

LA FOTOGRAFIA DI GUERRA

La fotografia è servita spesso a pianificare e a condurre le guerre, è stata essenziale nel guadagnare il pubblico supporto agli sforzi bellici o a farlo perdere. Le immagini vengono diffuse per manipolare l'opinione pubblica tanto quanto per informare.





Roger Fenton, *La valle dell'ombra della morte*, 1855

Il primo reportage di guerra, come possiamo intenderlo in un'accezione contemporanea, è stato realizzato da **Roger Fenton** sul fronte di Crimea, nel 1855.

È una delle prime guerre totali che coinvolge i civili nel conflitto e crea crisi umanitarie.

La stampa illustrata nasce a Londra nel 1842 con l'*Illustrated London News*.

Nel 1853 la regina e il principe Albert furono invitati a diventare patroni della Photographic Society of London, associazione fondata con la missione di promuovere l' "Arte e la Scienza della fotografia". Fu così che i reali conobbero il fotografo Roger Fenton, Secretary della Society il quale, nel 1854, fu addirittura invitato a installare una camera oscura a Windsor.

Roger Fenton nasce in Gran Bretagna nel 1829. Nel 1841, ancora giovanissimo, si reca a Parigi per studiare diritto e fare pratica di pittura. Qui conosce anche il futuro fotografo Gustave Le Gray e impara le tecniche fotografiche tanto da decidere di intraprendere l'attività di fotografo.

Nel 1852 si reca in Russia dove esegue numerose riprese fotografiche.

Nel 1853 è già un fotografo affermato in Gran Bretagna, fonda la *Royal Photographic Society* e dall'anno successivo comincia ad eseguire dei ritratti della famiglia reale inglese. In virtù del suo impegno presso la Royal Photographic Society, nel 1854 avrà l'incarico di fotografo ufficiale della guerra di Crimea, diventando in tal modo il primo reporter di guerra della storia della fotografia.

Il principe Albert era infatti un grande appassionato del nuovo linguaggio e ammirava enormemente il lavoro di Fenton. Fu proprio il reale a incoraggiare il fotografo a recarsi in Crimea durante la guerra del 1854-1856 per realizzare quello che sarebbe diventato a tutti gli effetti il primo esperimento di fotogiornalismo.

La **guerra di Crimea** fu un conflitto combattuto dal 4 ottobre 1853 al 10 febbraio 1856 fra l'Impero russo da un lato e un'alleanza composta da Impero ottomano, Francia, Gran Bretagna e Regno di Sardegna dall'altro. Il conflitto ebbe origine da una disputa fra Russia e Francia sul controllo dei luoghi santi della cristianità in territorio ottomano. Quando la Turchia accettò le proposte francesi, la Russia nel luglio 1853 la attaccò.

Il governo britannico aveva già provato a inviare una missione fotografica presso l'armata impegnata in Crimea, per contrastare con la potenza delle "vere immagini" i cruenti racconti di William Russell che comparivano sul *Times* e indignavano l'opinione pubblica. La nave che trasportava il materiale e l'équipe fece però naufragio e così tutto venne perso. Al secondo tentativo, gli ufficiali, appena istruiti alla delicata tecnica fotografica del tempo (il collodio umido), non riuscirono a ottenere risultati soddisfacenti. Fu così che si decise di chiedere aiuto alla *Royal Photographic Society*. Fenton ottenne un finanziamento da parte del Ministero della Guerra, dalla Corona e da parte di un editore di libri illustrati sull'attualità, Thomas Agnew e si fa costruire un carro fotografico capace di trasportare trentasei casse contenenti il materiale sensibile nonché le attrezzature da ripresa e da stampa; vi sono caricate circa 700 lastre al collodio e l'interno è praticamente formato da una serie di camere oscure.

Nel febbraio 1855 è pronto a partire, assume un cuoco e un assistente, Marcus Sparling, e s'imbarca sulla nave Hecla con destinazione Crimea. Rimane sul teatro di guerra da marzo a giugno 1855, realizzando circa 360 fotografie in condizioni logistiche e di ripresa estremamente critiche, sia per quanto riguarda l'aspetto specificamente tecnico/fotografico, sia per i rischi a cui deve esporsi. Uno dei primi problemi tecnici incontrati è legato alla temperatura del luogo, che è tale da deteriorare rapidamente i bagni di sensibilizzazione, di sviluppo e di fissaggio; il materiale fotosensibile che egli utilizza, le lastre al collodio umido, richiedono di essere immerse nella soluzione di sali d'argento pochi minuti prima dell'esposizione e di venire sviluppate subito dopo, così che egli è costretto a lavorare soprattutto all'alba, quando il calore non è ancora tale da compromettere tutto. Un altro problema, legato invece alla sua incolumità, è la necessità di nascondere l'ingombrante carro ai tiri dell'artiglieria russa.

Il taglio che Fenton dà alle sue immagini è quello della documentazione di una impresa militare per conto del governo che l'ha promossa, si tratta quindi di immortalare i luoghi, i personaggi, le truppe senza mostrare gli aspetti più tragici e terribili delle battaglie. Le sue foto sono tali da far rendere accettabile all'opinione pubblica inglese la spedizione in Crimea e ciononostante l'insieme delle immagini costituisce un reportage di grande interesse, in quanto per la prima volta vengono mostrate le realtà degli accampamenti militari e delle fortificazioni.

La valle dell'ombra della Morte (The Valley of the Shadow of Death), fa parte di questa raccolta. L'immagine raffigura una forra desolata disseminata da palle di cannone. Questo luogo era stato così chiamato dai soldati dell'esercito britannico che, proprio qui, erano stati più volte sconfitti dai Russi. Per ragioni squisitamente ideologiche e tecniche, Fenton non si preoccupa di raffigurare i combattimenti o i morti poiché è il sentimento di strazio e di desolazione che tale immagine ispira a costituire un simbolo eloquente dell'orrore della guerra. È quasi un'immagine astratta. Fenton è stato talvolta accusato di aver curato l'allestimento della sua fotografia cambiando di posto le palle di cannone. Tuttavia, quest'accusa è priva di fondamento. I combattimenti che imperversavano nei dintorni, infatti, non gliene hanno probabilmente lasciato il tempo.

Sul finire del mese di giugno viene contagiato dal colera che sta mietendo vittime così numerose tra i soldati britannici che alla fine della guerra il numero dei morti per malattie sarà superiore a quello dei caduti in combattimento; è costretto a rientrare in patria pochi mesi prima della decisiva battaglia di Sebastopoli, la cui caduta, nel mese di settembre, sarà invece documentata appunto da Felice Beato e da James Robertson.

Al suo ritorno viene allestita a Londra una mostra fotografica nella quale espone 312 immagini.



Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death*. Campo di battaglia di Gettysburg, USA, Luglio 1863

In risposta alla elezione di Abraham Lincoln come Presidente degli Stati Uniti d'America, 11 Stati del Sud dichiararono la propria secessione e formarono la Confederazione degli Stati d'America. Dopo quattro anni di guerra la Confederazione si arrese e lo schiavismo fu abolito in tutta la nazione.

Quella di secessione fu infatti guerra a tutti gli effetti moderna: oltre all'elevato numero di vittime (circa 700.000, secondo stime accreditate) e al dispiego di avanzatissime tecnologie militari, si trattò altresì del primo conflitto ad essere **documentato in presa diretta**. È il primo, cioè, di cui si posseggano **immagini che** non attenuano – ma riportano con fedeltà – l'efferatezza del campo di battaglia.

Mathew Brady: "The camera is the eye of history".

Il fotografo Matthew Brady (ca. 1822 –1896) si assunse l'onere di raggruppare intorno a sé un gruppo di fotografi per documentare la Guerra di Secessione e le sue diverse fasi. Fra questi Alexander Gardner e Timothy H. O'Sullivan e un'altra settantina di persone e a ciascuno di essi fornì una camera oscura da viaggio.

Timothy O'Sullivan è uno dei fotografi americani più affascinanti della sua epoca e sue sono 44 immagini della guerra di secessione delle cento presenti nel *Photographic Sketch Book of the War* di Alexander Gardner. Figlio di immigrati irlandesi, Timothy O'Sullivan (1840 – 1882) apprese la tecnica fotografica lavorando negli studi newyorkesi di Matthew Brady, dove conobbe anche Alexander Gardner. Insieme a quest'ultimo tra il 1861 e il 1865, si recò sui campi di battaglia per documentare la guerra di secessione. La sua capacità è stata quella di sfruttare al meglio le limitate possibilità dei mezzi fotografici allora a disposizione che se da una parte risultavano inadatti a registrare le azioni concitate degli scontri, dall'altra si rivelarono efficaci nella rappresentazione dei loro esiti: le sue immagini dei corpi senza vita dei soldati rimasti sul terreno dopo le battaglie gli guadagnarono riconoscimenti e fama.

Harvest of Death (messe di morte), realizzata sul campo di battaglia di Gettysburg nel luglio del 1863 (uno dei luoghi più insanguinati e decisivi di quella guerra) è veramente un simbolo della carneficina, tanto più emblematica in quanto si tratta di una guerra civile. Per le condizioni materiali e mentali del periodo, la visione dei cadaveri e dello sfacelo dei corpi, senza l'affettazione della posa, è l'immagine più coraggiosa che i contemporanei potessero accettare. O'Sullivan metteva in pratica la concezione del poeta Walt Whitman, secondo cui la verità della guerra poteva essere rinvenuta solo nei dettagli più comuni.

Gardner commentò l'immagine in questo modo: "Una immagine come questa ha una morale: mostra l'orrore assoluto e la realtà della guerra, in opposizione al suo apparato. Eccone i dettagli atroci. Che possano aiutare a impedire che una tale calamità si abbatta ancora sulla nazione".

Durante tutta la guerra, Brady spese oltre 100.000 \$ per creare 10.000 stampe. Si aspettava che il governo degli Stati Uniti avrebbe acquistato tutte queste fotografie, ma quando il governo si rifiutò di acquistarle fu costretto a vendere il suo studio a New York e andare in bancarotta. Depresso a causa della sua situazione finanziaria e devastato dalla morte della moglie, Brady divenne un alcolizzato e morì in miseria nel reparto di carità del Presbyterian Hospital di

New York, a causa delle complicazioni di un incidente di tram. È sepolto nel cimitero del Congresso a Washington.

MACCHINE 35 mm e LIFE

Il Fotogiornalismo moderno:

- A partire dal 1888 la Kodak comincia a produrre macchine più piccole e maneggevoli. Nel 1913 viene presentata la prima Leica: inizia la storia delle macchine 35 mm.

- **Life** viene creata nel 1936 (chiude nel 1972). Nell'editoriale del primo numero, Luce scrive: «Vedere la vita, vedere il mondo; essere testimoni oculari dei grandi avvenimenti; vedere cose inconsuete - macchine, eserciti, folle, ombre nella giungla e sulla luna - vedere il lavoro dell'uomo, i suoi dipinti, le torri, le scoperte; vedere cose che esistono a miglia e miglia di distanza, cose nascoste dietro le pareti, nelle stanze, cose pericolose; vedere le donne amate dagli uomini e vedere i bambini; vedere e assaporare il piacere dello sguardo; vedere ed essere stupiti, vedere e imparare cose nuove. Così vedere ed essere visti diventa ora e resterà in futuro il desiderio e il bisogno di metà del genere umano».

- Prevede guerre nelle quali schierarsi.



Robert Capa - Spagna 1936

Una delle foto più controverse della storia della fotografia; una delle immagini più importanti del Novecento.

Robert Capa ha solo 25 anni quando la rivista *Picture Post* lo proclama il più grande fotografo di guerra al mondo. La sua frase più famosa: "Se le vostre foto non sono abbastanza buone, vuol dire che non siete andati abbastanza vicino".

