

Kim Phuc. Storia di una foto del Vietnam

Enrico Menduni

(Gennaio 2009)



L'8 giugno 1972 nel Sud Vietnam un fotografo sudvietnamita dell'Associated Press, Nick Ut (Huynh Cong è il suo vero nome), scatta una foto di straordinaria forza espressiva, che gli sarebbe valsa il Premio Pulitzer (1972). Essa mostra un gruppo di bambini in fuga dopo un bombardamento al napalm sul villaggio di Trang Bang, circa 40 chilometri ad ovest di Saigon, ripresi lungo una strada sullo sfondo di un gruppo di soldati (sudvietnamiti secondo la testimonianza del fotografo, ma non dissimili dagli americani) e del fumo delle bombe.

Il valore della foto è nella corsa disperata dei bambini terrorizzati, che hanno perso tutto nell'incendio del villaggio, davanti ad un gruppo di soldati incuranti di loro e del disastro che il loro esercito ha provocato, e che si intuisce dietro una cortina di fumo scuro.

Tra i bambini in fuga una ragazzina interamente nuda (una circostanza che suscitò perplessità sulla pubblicabilità della foto, poi fugati dalla sua rilevanza), ustionata dal napalm, riconosciuta per Kim Phuc, di nove anni.

La foto è al centro di una serie di storie intrecciate, che qui solo sommariamente cito:

- a) il dibattito sulla pubblicabilità della foto sui media americani, in cui intervenne anche Peter Arnett (allora reporter AP a Saigon della CBS, favorevole), poi con CNN a Bagdad;
- b) i dubbi del presidente americano Richard Nixon sull'autenticità della foto, che si trovano nelle registrazioni rese pubbliche dai National Archives di Washington nel febbraio del 2002.¹ Il 12 giugno 1972, dopo la pubblicazione della foto sui giornali e alla TV, Nixon è in riunione con il capo della sua segreteria, Harry Robbins "Bob" Haldeman, poi condannato a 18 mesi di prigione per il Watergate. "I'm wondering if that was fixed," dice Nixon. "Could have been", risponde Haldeman. Nessun altro ha peraltro espresso dubbi sull'autenticità della foto.
- c) La vicenda della bimba Kim Phuc, che il governo nordvietnamita trasformò in emblema della resistenza vietnamita, prima e dopo la guerra; curata in Germania Orientale e in Unione Sovietica, inviata all'Università dell'Avana, poi convertita al cattolicesimo, trasferitasi in Canada con il marito nel 1992, oggi ambasciatrice dell'Unesco. Questa vicenda viene ricostruita nei racconti del fotografo Nick Ut, che la portò all'ospedale, in quelli di altri giornalisti presenti (come il corrispondente della britannica ITN Christopher Wain), e nel libro di Denise Chong "Girl in the picture" del 2001.² Il fatto che un fotografo sia rimasto in rapporti amichevoli e di lungo periodo con il soggetto di un suo reportage deve considerarsi assolutamente eccezionale.
- d) La larghissima circolazione mondiale della foto, divenuta un'icona del pacifismo americano (insieme all'immagine di Eddie Adams del generale sudvietnamita che uccide un prigioniero vietcong) e non solo.

Noi ci soffermiamo qui sull'inquadratura e sulla sua storia. La foto a tutti nota è la seguente, che chiameremo foto A:



Ma essa è la conseguenza della riduzione di un'inquadratura più estesa (foto A1):

¹ <http://www.cbsnews.com/stories/2002/02/28/politics/main502490.shtml>

² Denise Chong, *Girl in the picture*, Hammondswords, Penguin, 2001.



Come è testimoniato dal negativo:



Il taglio ha eliminato alcuni militari sul bordo della strada e soprattutto un fotografo al seguito dei militari (vestito come un soldato, ma con le macchine fotografiche penzolanti sul petto), che sta preparando la sua macchina. La solitudine dei bambini davanti alla loro tragedia, e l'esclusività dello sguardo del fotografo, risulterebbe ammorbidita dalla presenza di un vero e proprio drappello di soldati e, soprattutto, di un altro occhio, quello del secondo fotografo. Esso, se presente nell'inquadratura, diventerebbe il simbolo di un apparato mediatico di comunicazione che, da varie angolature e con vari livelli di capacità, cerca di trarre il massimo da questo gruppo di bambini in fuga, prezioso oggetto da riprendere, possibile teca di contenuti simbolici.

