

mento culminante del suo nuovo *J'accuse*. (Con lo stesso consacrato titolo Gance aveva infatti realizzato, nel 1918-19, una prima e più rudimentale versione del suo incomparabile film contro la guerra.) Come nella sezione finale del libro di Friedrich, il film di Gance si conclude in un nuovo cimitero militare, non soltanto per ricordarci quanti milioni di giovani furono sacrificati al militarismo e all'inefficienza tra il 1914 e il 1918, nel corso di un conflitto salutato come «la guerra per porre fine a ogni guerra», ma soprattutto per dar voce alla solenne condanna che quei morti avrebbero sicuramente pronunciato contro i politici e i generali europei se avessero saputo che, a distanza di vent'anni, un'altra guerra era alle porte. «*Morts de Verdun, levez-vous!*» (Alzatevi, morti di Verdun!) esclama il veterano impazzito protagonista del film, e ripete la sua ingiunzione in tedesco e in inglese: «Il vostro sacrificio è stato vano!». E la vasta piana cimiteriale vomita le sue moltitudini, un esercito di spettri zoppicanti, con il volto mutilato e le uniformi marcite, che risorgono dalla tomba e s'incamminano per ogni dove, seminando il panico tra il popolo già mobilitato per una nuova guerra paneuropea. «Riempitevi gli occhi di questo orrore! È la sola cosa che può fermarvi!» grida il pazzo alle moltitudini dei vivi in fuga, che lo ripagano con una morte da martire. Egli può così unirsi ai camerati morti: un mare di spettri impassibili che travolge gli impauriti combattenti futuri e le vittime della *guerre de demain*. La guerra respinta da un'apocalisse.

E l'anno dopo la guerra arrivò.

II

Assistere da spettatori a calamità che avvengono in un altro paese è una caratteristica ed essenziale esperienza moderna, risultato complessivo delle opportunità che da oltre un secolo e mezzo ci offrono quei turisti di professione altamente specializzati noti come giornalisti. La guerra è ormai parte di ciò che vediamo e sentiamo in ogni casa. Le informazioni su quel che accade altrove, definite «notizie», mettono in risalto i conflitti e la violenza – «Il sangue in prima pagina» recita la collaudata linea guida dei tabloid e dei notiziari televisivi che danno informazioni flash ventiquattr'ore su ventiquattro – di fronte ai quali reagiamo con compassione, indignazione, curiosità o approvazione, man mano che ciascuna miseria ci si para dinanzi agli occhi.

Già alla fine del XIX secolo ci si interrogava sul modo in cui rispondere alla costante crescita del flusso di informazioni sui tormenti della guerra. Nel 1899, Gustave Moynier, primo presidente del Comitato internazionale della Croce Rossa, scriveva:

Ora sappiamo ciò che avviene ogni giorno in tutto il mondo ... è come se le descrizioni fornite dagli inviati dei quotidiani mettessero sotto gli occhi dei lettori [dei giornali] i feriti che

agonizzano sui campi di battaglia, facendone risonare le grida nelle loro orecchie ...

Moynier pensava al vertiginoso aumento del numero dei feriti tra i combattenti di ogni schieramento, le cui sofferenze la Croce Rossa si prefiggeva di alleviare imparzialmente. Le armi introdotte poco dopo la Guerra di Crimea (1854-56), come il fucile a retrocarica e la mitragliatrice, avevano infatti notevolmente accresciuto la forza distruttiva degli eserciti. Ma anche se le agonie del campo di battaglia erano diventate evidenti come mai prima agli occhi di chi si limitava a leggerle sulla stampa, era ovviamente un'esagerazione, nel 1899, affermare di sapere ciò che succedeva «ogni giorno in tutto il mondo». E lo è ancora, benché le sofferenze patite in guerre lontane oggi aggrediscono davvero in diretta i nostri occhi e le nostre orecchie. Ciò che nel gergo giornalistico si definisce «il mondo» – «dateci ventidue minuti e vi daremo il mondo», annuncia a più riprese nel corso di ogni ora una rete radiofonica – è (a differenza del mondo) uno spazio piccolissimo, sia per aree geografiche sia per tematiche, e pretendiamo che quanto di esso vale la pena conoscere venga trasmesso in modo conciso e vigoroso.

La consapevolezza del cumulo di sofferenze prodotte da un numero selezionato di guerre lontane è in qualche modo frutto di una costruzione. E, soprattutto nella forma registrata su pellicola, balugina all'improvviso, viene condivisa da molte persone, e poi svanisce. Contrariamente a un resoconto scritto – che, a seconda della complessità delle idee, dei riferimenti e del lessico, è indirizzato a una cerchia di lettori più o meno estesa – una fotografia possiede una sola lingua ed è potenzialmente destinata a tutti.