Endre Friedman nasce a Budapest nel 1913. Esiliato dall'Ungheria nel 1931 per aver partecipato ad attività studentesche di sinistra, si trasferisce a Berlino dove si iscrive, in autunno, a un corso di giornalismo. Un conoscente ungherese lo aiuta allora a trovare un lavoro di fattorino e aiutante di laboratorio presso Dephot, un importante agenzia fotografica di Berlino. Il direttore, Simon Guttmann, scopre ben presto il suo talento e comincia ad affidargli dei piccoli servizi fotografici sulla cronaca locale. Nel 1933, al momento dell'ascesa al potere di Hitler, fugge però da Berlino. Si reca dunque a Vienna, dove ottiene il permesso di tornare a Budapest, la città natia. Qui trascorre l'estate e, per sopravvivere, lavora ancora come fotografo, anche se la sua permanenza dura ben poco. Giusto il tempo che si affacci la stagione invernale e parte alla volta di Parigi, seguendo il suo istinto errabondo e irrequieto.

Nella città francese incontra Gerda Taro, una profuga tedesca, e se ne innamora. In quel periodo, viene inviato in Spagna per una serie di servizi fotogiornalistici su interessamento di Simon Guttmann. È l'anno 1936 quando si inventa un personaggio di fantasia, spacciando a tutti il suo lavoro come il frutto di un fotografo americano di successo. È la stessa Gerda, in verità, che vende ai redattori le sue fotografie sotto "mentite spoglie". Ben presto il trucco viene scoperto, allora cambia il proprio nome con quello di Robert Capa. Fotografa i tumulti di Parigi nell'ambito delle elezioni della coalizione governativa di sinistra nota come Fronte Popolare.

In agosto si reca in Spagna con Gerda Taro, per fotografare la guerra civile scoppiata a luglio. Effettua un secondo viaggio in Spagna in novembre per fotografare la resistenza di Madrid. È presente su vari fronti spagnoli, da solo e con Gerda, diventata nel frattempo una fotogiornalista indipendente.

Ha 22 anni Robert Capa quando, nell'agosto del 1936, corre in Spagna per documentare in prima linea la Guerra civile spagnola. Si appassiona, come continuerà a fare per tutta la vita, e a fianco dei soldati repubblicani, prende posizione, si fa militante, riesce meglio di chiunque altro a raccontare il coraggio di uomini in lotta e le difficoltà di un popolo afflitto e innocente.

E proprio in Spagna, nei tragici momenti di una guerra civile che coinvolge tutta la popolazione, realizza la sua foto più celebre, quella che è all'origine del suo mito. Nei dintorni di Cordoba, forse, durante un'offensiva lealista, Capa coglie il momento esatto in cui un miliziano viene colpito a morte da una pallottola. L'immagine, **pubblicata il 23 settembre 1936 dal settimanale francese *Vu***, poi ripresa da *Life*, suscita grande clamore e diventa in breve una delle prime icone del Novecento, il simbolo di una strenua e purtroppo inutile offensiva democratica contro le forze repressive e autoritarie. La foto è talmente perfetta da suscitare una serie di polemiche circa la sua autenticità. Capa viene accusato di far passare per istantanea di guerra una messinscena, tesi recentemente rafforzata da una serie di studi condotti da un professore spagnolo, José Manuel Susperregui, che ha probabilmente identificato in Espejo, e non in Cerro Muriano, il luogo dello scatto.

Nel 2013 l'ICP ha scoperto e diffuso un'intervista radiofonica, risalente all'ottobre del 1947, in cui Robert Capa spiegherebbe cos'è successo (vedi materiale lezione del 19 marzo 2015). Con molta probabilità non sapremo mai la verità su questo scatto. In ogni caso, la foto appartiene, e da subito, alla memoria del Novecento; la sua forza salda il documento con la metafora universale, trasforma un frammento di storia nel simbolo di una tragedia e della lotta per la democrazia.

Nel luglio del '37, mentre egli si trovava a Parigi per lavoro, Gerda va a fotografare la battaglia di Brunete a ovest di Madrid. Durante una ritirata, nella confusione, muore schiacciata da un carro armato del governo spagnolo. Capa, che sperava di sposarla, non si risolleverà mai dal dolore. L'anno dopo trascorre sei mesi in Cina in compagnia del cineasta Joris Ivens per documentare la resistenza contro l'invasione giapponese ma, tornato in Spagna nel '39, fa in tempo a fotografare la capitolazione di Barcellona. Dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, in settembre, s'imbarca per New York dove comincia a realizzare vari servizi per conto di "Life". Trascorre allora alcuni mesi in Messico, proprio su incarico di "Life", per fotografare la campagna presidenziale e le elezioni. Non contento, attraversa l'Atlantico con un convoglio di trasporto di aerei americani in Inghilterra, realizzando numerosi servizi sulle attività belliche degli alleati in Gran Bretagna. Intanto, la guerra mondiale è scoppiata e Capa, da marzo a maggio del '43, realizza un reportage fotografico sulle vittorie degli alleati in Nord Africa, mentre in Luglio e Agosto, fotografa i successi militari degli alleati in Sicilia. Durante la parte rimanente dell'anno documenta i combattimenti nell'Italia continentale, compresa la liberazione di Napoli. Nel Gennaio del 1944 partecipa allo sbarco alleato ad Anzio, mentre il 6 Giugno sbarca con il primo contingente delle forze americane a Omaha-Beach in Normandia.









Robert Capa, Normandia 1944

È l'alba del 6 giugno 1944; le truppe americane sbarcano nel tratto di costa della Normandia denominato in codice Omaha Beach. Robert Capa, corrispondente di guerra per Life, arriva con il primo contingente, poco dopo l'alba. Ha con sé due macchine fotografiche.

"Era ancora troppo presto e troppo grigio per scattare buone foto, ma il colore plumbeo dell'acqua e del cielo rendevano carichi d'effetto quei piccoli uomini che cercavano di evitare gli assurdi ostacoli antinvasione inventati dal trust di cervelli di Hitler".

La giornata, memorabile e tragica, lascerà sul campo morti, feriti e uno scenario da incubo. Con un coraggio non comune, Capa documenta tutto prima di svenire per la tensione.

John Morris¹: "Per lo sbarco in Normandia c'erano dodici fotografi accreditati per i servizi via telegrafo e sei per Life. Era previsto che solo quattro fotogiornalisti sbarcassero con la prima ondata di fanteria, il giorno fatidico, e noi riuscimmo a ottenere due posti, per Bob Landry e Robert Capa. Entrambi erano veterani: per Capa era il quinto fronte della sua terza guerra. [...] Gli altri fotografi di Life si distribuirono. [...] Aspettammo per tutta la giornata di martedì e non arrivò una foto. Alle 18.30 circa di mercoledì sera, arrivò una chiamata da un porto sulla Manica: la pellicola di Capa era in arrivo. "Dovreste averla fra un'ora o due" gracchiò una voce lungo il filo, prima di essere coperta da una scarica elettrostatica.

¹ John Godfrey Morris ha dedicato tutta la propria vita alla pubblicazione di fotografie per riviste e giornali e ha lavorato con centinaia di fotografi, tra cui i più grandi nomi del XX secolo. Come responsabile della redazione di Londra della rivista Life durante la seconda guerra mondiale assicurò la copertura dello sbarco in Normandia e la pubblicazione delle storiche foto di Robert Capa che documentarono i momenti cruciali dell'azione.

Verso le nove arrivò un fattorino ansimante con il pacchetto di Capa: quattro rullini di pellicola da 35 millimetri, più una mezza dozzina di rullini da 120 (6 x 6), che aveva scattato in Inghilterra e durante la traversata. Una nota scritta di fretta diceva che l'azione era tutta nei 35 millimetri, che la battaglia era stata molto aspra, che lui era rientrato per sbaglio in Inghilterra con i feriti evacuati e stava facendo ritorno in Normandia.

Braddy, il nostro capo laboratorio, diede la pellicola da sviluppare al giovane Dennis Banks. Il fotografo Hans Wild le diede un'occhiata quando era ancora bagnata e mi chiamò per dirmi che la pellicola, anche se granulosa, era "fantastica". Replicai: "Abbiamo bisogno dei provini a contatto – presto, presto, presto! ".

Pochi minuti dopo Dennis si precipitò nel mio ufficio facendo gli scalini due alla volta. "Sono rovinate! Rovinate!" singhiozzò. "Le foto di Capa sono tutte rovinate!" Incredulo, corsi con lui nella camera oscura, dove mi spiegò che aveva appeso la pellicola, come al solito, nell'armadietto di legno che fungeva da essiccatore, riscaldato da un fornello a spirale. Al mio ordine di fare in fretta, aveva chiuso la porta. Senza ventilazione, l'emulsione si era sciolta.

Esaminai i quattro rullini, uno per volta.

Tre erano irrimediabilmente perduti: non si vedeva niente. Ma sul quarto c'erano undici fotogrammi con immagini distinte. Probabilmente erano emblematiche dell'intera pellicola, ma le imperfezioni della grana – peggiorate dall'incidente – contribuivano a porle tra le foto di guerra più drammatiche che fossero mai state scattate. La sequenza cominciava mentre Capa avanzava tra i flutti insieme alla fanteria, si vedevano poi ostacoli anticarro che si trasformavano poco dopo in lapidi funerarie mentre gli uomini cadevano a destra e a sinistra. C'eravamo. Il D-Day sarebbe stato ricordato per sempre da quelle foto".

Dei centosei fotogrammi scattati se ne salvano solo undici, mossi e sgranati. Life pubblica le immagini definendole "leggermente fuori fuoco" e attribuendone la causa alla paura che avrebbe fatto tremare la mano del fotografo. Quello che è stato un errore tecnico ha finito per acquisire un importante valore semantico, segno di una vera documentazione partecipata. Le immagini dello sbarco in Normandia di Capa sono forse tra le più celebri icone di guerra del mondo e *Leggermente fuori fuoco* sarà il titolo ironicamente usato da Capa per il suo libro di memorie.

Nel 1947, insieme con gli amici Henri Cartier-Bresson, David Seymour (detto "Chim"), George Rodger e William Vandivert fonda l'agenzia fotografica cooperativa "Magnum". Per un mese viaggia in Unione Sovietica in compagnia dell'amico **John Steinbeck**.

Giunge ad Hanoi attorno al 9 Maggio 1954 in veste di inviato di "Life" per fotografare la guerra dei francesi in Indocina per un mese (Prima guerra d'Indocina). Il 25 Maggio accompagna una missione militare francese da Namdinh al delta del Fiume Rosso. Durante una sosta del convoglio lungo la strada, Capa si allontana in un campo insieme con un drappello di militari dove calpesta una mina anti-uomo, rimanendo ucciso.

« Capa sapeva che cosa cercare e che cosa farne dopo averlo trovato. Sapeva, ad esempio, che non si può ritrarre la guerra, perché è soprattutto un'emozione.

Ma lui è riuscito a fotografare quell'emozione conoscendola da vicino. Poteva mostrare l'orrore di un intero popolo attraverso il viso di un bambino. La sua macchina coglieva l'emozione e la tratteneva».

(John Steinbeck)



Joe Rosenthal - Iwo Jima 1945 (foto A)

Questa fotografia di **Joe Rosenthal** è senza dubbio l'icona moderna del patriottismo e della vittoria, riprodotta su francobolli, poster, calendari; diventata modello per il monumento ai marines di Arlington e ricostruita a Hollywood. Il successo dei rarissimi, quasi miracolosi "reportage in una sola immagine" può avere per conseguenza paradossale l'annullamento di ogni valore informativo, il loro trasferimento integrale in un'altra categoria di immagini, le icone, alle quali non si chiede più di essere fedeli alla realtà, ma di essere fedeli all'immagine ideale che ce ne siamo fatta; e se non l'abbiamo, di crearne una. Quel che è peggio è che le più potenti tra di esse sono assolutamente involontarie.

Rosenthal era un fotografo americano nato nel 1911.

