezza e resistenza all’oppressione”. Nel diciannovesimo secolo Marx, che come osserva John Berger “raggiunse la maggiore età nell’anno dell’invenzione della macchina fotografica”, concepì un movimento mondiale del proletariato che prescindeva dai confini nazionali. Solo alla fine del ventesimo secolo però si afferma la presa di coscienza, se non la realtà, di un qualcosa chiamato “diritti umani universali”. È nella nostra epoca che si impone una nuova rivendicazione, che per gran parte della storia dell’umanità sarebbe suonata strana, se non assurda: ogni persona – anche il miserabile, il non bianco, lo straniero, la donna, il bambino, il rifugiato apolide – ha diritto alla dignità, alla sicurezza, alla libertà.

Tuttavia, quando l’idea dei diritti umani riemerge, nella seconda metà del ventesimo secolo, fu proprio perché la visione articolata duecento anni prima *non si era* concretizzata nella realtà. Sappiamo dell’esistenza dei diritti umani perché viviamo in un mondo in cui, per la maggioranza delle persone che vivono su questa terra, non esistono; come scrisse la storica Lynn Hunt “Siamo più che certi che esiste un problema di diritti umani quando inorridiamo per la loro violazione”. Soprattutto dall’Olocausto in poi, è stata la sofferenza più dell’idealismo l’incubatrice dei diritti umani: la loro è un’epifania negativa.

La Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, approvata dalle neonate Nazioni Unite nel 1948, riflette tanto quel fallimento come questa negatività: non nasce dall’ottimismo dei primi anni del ventesimo secolo, e di certo non è discendente diretta e indisturbata delle Rivoluzioni francese e americana, ma emerge all’indomani della distruzione del popolo ebraico e di decine di milioni di persone. Nasce, cioè, tra le macerie di un mondo sotto shock, che era sprofondato in una violenza così inspiegabilmente perversa da trovarsi costretto a riflettere cosa sia, se esiste, a rendere umani gli esseri umani. L’atroce ironia è che, mentre si contavano i milioni di cadaveri e i campi profughi traboccano di gente, l’idea di umanità così disonorata era l’unica autorità a cui ci si poteva appellare: natura, dio e storia erano diventati, nella migliore delle ipotesi, irrilevanti. Così, nel 1951 Hannah Arendt scriveva: “L’uomo del ventesimo secolo si è emancipato dalla natura come quello del diciottesimo dalla storia. Storia e natura ci sono diventate altrettanto estranee [...] L’umanità [...] è oggi diventata un fatto inevitabile”. Nel 1951 come oggi, questo fatto ineludibile non era all’insegna

della speranza: l’uomo moderno, aggiungeva Arendt, “ci ha mostrato potenzialità che non erano neppure sospettate dalla filosofia e dalla religione occidentale”.

Il moderno movimento per i diritti umani non è quindi figlio dell’orgoglio per ciò che abbiamo realizzato nel ventesimo secolo, bensì della vergogna, anzi, del terrore, per ciò che abbiamo distrutto. L’Olocausto ci ha insegnato delle cose, sul nostro conto, che non volevamo sapere ma che non potevamo permetterci di ignorare. “I diritti umani non sono tanto la dichiarazione della superiorità della civiltà europea, quanto un monito che gli europei lanciano al resto del mondo perché non cerchi di replicarne gli errori” ha scritto il teorico dei diritti Michael Ignatieff. “La Dichiarazione Universale vuole riaffermare l’idea dei diritti umani proprio nel momento storico in cui hanno dimostrato di non avere alcun fondamento negli attributi naturali dell’uomo”.

In quest’ottica, l’idea dei diritti umani rappresenta il tentativo di *vincere* la nostra natura, o quanto meno la nostra storia, nella speranza di creare un futuro più sopportabile. In quest’ottica, il movimento per i diritti umani cerca di creare qualcosa di nuovo e di artificiale, anziché ritornare a qualcosa di antico e di autentico. L’affermazione dei diritti umani è un progetto – una questione di vita o di morte – inteso a costruire una sorta di “solidarietà della specie”, più profonda e più forte di cultura, nazione, religione, razza, classe, genere o appartenenza politica.

Ha un senso questo progetto? Si fonda su qualcosa di più solido di un pio desiderio? Il filosofo Richard Rorty ha sottolineato come, per la maggioranza delle persone nella maggior parte della storia umana, l’idea di fratellanza universale – quando la si sia presa in considerazione – è apparsa ridicola. “La maggioranza delle persone non riesce, semplicemente, a capire perché l’appartenenza a una specie biologica dovrebbe bastare a definire l’appartenenza a una comunità morale” scriveva. “E non solo perché non sono sufficientemente razionali. Di regola, è perché vivono in un mondo in cui sarebbe troppo rischioso – anzi, sarebbe follemente pericoloso – permettere che il proprio senso della comunità morale si estenda oltre i confini della famiglia, del clan, della tribù”. Theodor Adorno riteneva che disinteressarsi dei problemi degli sconosciuti – quella che lui chiama “freddezza” – fosse parte integrante del nostro DNA, e che fosse una componente letale: “L’incapacità di identificarsi con gli altri è stata senza dubbio la condizione psicologica più determinante perché accadesse Auschwitz”.

Rorty elabora qualcosa di altrettanto importante ma più raramente riconosciuto: la sconcertata ripugnanza con cui i membri delle società industriali e post-illuministe guardano a chi non riconosce i diritti umani, trova il suo corrispettivo nella loro ripugnanza altrettanto sconcertata nei nostri confronti.

È del tutto inutile affermare, con Kant: Considerate che quello che avete in comune, la vostra umanità, è più importante di queste trascurabili differenze. Perché le persone che cerchiamo di convincere, sosterrebbero di non notare niente del genere. Queste persone si sentono *moralmente* offese dalla proposta di trattare un estraneo come un fratello, o un negro come un bianco, o una checca come una persona normale, o un infedele come un credente. Sono offesi dall'idea di trattare persone che non considerano umane come se fossero esseri umani.

Da questo punto di vista, l'ostruzionismo contro la solidarietà, o almeno contro la tolleranza e l'interesse, deriva da un'insufficienza non della ragione, ma della capacità di identificarsi e preoccuparsi; e in tal caso, i ragionamenti razionali non potranno far molto per il progresso dei diritti umani.

È stata Arendt a cogliere i paradossi fatali al cuore della concezione stessa dei diritti umani, con più acutezza di chiunque altro prima o dopo di lei. L'Olocausto, afferma, e gli anni che hanno portato alla sua attuazione, hanno dimostrato l'irreparabile fallimento delle dottrine sui diritti umani. I milioni di rifugiati ed esuli illegali e indesiderati che vagarono per l'Europa tra le due guerre non furono riconosciuti come altri esseri umani – non furono riconosciuti come persone meritevoli di esistere – dai paesi “civili” in cui essi fuggirono. “L'incredibile condizione di un gruppo sempre crescente di persone innocenti fu come la dimostrazione pratica della cinica affermazione dei movimenti totalitari, secondo cui non esiste una cosa come gli inalienabili diritti umani”. Scriveva ancora: “Il termine ‘diritti umani’ divenne per tutti, nei paesi totalitari e democratici, per le vittime, i persecutori e gli spettatori indifferentemente, sinonimo d'idealismo ipocrita e ingenuo”.

In effetti, il flusso di esuli indesiderati mise a nudo l'orribile segreto alla base delle dottrine dei diritti umani: l'unica persona che si appella

– che si *deve* appellare – a una cosa vaga e inconsistente come i diritti umani è quella che, spogliata di tutto, non è perciò più riconoscibile come umana. Casa, terra, famiglia, professione, nazionalità: tutto ciò che distingue l'uomo dall'animale, ai rifugiati era stato rubato; cosa restava allora? Questi disgraziati senza casa e senza patria incarnavano la realtà degradata del paria lasciato a se stesso, non il nobile ideale della persona portatrice di diritti immaginata dai rivoluzionari francesi. “Una volta lasciata la patria di origine, essi rimasero senza patria, una volta lasciato il loro stato furono condannati all'apolidicità. Privati dei diritti umani garantiti dalla cittadinanza, si trovarono a essere senza alcun diritto, la schiuma della terra” scrive ancora Arendt. E dove si poteva trovare questa schiuma? Nel campo di internamento, nel campo profughi, nel ghetto e, infine, nel campo di concentramento: questi erano i soli luoghi che accoglievano gli indesiderati. (Ho sempre pensato ad Auschwitz come a una specie di internazionale impazzita). E di nuovo, ecco l'epifania negativa: “Un uomo che non è altro che un uomo sembra aver perso le qualità che spingevano gli altri a trattarlo come un proprio simile”. Per Arendt, è la politica concreta incarnata nello stato nazionale, e non la moralità astratta o i sentimenti umanitari, a dare concretezza ai diritti e a proteggere chi ne è detentore. I diritti sono un risultato politico, non un attributo naturale.