Nelle prime guerre importanti di cui esistono resoconti fotografici, la Guerra di Crimea e la Guerra civile americana, e in tutte quelle che precedettero la Prima guerra mondiale, il combattimento vero e proprio era al di là della portata della macchina fotografica. Quanto alle fotografie di guerra pubblicate, quasi tutte anonime, tra il 1914 e il 1918, esse generalmente adottavano – nella misura in cui riuscivano a dare un'idea del terrore e della devastazione – un registro epico, ed erano di solito raffigurazioni degli strascichi del conflitto: i paesaggi lunari o disseminati di cadaveri lasciati in eredità dalla guerra di trincea; i villaggi francesi sventrati dal passaggio della guerra. Per il monitoraggio fotografico della guerra che ci è oggi familiare fu necessario attendere un radicale perfezionamento dell'attrezzatura professionale, cui si giunse nel giro di qualche anno: macchine fotografiche leggere, come la Leica, con pellicole da 35mm che potevano essere esposte 36 volte prima di dover ricaricare l'apparecchio. Divenne così possibile, se la censura militare lo permetteva, scattare fotografie nel pieno della battaglia e studiare da vicino le vittime civili o i soldati stremati e insudiciati. La Guerra civile spagnola (1936-39) fu la prima guerra documentata («coperta») in senso moderno, da un corpo di fotografi professionisti inviati in prima linea e nelle città bombardate, i cui scatti furono immediatamente pubblicati su quotidiani e periodici sia in Spagna che all'estero. La guerra mossa dagli Stati Uniti al Vietnam, la prima seguita giorno dopo giorno dalle telecamere, fece conoscere al fronte interno una nuova tele-intimità con la morte e la distruzione. Da allora, le battaglie e i massacri filmati mentre si svolgono sono divenuti un ingrediente abituale dell'incessante flusso di intrattenimento domestico riservatoci dal piccolo schermo. Creare una nicchia

per un particolare conflitto nella coscienza di spettatori esposti a drammi che avvengono in ogni parte del mondo richiede, infatti, la quotidiana trasmissione e ritrasmissione di spezzoni filmati relativi a quel conflitto. La comprensione della guerra da parte di chi non ne ha un'esperienza diretta è ora soprattutto risultato dell'impatto di tali immagini.

Un evento diventa reale – agli occhi di chi è altrove e lo segue in quanto «notizia» – perché viene fotografato. Ma anche una catastrofe di cui si ha esperienza diretta finisce spesso per sembrare stranamente simile alla sua rappresentazione. L'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001 è stato descritto come «irreale», «surreale», «simile a un film», in molte delle prime testimonianze fornite da chi era scappato dalle torri o aveva osservato da vicino quanto stava accadendo. (Dopo quarant'anni di film catastrofici hollywoodiani ad alto costo, l'espressione «sembrava un film» pare aver sostituito la formula con cui i sopravvissuti a una catastrofe erano soliti esprimere l'impossibilità di assimilare in tempi brevi ciò che avevano vissuto: «Sembrava un sogno».)

L'incessante susseguirsi delle immagini (televisione, streaming video, film) domina il nostro ambiente, ma quando si tratta di ricordare la fotografia è più incisiva. La memoria ricorre al fermo-immagine; la sua unità di base è l'immagine singola. In un'epoca di sovraccarico di informazioni, le fotografie forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare. Una fotografia è simile a una citazione, a una massima o a un proverbio. Ognuno di noi ne immagazzina centinaia nella propria mente, e può ricordarle all'istante. Provate a citare la più famosa fotografia scattata durante la Guerra civile spagnola, il miliziano repubblicano «immortalato» dal-

l'obiettivo di Robert Capa nell'attimo in cui viene colpito da un proiettile nemico, e quasi tutti coloro che sanno qualcosa di quella guerra potranno richiamare alla memoria la granulosa immagine in bianco e nero di un uomo in camicia bianca e maniche rimboccate che si rovescia all'indietro su una collinetta, il braccio destro teso dietro di sé mentre allenta la presa sul fucile nel momento in cui sta per cadere, morto, sulla propria ombra.

È un'immagine scioccante, e il punto è proprio quello. Reclutate dal giornalismo, le immagini dovevano fermare l'attenzione, sorprendere, sbigottire. Come diceva il vecchio slogan pubblicitario della rivista «Paris Match», fondata nel 1949: «Il peso delle parole, lo shock delle foto». L'attività fotografica è governata da una caccia alle immagini più drammatiche (così spesso le si definisce) che è del tutto normale in una cultura in cui lo shock è divenuto uno dei più importanti criteri di valore e incentivi al consumo. «La bellezza sarà convulsa, o non sarà» proclamava André Breton, definendo «surrealista» questo ideale estetico. Ma in una cultura radicalmente riorganizzata dai valori del mercato, la pretesa che le immagini siano stridenti, clamorose e rivelatrici appare più che altro un segno di elementare realismo e di fiuto per gli affari. Come richiamare altrimenti l'attenzione sul proprio prodotto, o sulla propria arte? Come lasciare altrimenti un'impronta quando si è costantemente esposti alle immagini, e sovraesposti a una manciata di immagini viste e riviste di continuo? L'immagine come shock e l'immagine come cliché rappresentano due facce della stessa medaglia. Sessantacinque anni fa, tutte le fotografie erano, in una certa misura, una novità. (Sarebbe stato inconcepibile per Virginia Woolf – apparsa sulla copertina di «Time» nel 1937 – che un giorno il suo volto potesse divenire un'immagine riprodotta