Aveva quindi 34 anni il 23 febbraio 1945 ed era reporter di guerra per AP quando immortalò con la sua Speed Graphic i Marines che piantano la bandiera americana sul monte Suribachi a Iwo Jima, l'isola del Pacifico strappata ai Giapponesi dopo cinque settimane di furiosi combattimenti.

La storia dell'icona più celebre della seconda guerra mondiale è quella di *due* bandiere: una delle quali destinata all'oblio (foto B), l'altra (letteralmente) agli altari (foto A).



Joe Rosenthal - Iwo Jima 1945 (foto B)

La bandiera dimenticata sventola alle ore 10.20 della mattina del 23 febbraio 1945 sulla vetta del monte Suribachi a Iwo Jima, teatro della più sanguinosa battaglia del Pacifico. La pianta con sprezzo del pericolo una pattuglia di *marine*, mentre ancora infuria la battaglia. È una bandiera piuttosto piccola. È presente sulla collina un fotografo militare, un sergente di nome Louis Lowery. Registra con onesto mestiere la scena, mette in primo piano un marine col mitra spianato, e sopra la *Stars and Stripes* che garrisce al vento.

Ma non è questa la *flag of our fathers* che conosciamo. Tra gli alti ufficiali s'è già accesa la gara a chi riuscirà ad impossessarsi di quella bandiera come *souvenir* della battaglia. Sono passate alcune ore: Lowery, ferito da una granata, s'è

ritirato, ora sulla cima della montagna è giunto Joe Rosenthal, fotografo dell'Associated Press. Verso l'una del pomeriggio la prima bandiera viene ammainata, e un gruppo di sei marine s'arrabatta per piantare la seconda. Distratto dal cameraman che gli sta davanti, Rosenthal quasi perde la foto della sua vita, scatta praticamente alla cieca.

E per sicurezza chiese ai soldati di mettersi in posa attorno alla bandiera per una foto di gruppo che lui immagina sarà la fotografia simbolo dell'evento. Il negativo fu spedito all'agenzia e sviluppato: sarà lo scatto miracoloso dell'alzabandiera a colpire al cuore milioni di americani dalla prima pagina del *New York Times*.

"Con la coda dell'occhio avevo visto gli uomini cominciare a piantare la bandiera. Alzai la macchina fotografica e scattai. Quando fai una foto in questo modo non puoi dire: ho fatto un grande scatto. Non lo puoi sapere. Milioni di americani la videro cinque o sei giorni prima di me, e quando ne sentii parlare non sapevo di quale scatto si trattasse".

Qualcuno gli aveva chiesto se la foto di cui tutti parlavano era stata costruita, e lui, pensando alla foto di gruppo, aveva risposto di sì. Così Rosenthal, che per la foto dell'alzabandiera ricevette nel 1945 il premio Pulitzer, fu perseguitato fino alla morte dal sospetto che la sua immagine più famosa fosse stata costruita ad arte.

Un miracolo davvero, tutto in quel rettangolo è perfetto: la diagonale dell'asta, le controdiagonali dei corpi dei *marine*, la dinamica narrativa del gruppo dove uno già lascia la presa mentre l'altro ancora fa forza sull'asta con tutti i muscoli del corpo. Riprodotta su cartoline, francobolli, poster di propaganda per la sottoscrizione bellica, fusa in bronzo in decine di piazze della provincia americana, ristampata in milioni di esemplari, appesa nelle case di tutti i reduci, *The Flag of Iwo Jima* esce immediatamente dalla storia per collocarsi assai in alto nella mitologia americana.

Da sessant'anni l'America rende omaggio a un non-evento grandiosamente pittorico e ha ormai dimenticato l'evento semplicemente fotografico.

Le icone sono contagiose. Una genera l'altra. Inconsciamente, ogni volta che i valori supremi della nazione americana sono chiamati in causa da qualche evento straordinario, i fotografi replicano l'alzabandiera di Rosenthal: è accaduto di nuovo sulle macerie di Ground Zero, nel pomeriggio del fatale 11 settembre: davanti all'obiettivo questa volta tre pompieri; dietro, Thomas E. Franklin, fotografo di un modesto quotidiano di provincia, *The Record*.



Thomas E. Franklin, Ground Zero

La sua foto non ha nulla della forza dell'archetipo, possiamo dire senza timore di offendere l'autore che è una foto formalmente debole; ma l'eco dell'icona originaria è sufficiente a guadagnarle premi su premi e a produrre di nuovo francobolli, cartoline e ovviamente un monumento.

Le fotografie che sono ricordate entrano nell'immaginario e sopravvivono come organismi, si riproducono ed evolvono.

GUERRA IN VIETNAM (1961-1975)

La guerra in Vietnam è la prima guerra televisiva: porta la guerra nelle living rooms.



Larry Burrows - Vietnam 1966

Larry Burrows nasce a Londra nel 1926. A 16 anni lavora nell'ufficio londinese di Life come assistente allo sviluppo e tecnico di laboratorio. Sono gli anni della Seconda guerra mondiale, dello sbarco in Normandia e il giovane Larry comincia a immaginare un futuro di corrispondente di guerra. Nel 1961 assunto da Life come fotografo e si trasferisce a Hong Kong. Nel 1962 viene inviato in Vietnam e da quel momento quella sarà la sua guerra. Anche quando se ne allontanerà per altri incarichi, tornerà sempre, determinato a documentare il conflitto fino alla sua conclusione. Così avviene anche nel 1971. Si trova a Calcutta per un servizio sulla povertà e su Madre Teresa quando lo raggiunge la notizia che il Vietnam del sud sta per sferrare l'attacco decisivo al Laos. Torna in Vietnam per raggiungere il fronte, ma l'elicottero sul quale si era imbarcato insieme ai colleghi Henri Huet, Kent Potter and Keisaburo Shimamoto viene abbattuto sul confine con il Laos.

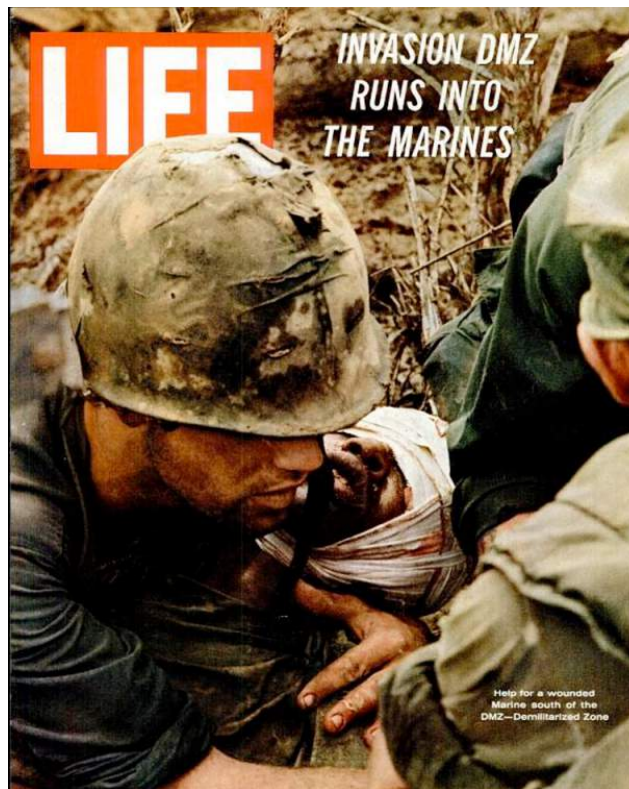
"Spesso mi domando se ho il diritto di approfittare del dolore degli altri. Ma quando cerco una giustificazione mi dico che se posso contribuire anche in minima parte alla comprensione di quello che gli altri stanno vivendo, allora c'è una ragione per farlo".

All'inizio degli anni '60 per milioni di americani il Vietnam era un paese lontano dove, per ragioni oscure, era in atto una guerra e gli americani erano presenti come consiglieri militari di una delle parti in campo, niente di più. In questo

clima, nel gennaio 1963 *Life* pubblicò una straordinaria storia di copertina illustrata con una dozzina di fotografie, quasi tutte a colori, tecnicamente e formalmente perfette, che mostravano con insolita crudezza scene di guerra mai viste prima. Contadini fatti prigionieri trasportati su una barca sotto la minaccia delle armi, un campo coperto di cadaveri di guerriglieri vietcong accanto alla loro bandiera e, sullo sfondo, due "osservatori" americani, un villaggio dato alle fiamme, bombardamenti con il napalm.



Il colore, una novità per quegli anni, contribuiva ad accentuare la drammaticità delle immagini. A differenza dei suoi colleghi che lavoravano per le grandi agenzie di stampa o per i quotidiani, Burrows non aveva scadenze prefissate, poteva prendersi tutto il tempo necessario per completare una storia. Per realizzare il reportage a colori, che Life pubblica nel 1963, impiega sei mesi. Larry Burrows aveva partecipato a ben cinquanta missioni prima di considerare completa quella storia, la prima pubblicata negli Stati Uniti ad avere un simile impatto, e la prima che rivelò il coinvolgimento diretto dei soldati americani nelle operazioni di guerra.





Burrows aveva saputo cogliere la brutalità della guerra in immagini potenti e tecnicamente ineccepibili, stabilendo un modello col quale ogni reporter dovette da allora in poi confrontarsi.

La guerra era così in Vietnam. Sporca, fangosa, sanguinante. Così come l'ha mostrata agli americani Larry Burrows sulle pagine a colori di *Life*. A quel tempo non c'era censura per i giornalisti e i fotografi potevano seguire i combattimenti delle truppe, e mostrare al mondo la loro sofferenza oltre che il loro eroismo.

Reaching Out, a braccia tese, come recita la didascalia voluta dal fotografo, è la quintessenza della forza delle immagini che cambiarono la mente degli americani sul Vietnam. Non potevano esserci più bugie.

“Le fotografie a colori dei tormentati villaggi vietnamiti e dei soldati americani feriti scattate da Larry Burrows e pubblicate da *Life*, a partire dal 1962, hanno incredibilmente fortificato l'urlo di protesta contro la guerra in Vietnam”, scrive Susan Sontag.

Primo a utilizzare il colore per raccontare la guerra, Larry Burrows ha così arricchito il suo racconto di un realismo intenso e scioccante.

All the more extraordinary, then, that LIFE did not even publish the picture until several years after Burrows shot it. The magazine *did* publish a number of other pictures Burrows made during that very same assignment, in October 1966. But it was not until five years later, in February 1971, that LIFE finally ran *Reaching Out* for



the first time. The occasion of its first publication was a somber one: an article commemorating Burrows, who was killed that month in a helicopter crash in Laos.

Il 19 febbraio 1971 *Life* pubblicò "A Frantic Night on the Edge of Laos", l'ultimo reportage di Larry Burrows. Nell'editoriale di presentazione Ralph Graves scrisse:

"Per nove anni aveva coperto la guerra del Vietnam in condizioni di incredibile pericolo (...). Noi continuavamo a pensare altre storie, più sicure, per lui, ma lui le realizzava e tornava alla guerra. Come era solito dire, la guerra era la sua storia, e voleva vederne la fine. Il suo sogno era restare per poter fotografare un Vietnam in pace". Il suo straordinario coraggio fu premiato nel 1971 con la terza Robert Capa Gold Medal della sua carriera.



Philip Jones Griffiths, Vietnam del Sud, 1967

Philip Jones Griffiths nasce nel 1936 a Rhuddlan, nel Galles. Nel 1961 diviene fotografo a tempo pieno come free-lance per il *London Observer* e l'anno seguente documenta la guerra d'Algeria accanto al Fronte di Liberazione, per poi spostarsi in Africa e in Asia. Nel solo 1964 Griffith viaggia in quaranta paesi, "stavo cercando qualcosa che potevo raggiungere solo facendomi coinvolgere in maniera più profonda".