Le filosofie su cui si fonda l'ideale dei diritti umani sono pertanto costruite sull'assenza. E le fotografie, aggiungerei, sono lo strumento perfetto per rispecchiare le lacune al cuore di quegli ideali. È maledettamente difficile fotografare un diritto umano: che aspetto potrebbe mai avere? In realtà i diritti non hanno proprio nessun aspetto. E allora, che aspetto ha una persona dotata di diritti umani? Be', sembra una persona: tutto qui. Ma quello che i fotografi possono fare, e che fanno piuttosto bene, è mostrare che aspetto hanno quelli che sono *privi* di tali diritti, e come li può ridurre tale mancanza. E possono mostrarci, e ci mostrano, l'aspetto di quanti lottano per quei diritti, vittoriosi o sconfitti.

Dalla fine del diciannovesimo secolo in poi, i fotoreporter cominciarono a documentare quella mancanza, quelle sconfitte e quelle vittorie. Alcuni fotografi di documentazione, come Jacob Riis, ritrassero una povertà così totale e priva di dignità da ridurre le sue vittime a un'esistenza bestiale. Altri ci hanno mostrato persone che lottavano per il potere politico: Robert Capa e David (Chim) Seymour nella Parigi del

Fronte Popolare, si mescolarono ai socialisti e agli scioperanti; a Praga Josef Koudelka testimoniò la primavera socialista destinata a trasformarsi nel più amaro degli inverni stalinisti; Danny Lyon in Sud America documentò la stoica dignità dei primi attivisti per i diritti civili; Peter Magubane nel Sudafrica dell'apartheid registrò la rivolta degli studenti, disperati ma insieme festosi, di Soweto.

Ci hanno mostrato la faccia di intere nazioni in guerra Capa, Gerda Taro e Chim nella Spagna che si batteva per la Repubblica, Marc Garanger nell'Algeria che resisteva ai francesi, Philip Jones Griffiths nel Vietnam che dava battaglia agli americani. Ci hanno fatto vedere il dolore devastante della guerra, come nei dispacci visivi che Don McCullin inviava da Cipro, dal Congo, dall'Irlanda del Nord e dal Libano. Ci hanno fatto vedere intere nazioni nel momento in cui cessavano di esistere James Nachtwey in Cecenia, Ron Haviv in Bosnia. Ci hanno presentato paesi travolti da guerre multiple: Ashley Gilbertson, João Silva e Tyler Hicks in Iraq hanno fotografato tutto, dai giovani e muscolosi soldati americani che interrogano civili terrorizzati, fino all'angoscia prodotta dagli attentatori suicidi. Ci hanno rivelato il volto della follia politica, come Li Zhenheng che ritrasse per la stampa quotidiana la Rivoluzione Culturale cinese o come Abbas che documentò la rivoluzione iraniana nel passaggio dalla rivolta alla tirannia. Ci hanno mostrato le uccisioni di massa, come nelle immagini contraddittorie di Gilles Peress dal Ruanda, e anche la lotta della resistenza, come nelle immagini intrise di dolore scattate da Sebastião Salgado sulla carestia provocata dall'uomo nel Sahel. E sempre più spesso ci fanno vedere la violenza, non meno politica, che si scatena nei più intimi rapporti personali. Guardate per esempio le foto di Ulrik Jantzen delle donne del Bangladesh – donne urlanti, sanguinanti, piene di lividi e di cicatrici – bruciate con l'acido dai “pretendenti” furiosi perché si erano rifiutate di sposarli o dai mariti perché avevano chiesto il divorzio; o le ragazze e le donne afgane carbonizzate, per le quali il suicidio con il fuoco è la sola via di fuga dai matrimoni forzati.

I fotoreporter ci hanno mostrato un mondo inadatto a essere abitato dall'uomo. Hanno ampliato la nostra concezione di quello che gli esseri umani si fanno a vicenda, anche se spesso in modo da infliggerci pena, stupore, spavento e disgusto. Così facendo, ci hanno costretto a immaginare come potrebbe essere un mondo migliore, o almeno un mondo meno peggiore di questo; ma ci fanno anche capire quanto sia difficile crearlo.

Perché i fotografi sono tanto bravi a farci *vedere* la crudeltà? In parte, credo, perché ci fanno toccare con mano la realtà della sofferenza fisica in un modo tanto letterale e inconfutabile, al quale né la letteratura né la pittura possono aspirare. “La fame assomiglia all'uomo che questa stessa fame sta uccidendo” ha scritto l'intellettuale uruguayano Eduardo Galeano, guardando una fotografia di Sebastião Salgado. Proprio quello che i critici hanno imputato alle fotografie di *non fare* – spiegare le cause, i processi, i rapporti – è in stretto rapporto con quello che invece sanno fare così bene: mostrare, a noi stessi e agli altri, la nostra natura di creature fisiche. Le foto ci rivelano che il corpo umano è “il sito originario della realtà”, per usare le parole di Elaine Scarry. “Quello che il corpo ricorda, viene ricordato a lungo”. Il corpo è la nostra verità primaria, il nostro fato ineludibile.

Ed è appunto questa la lezione appresa da Jean Améry, con suo infinito stupore, quando si trovò di fronte ai torturatori della Gestapo: tutti quegli attributi a cui pensiamo come alla nostra “anima, mente, coscienza o identità, sono distrutti quando tra le scapole senti che tutto si spacca e si frantuma”. La tortura – e dopo, Auschwitz – hanno insegnato ad Améry, orgoglioso intellettuale, quanto fosse reale il suo corpo (e quanto si rivelassero invece inutili le sue idee, o almeno così dichiarava). Le fotografie mostrano quanto sia facile essere ridotti a pura fisicità, cioè con quanta facilità il corpo possa essere menomato, affamato, fatto a pezzi, picchiato, bruciato, lacerato e schiacciato. Le fotografie ci fanno vedere, insomma, la crudeltà fisica e la nostra vulnerabilità a essa. La vulnerabilità accomuna tutti gli esseri umani; la crudeltà scuote il nostro senso più profondo di che cosa significhi essere umani. “La violazione del corpo umano [...] è qualcosa di viscerale, irrazionale e irrevocabile” scriveva Kanan Makiya. “È il basamento su cui poggiano tutti gli strati delle cose orribili che gli uomini si fanno l'un l'altro”.

La fotografia del dolore ci mostra, inoltre, l'esperienza specifica, *individuale*, della sofferenza. Le vittime delle violazioni dei diritti umani appartengono a gruppi più ampi che vengono sfruttati, oppressi, a volte anche sterminati. Ma ciascuna di loro vive il dolore e la morte, come tutti noi, attraverso il prisma della propria persona irripetibile. L'accusa di essere vaga e astratta, rivolta alla fotografia da autori come Kracauer e Sontag, lascia il tempo che trova. È più spesso vero il contrario: il fotografo sceglie un individuo tra la massa, e ci mette di fronte la specificità, e la terribile solitudine, della sofferenza (quest'insistenza sul valore del

singolo è di per sé un'affermazione di diritti umani). E per quanto sia vero che spesso non conosciamo i nomi o le storie di quelli che vediamo in fotografia, lo stesso vale per un ritratto di Rembrandt o di Lucian Freud. I migliori ritratti fotografici, come i migliori ritratti su tela, ci mostrano non le informazioni biografiche ma l'anima del soggetto.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, sulla capacità della fotografia documentaria di metterci di fronte a potenti immagini di sofferenza – immagini che non sempre sappiamo o possiamo capire e dominare – si sono appuntati gli attacchi, a volte davvero al vetriolo, dei critici di diverse scuole. Soprattutto nell'ultimo dopoguerra i servizi fotografici che illustravano la violenza e la povertà in particolare nel cosiddetto Terzo Mondo sono stati tacciati di paternalismo, imperialismo e razzismo. “L'immagine dei subalterni evoca quasi un'ideologia neo-coloniale di fallimento, inadeguatezza, passività, fatalismo e ineluttabilità”, accusavano gli antropologi Arthur Kleinman e Joan Kleinman a proposito dell'immagine di un bambino sudanese quasi morto di fame; e molti altri hanno fatto eco a queste affermazioni.

L'accusa di pornografia è, tra tutte le altre, liberamente sbandierata in tema di fotografie del dolore. Tale atteggiamento può essere fatto parzialmente risalire a un saggio del 1978 sulla fotografia documentaria, in cui Allan Sekula scherniva quella che lui chiamava “la pornografia della rappresentazione ‘diretta’ della miseria”. La dichiarazione generica di Fredric Jameson contro il guardare ribadiva questa antipatia: “Il visuale è *essenzialmente* pornografico, cioè ha per scopo una fascinazione rapita e irrazionale”. Nel suo ultimo libro Sontag ribadisce lo stesso truismo: “Qualunque immagine mostri la violazione di un corpo attraente è, in una certa misura, pornografica”. Innumerevoli altri critici e aspiranti tali hanno adottato questa terminologia; anzi, l'espressione “fotografia pornografica” è diventata un classico, più volte reiterato. Così, la fotografia di guerra è liquidata con noncuranza come “porno di guerra”, mentre nel mondo degli aiuti umanitari le immagini dei poveri e degli inermi sono denigrate come “pornografia dello sviluppo”. L'operatore umanitario danese Jorgen Lissner ha riassunto questa posizione sostenendo che il ritratto della vittima di una carestia in Africa è una specie di “pornografia sociale” perché “mostra un elemento della vita umana così delicato e profondamente personale quanto la sessualità, cioè il dolore”.