Nel gruppo delle fotografie di Ut ve ne è un'altra, meno nota ma da lui riconosciuta, che qui riproduco (foto B):



Il luogo è lo stesso della foto A, solo un po' più lontano – una ventina di metri - dal cartello stradale a fondo bianco che si vede sulla destra. Un buon elemento di misurazione è la siepe sulla destra dell'immagine, che presenta una radura più avanti. L'immagine precedente è scattata mentre i bambini sono all'altezza della radura; l'assenza di una vegetazione lussureggiante (com'è invece in

questa foto B) rendeva desolato lo scenario della campagna, come se il bombardamento al napalm fosse arrivato fino lì con i suoi effetti devastatori.

Adesso i militari sullo sfondo hanno percorso solo pochi passi. I bambini ne hanno fatti di più, ma il gruppo ha cambiato posizione: è sparito il bambino sulla sinistra con la camicia chiara che guardava all'indietro, e anche il bambino tenuto per mano dalla ragazzina con i capelli raccolti dietro e i pantaloni scuri.

La ragazzina non è più a destra dell'immagine, ma sulla sinistra, guardando indietro nella stessa posizione dell'altro bambino nella foto A. Se i bambini fossero veramente in fuga, la logica vorrebbe che la ragazzina dai capelli scuri avesse mantenuto la sua posizione sulla destra di chi guarda, e certo lei non avrebbe mollato la presa del fratellino più piccolo; né si comprende che fine ha fatto il quarto bimbo. La foto sembra una variazione sul tema precedente: protagonisti un bambino e una bambina in fuga, lui vestito e lei spogliata (circostanza non inedita nella rappresentazione fotografica e filmica), con un terzo personaggio che si volta all'indietro per guardare il villaggio perduto per sempre, una incarnazione del dolore della separazione.

Ma la vera presenza in più, rispetto all'immagine A, è la presenza di ben sei fra fotografi e tele e cine operatori,³ quattro in abiti militari (tra cui probabilmente quello della foto A 1) e due in borghese, che si frappongono tra i militari di sfondo e i bambini in fuga. Il significato complessivo dell'immagine, anche a prescindere dal confronto con la foto A, è un altro: alcuni bambini scappano dal loro villaggio devastato, seguiti da un codazzo mediatico che cerca esclusivamente di riprenderli, piuttosto che soccorrerli e consolarli, nell'indifferenza dei militari sullo sfondo. Una foto indubbiamente che valeva la pena di prendere, ma il cui messaggio rischiava di essere contraddittorio con quello della A e dunque condannata a restare nell'ombra, come era successo alla A 1.

Sono note le circostanze in cui un classico fotografo di guerra lavora nell'era analogica. Scatta più foto che può, con una pluralità di apparati di ripresa. Entrambe le foto che qui discutiamo sono state scattate con una Leica e un obiettivo Summicron 35mm.⁴, di proprietà del fotografo, mentre l'agenzia AP forniva i suoi fotografi con le Nikon; in quell'occasione Ut usò anche la Nikon, realizzando in totale otto rullini Kodak 400 ASA b/n.⁵ Il fotografo fa incetta di immagini a ripetizione, cercando di cogliere gli istanti di maggiore rilevanza fattuale e significato metaforico, ma senza poter vedere ciò che ha scattato (prerogativa riservata alla foto digitale) e quindi senza poter programmare ulteriori scatti per migliorare l'inquadratura o i dettagli. I rullini vengono fatti arrivare all'agenzia, che ne è di fatto la proprietaria e comunque (al di là delle clausole contrattuali e la ripartizione dei diritti, che sono variabili) ne dispone decidendo la scelta tra i vari negativi, la titolazione, la diffusione; ma anche le caratteristiche delle emulsioni usate per lo sviluppo e forse, in questo caso, di una certa accentuazione della cortina di fumo che fa da opaco sfondo alla scena.