Il 1966 è l'anno decisivo per la sua carriera di fotogiornalista: entra a Magnum Photos e arriva in Vietnam, dove rimarrà fino al 1968, per poi tornarvi di nuovo nel 1970 e ancora varie volte nel corso della sua vita. L'incontro con questo paese e l'esperienza della guerra segnano un momento decisivo nella sua vita professionale e personale, una profonda presa di coscienza sul proprio ruolo di fotogiornalista. In Vietnam trova quel coinvolgimento umano, etico, politico che stava cercando.

Nel 1971, a trentacinque anni, pubblica *Vietnam Inc.* Nel 1973 documenta la guerra dello Yom Kippur e lavora poi in Cambogia per i due anni successivi.

Vietnam Inc.

“Ci sono fotografi che continuano ad insistere su semplicistiche massime riguardo ‘l’inumanità dell’uomo nei confronti dell’uomo’. Questo non consente di scendere in profondità nel soggetto. Ciò di cui abbiamo bisogno è capire i motivi per i quali gli uomini continuano a uccidersi l’uno con l’altro – un buon punto di partenza sarebbe il regno dell’economia. Dopo, forse, potremmo essere in grado di trovare un altro modo per risolvere le nostre differenze”.

Philip Jones Griffith arriva per la prima volta in Vietnam nel 1966, come fotografo per Magnum Photos. L’amore che prova per questo paese e la sua gente lo porterà a tornarvi e a raccontare le sue storie per oltre trenta anni.

“Non sono un fotografo di guerra sono tornato in Vietnam 26 volte dopo la fine della guerra. I fotografi di guerra non tornano nei paesi una volta che la guerra è finita; cercano un’altra guerra”.

Arrivato in Vietnam Griffith viaggia in ogni provincia del sud del paese, e due aspetti gli sembrano immediatamente chiari: la profonda differenza culturale che divide gli Americani dai Vietnamiti, differenza che avrebbe inevitabilmente delineato il progresso della guerra, e l’attitudine imperialistica degli americani nei confronti degli abitanti locali.

Un’altra cosa gli è chiara: potrebbe unirsi a una grande agenzia fotogiornalistica, documentare gli scontri e vedere le sue foto pubblicate sulla prima pagina del *New York Times* ogni giorno, oppure rimanere con Magnum e cercare di raccontare la storia di un paese con maggiore profondità e consapevolezza, tentando di lasciare una testimonianza più duratura. *Vietnam Inc.*, pubblicato nel 1971, è uno dei più potenti e originali testamenti fotografici emersi dalla guerra.

Risultato di tre anni di lavoro il libro è uno dei più importanti ed innovativi della storia del fotogiornalismo e l’azione che produce, nel mondo della fotografia, ma anche nella percezione diffusa e comune americana di cosa sia la guerra in Vietnam, appare devastante.

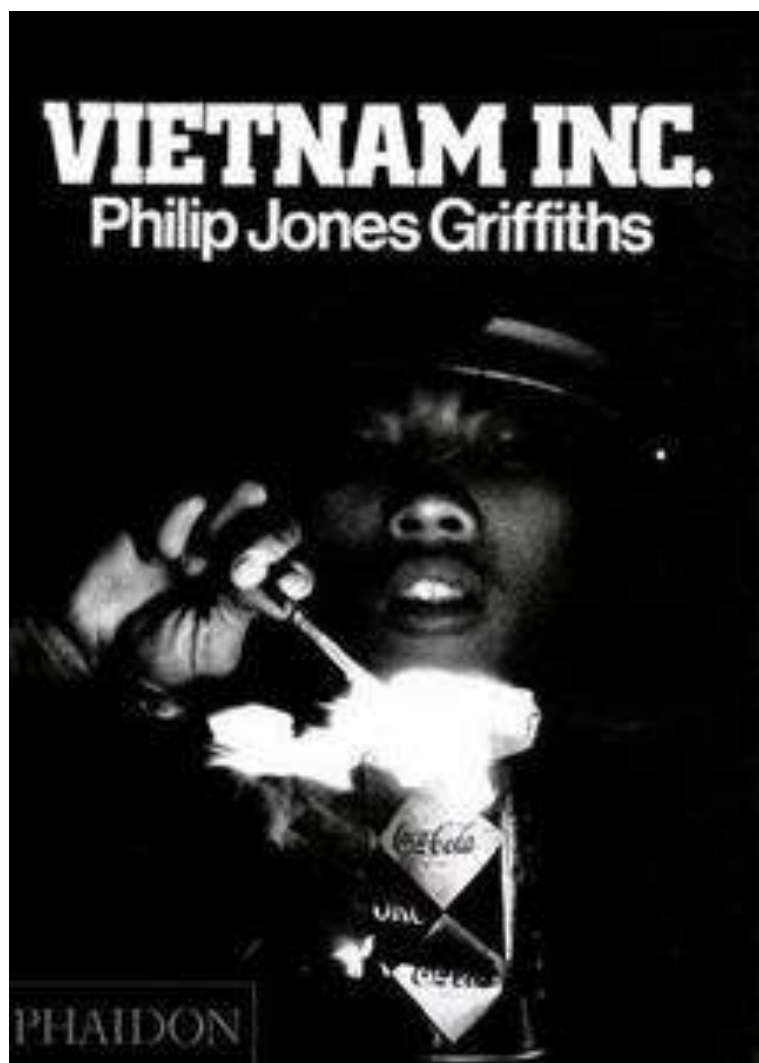
In più di 250 foto inframmezzate da testi, Griffith trova il modo di parlare di un paese che soffre le devastazioni della guerra, ma anche della sua vita che continua e resiste alla distruzione. Con grande rispetto l’autore racconta il popolo vietnamita, il suo mondo di risaie e di villaggi, i sorrisi di uomini e donne dal carattere semplice, modellato da una tradizione antica. Si immerge nel paese descrivendo non solo gli orrori della guerra, ma soprattutto la struttura di una società che la politica americana tenta di trasformare a colpi di bombe. La rigogliosa natura vietnamita fa da scenario a un devastante ed impari scontro fra due società fondate ed animate da valori del tutto diversi. La cultura agraria confuciana che ha formato il popolo vietnamita per duemila anni viene messa sotto attacco dal capitalismo consumistico statunitense.

“Ciò che la politica americana si è sforzata di fare è distruggere il villaggio come unità sociale. L’esigenza della politica americana è che il Vietnam del Sud adotti un nuovo credo, la dottrina della democrazia della libera impresa capitalistica”.

Per millenni la cultura vietnamita era fondata sulla fede nell'armonia profonda tra uomo e natura. Natura che queste foto ci mostrano stuprata, bruciata dal napalm, bombardata, avvelenata da una strategia militare che la considera solo un'insidia. Una violenza indifferente e incomprensibile consumata davanti agli sguardi di uomini che, scrive Griffith, sono abituati a considerare "ogni esibizione di forza come una prova di inferiorità".

Queste immagini ci raccontano lo smantellamento dei villaggi, pilastro della guerra statunitense, la "relocation" forzata della popolazione rurale verso città dove avrebbe potuto essere "libera" – parola di propaganda, mistificazione per nascondere il vero scopo: la creazione di un paese di consumatori da controllare attraverso la produzione di profitto. Il lavoro di Griffith mostra l'umiliazione e la calata dignità dei vietnamiti, ma anche lo spaesamento e l'inadeguatezza dei soldati americani persi in un luogo tanto estraneo e in una guerra divenuta sempre più indecifrabile, i meccanismi del potere e le incongruenze della vita.

Griffith pubblica sul Vietnam altri due libri molto importanti, *Agent Orange*, sulle conseguenze devastanti del defoliante alla diossina usato dagli americani per distruggere la foresta che consentiva ai Vietcong di sostenersi e *Vietnam at peace*, il racconto di un difficile e lungo dopoguerra e delle trasformazioni che il paese ha vissuto e subito nel corso degli anni.





Eddie Adams Vietnam 1968

Eddie Adams nasce in Pennsylvania nel 1933.

Partecipa alla guerra di Corea come fotografo nel corpo dei Marines e nel 1962 inizia a lavorare per l'Associated press. Nel 1963 fotografa i funerali di John Kennedy e nel 1965 è inviato in Vietnam. Le sue foto dal fronte sono pubblicate sulle copertine dei più prestigiosi periodici internazionali. La sua immagine più famosa, l'esecuzione di un Vietcong, gli fa vincere nel 1969 il Premio Pulitzer e il Word Press Photo. Dal 1972 al 1976 lavora per Time per poi tornare ad A.P. come corrispondente speciale. Nel 1977 realizza The boat of no smile, un reportage sui profughi vietnamiti. Dal 1980 alla morte lavora per Parade magazine. Nell'arco della sua lunga carriera riceve numerosi premi e, oltre a documentare molti conflitti, realizza anche ritratti di grandi personalità, tra cui Malcom X, il Dalai Lama, Louis Armstrong e Fidel Castro.

Malato del morbo Lou Gehring muore a New York il 19 settembre del 2004.

Eddie Adams è un fotografo già affermato di 35 anni, con al suo attivo una robusta serie di reportage, quando quel giorno, il primo febbraio del 1968, a Saigon, in piena guerra del Vietnam, durante la terribile offensiva del Tet, scatta la foto che lo renderà celebre. Il generale Nguyen Ngoc Loan fredda con un colpo secco alla tempia il prigioniero Vietcong Nguyen Van Lem. La foto fa rapidamente il giro del mondo e solleva l'indignazione dell'opinione pubblica. Vince il Pulitzer e il World Press Photo. Uno scatto prodigioso e tremendo, quello di Eddie Adams. La prova evidente, come solo la fotografia può offrire, di una brutale esecuzione, dell'assurda violenza che la ragione della guerra scatena. La prova, inoltre, di quanto sia scellerata la legge del fotografo,

costretto a documentare gli orrori a cui sembra condannato il genere umano e a concentrare in un singolo scatto vincitori e vinti, carnefici e vittime; a emettere suo malgrado giudizi che non gli appartengono. Eddie Adams non amava questa foto. Soprattutto, non amava essere ricordato solo per questa. Anni dopo, intervistato da *Time*, dichiarerà: "Il generale ha ucciso il Vietcong; io ho ucciso il generale con la mia macchina fotografica. Le fotografie rappresentano l'arma più potente che esista al mondo. La gente crede in loro. Ma le fotografie possono anche mentire, pur senza manipolazione. In fondo, non sono che mezze verità".