L'uso di questo termine non è totalmente fuori luogo, ma tradisce una confusione di fondo. La pornografia è spesso considerata un tradimento, e non un'espressione, della sessualità umana: rivela qualcosa che gli estranei non dovrebbero vedere, e il cui valore, quando questo accade, è sminuito. Ma le foto di persone che soffrono – le foto del corpo dolente – sono qualcosa di completamente diverso: rivelano ciò che *non dovrebbe esistere*. Si può sostenere che il sesso dovrebbe restare una faccenda privata; ma per quanto riguarda la tortura, lo sfruttamento e la crudeltà, la privacy è *parte integrante* del problema.

Ci sono molti altri equivoci nell'argomentazione sulla pornografia. Non tutta la pornografia è “negativa” – cioè basata sullo sfruttamento, degradante o violenta: perciò il suo uso come insulto non ha molto senso. E non è neanche ovvio che la morte di un bambino per fame sia una questione profondamente personale e privata – o meglio, che sia *esclusivamente* personale e privata nello stesso senso in cui lo è l'atto di fare all'amore. Al contrario, la fame è una condizione comune, sociale, come altri tipi di sofferenza e di dolore (si potrebbe dire che la guerra è la collettivizzazione dell'afflizione). Cosa c'è di sbagliato nel rivelare questi tormenti; cosa c'è di giusto nel nasconderli? Perché l'oscenità ricade sul narratore e non sulla vicenda narrata – e comunque: non ci sono, a questo mondo, delle oscenità che meritano la nostra attenzione? Anzi, l'aggettivo “pornografico” è ormai chiamato in causa in modo tanto generico e vario – posso dire, in modo tanto promiscuo? – nei dibattiti sulla fotografia documentaria, che non è affatto chiaro a cosa sia rivolto o come possa condurre a una comprensione più approfondita. Si usa per descrivere un'enorme varietà di reazioni contraddittorie: scarso interesse per la sofferenza e narcisistica identificazione con essa; asuefazione impropria o impropria eccitazione; pigra indifferenza per il dolore altrui o ambigua partecipazione. “Pornografia sembra essere un termine infinitamente plastico, la cui concentrazione di forza retorica e potere esplicativo è tale che si finisce per non tenere conto del suo effettivo significato”, ha scritto la storica Carolyn J. Dean. “La diffusione del termine ‘pornografia’ sembra spiegare con eleganza il venir meno dell'empatia, mentre in realtà non spiega proprio niente [...] ‘Spiega’, senza spiegarla, la distruzione della dignità del corpo umano”. Anziché illuminare un fenomeno reale, il termine “pornografia” – come la parola “orientalismo” – è usato come un'arma il cui obiettivo principale è denigrare l'accusato e imbavagliare la libera discussione. Anzi, il modo

ossessivo con cui si chiama in causa la pornografia, con quel sentore di pruriginoso che la circonda, mi ricorda la condanna nazista dell'arte moderna, bollata come "degenerata".

* * *

Il paradosso è che quei fotografi che più duramente e consapevolmente hanno cercato di evitare la reificazione dei loro soggetti vengono ferocemente scherniti come pornografi e sfruttatori: James Nachtwey, di cui si parla nel capitolo 8, è uno dei principali obiettivi di questi attacchi. Lo stesso si può dire di Sebastião Salgado, il fotografo brasiliano che spesso vive per lunghi periodi a contatto con i soggetti che ritrae. Economista marxista prima di diventare fotoreporter, Salgado ha trascorso decine di anni nel Terzo Mondo per documentare la vita di contadini, manovali, rifugiati, vittime delle carestie, sfollati: i "perdenti nel grande gioco della globalizzazione", come li ha definiti David Rieff. Alcuni di quei soggetti sono stremati dalla fame o vivono nei campi profughi; alcuni coltivano campi pieni di sassi o piantagioni nella giungla, lavorano sulle navi e nelle ferrovie, nelle fabbriche e negli impianti petroliferi, nelle miniere di diamanti e di carbone. Hanno in mano i machete, pesanti sacchi sulla testa, neonati rinsecchiti tra le braccia. I loro corpi sono curvi, deformi, straziati; "rompersi la schiena" da queste parti non è una metafora. La maggioranza è di una povertà inimmaginabile.

Ma queste persone, insistono a dire le foto di Salgado, hanno un ruolo altrettanto centrale, per l'epica del nostro tempo, dei potenti broker di Washington o dei padroni di Wall Street. Salgado intride i suoi soggetti di un rispetto assoluto che sconfinava nella reverenza: saranno anche perdenti, ma lui li loda come uomini di fama. Le sue vellutate immagini in bianco e nero sono scrupolosamente composte, drammaticamente teatrali, pittoriche quanto all'uso della luce, gigantesche, di una misteriosa, inquietante bellezza. Ma la bellezza incute spesso paura: i suoi soggetti sono inzuppati di sudore, sporchi di terra e di fango, vestiti di stracci, morti di fame, senza tetto, sfiniti; sopraffatti dalla furia della natura.

Ci sono autori di sinistra, come Galeano e il comunista portoghese José Saramago, che hanno ammirato Salgado e ne hanno scritto volentieri. Ma i suoi ammiratori spesso vivono fuori dagli USA. In America gode di una stampa meno favorevole, e le sue foto sono state accusate di "voyeurismo

sentimentale" e giudicate "offensive", "imbarazzanti"; "kitsch", "autocelebrative", "vendute," e persino "offensive". Dalle pagine del *New Yorker* grondava disprezzo Ingrid Sischy, che in seguito andrà a dirigere una rivista di gossip: "Salgado è troppo occupato a studiare gli aspetti compositivi delle sue immagini – a trovare la 'grazia' e la 'bellezza' nelle forme contorte dei suoi soggetti sofferenti... questa è fotografia che campa su una specie di ricatto emotivo alimentato dall'arte drammatica del regista".

È vero che le fotografie di Salgado tendono a volte a un certo romanticismo nostalgico, una reminiscenza dell'epoca del realismo socialista. Le sue dimensioni monumentali possono apparire grandiose, e l'illuminazione in chiaroscuro che predilige può far pensare a velleità artistiche. I riferimenti religiosi intenzionali possono sembrare, per l'appunto, intenzionali. Ma è vero anche che Salgado ha realizzato documenti sui lavoratori di tutto il mondo con più capacità intuitiva, più cura e più *puro interesse* di qualsiasi altro fotografo io conosca: ha reso per immagini la teoria laburista del valore. E per di più, l'ha resa personale: le persone spavalde e sicure di sé dei suoi ritratti esigono la nostra attenzione come nostri pari, non da "subalterni". Eppure, oggi denigrare Salgado rappresenta la *conditio sine qua non* della raffinatezza intellettuale – soprattutto, sorprendentemente, da parte della sinistra (americana). Sontag accusa i ritratti di Salgado di complicità con "quel culto della celebrità", un'accusa che trovo, per essere gentile, sconcertante. Il critico Luc Sante si spinge oltre, scrivendo che le immagini di Salgado traboccano della "vacua universalità... della miseria" che porta alla passività politica, e aggiunge: "Per un fotografo, perpetrare questo genere di indolenza omicida è imperdonabile". Resta da spiegare come l'indolenza omicida di Salgado lo abbia portato a lavorare in alcuni dei posti più devastati del mondo, insieme a Medici Senza Frontiere e ad Amnesty International, e a marciare insieme ai contadini militanti senza terra del Brasile, la cui causa ha propugnato a lungo. E non si spiega come o perché i soggetti ritratti da Salgado si fidino di lui, eppure dev'essere così se gli hanno permesso di scattare foto tanto intime.

A differenza di Gilles Peress, Salgado non è un radicale né in filosofia né in estetica: non ci spinge a chiederci *come* vediamo o *come* facciamo a conoscere, e su questo e altri terreni si possono criticare le sue fotografie. Ma l'acidità esagerata ispirata dalle sue immagini (e da lui stesso) sta a dimostrare qualcos'altro: un'appassionata avversione contro la possibilità stessa che la bellezza – che è come dire la dignità, la

tenerezza, la grazia – fiorisca in mezzo ai poveri. Questa paura di trovare la bellezza nei posti sbagliati è strettamente connessa all'accusa, portata con tanta leggerezza, di pornografia. Entrambe sono forme di ipocrisia; entrambe sono profondamente puritane, e nascono dal bisogno di imporre una dieta a base di “si dovrebbe” e “non si dovrebbe” alle nostre reazioni di fronte alle immagini, nonché dalla paura delle cose imprevedibili e complesse che rischiamo di scoprire guardando il mondo troppo liberamente e troppo apertamente.