Più volte è capitato, a Robert Capa come a Joe Rosenthal, l'uno per le foto del miliziano che cade a Cerro Muriano, l'altro per Jwo Jima, di ricevere congratulazioni e complimenti per il proprio lavoro senza sapere esattamente a quale foto si riferissero e comunque, come si presentasse la foto che mai aveva avuto la possibilità di vedere. Un livello di significazione gli è dunque precluso; aggiungo che sono saldamente nelle mani dell'agenzia sia la selezione dei negativi che il taglio delle

³ Nel 1972 l'Electronic News Gathering (ENG) è ai suoi inizi. L'apparato del cameraman di sinistra sembra una Betacam, forse con sopra una luce spot (si gira tra il fumo), con l'uomo arretrato che potrebbe portare il registratore; invece quello di destra sembra imbracciare una cinepresa, con magazzino e piedistallo.

⁴ Entrambi furono oggetto di una mostra allo Science Museum di Londra.

⁵ Horst Faas and Marianne Fulton, *How the Picture Reached the World*, in <http://digitaljournalist.org/>

inquadrature, così come un giornalista non dispone del titolo del suo pezzo. Il nostro caso non fa eccezione. La gestione delle immagini catturate da Ut è tutta dell'agenzia.

Quasi sempre (non nella guerra di Spagna, ma sicuramente dopo) il fotografo non è solo. E' aggregato di fatto se non di diritto (*embedded*) ai reparti militari. Nel Vietnam, teoricamente, i fotografi e cameraman avevano una certa libertà di azione, che fu molto criticata successivamente ritenendo che fosse una delle cause della crudeltà delle foto e dei loro presunti effetti sull'opinione pubblica americana; una lezione che insegnò ai militari in conflitti successivi a controllare molto di più i giornalisti. Tuttavia, nelle circostanze date (manca un anno e mezzo alla fine della guerra, si combatte a 50 km. da Saigon, il rischio è elevato) è comprensibile che i fotografie e cameraman siano parecchi (vista la vicinanza alla capitale) e sostanzialmente aggregati ai militari (essendo nel teatro dei combattimenti).

Nick Ut è insieme con altri operatori dell'immagine; è il primo – a quanto risulta – ad intuire che la foto migliore è quella che vede i bambini di fronte, non di spalle come sembrano preferire tutti gli altri. Forse si pone rapidamente davanti al gruppo, mentre l'altro collega (il fotografo-soldato della A 1) sta preparando la sua macchina e pensa, probabilmente, ad una foto di profilo dei bambini sullo sfondo della campagna. Forse i cameraman, con i loro apparati più pesanti, non sono ancora arrivati o scesi dal mezzo che necessariamente trasporta una troupe (una jeep, un camion militare, un furgone) che potrebbe trovarsi dietro le spalle di Ut, lungo la strada, nel posto più ovvio per chi giunge da fuori a vedere il teatro dei combattimenti e il villaggio devastato. Forse Ut, sicuramente giunto prima e più pronto nelle sue intenzioni, deve contrattare l'esclusione degli altri dal suo campo di ripresa: qualche suo collega potrebbe essere a destra di chi guarda, a fianco del collega ripreso in A 1.

Ut deve poi cedere il campo (dico "poi" perché logicamente B appare posteriore ad A/A1) ai colleghi per consentire loro di effettuare le riprese televisive, con qualche fotografo aggregato. I suoi colleghi televisivi sembrano anch'essi preferire la visione posteriore dei bambini, o quella laterale. Viene da chiedersi perché: se la nostra ricostruzione è plausibile, loro sono giunti dal davanti dei bambini, con il villaggio in fondo, la prima immagine vede i bambini davanti. Forse quando arrivano c'è Ut in mezzo che li fotografa e la sua presenza sciuperebbe l'inquadratura ammorbidente (come abbiamo già visto per il taglio di A1 divenuta A); occorre attendere. O forse il corpo nudo della bambina ha fatto scattare un'autocensura, ancor più forte in Tv che nelle immagini fisse: meglio cercare un'inquadratura che ha meno probabilità di creare problemi.

I fotografi e telecinoperatori si dispongono poi sulla scena, alle spalle dei bambini o predisposti a una foto di 3/4, davanti al gruppetto di militari; tali (e non fotografi) sembrano anche se non sono in vista le loro armi portatili, esibite invece nella A/A 1. Ut, prima di uscire dall'inquadratura, non rinuncia a scattare una foto a suoi colleghi, non precludendosi un altro filone di ricerca, quello dell'invadenza dei media rispetto al dolore.