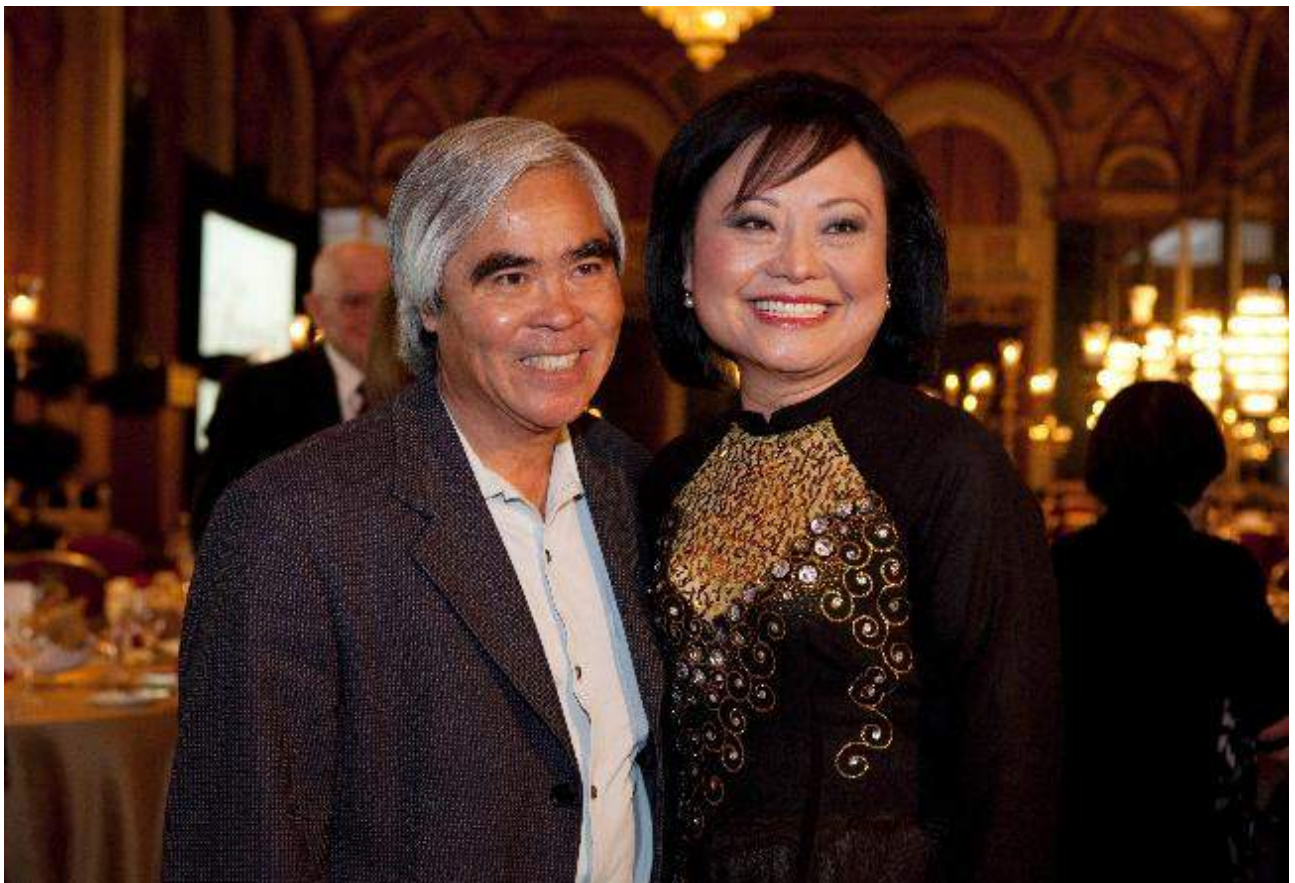
Nick Ut Vietnam 1972

Nick Ut nasce in Vietnam nel 1951 e inizia a collaborare con AP a 15 anni. Quella bambina nuda e disperata urla e corre verso di noi, come per abbattere il muro d'indifferenza, chiedere di intervenire. L'obiettivo di Nick Ut, quel giorno di giugno del 1972, coglie un attimo che, per usare le parole di Muybridge, "ha il valore di una vita intera". La foto diventa simbolo universale dell'atrocità di tutti i conflitti. Quel giorno sulla Route 1 viene segnalata la presenza dell'esercito nord vietnamita. Ut parte in quella direzione a bordo della jeep dell'agenzia di stampa. Nei pressi del villaggio Trang Bang, gli eserciti sud vietnamita e nord vietnamita si fronteggiano ormai da tre giorni. Verso mezzogiorno i giornalisti vengono informati che è in arrivo un supporto aereo. L'obiettivo è stanare i Vietcong che si pensa siano nascosti nel villaggio. Arriva il bombardamento:

prima bombe esplosive, poi bombe incendiarie al napalm. Il fumo si alza e scurisce il cielo. Passano venti minuti quando dalla nube nera cominciano ad apparire sagome di persone in fuga. Come fantasmi. Nessun Vietcong, solo civili, donne bruciate con neonati ustionati o morti tra le braccia, bambini che scappano dall'inferno. Nick Ut è lì, gli tremano le mani, ma scatta. Realizzerà una foto epocale. Phan Thi Kim Phuc, di nove anni, corre e urla per la paura e l'insopportabile dolore delle ustioni. Si è strappata di dosso i vestiti che avevano preso fuoco e grida aiuto. Ha bisogno di acqua. Intorno a lei corrono e piangono due suoi fratelli. L'acqua non dà alcun sollievo a quel piccolo corpo ustionato. La bambina perde i sensi. Nick Ut mette da parte la macchina fotografica e la porta sulla jeep per una corsa disperata verso l'ospedale. Rimane accanto a lei fino a quando gli infermieri non la portano in sala operatoria; poi torna a Saigon per consegnare alla coscienza internazionale le prove di un'ingiustificabile violenza.

Inizialmente il picture editor di AP aveva scartato questa immagine per via della nudità, ma Horst Faas a capo dell'ufficio AP di Saigon ha recuperato l'immagine. L'immagine è sulle prime pagine dei giornali di tutto il mondo del 9 giugno 1972.

Ventotto anni dopo, a Londra, di fronte alla regina Elisabetta, Phan Thi Kim Phuc ringrazierà pubblicamente il fotografo per averle salvato la vita.





Don McCullin, Cipro, 1964

Don McCullin nasce a Londra nel 1935.

Nel 1964 viene mandato dal *The Observer* a coprire la guerra tra greci e turchi a Cipro.

La prima guerra è quella che lo ha definito, lo ha precipitato nel dolore, lo ha fatto diventare uomo e in cui si è dato le regole che avrebbe seguito per tutta la vita. Si trovava a Cipro per raccontare la guerra civile. Sembrava disabitata ma un gruppo di soldati inglesi, che avrebbero dovuto tenere la pace, gli aveva consigliato di andare a dare un'occhiata: "Ho bussato alla porta, nessuno ha risposto, così ho girato la maniglia e sono entrato. In quella stanza faceva caldo e c'era l'odore del sangue fresco. Ho chiuso la porta e ho cominciato a scattare: c'erano tre uomini sul pavimento, un padre e i suoi figli. Improvvisamente la porta si è aperta e sono entrate molte persone. Ero spaventato e pensavo mi avrebbero cacciato per aver violato la loro casa e il loro dolore. La moglie di uno dei due giovani ha cominciato a gridare di dolore ma nessuno mi ha chiesto di andarmene, anzi volevano che testimoniassi con le mie foto". Così McCullin prese coraggio, inquadrò la ragazza con la testa sul petto del suo sposo, scattò e poi scoppiò a piangere:

"La prima persona che ho visto morire nella mia vita è stato mio padre, una cosa che mi ha distrutto e riempito di rabbia, una cosa che mi faceva sentire diverso da chiunque altro, ma quel giorno a Cipro ho capito che non ero solo, che il mio era un dolore universale".

Don McCullin è il fotografo che più di ogni altro ha mescolato il suo lavoro e la sua storia personale: ogni scatto ci parla delle tragedie del mondo e dei fantasmi della sua infanzia di miseria e violenza.

"La morte di mio padre aveva ucciso ogni fede in Dio e la mia rabbia era così forte che non rispettavvo più nessuno, nemmeno me stesso. Volevo essere un

criminale, distruggere tutto, mi divertivo solo a fare il teppista, a picchiarmi per strada, a mettere i mattoni sulle rotaie dei treni o ad andare al cinema con una fionda enorme con cui tiravo delle biglie di metallo contro lo schermo, per strapparli durante lo spettacolo. Ma appena ho scoperto la fotografia la mia vita è cambiata. Mi sentivo come se fossi entrato in un giardino e pensavo di aver trovato il paradiso, perché Finsbury Park, il quartiere londinese dove vivevo, era sempre buio, pericoloso e sinistro. Questo è l'ambiente dal quale dovevo scappare e la fotografia, anche se ha rinnovato il mio dolore centinaia di volte, è stata un dono e mi ha salvato".

Il dolore che a Cipro ritrova in una madre che ha appena scoperto di essere diventata vedova e che Don immortalava in un quadro del dolore in cui è circondata da un coro di donne piangenti e dalla disperazione del figlio:

"La composizione di questa foto somiglia molto a un quadro di Goya. Il problema con queste immagini è che se tu le componi bene sembrano quasi dipinte e hanno un aspetto religioso. Mi è successo spesso in Medio Oriente, dove il dolore della morte diventa pubblico: la tragedia crea immagini iconiche".

Questa fotografia del 1964 gli ha fatto vincere il World Press Photo, primo inglese nella storia, e ha dato la cifra al suo stile, perché il suo lavoro è sempre racconto personale:

"La mia fotografia è politica": le guerre, le rivoluzioni, le carestie, il colera in Bangladesh o la miseria delle periferie inglesi.

Per definirsi come fotografo di guerra, per arrivare a toccare il fondo della sofferenza, andrà quindici volte in Vietnam, per raccontare undici anni di guerra.



Ma è il 1968 l'anno chiave, lo stesso in cui coprirà anche la guerra di secessione del Biafra e la disastrosa carestia alimentare, quando partecipò alla

battaglia di Hue, l'inutile riconquista americana della vecchia capitale imperiale vietnamita. Un bagno di sangue che lo traumatizzò e costruì buona parte dei suoi incubi.

"Cominciai a gridare a quei due ragazzi di portare dall'altro lato della strada il compagno ferito, lì sarebbero stati uccisi tutti. Mi diedero retta e cominciarono a correre ma finirono a terra tutti e tre. Allora mi sono buttato in mezzo alla strada, mi sono caricato il ferito sulle spalle e l'ho portato dal loro comandante. Quando mi ha visto arrivare mi ha chiesto se ero completamente impazzito. Gli risposi che aveva una ferita molto grave alle gambe, che non avrebbe potuto aspettare. Vedi, erano giorni che ero insieme a loro, un inglese in mezzo agli americani, un fotografo in mezzo ai soldati, ne avevo visti molti con la faccia spappolata, senza più le mani, avevo registrato tutto e mi avevano tenuto con loro, ma arriva un momento in cui bisogna dare qualcosa in cambio per ottenere rispetto. Da quel giorno in poi questi soldati mi hanno trattato come un fratello. Avevo conquistato la loro fiducia, cosa rara perché i soldati non si fidano degli estranei ma solo dei loro compagni, perché gli estranei arrivano, guardano e poi se ne vanno, mentre loro devono restare. Così sono rimasto là due settimane e ho dormito sui tavoli, per terra, sotto le bombe, in mezzo ai cadaveri. Alla fine ho perso la ragione. Quando sono ripartito, e ho sorvolato in elicottero tutta la costa del Vietnam, i miei occhi erano completamente impazziti, non riuscivo più a dire una parola e vedevo solo morti, sangue, esplosioni. Sono arrivato a Da Nang e mi sono tolto i vestiti di dosso per la prima volta in due settimane. Ho fatto una doccia lunghissima, mi sentivo stravolto, ero così pieno di emozioni che speravo di piangere, ero sicuro che mi avrebbe fatto bene. Ma da dove vengo io, Finsbury Park, non si piange: non importa quanto dolore provi o quanto sia grave quello che ti è successo ma non puoi farlo, perché è un segno di debolezza e sconfitta. Così tutti i miei incubi mi seguirono ogni notte nel sonno".



Irlanda - 1970

La foto della carica del reggimento d'Anglia a Londonderry, in Irlanda del Nord. L'ha scattata nel 1970, si vedono sei soldati britannici, tutti bardati, con gli scudi e i caschi partire all'assalto di un gruppo di lanciatori di pietre. Ma a fare la differenza è una donna sull'uscio di casa che osserva la scena sconvolta: "Senza quella donna questa fotografia sarebbe ordinaria e banale, sarebbe solamente una foto poco originale di soldati. Invece sono stato veramente fortunato perché grazie alla sua presenza il messaggio è fortissimo, l'immagine diventa un simbolo della sproporzione delle forze in campo".



Beirut – 1976

Ci sono però foto che non ama e che non avrebbe voluto fare, eppure ha rischiato la vita per portarle a casa ed è fiero d'averlo fatto perché servivano per denunciare l'inimmaginabile. L'ha scattata a Beirut nel gennaio del 1976, nei giorni delle stragi di palestinesi per mano dei miliziani cristiani, durante il rastrellamento del quartiere musulmano della Quarantina. Dopo aver fotografato, cercando di non farsi notare, famiglie disperate in fuga, esecuzioni, mucchi di cadaveri, venne individuato e cacciato: se scatti ancora una sola foto ti uccideremo.