Questa paura, questo puritanesimo, hanno prodotto la difesa di un'estetica così squallida da risultare offensiva: tecnica, cura, struttura, potenza visiva: tutto quello che Salgado incarna è oggi moralmente sospetto nell'ambito del fotogiornalismo, mentre la sciattezza denota autenticità e buon cuore. Lo scrittore Jim Lewis fa eco a Sischy quando, in *Slate*, proclama: “Io non credo, davvero, che la foto di un'atrocità dovrebbe essere una buona foto, una foto bella, un'immagine con una composizione accurata [...] dovrebbe avere una composizione casuale, un'inquadratura frettolosa, una stampa appena competente”. Come se noi, quelli relativamente al sicuro e relativamente benestanti, potessimo spiare la nostra buona sorte solo sprofondandoci nell'equivalente visuale della tela di sacco e della testa cosparsa di cenere: se un'immagine appare sciatta, guardarla va bene. Ma questa non è l'estetica dell'impegno, bensì del senso di colpa, con una sfumatura di peculiare narcisismo. Confonde la gravidanza morale con la goffaggine estetica, e si preoccupa più della coscienza pulita dello spettatore che della condizione dei soggetti maltrattati.

Ecco, in sintesi, il paradosso in cui si dibattono oggi i fotoreporter. Alcuni vengono criticati perché scattano foto troppo belle, mentre altri sono rimproverati perché le loro immagini sono così brutte da risultare insopportabili; alcuni sono accusati di fare del macabro realismo, mentre ad altri si imputa un approccio eccessivamente romantico. E anche chi guarda è colpevole: i critici hanno spiegato al pubblico che le nostre reazioni sono troppo violente, o troppo delicate; inutilmente complesse, o risibilmente semplici; traboccanti di sentimentalismo, o prive di sentimento. Siamo guardoni, o indifferenti, o forse siamo guardoni indifferenti.

Il problema non è che alcune di tali accuse siano ingiuste; al contrario, a volte sono vere. Il problema è che fare e guardare fotografie che ritraggono la sofferenza sarà sempre un'attività estremamente imperfetta e impura. Adorno ha saputo cogliere questo paradosso, questo vicolo cie-

co in cui si dibattono tutta l'arte e tutte le forme di rappresentazione, quando cercano di mostrare l'inguardabile o dire l'indicibile. A proposito della cantata *A Survivor* di Schoenberg, del 1946, Adorno scriveva:

Le vittime sono trasformate in opera d'arte, sbattute in mostra per essere divorate dal mondo che le ha massacrate. La cosiddetta resa artistica del nudo dolore fisico di quanti furono picchiati con il calcio dei fucili contiene in sé, per quanto remota, la possibilità che se ne possa trarre piacere [...]L'impensabile [...] viene trasfigurato, il suo orrore è in parte rimosso. Già solo per questo si rende ingiustizia alle vittime, eppure un'arte che evitasse le vittime non potrebbe stare a testa alta davanti alle esigenze della giustizia. Persino il suono della disperazione paga il suo tributo a un'affermazione odiosa.

Piuttosto che affrontare questa difficoltà, che in effetti è probabilmente impossibile da risolvere, i critici contemporanei liquidano le immagini problematiche bollandole di pornografia e lanciando attacchi *ad personam* contro i fotografi. Questi critici cercano qualcosa che non esiste: uno sguardo innocente, immacolato che produca immagini in perfetto equilibrio tra speranza e disperazione, tra resistenza e sconfitta, tra intimità e distanza. Chiedono foto che incarnino una reciprocità assoluta tra fotografo e soggetto, anche se l'assoluta reciprocità è difficile da ottenere perfino nelle circostanze più favorevoli. Vogliono che quanto c'è di peggio al mondo – le cose più dolorose e più ingiuste del mondo – sia rappresentato in modi non incompleti, imperfetti o sconcertanti. Esiste una maniera non problematica di mostrare la degradazione di un essere umano? Esiste un modo non inquietante di ritrarre la morte di una nazione? Esiste un modo inoffensivo di documentare la violenza imperdonabile? Esiste un modo giusto di guardare una qualsiasi di queste cose? In ultima istanza, le denunce moralistiche di “pornografia” rivelano, a mio avviso, qualcosa di molto semplice: il desiderio di non guardare gli istanti più crudeli della terra e di restare, così facendo, immacolati.

È un truismo contemporaneo, o per meglio dire un cliché dei nostri giorni, che la fotografia del dolore ottunda la sensibilità: la pletera di

immagini atroci sembra aver tolto all'orrore il suo pungiglione. Il monito lanciato da Sontag in *Sulla fotografia*, per cui queste immagini uccidono la coscienza, ha trovato moltissime eco; anzi, contestare quest'idea equivale a ripudiare lo sviluppo o a iscriversi a un circolo che sostiene che la terra è piatta. Barbie Zelizer, nel suo studio classico sulle fotografie dell'Olocausto, si rifà a Sontag: "La fotografia spesso riesce direttamente a ottenere proprio ciò che dovrebbe scongiurare: la normalizzazione dell'atrocità [...] Il far vedere comincia a prendere il posto del far fare". Innumerevoli altri critici hanno battuto sullo stesso ferro, spesso imputando al fotogiornalismo la creazione del cosiddetto sfinimento da compassione. Ci sono persino dei fotografi che si dichiarano d'accordo; Alfredo Jaar, un artista concettuale capace di profonda riflessione interiore, che fa spesso uso di fotografie, ha lamentato "il bombardamento delle immagini [...] che ci ha completamente anestetizzato".

Eppure, quest'affermazione non è affatto dimostrata – e la sua logica di fondo zoppica. Implicherebbe l'esistenza di un'età dell'oro in cui le persone di tutto il mondo rispondevano con empatia, generosità e azioni salvifiche, quando si trovavano di fronte alla sofferenza altrui. Ma quando, mi chiedo io, è esistita questa utopia? All'inizio del ventesimo secolo? Nel diciannovesimo, diciottesimo, o magari nel dodicesimo o nel nono? Dove e quando possiamo trovare questo atteggiamento – e quei buoni samaritani che si presume popolassero il nostro pianeta?

In realtà l'argomento dell'anestesia è totalmente sbagliato. Per gran parte della storia gli uomini hanno saputo pochissimo circa le sofferenze degli sconosciuti o degli estranei, e gliene è importato ancora meno. "Il sentimento dell'umanità sembra attenuarsi quando si diffonde sulla terra intera e si indebolisce, mano a mano che abbraccia tutto il genere umano", osservava Rousseau. "È bene che l'umanità, fatta particolarmente intensa fra i concittadini, acquisti in loro una nuova forza". All'epoca di Rousseau, quello che contava era la famiglia, il clan, la tribù, il gruppo etnico, la comunità religiosa, la nazione. Il che vale anche nel nostro tempo. Con la differenza che oggi, in pochissime parti del mondo, ci interessano anche quelli che sono al di fuori della nostra cerchia più immediata; per una piccolissima minoranza, la convinzione che siamo moralmente e praticamente legati al dolore degli altri è *il pilastro* dell'identità politica e morale.

Ed è la macchina – la macchina fotografica, la cinepresa, la videocamera e oggi la macchina digitale – ad aver fatto tantissimo per globalizzare

le nostre coscienze; è stata la macchina a portarci le cattive notizie del ventesimo secolo. Oggi è semplicemente impossibile dire "Non lo sapevo": le fotografie ci hanno tolto l'alibi dell'ignoranza. Conosciamo le pene di parti del mondo lontanissime da noi, come i nostri progenitori non avrebbero mai potuto conoscerle e le immagini che vediamo – in alcuni posti, in certe condizioni – non esigono solo il nostro interesse ma anche la nostra reazione. Lungi dall'ottundere i nostri sensi, la fotografia è stata un elemento chiave nella creazione di quella che Mary Kaldor, teorica dei diritti umani, ha definito "la crescente consapevolezza di che cosa significa essere umani". Cerchiamo di immaginare, anche solo per un istante, come sarebbe il nostro mondo intellettuale, politico ed etico se non avessimo mai visto una fotografia.

Il sentimento – ancora una volta, lo spauracchio di Brecht e di Sontag – ha avuto un ruolo centrale nel conferire importanza all'incontro visivo tra sconosciuti. Perché a fare una enorme differenza, nella creazione di una coscienza dei diritti umani, è stata l'opportunità e la possibilità di essere commossi dalla condizione altrui, di capire che anche gli altri provano dolore, di avvertire una responsabilità nei confronti di quella consapevolezza. Quando Rorty chiede "Perché dovrebbe importarmi qualcosa di [...] una persona le cui abitudini considero ripugnanti?", suggerisce lui stesso la migliore risposta: "Perché sua madre soffrirebbe per lei". La macchina fotografica è stata uno degli strumenti chiave – forse *lo* strumento chiave per eccellenza – nel consentire questi slanci empatici.

Non che le fotografie mettano fine alle atrocità, e tanto meno che possano prevenirle: su quel fronte, la nostra innocenza si è spenta molto tempo fa. La fede nel potere salvifico dell'esposizione in quanto tale, non è più sostenibile. La disillusione della giornalista Martha Gellhorn – che negli anni Trenta avrebbe imparato come "il faro" del giornalismo "non era più luminoso di una lucciola" – è largamente condivisa dai giornalisti di oggi, dai documentaristi, dagli operatori umanitari e dagli attivisti dei diritti umani. Malgrado un'informazione più che adeguata, per esempio, nessuna nazione è stata disposta a mettere fine alla carneficina del Ruanda, e non lo faranno nemmeno nel Darfur. Eppure, la fotografia è stata centrale nella diffusione dell'idea – se non, finora, della realtà – secondo cui la barbarie non è più proprietà privata degli stati che la commettono. È impossibile immaginare gruppi sovranazionali come Amnesty International, Human Rights Watch o Medici Senza Frontiere nell'era precedente alla fotografia.