Si tratta naturalmente di una ricostruzione ipotetica che non tiene conto del fatto che eventi esterni potrebbero aver modificato le condizioni di ripresa e anche i patti fra gli operatori o con i militari: ad esempio un riaccendersi dei combattimenti, la necessità di sgombrare interrompendo le riprese, un divieto dei militari per vari motivi, compresa la sensibilità di qualche ufficiale o graduato timoroso di scandali per la presenza dei bambini terrorizzati in scena, quando era ancora ben presente il ricordo, e il timore, dello scandalo di My Lai.⁶

⁶ Dal 12 novembre 1969 i media americani avevano rivelato la strage di My Lai (o Song My), un massacro di centinaia civili ad opera di un'unità dell'esercito americano, avvenuto nel marzo 1968 e poi tenuto coperto. Esso fu documentato da foto molto esplicite di civili morti sul bordo di una strada non molto diversa da questa, realizzate dal fotografo militare Ronald L. Haeberle e pubblicate da Life alla fine di novembre dello stesso anno.

Su YouTube è presente (<http://www.youtube.com/watch?v=Ev2dEqrN4i0>) un video della Britannica ITN che ricostruisce sia l'attacco aereo al napalm, eseguito da antiquati aeree dell'aviazione sudvietnamita, che le circostanze dell'arrivo di Kim Phuc in una vera folla di giornalisti, cineoperatori e fotografi, tutti uomini, e le prime sommarie cure a base di acqua. Tra loro, anche il corrispondente ITN Christopher Wain, presente anche in una foto di Nick Ut:



A British television crew from Independent Television News, photographers and Vietnamese soldiers stand around severely burned Phan Thi Kim Phuc. A journalist, ITN reporter Christopher Wain (foreground, in cape) poured water over Kim Phuc. (Photo by Nick Ut / AP)

Tutto conferma che i bambini furono “fatti correre” in mezzo a schiere di operatori dei media.

Ut, poi trasferitosi in America, tornato in Vietnam, rimasto in rapporti di amicizia con Kim Phuc, ha rilasciato varie testimonianze sull'evento: tutte centrate però sul fatto che, appena realizzate le foto, si adoperò per portare all'ospedale la piccola e farla curare: circostanza sicuramente vera ma che è indicativa anche della volontà di allontanare da se ogni ombra di sciacallaggio sul dolore altrui.

Una riflessione su questa vicenda parte dall'indiscutibile autenticità delle immagini, dovute alla testimonianza della vittima – che reca su di sé le cicatrici dei fatti - e del fratello (che ora gestisce

un bar nei luoghi dell'evento), oltre a quella del fotografo. Una relazione amichevole tra soggetto e operatore, proseguita per oltre trent'anni, assolutamente inconsueta nella storia della fotografia in cui non mancano le dissociazioni dei soggetti rappresentati dalle intenzioni di chi li ha ritratti.⁷



Phan Thi Kim Phuc holds her son Thomas at their Toronto home, where she lives with her husband Bui Huy Toan. Photo by Nick Ut / AP / 1997.

Tuttavia la messa in scena della fuga dei bambini, ripresi da varie angolature e in almeno due momenti successivi da un folto gruppo di fotografi e cineoperatori, con un plotone di soldati come figuranti, è probabile. La indubbia grande bravura di Ut sembra connessa al suo tempismo, al senso dell'inquadratura, ma anche alla capacità di negoziare con i colleghi, i soggetti e i soldati-figuranti,

⁷ Si veda in particolare il riconoscimento di Florence Thompson, la donna protagonista della foto "Migrant Mother" di Dorothea Lange (1936). Rintracciata in un campeggio per roulotte in California alla fine degli anni Settanta, dichiarò: I wish she [Dorothea Lange] hadn't taken my picture. I can't get a penny out of it. She didn't ask my name. She said she wouldn't sell the pictures. She said she'd send me a copy. She never did." Cfr. Geoffrey Dunn, *Photographic License*, New Times, San Luis Obispo, 17 gennaio 2002.

probabilmente aiutato dal fatto di essere vietnamita, di parlare la lingua dei propri soggetti, di essere più credibile di altri colleghi come soggetto che documenta, ma può anche essere d'aiuto: ad esempio disporre di un mezzo di trasporto per evacuare la bimba ferita. Tuttavia, per citare Sontag,⁸ nella messa in scena e nella cattura dell'immagine c'è una violazione del soggetto.