"Non era possibile ribattere ma mentre me ne stavo andando ho sentito della musica: era un ragazzo che suonava un mandolino, l'aveva trovato in una casa che stava bruciando. Intorno i suoi amici sembravano a una festa di carnevale, c'era una ragazza che cantava. Ai loro piedi il cadavere a braccia aperte di una giovane palestinese. Uno degli uomini mi ha chiamato scherzoso: "Vieni a farci una foto!". Rimasi immobile; dentro di me mi ripetevo: "No, mi hanno detto di no, non devo. Una foto e mi gioco la vita, ma poi è venuto fuori l'istinto del cronista e mi ha detto che dovevo assolutamente scattare. Il mio cuore

batteva a mille mentre me ne andavo e pensavo che li avrei inchiodati ai loro crimini. Ancora oggi non mi piace vedere questa ragazza innocente morta e derisa, ma quel giorno ho fatto il mio lavoro”.

Quella sera scoprì che la Falange aveva emesso una condanna a morte per il fotografo che aveva immortalato i ragazzi con il mandolino, decise che era tempo di scappare, ma provare dall’aeroporto era troppo pericoloso. Per salvarsi passò dalla Valle della Bekaa: raggiunse la Siria insieme a due venditori di macchine da scrivere giapponesi che per fuggire dall’inferno erano riusciti a convincere un autista a quel viaggio di otto ore.

Invece ci tornò sei anni dopo, nel 1982 e testimoniò i bombardamenti israeliani e i massacri nei campi profughi palestinesi di Sabra e Chatila.

Quella sarebbe stata la sua ultima guerra, la sua resistenza al dolore si era esaurita: “Fotografare le guerre significa rubare il dolore di altre persone. È brutto per me dirlo oggi, ma è la verità. Da quel momento ho pensato che volevo provare a fotografare senza dover togliere la dignità a qualcuno”.

“Vivo con 60.000 fantasmi”.

“Tutto ciò che voglio fare adesso nella vita è godermi l’ultima parte della mia fotografia lavorando sui panorami che si vedono da casa mia. Fotografando la natura non rubo la tristezza di altre persone. Ho bisogno di mettermi in pace”.



Gilless Peress – Telex Iran, 1979

Gilless Peress nasce in Francia nel 1946.

Linguaggio dell'incertezza. Arrivarono le guerre non-guerre, le guerre dentro le nazioni, dentro i popoli. Dove capire era difficile e schierarsi impossibile. Nel vortice della rivoluzione khomeinista, Gilles Peress scelse di fotografare il

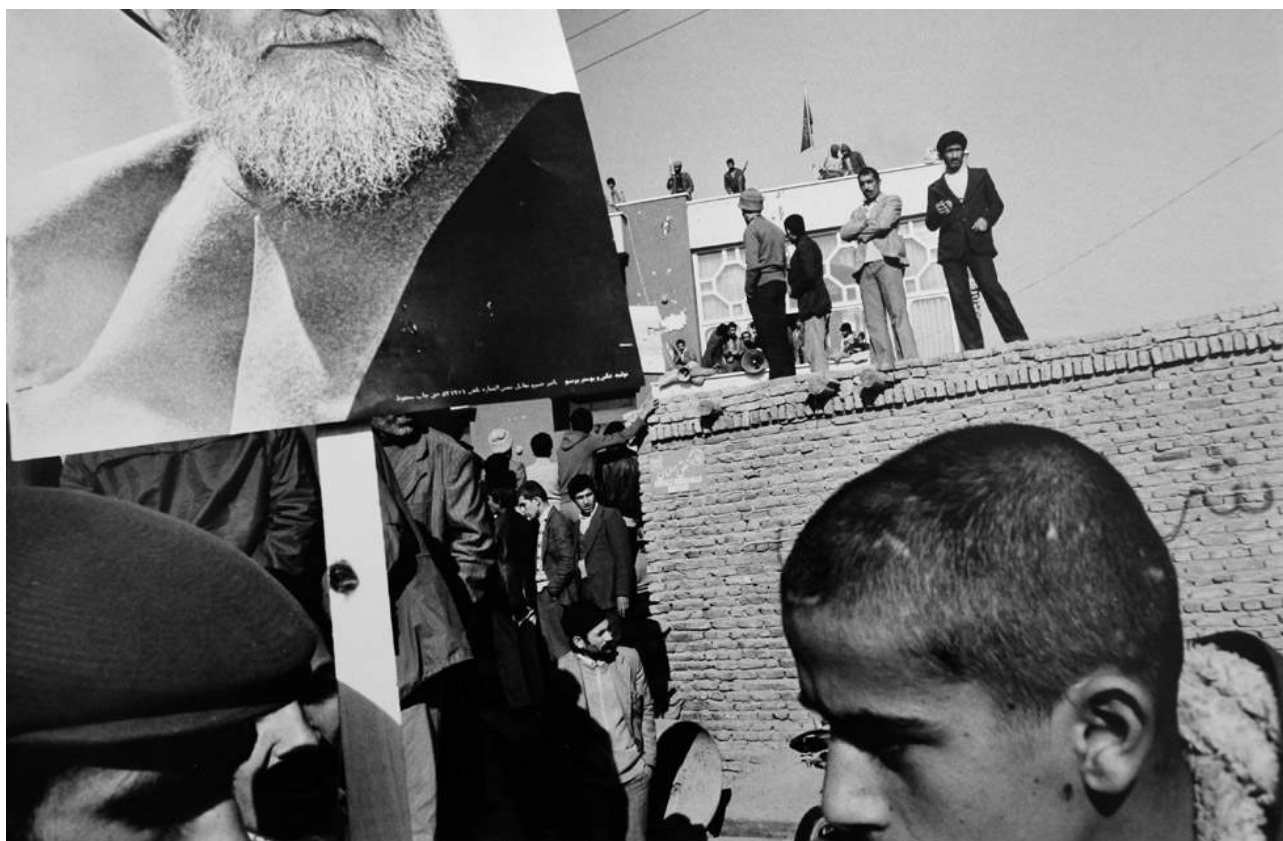
proprio disorientamento, inventò un linguaggio dell'incertezza, di sfocati e mossi, che è ancora la lingua prevalente del mestiere. Senso della propria insufficienza.

Il suo è uno straordinario documento personale di un evento pubblico.

La sua formazione filosofica filtra nelle immagini:

“Per lui la fotografia è un modo per riflettere sul mondo. Le sue immagini, più che la documentazione di quello che guarda, sembrano discussioni con e su quello che vede”.

Rivoluzione iraniana: Quando, dopo l'ulteriore inasprimento che il regime repressivo dello Shah aveva conosciuto negli anni '70, la Rivoluzione scoppia nelle strade di Teheran: dalle prime rivolte di ispirazione laica e marxista alla sua evoluzione verso l'instaurazione di una Repubblica islamica. L'intento di Peress non era affatto quello di realizzare e di mostrare una serie di singole eccellenti fotografie. Ciò che gli interessava era creare esattamente quel *continuum* di immagini e di esperienze.



In un'intervista afferma:

“nonostante io mi occupi scrupolosamente di realizzare delle buone foto, buone inquadrature, questo a conti fatti, non è la cosa più importante per me. Non sono mai stato interessato a scattare buone foto. È un processo normativo che prima o poi ti rimanda indietro al classicismo e alla perfezione accademica. È uno dei concetti meno interessanti quando si arriva a quella che io chiamo 'la ricerca'. E la ricerca, in verità, ha a che fare con il connettersi al reale e al processo del vivere”.

Il soggetto della fotografia di Peress è sempre qualcosa di più complesso dei fatti di cui si fa testimonianza: è la difficoltà di trovare, comunicare ed estrarre un significato dalla realtà.

Le sue non sono immagini univoche, ma, come egli stesso sostiene, sono documenti aperti, una serie di domande senza risposta.

“Quando ho iniziato a interessarmi alle fotografie mi infastidiva enormemente l’univocità della trascrizione della realtà, che sembrava essenzialmente ridotta a un solo punto, al centro dell’immagine. Il lavoro del fotografo era eliminare qualsiasi elemento di contraddizione che potesse disturbare quell’unico significato. Quando *io* guardavo la realtà, *io* vedevo contraddizioni, conflitti tra differenti significati, differenti processi, differenti storie individuali, tutto che avveniva nello stesso momento. A livello pratico, ho sempre cercato di frammentare l’inquadratura in maniera fisica, per rappresentare queste contraddizioni. E ho abbandonato molto presto l’idea che una fotografia rappresenti *me* che parlo con *te*. Per me non è un testo chiuso attraverso il quale ti trasmetto un messaggio che può essere inserito in una categoria netta. Una fotografia è un testo aperto, nel quale metà del messaggio, o metà del testo, risiede in te e in come lo leggi”.

Peress tende a stabilire un’intensa relazione umana con l’avvenimento storico che racconta, mettendo in piedi una narrazione che affonda in un immaginario che da personale si fa collettivo. Nel rapporto tra il testo e le immagini la dimensione didattica, etica, politica e quella poetica tentano di congiungersi in un racconto stratificato e non lineare.

Ulteriori lavori importanti:

in Bosnia: *Farewell to Bosnia* e *The Graves*



in Ruanda: *The Silence*



James Nachtwey nasce a Syracuse nel 1948. Nel 1966 s'iscrive al Dartmouth College, Massachusetts, e frequenta i corsi di storia dell'arte e di scienze politiche. Sono anni segnati dalle proteste contro la guerra in Vietnam e dalle lotte per i Diritti Civili: le immagini di questi eventi segnano la coscienza di Nachtwey. Dopo la laurea nel 1970, Nachtwey svolge diversi lavori, marinaio su un mercantile, camionista, assistente al montaggio dei notiziari giornalistici. Nel 1976 entra come fotogiornalista in un quotidiano del New Mexico. Nel 1980 si trasferisce a New York. Nel 1981 documenta la guerra civile nell'Irlanda del Nord, il suo primo incarico all'estero. Nel 1983 vince la prima di cinque Golden Medal del premio Robert Capa. Un anno dopo firma un contratto con Time. Nel 1986 entra a Magnum Photos, dove resterà fino al 2001. In quell'anno, fonda insieme ad altri colleghi la VII Photo Agency che lascerà nel 2011.

Dal 1981 la guerra diventa la realtà portante nel lavoro di Nachtwey, considerato uno dei più grandi fotoreporter di guerra al mondo. All'Irlanda del Nord seguono le rivoluzioni in Centro America, dal Nicaragua al Guatemala, quindi il conflitto israeliano-palestinese, seguito negli anni e nel drammatico passaggio dalla prima alla seconda Intifada. Negli anni '90, in seguito al crollo dell'Unione Sovietica, la Jugoslavia si sfalda e scoppiano guerre civili ed etniche tra Bosnia, Croazia e Serbia. I combattimenti sono casa per casa, vicini contro vicini: Nachtwey è là. Cambio di continente. Nel 1990 Nelson Mandela viene liberato dopo ventisette anni di carcere. Nachtwey segue la fine dell'apartheid e nello stesso tempo documenta la tragedia della fame in Somalia e in Sudan. Nel 1994 è di nuovo in Sud Africa per un reportage di tre mesi sulla campagna elettorale che vede la vittoria di Nelson Mandela e la sua nomina a presidente, "la cosa più edificante che abbia mai visto, il massimo che l'umanità possa offrire", racconta il fotografo. Ma il giorno dopo Nachtwey parte per il Ruanda "ed è stato come prendere un ascensore diretto per l'inferno". La cronaca non lascia tregua e al genocidio ruandese segue la guerra in Kosovo, la Cecenia, l'inquinamento nelle ex repubbliche dell'Est, la povertà in Indonesia, l'Afghanistan, gli eroinomani in un centro di disintossicazione in Pakistan, gli effetti dell'Agente Orange sulle nuove generazioni in Vietnam, la tragedia del Darfur, l'Aids in Africa, e ancora un immenso lavoro sulla tubercolosi in collaborazione con Medici Senza Frontiere.