Bisogna ammettere che l'internazionalismo della nostra epoca è peculiare. Si concentra non sul lavoratore sfruttato che organizza la rivoluzione, o sul suddito coloniale che combatte per l'indipendenza, ma piuttosto sulla vittima delle torture, delle incarcerazioni ingiuste, della morte per fame o dello sterminio, che ha bisogno di aiuti dall'esterno. Nel bene o nel male, questo soggetto ha potuto realizzarsi – si è realizzato – solo combinandosi con la diffusione di massa delle immagini fotografiche. “Quello che accade nelle carceri di Kigali, Kabul, Pechino e Johannesburg interessa anche i telespettatori di tutto il mondo” ha osservato Michael Ignatieff. L'etica dell'immagine, ha aggiunto, “è l'etica del corrispondente di guerra [...] che alla fine impara a prestare attenzione soltanto alle vittime”. Forse non sarà l'etica – l'internazionalismo – sognato per quasi due secoli da socialisti, comunisti e anarchici: mette l'accento sull'azione degli osservatori molto più che su quella degli oppressi, e mescola pericolosamente le crisi politiche con quelle umanitarie. Ma è tutta la moralità, e tutto l'internazionalismo, di cui disponiamo.

L'intimo legame tra consapevolezza internazionale dei diritti umani e fotografia balza agli occhi se pensiamo a uno dei primissimi movimenti umanitari: la campagna anglo-americana lanciata alla fine del diciannovesimo secolo per mettere fine ai crimini di re Leopoldo nella sua colonia personale, il Congo. Crimini che comprendevano lavori forzati in regime di schiavitù, fustigazioni, torture, stupri, amputazioni ed esecuzioni: gli storici hanno calcolato che fino a dieci milioni di congolesi morirono di superlavoro, denutrizione, assideramento, malattia o assassinio vero e proprio negli anni tra il 1880 e il 1920. Non sorprenderà dunque sapere che l'espressione “crimini contro l'umanità” fu usata probabilmente per la prima volta dal movimento per la riforma del Congo.

Come hanno scritto la teorica dei diritti Sharon Sliwinski e lo storico Adam Hochschild, presentare quelle che oggi chiamiamo “fotografie di atrocità” fu un fattore chiave nella strategia del movimento. Alcune di quelle immagini furono pubblicate dai giornali occidentali ma spesso, e con maggiore drammaticità, furono proiettate come diapositive grazie alla lanterna magica, nel corso di conferenze sovraffollate e di convegni di protesta organizzati in America, in Inghilterra e in tutta Europa (in quello stesso periodo Jacob Riis usava la lanterna magica per denunciare la povertà dell'edilizia popolare a New York). Le fotografie

erano scioccanti e in effetti letteralmente oscene per il pubblico vittoriano: con buona pace di Sontag e Jaar, sono devastanti ancora oggi; le immagini dei corpi violati provenienti da Varsavia e Lodz, Cambogia e Bosnia, Sudan e Sierra Leone, non hanno sminuito il loro impatto. Al contrario: oggi guardiamo le immagini del Congo pienamente consapevoli delle atrocità venute dopo, e questo le rende ancora più terribili, non meno, da guardare. A differenza del pubblico di cento anni fa, sappiamo che il Congo non era certo il capitolo finale, ma solo il prologo di una lunga storia. Le immagini di quelle atrocità non risultano anacronistiche. Al contrario, ci appaiono tristemente moderne.

Una di esse mostra due ragazzini di età indefinibile. La pelle è nera come il carbone, i capelli tagliati cortissimi. Uno dei due – che, ci informa la didascalia dell'epoca, si chiama Mola – è seduto su una sedia di legno tipo Thonet; è a torso nudo, il torace glabro, e un telo bianco gli copre l'addome e i genitali; l'altro ragazzo, Yoka, è in piedi accanto a lui, vestito di una tunica bianca e una lunga gonna sempre bianca. Sono entrambi scalzi. Ed entrambi, lo vediamo chiaramente, hanno avuto la mano destra amputata, da un colpo netto o da percosse, subito sotto il polso (Mola è mutilato anche della mano sinistra). I moncherini neri, posati con delicatezza sugli abiti candidi, ci sconvolgono. I due ragazzi guardano direttamente in macchina: Mola ha un leggero cipiglio, come per una rabbia repressa; lo sguardo di Yoka è vuoto e inebetito.

Un'altra immagine mostra un uomo di nome Nsala: scalzo, seminudo, si abbraccia le ginocchia seduto in terra; fissa qualcosa davanti a sé, qualcosa di informe e indistinto. Che cosa sia, ce lo dice la didascalia: Nsala sta guardando, ci informa il testo, la mano e il piede della sua bambina di cinque anni che è stata mutilata, assassinata e mangiata dai rappresentanti africani della Anglo-Belgian India Rubber Company. Anche la moglie di Nsala era stata uccisa e mangiata durante l'aggressione al villaggio, punito per non aver rispettato le quote del raccolto della gomma.

La capacità del movimento per la riforma del Congo di costringere il pubblico a *visualizzare* la crudeltà di Leopoldo – di mostrare un uomo che fissa la carne scartata di quella che prima era sua figlia – fu uno strumento nuovo e potente. Sicuramente chi le guardava era, per certi aspetti, paternalistico e soddisfatto di sé, addirittura razzista e imperialista. I suoi sentimenti di solidarietà, come i nostri, erano tutt'altro che perfetti. Ma oltre a ciò provava tristezza e rabbia autentiche, e quel

che più conta, fu spinto all'azione: le fotografie ispirarono pietà e sentimentalismo, ma non solo. In realtà crearono un tessuto connettivo di interesse e impegno capace di trascendere geografia, cultura e razza.

Lo riconobbe anche Mark Twain con lo humor nero della sua satira del 1905, *Il soliloquio di Re Leopoldo*. Il re pazzo di Twain inveisce contro la “grave calamità” della “Kodak”, che ha sfidato il suo potere come non mai. Prima, ricorda malinconico Leopoldo, i racconti delle atrocità potevano essere confutati e denigrati come “calunnie” diffuse da “missionari americani faccendieri e stranieri esasperati [...] Sì, si andava d'amore e d'accordo in quei giorni”. Ma ahimé, la macchina fotografica ha cambiato tutto: “Poi, tutto d'un colpo venne il crollo! Cioè, l'incorruttibile Kodak, e tutto l'accordo è andato al diavolo!”. La macchina fotografica, riflette intristito Leopoldo, è “il solo testimone [...] che non si possa corrompere [...] Diecimila predicatori e diecimila giornalisti dicono continuamente una buona parola in mio favore [...] Poi, senza una parola, arriva quella volgare piccola Kodak, che un bambino può portarsi in tasca, e li mette k.o.!”.

Eppure la macchina fotografica non ha alcun potere in sé, e non si può sostituire alla volontà umana – ecco perché il re conclude su una nota di ottimismo. Lui sa bene, spiega, che “noi non vogliamo guardare”, e che la maggior parte della gente “si ritrarrà con un brivido” dalle prove dei suoi crimini. Leopoldo confida nell'inossidabile apatia umana, e chi può dargli torto? “Questa è la mia difesa” gongola il re. “Conosco la razza umana”.

La capacità della fotografia di suscitare emozioni profonde è uno dei suoi principali punti di forza. Ma questo potere, proprio perché è separato dal contesto narrativo, politico e analitico, è allo stesso tempo un pericolo. Paradossalmente, quanto più un'immagine è lacerante, quanto più facilmente e rapidamente scatena il nostro sentimento innato di ciò che “è sbagliato!”, tanto più può essere fuorviante.

Prendiamo per esempio le foto, tristemente famose, scattate da Don McCullin ai bambini grottescamente emaciati, durante la guerra tra Nigeria e Biafra degli anni 1967-1970. È spaventoso guardare i bambini biafrani, spesso mostrati nudi e con in mano patetiche scodelle di metallo: contorti, enfiati, deformati, le gambe come stecchini, le pance a palloncino, gli occhi ridotti a pozze morte e senza fondo. Sono fotografie che suscitano in tutto il mondo ripugnanza e rabbia, e la guerra

divenne una *cause célèbre* internazionale. La guerra in Biafra portò a un ripensamento degli aiuti umanitari, e ispirò, nel 1971, la fondazione di Medici Senza Frontiere.