L'insinuazione del presidente Nixon era malevola e fattualmente falsa. Tuttavia la percezione diffusa del carattere istantaneo e immediato (non mediato) di questa immagine non corrisponde alle effettive circostanze e modalità della cattura e quindi alla sua sostanza. L'urgenza della corsa è rallentata e spezzata dalle esigenze della troupe.

Ancora secondo Sontag questa foto sicuramente non è il risultato di una messa in scena; ma nessuna delle sue motivazioni è pienamente convincente. Sontag ne elenca ben tre: l'autorevolezza morale delle immagini; le circostanze di fatto della fuga dei bambini ustionati dal napalm che non si sarebbe prestata ad una messa in scena; la concorrenza della televisione. Non essendo più il fotoreporter un eroe solitario, lontano da sguardi altrui, le troupes televisive onnipresenti sono una sorta di watchdog, di cane da guardia che sorveglia la correttezza di ciascuno.⁹

Questa spiegazione non tiene conto delle particolari contrattazioni che avvengono in un gruppo di fotografi o cineoperatori che insieme coprono, in forma competitiva, un evento e che sono evidenti già in un film come *La dolce vita* di Federico Fellini (1960). Patti di collaborazione e turni di posa e cattura: ciascuno deve poter riprendere l'evento senza avere nel campo visuale le telecamere degli altri, si compete ma non si può intralciarsi a vicenda più che tanto. Contemporaneamente i più dotati di spirito di iniziativa cercano di rompere nascostamente i patti a loro vantaggio, senza indisporre troppo i colleghi. In una zona di guerra la dialettica cooperazione-competizione è arricchita di pericoli e imprevisti: la necessità di noleggiare un'auto in gruppo per motivi di sicurezza e per essere scortati, la mancia collettiva da offrire al miliziano perché spari in lontananza, fornendo immagini efficaci e a basso rischio. Nel lavoro dei media, insomma, la presenza di più operatori e testate non è di per sé una garanzia contro le messe in scene, ma spesso una chiamata in correità.

E' probabile dunque che questo famoso scatto, pur così autentico e certificato in modo così inusuale dalla diretta testimonianza fornita, in tante successive occasioni, dalla diretta protagonista, sia il frutto di una *mise-en-scène*. Autenticità e messa in scena sono qui intrecciati in modo indissolubile e rimandano alla possibilità stessa del rappresentare per via fotografica. Quasi che una messa in scena sia sempre necessaria e sempre sia doveroso negarla, con l'assistenza dei colleghi presenti che sono corresponsabili.

La cultura dello scatto rapidissimo, magari frutto di una lunga imboscata, che riesce a cogliere l'attimo fuggente e irripetibile, in una drammatica scena di guerra o nelle vesti di Marilyn scomposte dal vento di una presa d'aria, appare più pertinente ad un'ideologia fotografica che alla realtà effettuale. Una ideologia, sia detto in parentesi, che il cinema non ha mai avuto, neanche in quanto documentario, e neanche ha avuto la "cugina" televisione; perché sin dall'inizio contraddistinti da una pesantezza degli apparati di cattura delle immagini, dalla necessità di una troupe affollata e non di un professionista solitario, dalla coscienza del montaggio.

Mentre il montaggio cinematografico sembra essere, ancorché assistito da un professionista specifico, uno dei centri dell'attività registica, al fotoreporter questo livello della significazione appare precluso, o – quando c'è - ne viene messo in ombra il significato in nome di una ideologia

⁸ Susan Sontag, *On Photography* (1977), trad. it., *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.

⁹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003), trad. it., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003., pp. 49-50.

dell'istantanea. Per la televisione in diretta la regia, in quanto selezione fra le varie fonti di immagini disponibili, appare un equivalente linguistico del montaggio cinematografico. Comunque né il cinema né la tv appaiono permeate da questa cultura dello scatto immediato e veridico, che si è propagata nel fotogiornalismo e in altri importanti ambiti di applicazione della fotografia; almeno fino all'avvento del digitale che cambia completamente tutti i dati del problema, dall'ingombro degli apparati (ormai leggeri, minuscoli, dissimulabili), all'immediata verifica delle immagini catturate, al liquefarsi delle troupes nella figura del freelance, nuovamente solitario. Fino ad una complessiva rimediazione dei rapporti tra cinema e televisione, tra immagine fissa e in movimento, tra documento e finzione.