Il "desiderio per cambiare il mondo" scelto dal grande fotografo è quello di attrarre l'attenzione sul dramma della Tbc nel mondo. Nel 2011 James Nachtwey riceve il Dresden International Peace Price. Tra i suoi libri ricordiamo *Deeds of war*, del 1989, *Inferno*, del 1999, "il libro più doloroso e più bello della storia della fotografia", come l'ha definito Richard Avedon.

Si avvicina alla fotografia da autodidatta, studiando il lavoro di Henri Cartier-Bresson, Eugene Smith, Don McCullin.

Da 40 anni Nachtwey fotografa il dolore, l'ingiustizia, la violenza, la morte; A sostenere Nachtwey è la certezza che il fotogiornalismo, nella sua espressione più alta, possa ancora incidere sull'opinione pubblica. Documentare e cambiare la storia. Era questa la realtà degli anni '60, nella quale Nachtwey si è formato. Erano le immagini della guerra del Vietnam e delle marce per i Diritti Civili.

"I nostri politici e i nostri militari ci dicevano una cosa, e i fotografi ce ne raccontavano un'altra. Io credevo ai fotografi, come milioni di altri americani. Le loro immagini hanno alimentato la resistenza contro la guerra e il razzismo, hanno registrato la storia, ma soprattutto hanno aiutato a cambiare il corso della storia".

Ecco, la straordinaria bellezza delle immagini di Nachtwey è una bellezza politica, morale. È uno strumento di lotta. È un gesto di compassione.

In Bosnia, a Mostar, in una camera da letto un tempo luogo degli affetti, un cecchino croato spara ai vicini mussulmani e l'oscenità dell'odio etnico, la sua negazione di ogni civile convivenza, è in quel lenzuolo sporco e arruffato.

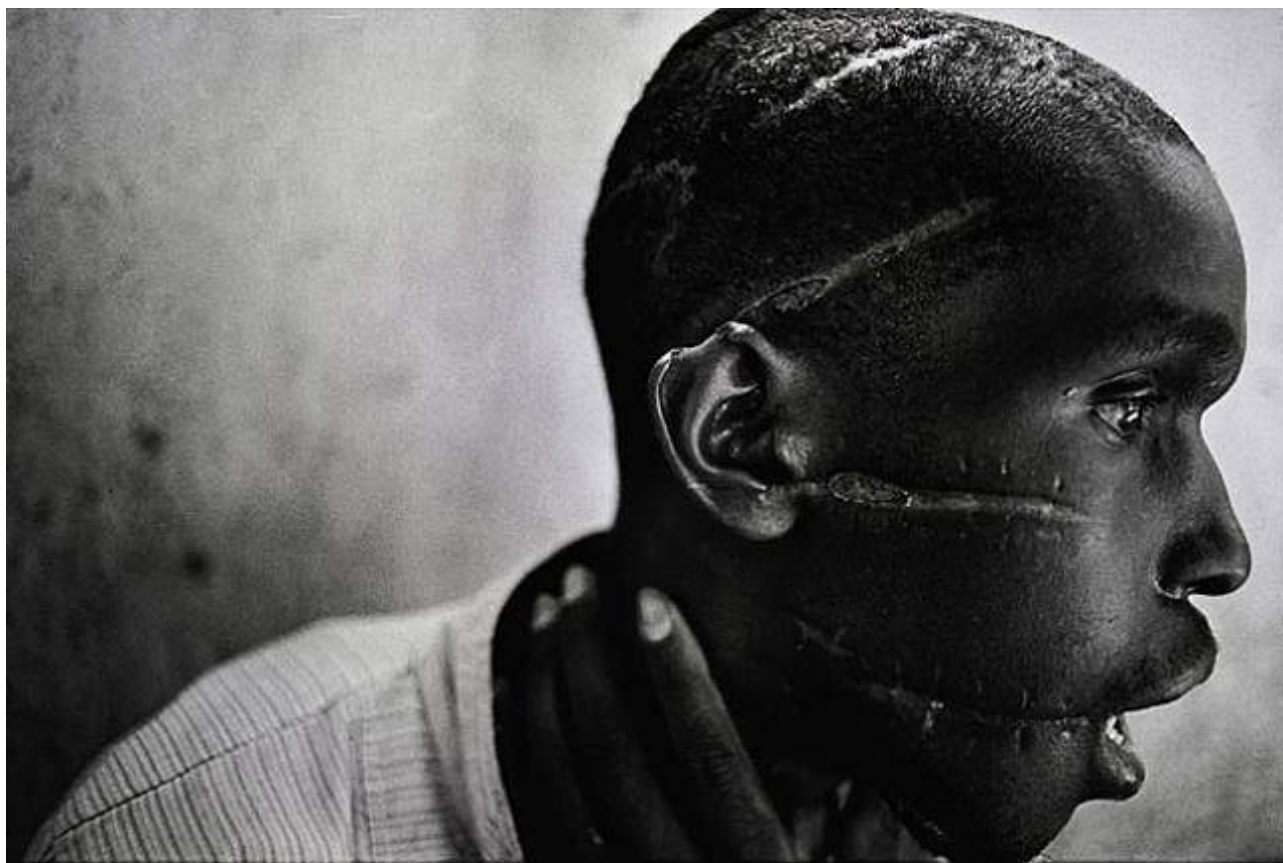


La Somalia, il Sudan, devastato dalla guerra e dalla carestia. La Bosnia nel 1993, il Ruanda nel 1994, lo Zaire, la Cecenia, il Kosovo.

"I problemi della società non possono essere risolti fino a che non sono identificati. A livello più alto, la stampa è un'industria di servizio, e il servizio che fornisce è la consapevolezza. Ogni storia non deve necessariamente vendere qualcosa. C'è anche un momento per dare. Questa è la tradizione che volevo seguire. Vedere che in guerra la posta in gioco era altissima per quelli coinvolti e che il giornalismo visivo poteva realmente diventare una componente della risoluzione del conflitto, diventai un fotografo per essere un fotografo di guerra. Ma ero guidato dalla sensazione profonda che una foto che rivelasse la vera faccia della guerra sarebbe stata per definizione una foto contro la guerra".

Nel 2012 riceve il Dresden International Peace Prize.

Ruanda 1994



Il genocidio del Ruanda fu uno dei più sanguinosi episodi della storia del XX secolo. "Gli eventi che ho documentato non devono essere dimenticati e non devono ripetersi".

Nachtwey è stato in prima fila nei luoghi e nei momenti più critici del nostro tempo. In questo caso, la foto del ragazzo hutu martoriato a colpi di machete diventa un atto di accusa verso l'Occidente che ha chiuso gli occhi di fronte alla catastrofe umanitaria del Ruanda. Dal 6 aprile alla metà di luglio del 1994, in soli 100 giorni, vengono massacrati a colpi di armi da fuoco, di machete e di bastoni chiodati, più di 800.000 persone in massima parte di etnia tutsi. In seguito al genocidio, oltre un milione di persone fugge nello Zaire creando uno dei campi profughi più grandi della storia.

Nachtwey è lì e realizza immagini agghiaccianti. L'uomo fotografato riuscirà a sopravvivere dopo essere stato liberato e curato dalla Croce Rossa. Nachtwey stinge l'inquadratura sul suo volto violato, ridotto a materia, a carne e cicatrici:

"Ciò che mi consente di superare l'ostacolo emotivo insito nel mio lavoro, è pensare che quando qualcuno si confronterà con immagini come queste, parteciperà in qualche modo a un dialogo, non importa se nato dalla rabbia o dalla frustrazione per ciò che osserva"

"Quest'uomo era stato appena liberato da un campo di sterminio Hutu, dove i prigionieri erano per la maggior parte Tutsi, ridotti alla fame, picchiati, violentati e uccisi sistematicamente. Vorrei che chi guardasse quest'immagine si sentisse responsabile, non chiudesse gli occhi, non si voltasse dall'altra parte, ma capisse che la sua opinione conta qualcosa. Chi guarda fa parte di un elettorato".

Nicaragua 1984



James Nachtwey

Il dolore di questa deposizione, colta tra i guerriglieri del Nicaragua, rinnova il mistero di un Cristo morto e trasportato tra le braccia dei compagni nella giungla del Centro America, così come di un'umanità che non riesce a liberarsi dal suo tragico destino.



Georges Méricillon Kosovo 1990

Alla fine del gennaio 1990, **Georges Méricillon**, fotografo dell'agenzia Gamma, decide di recarsi in Kosovo senza interprete e senza scorta. Una volta lì, al seguito di una troupe della televisione francese, raggiunge un villaggio dove la polizia ha ucciso quattro militanti kosovari durante una manifestazione autonomista. I giornalisti vengono condotti all'interno di una casa: qui, circondato da donne in lacrime, giace il corpo di un giovane di ventotto anni, ricoperto da un lenzuolo. Méricillon attende che la troupe televisiva realizzi le sue riprese e lasci la stanza spegnendo le potenti luci, per scattare le sue immagini nella fioca luce naturale. Il risultato è una foto che diventa presto un simbolo. La luce scolpisce i volti, esalta i volumi e le ombre in una dimensione tragica che ricorda le tele di Mantegna e di Caravaggio. Il rito musulmano richiama l'iconografia cristiana del compianto sul Cristo morto: due culture, in un momento di feroce scontro etnico, scoprono di fronte al lutto e alla perdita una comunanza di gesti. Questa immagine, premiata come foto dell'anno dal World Press Photo 1990, nella sua composizione classica, commuove mostrando qualcosa di profondamente familiare alla nostra cultura, e rendendo più vicino e comprensibile il dolore di quello sperduto villaggio kosovaro.



Paolo Pellegrin, Kosovo 2000

La luce è fioca. Dentro la casa, che immaginiamo angusta, c'è spazio appena per il dolore. È morto un uomo. Una tragedia che si ripete da migliaia d'anni e questa volta, come molte altre volte da migliaia d'anni, la morte è qualcosa di duro, di impossibile da sostenere con la ragione e con il cuore.

Siamo nel Kosovo del nuovo millennio, quello in cui ancora la violenza impera. Per la precisione, siamo nella città di Obilic, dove vivono molti serbi che però dopo la guerra si ritrovano isolati, minoranza quasi sempre alla mercé della maggioranza di etnia albanese. Il morto era un serbo e la sua morte è proprio il frutto, ancora, della violenza etnica che sembra non conoscere soste né ragione.

Nella casa si celebra la cerimonia del lutto. Il compianto intorno al feretro è rito ed elaborazione della morte contemporaneamente, secondo ritmi e gesti antichi, diventati universali. Ritmi e gesti che conosciamo e che riconosciamo come vicini, incredibilmente familiari. Nostri. E quella luce fioca che **Paolo Pellegrin** è riuscito a imprigionare, accarezza e sottolinea il dolore che da quella casa si sprigiona.

Assenza di immagini della **Prima guerra del Golfo**. Telecamere della CNN sui tetti di Baghdad.

A partire dalla Seconda guerra in Iraq l'esercito statunitense ha stabilito il sistema dei giornalisti embedded. I reporters e i fotografi devono accettare delle regole contrattuali stabilite dai militari, inclusa quella di non diffondere alcuna notizia che possa compromettere la missione.

Ma, nuova svolta, anche i poteri forti non sono più padroni assoluti dell'immagine della guerra. Del conflitto in Iraq, iconicamente controllatissimo, le foto simbolo furono quelle che nessuno immaginava: furono sotto-foto, le foto-ricordo degli allegri sadici torturatori di Abu Ghraib.