Ma se le fotografie possono fare molto per dare notorietà a una crisi, poco possono invece fare per spiegarla – e a volte finiscono per ingannare chi le guarda. Rony Brauman, uno dei fondatori di Medici Senza Frontiere, di cui è stato il presidente dal 1982 al 1994, ha sostenuto che il leader del movimento biafrano, il colonello Chukwuemeka Odu-megwu Ojukwu, è stato uno dei principali responsabili delle sofferenze del suo popolo. Ojukwu, spiega Brauman, “si è dichiarato disposto a veder morire tutti i biafrani” piuttosto che rinunciare alle sue mire politiche, e ha rifiutato di consegnare le donazioni di cui c'era un bisogno disperato. In parole povere, gli sventurati biafrani avevano un leader che aveva consapevolmente deciso di lasciarli morire; ma le immagini di McCullin potevano solo mostrare la morte, non le ragioni che c'erano dietro. E pensiamo anche a un altro avvenimento ampiamente fotografato: il milione di Hutu riversatisi su Goma, in Zaire, dopo il genocidio in Ruanda. È vero che vivevano in condizioni deplorabili e che si ammalavano di colera. Ma è vero anche che molti di loro erano stupratori e sterminatori di massa: una cosa che i loro ritratti fotografici non potevano rivelare, e che le persone che inviarono denaro alle organizzazioni di aiuti umanitari non sapevano, o preferivano non sapere. Ciò non significa che le immagini dei bambini biafrani che morivano di fame o dei rifugiati ruandesi ammalati fossero menzogne. Al contrario: la sofferenza ritratta da quelle foto non può e non deve essere negata. Ma significa che noi che guardiamo dobbiamo andare oltre la cornice per comprendere le realtà complesse da cui sono nate quelle foto. Come gli stessi diritti umani, questo genere di visione allargata non viene spontanea ma va creato consapevolmente.

* * *

Esiste un genere fotografico che i primi, ottimisti praticanti del fotogiornalismo non avrebbero potuto immaginare, ma re Leopoldo forse sì: le immagini che, anziché condannare la crudeltà, la celebrano.

Questo tipo di immagini ha purtroppo una lunga storia. Negli Stati Uniti furono scattate migliaia di foto di linciaggi soprattutto, ma non solo, nel periodo 1870-1940. Mostrano uomini neri – bastonati, tume-

fatti, ustionati, castrati – che penzolano con il collo rotto, impiccati agli alberi con corde grossolane. E ciò che è peggio, quelle foto mostrano spesso folle di bianchi – gente comune, con i bambini, a volte con il vestito della festa – che sorridono, ridono ed esultano davanti ai cadaveri straziati.

Le foto dei linciaggi appartengono a un vasto e ignobile genere iconografico, le immagini scattate dai criminali di tutto il mondo per documentare il loro potere e gloriarsene. I nazisti e i loro sostenitori fecero milioni di foto; nel capitolo che segue analizzerò alcune di quelle immagini, con le implicazioni morali del guardarle. E anche se i nazisti documentarono il loro sadismo con inconsueta diligenza, non furono certo un caso unico. I baathisti di Saddam Hussein registrarono, con foto e filmati, torture, stupri ed esecuzioni. Per incredibile che possa sembrare, i membri del Fronte Unito Rivoluzionario di Sierra Leone si ritrassero nell'atto di commettere atrocità e assassinii. Il signore della guerra liberiano, Prince Johnson, filmò i suoi sottoposti mentre torturavano il suo rivale, il presidente Samuel Doe, che poco dopo sarebbe morto dissanguato in seguito alle ferite riportate; il video lungo due ore che mostra Doe seduto nudo in una pozza di sangue mentre gli amputano le orecchie, divenne “il successo del momento” come scrisse da Monrovia il reporter Ryszard Kapuściński. Il famigerato gruppo paramilitare serbo degli Scorpioni si riprese mentre giustiziava dei musulmani bosniaci disarmati a Srebrenica; in seguito un giornalista trovò il nastro in vendita in un normalissimo negozio di videocassette di Sid. Tutte queste immagini mettono in crisi il dogma fondamentale del fotogiornalismo: la convinzione che i colpevoli cerchino di nascondere i loro crimini, e che mostrarli porti a un miglioramento della situazione o a fare giustizia.

Nelle carceri di Stalin come in quelle di Pol Pot, i secondini fotografarono alcuni prigionieri poco prima dell'esecuzione capitale; in entrambi i casi, la documentazione veniva custodita meticolosamente. Queste foto sono tra i documenti più importanti, e peggiori, del ventesimo secolo. E se questi ritratti carcerari non si possono, ovviamente, considerare tipici esempi di fotogiornalismo, tuttavia rivelano insieme i punti di forza e di debolezza della fotografia del dolore. Sono stati scattati dai perpetratori, ma parlano per le vittime e sono *dalla parte delle vittime*. Costituiscono un sabotaggio degli intenti con cui furono scattate, sono atti roventi di auto-accusa, si ritorcono contro i loro autori. Ma al tem-

po stesso sono l'esempio, particolarmente crudele, dell'incapacità delle fotografie di salvare le persone ritratte.

Una serie particolarmente devastante di queste immagini si può trovare in un libro del 2003 di David King, intitolato *Ordinary Citizens*: una raccolta di ritratti di prigionieri politici, fatti dalla polizia segreta di Stalin. L'ambiente è il carcere moscovita della Lubjanka; quasi tutte le foto, sgranate e con una stretta cornice risalgono agli anni Trenta. Ciascuna immagine è accompagnata da un breve testo con i dati personali: luogo e data di nascita, indirizzo, occupazione, affiliazione politica, data dell'arresto, del processo e della morte. Tutti i prigionieri erano stati condannati nel corso di processi-farsa; tutti sarebbero stati fucilati, spesso il giorno stesso del processo e a volte in gruppo. Tra i loro crimini, sabotaggio, spionaggio, terrorismo, “tradimento della madrepatria”, legami con la Gestapo o con il Comitato ebraico antifascista, “banditismo politico”, esaltazione del fascismo e, naturalmente, devianze trotskiste. Ogni detenuto era costretto a comporre e firmare una confessione – approvando in tal modo, con un'ultima ammissione di sconfitta, la propria esecuzione. In seguito i cadaveri venivano gettati nelle tombe comuni, senza contrassegni. Le foto, insieme ai verbali ordinati e accuratamente dattiloscritti degli interrogatori e delle confessioni (King osserva che tanta efficienza fu notevolmente incrementata dall'arrivo dei compagni tedeschi in fuga da Hitler), rimasero nascoste finché la glasnost di Gorbaciov non le riportò alla luce.

Quelli che hanno, della Russia staliniana, un'immagine grigia e monocromatica resterebbero sorpresi dal libro di King. Tra i prigionieri ci sono ungheresi, polacchi, indiani, giapponesi, coreani, finlandesi, jugoslavi, lituani, turchi e persino un certo Vasily Vasilievich McKibbin; molti di loro, ma non tutti, erano membri dei partiti comunisti nei loro paesi d'origine. Ci sono anziani rivoluzionari – vecchi amici di Bucharin o di Lenin – che si erano iscritti al partito anni prima che si chiamasse bolscevico, e prigionieri con meno di vent'anni. Incontriamo operai delle fabbriche, studenti, contadini, economisti, professori, scienziati, giornalisti, soldati, artisti, negozianti, litografi, impiegati di banca, medici, elettricisti, casalinghe, un “Eroe dell'Unione Sovietica”, membri della polizia segreta e un monaco itinerante. La maggioranza dei condannati non era famosa – dopo tutto, si trattava di comuni cittadini – ma King ne indica alcuni davvero illustri: Grigory Zinoviev, dall'espressione caparbia, triste e infuriata; Osip Mandelstam, testa

alta, mascella sporgente; Isaac Babel, che non ci vede perché i suoi carcerieri gli hanno rotto gli occhiali (anche la foto di Babel è sfocata, quasi un'eco della sua visione imperfetta).

Nessuno dei prigionieri indossa l'uniforme; insieme alle biografie troncate prematuramente, gli abiti e gli accessori personali ci fanno scoprire qualcosa del loro ambiente. Alcuni indossano le brutte giacche di stoffa grezza e le rozze camicie del proletariato; altri, eleganti giacche sportive e cravatte, o camicie dai ricami ricercati, od occhiali dalla sottile montatura di metallo. Jan Iosifovich Visljak, un giornalista comunista polacco, porta un cappotto con il bordo di pelliccia; Emilja Markovna Shimkevich, attrice, capelli neri, ha ancora addosso una bellissima sciarpa a righe; Valentina Djbenko-Sedjakina, casalinga, andò a morire con il suo bel vestitino a pois.

Per quanto scattati in condizioni orribili e per fini orribili, questi sono veri e propri ritratti, non istantanee fatte in fretta e furia. I carcerieri utilizzavano macchine fotografiche che richiedevano lunghi tempi di esposizione, e si affidavano alla luce naturale anziché al flash. I prigionieri erano probabilmente sconvolti dal loro destino, o dalla via imboccata dalla rivoluzione; dal tradimento dei vicini o dalla paranoia del partito: ma la macchina fotografica, se non altro, non tendeva imboscate. Sono immagini *lente*, il contrario delle istantanee. Perciò concedono il tempo necessario a rivelare una quantità di reazioni diverse – a rivelare il carattere delle vittime. Ogni singolo cittadino sovietico affrontava la morte imminente portando con sé tutta la sua personalità, tutto il suo vissuto.