Abu Ghraib

Il caso dei 'souvenir dell'orrore' usciti dalla prigione americana di Abu Ghraib in Iraq, la cui disseminazione incontrollata prende in contropiede le grandi agenzie di informazione nell'aprile del 2004: nel novembre 2003 un soldato rientrato dal congedo chiede a un collega della prigione di Abu Ghraib di raccontargli ciò che è avvenuto durante la sua assenza. Riceve così 2 CD con centinaia di foto. Il contenuto è scioccante, le consegna all'agenzia anticrimine dell'esercito Usa, ma da lì, non si sa come, le istantanee delle torture sui prigionieri iracheni appaiono in prima battuta nella popolare trasmissione "60 Minutes" condotta da Dan Rather sulla Cbs, e sulle pagine del New Yorker, ma in poche ore sono già ridiffuse e commentate da centinaia di blog e di siti indipendenti, quindi "cristallizzate", prima che il sistema ufficiale dei media possa "digerirle".



Tim Hetherington, Afghanistan 2007

È il 16 settembre 2007, al tramonto. Un soldato del secondo plotone della Compagnia Battle, che fa parte del 503° Battaglione aviotrasportato statunitense in Afghanistan, crolla esausto dopo una giornata di scontri nella Valle di Korengal. La valle è l'epicentro dei combattimenti americani contro i militanti islamici in Afghanistan, teatro di alcuni dei conflitti più mortali della regione.

Tim Hetherington è al seguito del plotone, vive quella giornata intensa accanto ai soldati e così racconta: "La foto è stata scattata in un piccolo avamposto chiamato Restrepo, dal nome di un medico del plotone che era stato ucciso lì. È un'area circondata da sacchi di sabbia, lunga circa 30 metri e larga 10, con un bunker a una delle estremità. Quel tipo di posto in cui fai meglio a tenerti una sigaretta nel palmo della mano per nascondere la fiamma. Era stata una giornata d'intensi combattimenti... era il tramonto e la notte stava calando rapidamente. Tutti erano esausti, me compreso. A volte è curioso: scatti e sembra quasi che la foto ti venga incontro a metà strada. È un'immagine che parla di sensazioni: quella del soldato, certamente, ma anche la mia, di fatica in quel momento".

Le foto realizzate nel corso di quell'anno verranno raccolte nel libro *Infidel*.

Video Sleeping Soldiers.

Quattro anni dopo questa immagine, premiata nel 2007 con il World Press Photo of the Year, Tim Hetherington ha conosciuto un'altra guerra e un altro destino. Nell'aprile 2011, segue in Libia per la rivista *Vanity Fair* la tragedia umanitaria di Misurata, città assediata e colpita per settimane dai bombardamenti delle forze di Gheddafi.

Il 18 aprile, insieme ad altri colleghi tra cui Chris Hondros, fotografo dell'agenzia Getty, segue un gruppo di ribelli a rue de Tripoli, nel cuore dei combattimenti tra le forze governative e gli insorti. Di colpo, i fotografi si trovano intrappolati tra gli spari. Hetherington viene raggiunto mortalmente da un colpo di mortaio. Chris Hondros morirà qualche ora dopo in seguito alle ferite riportate.

"Nella città assediata di Misurata. Bombardamenti indiscriminati delle forze di Gheddafi. Nessuna presenza della NATO", scriveva Heterington nel suo ultimo tweet.

"Feedback loop": Il legame che si perpetua di continuo tra la realtà della guerra e la sua rappresentazione nella cultura popolare.

Ma mentre in passato queste rappresentazioni erano controllate, ora internet ha aperto la diga a un flusso sempre crescente, più raccapricciante che mai.

Gli uomini protagonisti di un conflitto agiscono in modo da emulare immagini che hanno visto nei film e nelle foto di guerra. Bisogna prendere coscienza che i media parte della macchina della guerra.

Poco prima di morire parlava di come i giovani ribelli in Libia portavano le munizioni intorno al collo, o si aggiustavano attentamente la bandana e posavano di fronte alla sua macchina fotografica sempre con il segno della vittoria. Sapevano appena come usare le loro pistole.

E qui già s'annunciava la sfida ultima, forse letale, alla fotografia dei testimoni professionali. La guerra in autoscatto, che si fa il ritratto da sola, la guerra selfie. I marine che entrano a Fallujah già avevano una videocamera montata

sul casco. L'era dei fotocellulari è anche quella delle guerre che scoppiano nelle piazze, Tahir, Taksim, Gezi, Maidan, dove ogni insorto è un fotografo. Hai voglia ad essere "molto vicino", c'è sempre qualcuno che è più vicino all'evento di te, professionista della visione. Spesso non è un testimone neutrale, ma fa parte del conflitto, sta da una parte del conflitto.

In più c'è un nuovo genere di combattente che porta nello stesso tempo un'arma e una macchina fotografica connessa a internet.

E se l'alba delle primavere arabe ha accolto i media stranieri su entrambi i fronti, quello governativo e quello dei ribelli, poiché entrambe le parti volevano raccontare la loro giusta causa, oggi l'Isis e Al Qaeda hanno i propri uffici stampa, e nessun interesse che altri vedano come operano in battaglia, nei territori conquistati o da dove gli arrivano i soldi. L'ISIS è campione di comunicazione postando filmati e immagini delle atrocità via social network per mostrare il suo potere: twitter, facebook, instagram, youtube. I suoi combattenti twittano in diretta.

ISIS e fotografia

(<http://www.aperture.org/blog/the-islamic-state-and-photography/>)

Lo stretto contatto fra guerra, fotografia e propaganda è sempre esistito, ecco perché i governi sono sempre stati interessati a controllare il potere delle immagini.



ISIS invece vuole mostrare la barbarie, come espressione di identità.

Hanno aperto una nuova frontiera nella guerra digitale di immagini. I social media diventano parte integrante della loro strategia. Mentre al-Qaeda usava i media ufficiali come al Jazeera, l'ISIS distribuisce direttamente online i suoi video. Hanno realizzato anche un film "The Clanging of Swords", con tutte le caratteristiche di un film di azione americano.

L'ISIS è formata da alcune migliaia di soldati, ma la sua massiccia presenza in rete contribuisce a dare l'idea di un movimento molto vasto e potente.

L'assenza di giornalisti in quella regione, lascia all'ISIS il monopolio dell'informazione. Pericolosità per i fotografi di andare in Siria. Comunicato di France Press.

Crescente sfida posta dall'Isis attraverso la sua strategia comunicativa e la costruzione del suo immaginario visuale. Nel suo obiettivo di reclutare nuovi membri, l'uso della fotografia e del video è diventato più avanzato di quello di qualsiasi altro gruppo terroristico. Abilità nel catturare sia momenti di battaglie sia attività quotidiane. Interi gruppi di esperti addetti ad analizzare l'effetto comunicativo su un pubblico soprattutto occidentale.



La propaganda si conferma parte centrale della strategia dell'Isis, che ha lanciato un nuovo magazine dal titolo 'Dabiq'. Pubblicato in diverse lingue europee, è uno degli strumenti attraverso cui gli uomini del 'califfo' al-Baghdadi cercano di radicalizzare e reclutare giovani ovunque nel mondo, soprattutto in Occidente.

'Dabiq' - si legge sul Washington Post - spiega come sia giunto il momento dell'apocalisse dopo secoli di guerra santa e descrive la guerra dell'Isis in Iraq e Siria come la continuazione di una battaglia di civilizzazione. Il sogno - si scrive - è quello dell'Armageddon.

I suoi simpatizzanti su twitter continuano a crescere.

Molte delle immagini che diffondono attraverso i social media sono di alta qualità o anche fotogrammi dei video che distribuiscono. Catturano momenti delle battaglie o lo sforzo di



guadagnare il supporto della popolazione locale. Non solo le battaglie ma anche la mondanità della vita quotidiana raccontata secondo un immaginario attraente per l'occidente.

#ISIS proudly shows how it corrupts the young & impressionable, trains them to be killers that don't value human life

↩ Reply ↻ Retweet ★ Favorite *** More



Ci sono poi immagini personali di dichiarazione di affiliazione e di fede, in posa con l'indice alzato, per indicare l'unicità della divinità. Anche i bambini.

Necessità di combattere l'isis anche online.

Sfida al giornalismo: come ci si assicura di non essere manipolati? Di non cadere nella propaganda.



Michael Christopher Brown

Michael Christopher Brown è un ragazzo americano della Skagit Valley, una tranquilla zona agricola dello stato di Washington. Nato nel 1978, laureato in psicologia, ha conseguito un master in fotografia documentaria all'Università dell'Ohio nel 2003 e da allora ha lentamente ma costantemente scalato l'impervia montagna della celebrità nel fotogiornalismo, passando attraverso riviste universitarie e sportive fino ad arrivare ai magazine più importanti al mondo, da Fortune a Newsweek, dal Time a National Geographic.

Il 1 giugno 2014 la Magnum Photos ha ufficializzato la sua nomina a far parte dell'esclusivo club che riunisce il gotha del fotogiornalismo mondiale. Se tutto andrà bene, nel 2015 verrà approvata definitivamente la sua candidatura e nel 2017 Brown potrà diventare membro effettivo della Magnum. Da qualche anno

a questa parte, Michael Christopher Brown lavora quasi esclusivamente con l'iPhone e con le sue app, in particolare Hipstamatic.

Quest'uomo fa reportage vero e proprio, nudo e crudo; realizza interi servizi fotogiornalistici di grande qualità e attualità, anche su temi forti come la guerra, con l'uso dell'iPhone. E li pubblica sulle maggiori testate del mondo. La domanda che molti si pongono è: ma si può fare? È legittimo nel fotogiornalismo l'uso di uno strumento come Hipstamatic che altera da solo, automaticamente, il colore e la tonalità delle fotografie? Brown ne è convinto, così come lo sono tutte le riviste prestigiose che pubblicano le sue foto. E forse lo è anche la Magnum, che nominando "l'uomo dell'iPhone" potrebbe aver sdoganato definitivamente la controversa tecnologia nel campo del fotogiornalismo.

L'uomo dell'iPhone, il primo a pubblicare un servizio realizzato col telefonino su *National Geographic Magazine* (luglio 2011) in un'intervista dell'agosto 2012 a *Time*, Michael Brown spiega con grande chiarezza i motivi per cui usa questa tecnologia e il **perché ritiene sia perfettamente legittima**. A quanto pare, si è reso conto delle potenzialità del mezzo quando si trovava in Cina, dove ha vissuto per due anni tra il 2010 e il 2011. Viaggiando nei treni dei pendolari di Pechino, racconta, ha capito che per documentare quella moltitudine in maniera spontanea doveva avvicinarsi molto, e l'unico strumento per farlo era il telefonino. "Il cellulare mi permette di rendermi davvero invisibile, e di avvicinarmi alle persone come nessuna macchina fotografica [...] forse cambierà presto, ma almeno per ora, la gente non si rende bene conto che la stai fotografando, o non ti prende sul serio come fotografo..." Poco dopo, fotografando il conflitto in Libia, gli si è rotta la macchina fotografica, allora ha pensato, continuo a lavorare con l'iPhone... Il risultato è uno dei primissimi reportage di guerra pubblicati sulla stampa internazionale realizzati interamente con un cellulare.

"Quando fai una foto potente, e non sto parlando di una foto carina, non importa che mezzo usi [...] Qualcuno dirà che i cieli sono un po' troppo blu, e la carne un po' troppo rossa, ma quel che conta per me è il contenuto", ha aggiunto nella stessa intervista.

Ma Brown rincara la dose in un'intervista rilasciata alla rivista specializzata online *Mac-On-Campus*:

"Che cosa è legittimo? Usare una Leica per scattare pellicola in bianco e nero per poi sviluppare e correggere luci e ombre in stampa? O scattare in RAW con una canon 5D, ottenendo un'immagine piatta e grigiastra da correggere in seguito, magari con vignettature e colori selettivi? [...] Quindi perché dovrebbe essere contrario all'etica usare Hipstamatic, un software che crea immagini a colore e perfettamente a fuoco? Qual è più 'realistico'?"

L'ennesima prova che più che la macchina fotografica, conta l'occhio, e la serietà professionale, di chi la usa.