Georgij Vladimirovich Dobrodeev, artista ucraino con barba e baffi, guarda in macchina con la fronte aggrottata e l'aria fiera, come accusando i suoi aguzzini. Ekaterina Alexeevna Zakharova, contadina dallo sguardo infuocato e lunghe ciocche disordinate, sembra un'apparizione spettrale. Alexei Grigorievich Zheltikov, un fabbro che aveva abbandonato il partito per un contrasto sulla politica economica, sembra stia per scoppiare dalla paura. Yudif Gladshtein, membro del partito e funzionario dello stato, ha grandi occhi neri a mandorla, ricolmi di dolore. Emerik Vitoldovich Rozhen-Andreev, ricercatore della Biblioteca Lenin, affronta la macchina fotografica con un sorriso furbo e misterioso. Mentre l'accento di sorriso del giornalista Afraim Mikhailovich Shaljo è completamente diverso e sembra chiedere, con stanca ironia: *Tu quoque?*



Carcere della Lubjanka, Unione Sovietica, 1931: Ekaterina Alexeevna Zakharova, contadina: uno dei tanti presunti nemici dello stato che furono fotografati alla Lubjanka di Mosca. Accusata di spionaggio e costretta a firmare una falsa confessione, fu giustiziata quattro giorni dopo la conclusione del "processo". Le fotografie delle vittime detenute nelle prigioni staliniste vennero alla luce nell'era Gorbaciov. Zacharova fu riabilitata nel 1989.

I prigionieri del regime di Pol Pot furono ancora più disgraziati dei loro predecessori. E anche loro furono fotografati nel carcere di Tuol Sleng, prima di essere giustiziati; una piccola selezione delle cinquemila foto che ne risultarono fu raccolta in un libro del 1996 intitolato *The Killing Fields*. Come Auschwitz, anche la prigione di Tuol Sleng (nota anche con la sigla S-21) potrebbe essere descritta con accuratezza dall'espressione

“anus mundi.” In questo ex edificio scolastico i presunti nemici dello stato venivano interrogati, torturati, affamati e uccisi, spesso spaccandogli il cranio. Di processi, anche i più fasulli, non se ne parlava (il termine cambogiano per “detenuto” significa “colpevole”); le confessioni estorte con la tortura erano obbligatorie, e i condannati si dovevano scavare la fossa prima delle esecuzioni di massa. Tra i presunti crimini dei carcerati: essere al servizio della Cia, parlare bene del vecchio regime, nascondere il riso, rubare frutta, essere “amanti della libertà”. Come i loro precursori sovietici, i cambogiani furono costretti a inventare autobiografie che li condannavano e a firmare confessioni messe insieme in qualche modo. Da un certo punto di vista, Tuol Sleng conobbe un successo straordinario: dei quattordicimila detenuti che si calcola abbia accolto tra il 1975 e il 1979, solo sette risultano sopravvissuti. Quando i vietnamiti presero il carcere nel 1979, trovarono cadaveri incatenati alle brande di ferro, pavimenti macchiati di sangue, manette, catene, cumuli di cadaveri nelle fosse poco profonde, manuali di istruzioni per le torture.

Le foto di S-21 ci sconvolgono. Anche dopo aver studiato *Ordinary Citizens* non c'è proprio modo di prepararsi a esse. Molti dei condannati erano appena stati condotti, bendati, in prigione e non avevano idea di dove si trovassero né del perché; alcuni sono incatenati ad altri detenuti. Illuminate dalla luce violenta o dai flash – che conferiscono alle immagini un aspetto crudo, piatto, grottescamente “puro” – le facce piene di preoccupazione, terrore e sfinimento ci fissano negli occhi. Non sembrano esserci qui molti scienziati o giornalisti, ammesso che ancora ce ne fossero nella Cambogia di Pol Pot; vediamo solo contadini scarni, provati dalle intemperie, vestiti solitamente di nero con magliette e pantaloni larghissimi. Alcuni hanno l'aria triste o lamentosa o furibonda o spaventata, ma molti sono totalmente inespressivi: probabilmente avevano superato la fase delle emozioni riconoscibili.

L'amministrazione di Tuol Sleng teneva dei registri completi e accurati – i vietnamiti trovarono migliaia di documenti – ma le vittime non sono identificate. Quest'assenza di informazioni rende ancora più brutali le fotografie: il disorientamento dei prigionieri è amplificato dalle lacune che li circondano. Non ci sono nomi, indirizzi, occupazioni, elenchi di reati e nemmeno la data della morte. Non c'è praticamente niente che possa dirci chi erano queste persone: sono ormai vicine a essere pure vittime. Eppure, nonostante tutto, ciascuno di loro è unico.

Il numero 6,¹ un uomo anziano con una folta chioma grigia, sembra sul punto di piangere, come molti altri. Il numero 573 non ha più l'occhio sinistro. Il numero 17 è un ragazzo a torso nudo; gli hanno attaccato il numero alla pelle con una spilla da balia. Due giovani, i numeri 399 e 160, fanno un sorriso mellifluo. Un vecchio rinsecchito, senza numero, stringe le labbra, mentre la faccia solcata dalle rughe di un altro anziano sembra riassumere intere generazioni della dolorosa storia del suo paese. Una delle foto più sconvolgenti, per me, è quella di una ragazza giovanissima (il numero non si vede) con il volto liscio e senza rughe, la pelle chiara, gli occhi a mandorla e la frangetta corta. Guarda i suoi carcerieri con calma assoluta, quasi a sfidarli a riconoscerne in lei un essere umano.

Molte donne furono arrestate insieme ai figli piccolissimi, che andarono incontro allo stesso destino delle madri. La numero 73 ha la faccia scura, sudata, rugosa, e un'espressione desolata; accanto a lei, quasi fuori dall'inquadratura, il figlioletto grassoccio con la camicetta nera guarda in su, verso la macchina fotografica. La numero 462 è una donna un po' più giovane, chiara di pelle e inespressiva; tiene tra le braccia un neonato addormentato. La numero 246 ha la faccia larga e il naso schiacciato; il suo bebé ha un cappellino fatto a maglia con un ponpon sorprendentemente allegro. La numero 320 è una donna giovane, seduta per terra sul cemento sporco della cella. Dietro di lei, su un lettino di ferro, c'è il bimbetto nudo, con il pene in vista, che fissa il soffitto.

Ma ancora più sconvolgenti sono i molti bambini, fotografati da soli e destinati a essere torturati e uccisi come nemici controrivoluzionari o discendenti tarati di questi ultimi. *The Killing Fields* si apre, dopo parecchie pagine completamente nere, sull'immagine serena di una bambina che dimostra circa sette anni. Indossa una camicetta ordinata e abbottonata fino al colletto, graziosamente arrotondato e appena un po' stropicciato – un colletto innocente, da bambina. Ha lo sguardo limpido, le sopracciglia piuttosto folte; i capelli nerissimi sono tagliati appena sotto le orecchie, e una ciocca è rivolta verso l'alto. Ha un'aria riservata, dignitosa e straordinariamente equilibrata. Ma guardare lei che ci guarda significa sprofondare in un abisso.

Come nella parodia grottesca di una parata di ragazzini, è seguita da molti altri. Il numero 1 ha circa sette anni, una chioma folta e gonfia, labbra carnose, una catena attorno al collo. Il numero 186 è un ragazzino ossuto dallo sguardo spiritato, avrà forse nove anni: la faccia reca



Tuol Sleng, Cambogia, senza data. Quattordicimila persone furono inviate a Tuol Sleng, il più tragicamente famoso dei centri di tortura dei Khmer Rossi, nel periodo 1975-79. Sopravvissero in sette. Come i carcerieri di Stalin, anche quelli di Pol Pot fotografavano spesso le loro vittime prima di ucciderle; furono scoperte più di cinquemila foto segnaletiche. I presunti crimini dei prigionieri cambogiani andavano dall'accusa di lavorare per la CIA a quella di "amare la libertà". Anche i bambini, come la piccola senza nome ritratta qui, venivano giustiziati come presunti controrivoluzionari.

i segni delle botte e il corpo è distorto dall'adulto a cui è incatenato. Una ragazzina senza numero, sui dodici anni, ha una camicia a righe e l'espressione corruciata; i capelli lisci e ben pettinati sono trattenuti dalle barrette, come se fosse pronta per andare a scuola o a una festa. Il numero 438 non dovrebbe avere più di dieci anni, e aggrotta le sopracciglia, triste e interdetto. La numero 3, una ragazzina ossuta quasi adolescente, ha l'aria sconvolta.

All'indomani della Shoah, Adorno scriveva che "la necessità di dare una voce al dolore è condizione di ogni verità". Le fotografie della Lubjanka e di Tuol Sleng chiariscono – ancora una volta – la necessità assoluta e l'assoluta inadeguatezza di quelle voci. E questo vale sia nel caso in cui quelle voci assumano forme verbali o visuali, o che siano urla o sussurri, forti o strozzate, che parlino spontaneamente o, come nel caso delle foto sovietiche e cambogiane, che siano costrette con la forza. Descrizione, documentazione, testimonianza: niente può bastare, di fronte alla follia di questi massacri. La pietà, quando serviva, non c'era; la ragione, quando venne invocata, scomparve: questi sono i fatti da affrontare, e questi sono i fatti che resistono a qualsiasi confronto. Guardare queste immagini è necessario, ma l'unica garanzia che offrono è quella del fallimento. Quanto più ci accostiamo ad esse, tanto più si allontana il mondo comprensibile. Tanto più sappiamo, meno possiamo capire. È questo, certamente, il "dolore [...] che non può essere risanato" di cui parla Geremia. Non è neanche possibile la semplice identificazione con le vittime. Alla fine di *The Killing Fields*, lo storico David Chandler scrive: "Nello scorrere le fotografie di questo libro potremmo trovarci faccia a faccia, che ci piaccia o meno [...] con il lato in ombra di noi stessi. Siamo all'interno di S-21. Sfogliando queste pagine diventiamo gli aguzzini, i prigionieri, i passanti". Io credo che sia vero il contrario. Possiamo piangere le persone della Lubjanka e di S-21 – dobbiamo piangerle, sapere che cosa è successo, e quando, e come – ma questo non va confuso con la prossimità. Noi non siamo all'interno di quelle carceri: loro c'erano. I nostri inferni personali quasi sicuramente non sono i loro. E la differenza tra guardare una fotografia e torturare un bambino non può essere cancellata con tanta disinvoltura (è questo, credo, quello che intendeva Adorno quando metteva in guardia dalla "confortevole atmosfera esistenziale" in cui "si confonde la distinzione tra vittima e carnefice"). Confondere l'aguzzino con la preda – e soprattutto, credere di essere in qualche modo diventati l'uno o l'altra – non è una manifestazione di solidarietà. È piuttosto un

tentativo di evadere da difficoltà immense, insormontabili: l'incapacità di comprendere, l'incapacità di piangere, l'incapacità di *agire* – presentata da queste foto. Non possiamo diventare i detenuti di S-21, come non possiamo salvarli; immaginare di poterlo fare, o di averlo fatto, non avrebbe scuse.

Non si vuole qui sostenere che sia meglio non guardare, non vedere, non sapere, alzare le mani o coprirsi gli occhi. Guardare questi condannati non è una forma di sfruttamento; dimenticarli, non è una forma di rispetto. Ma sarebbe il caso di astenersi da una conoscenza troppo disinvolta, un'identificazione troppo facile, una soluzione a buon mercato. Né il senso di umanità né la storia potranno colmare il baratro tra noi spettatori e il numero 438: non possiamo diventare lui, scambiarci di posto, tornare indietro nella storia per proteggerlo. Semplicemente, è troppo tardi. Le "esigenze di giustizia" di cui parla Adorno non saranno mai, né potranno mai essere, soddisfatte, e la sofferenza delle vittime non sarà mai redenta.

I primi fotogiornalisti si aspettavano che le immagini dell'ingiustizia avrebbero spinto gli spettatori all'azione; le fotografie non erano considerate espressioni dell'alienazione, ma interventi sul mondo. L'elegiaco romanzo di Delia Falconer, *The Service of Clouds*, del 1997, esprime magnificamente questa speranza. La protagonista, una fotografa nell'Australia dei primi del Novecento, conclude il libro dicendoci: "Ho pensato che, se trovassi il posto giusto, la giusta luce, potrei scattare foto così dolorose da far venir voglia alla gente di distogliere lo sguardo; da indurli a entrarci dentro per raddrizzare il mondo che rappresentano".

Distogliere lo sguardo dall'immagine per raddrizzare il mondo: questo è l'ideale fotografico ancora vivo oggi. Ma come tanti altri ideali, è stato ridimensionato dall'esperienza. Oggi sappiamo che le immagini di sofferenza possono essere facilmente ignorate – o che, ancora peggio, possono procurare piacere. Oggi sappiamo che le fotografie del dolore possono essere il punto di partenza per un legame tra gli uomini – ma anche il punto di arrivo di fantasie letali di vendetta. Oggi sappiamo come tra vedere, interessarsi, capire, agire, si aprano abissi fatali.

Dunque la domanda principale, a proposito di fotografia e diritti umani, non è quante immagini vediamo, o quanto siano brutali, esplicite o "pornografiche". E non possiamo imputare alla fotografia di non essere riuscita a sconfiggere la violenza; come ha spiegato una volta James Nachtwey, "I più grandi statisti, filosofi, umanitari [...] non sono riusciti a mettere

fine alla guerra. Perché imporre questa pretesa alla fotografia?" Il vero nodo della questione è *l'uso* che facciamo di queste immagini di crudeltà. Possono aiutarci a dare significato al presente e al passato? E se sì, quali significati trarremo, e come agiremo in base ad essi? Le risposte ultime a queste domande non vanno cercate nelle immagini ma in noi stessi. I fotogiornalisti sono responsabili dell'etica del mostrare, ma noi siamo responsabili dell'etica del vedere. "Abbiamo la responsabilità storica non solo di scattare foto, ma di farle parlare", ha scritto Ariella Azoulay. Ciò esige che il rapporto che abbiamo con le fotografie smetta di essere di passività e di recriminazione, per trasformarsi in un rapporto di creatività e collaborazione; significa considerare chi viola i diritti umani – e non i fotografi che ne ritraggono le vittime – come i veri "agenti di morte".

Può essere difficile per noi capire il nuovo ambiente visivo nel caos che ci circonda, un po' come lo fu per i cittadini di Weimar; siamo in conflitto né più né meno di Benjamin e di Kracauer. Le immagini inondano il nostro mondo dai vecchi canali – carta stampata, cinema, televisione – ma anche attraverso telefoni cellulari, iPod, trasmissioni via satellite, social-network, Internet. Come reagire? L'angoscia si moltiplica, e per validi motivi. Su Internet, le foto sono tutte uguali: comprese quelle ritoccate, manipolate o costruite, e quelle private di un contesto significativo o del tutto avulse da un contesto qualsiasi. Perciò Andy Grundberg avverte: la "libertà di un ambiente iconografico non controllato potrebbe rivelarsi non una benedizione, quanto una sottile forma di tirannia; la democrazia della macchina fotografica rischia di trasformarsi in un fascismo particolarmente perverso". Quel che è certo, è che le nuove tecnologie visive hanno cambiato il rapporto tra informazione, propaganda e guerra. Persino i talebani, che prima mettevano al bando, perché diabolici, fotografie, film e televisione, adesso dispongono di un'unità di produzione video e postano sul web gli attentati suicidi e le esecuzioni: i loro spot di propaganda per la jihad (affronterò questo argomento nel capitolo 6). Ma la fotografia digitale e Internet potrebbero anche preannunciare possibilità inaudite di nuove forme, più egualitarie, di partecipazione visuale – come sostengono Gilles Peress e altri con lui – e rappresentare una benedizione per gli attivisti dei diritti umani di tutto il mondo. Se la fotografia digitale ha reso più scettici gli spettatori riguardo al quoziente di realtà delle foto – proprio come speravano i postmoderni – ha però anche reso incomparabilmente più facile ed economico scattare, trasmettere e guardare le fotografie (cosa che a Baudelaire sarebbe dispiaciuta). Bis-

gna ammettere che ha aiutato gruppi come i Talebani e Al-Qaeda (che a sua volta gestisce una casa di produzione multimediale). Ma le nuove tecnologie hanno anche portato alla nascita di organizzazioni transnazionali come PhotoVoice, che insegna a rifugiati e bambini di strada a rendere note le loro condizioni di vita attraverso il fotoreportage; Pixel-Press, organizzazione multimediale e sito web che collabora con diverse organizzazioni per i diritti umani alla diffusione di lavori documentaristici che altrimenti nessuno vedrebbe; Demotix, sito web di “giornalismo civile” e agenzia fotografica che promette ai fotografi, professionisti o dilettanti: “Voi scattate le foto, noi le facciamo vedere”.

Le immagini esaltanti e a volte cruente della protesta iraniana del 2009 rendono più credibile un’interpretazione ottimistica, filodemocratica, dei nuovi media. Molte di quelle foto sono state scattate con i cellulari da persone qualsiasi, e sono state rapidamente diffuse in tutto il mondo; si possono vedere ovunque, dai principali quotidiani fino a Facebook. Ma l’utopismo tecnologico suggerito da queste immagini – qualcuno ha salutato l’avvento della “Twitter Revolution” e della “rivoluzione in *cinéma vérité*, gentile omaggio di YouTube” – mi sembra prematuro se non addirittura esagerato. A determinare l’esito delle manifestazioni iraniane sono state le forze fuori moda – le armi fuori moda – di polizia, milizia rivoluzionaria ed esercito. Mentre scrivo, nei tribunali iraniani sono in corso processi farsa e le carceri sono piene di membri dell’opposizione, dilagano accuse di stupri e di altre torture di stato, e vengono giustiziati i prigionieri politici.

L’Iran ci insegna, ancora una volta, che le immagini democratiche possono rafforzare la democrazia, ma non la possono creare. Nei capitoli che seguono vedremo ripetutamente in gioco il rapporto tra le forze della violenza e le immagini di violenza, a volte secondo modalità controintuitive. Queste forze danno vita a una dialettica radicalmente sbilanciata – ma non, credo, priva di speranza.

note

¹ I numeri si riferivano all’ordine in cui erano scattate giornalmente le foto; molti prigionieri avevano lo stesso numero.

PARTE 2

Luoghi