in serie su magliette, tazze da caffè, borse per i libri, calamite per frigoriferi, tappetini per il mouse.) Nell'inverno 1936-37 le fotografie di atrocità non erano poi tante: la descrizione degli orrori della guerra nelle foto evocate da Woolf nelle *Tre ghinee* sembrava infatti una forma di conoscenza semiclandestina. La nostra situazione è completamente diversa. L'immagine iperfamiliare, ipercelebrata – di una sofferenza, di una distruzione – è un aspetto inevitabile della nostra conoscenza della guerra mediata dalla macchina fotografica.

Sin dal 1839, quando furono inventate le macchine fotografiche, la fotografia ha corteggiato la morte. Poiché un'immagine ottenuta con una macchina fotografica è, letteralmente, la traccia di qualcosa che è stato posto davanti all'obiettivo, le fotografie si rivelarono superiori a qualunque dipinto nel fornire un memento di un passato svanito o di un caro estinto. Ma catturare la morte in fieri era tutt'altra faccenda: il raggio d'azione della macchina fotografica restò limitato finché fu necessario trascinarsela dietro, posizionarla, renderla stabile. Ma con le macchine portatili, emancipate dal treppiedi e dotate di telemetro e di una serie di obiettivi che consentivano inaudite prodezze di osservazione ravvicinata a distanza di sicurezza, la fotografia acquisì un'autorità e un'immediatezza superiori a quelle di qualunque resoconto verbale nel trasmettere l'orrore della morte prodotta in massa. Se mai ci fu un anno in cui la capacità della fotografia di definire, e non soltanto registrare, le realtà più abominevoli ebbe la meglio su qualunque narrazione, per quanto complessa, quell'anno fu di certo il 1945, con le fotografie fatte ad aprile e all'inizio di maggio a Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau immediatamente dopo la liberazione dei campi,

e con quelle scattate da testimoni giapponesi come Yosuke Yamahata nei giorni successivi all'incenerimento della popolazione di Hiroshima e Nagasaki, all'inizio di agosto.

L'età dello shock – per l'Europa – era cominciata trent'anni prima, nel 1914. Nel giro di un anno dall'inizio della Grande Guerra, come per un certo tempo la si definì, molte delle cose sino ad allora apparse scontate finirono per essere considerate fragili, se non addirittura indifendibili. Per molti, l'incubo di uno scontro militare letale e suicida da cui le nazioni belligeranti erano incapaci di districarsi – in particolare, la giornaliera carneficina nelle trincee sul fronte occidentale – sembrava aver oltrepassato la capacità descrittiva delle parole.* Nel 1915, persino Henry James, l'augusto maestro dell'arte di avvolgere la realtà nell'intricato bozzolo delle parole, il mago della verbosità, dichiarava al «New York Times»: «In mezzo a tutto questo, utilizzare le parole di cui disponiamo è ormai difficile quanto far fronte ai nostri stessi pensieri. La guerra ha logorato le parole; si sono indebolite, deteriorate ...». E nel 1922 Walter Lippmann scriveva: «Le fotografie hanno sull'immaginazione odierna lo stesso tipo di autorità che ieri aveva la parola stampata, e in precedenza aveva avuto la parola detta. Sembrano del tutto reali».

Le fotografie presentavano il vantaggio di combinare due qualità contrapposte. Avevano intrinseche caratteristiche di oggettività. Eppure erano sempre, e necessaria-

* Il primo giorno della Battaglia della Somme, il 1 luglio 1916, furono uccisi o gravemente feriti 60.000 soldati britannici – 30.000 dei quali nella prima mezz'ora. Alla fine dei quattro mesi e mezzo di battaglia, le perdite subite da entrambi gli schieramenti furono 1.300.000, e il fronte franco-britannico era avanzato di circa otto chilometri.

mente, dotate di un punto di vista. Erano una registrazione della realtà – incontrovertibile, come non poteva esserlo alcun resoconto verbale, per quanto imparziale – dal momento che a effettuarla era una macchina. E fornivano una testimonianza della realtà, poiché qualcuno le aveva scattate.

Le fotografie, sostiene Woolf, «non sono argomentazioni; sono semplicemente grossolane dichiarazioni di fatto dirette ai nostri occhi». A dire il vero non c'è nulla di «semplice» in esse, e di certo non vengono considerate, da Woolf e da nessun altro, come meri fatti. Poiché, come la stessa Woolf immediatamente aggiunge: «Gli occhi sono collegati con il cervello, e il cervello con il sistema nervoso. I messaggi che questo invia attraversano come un lampo tutti i ricordi del passato e le sensazioni del presente». Questo gioco di prestigio fa sì che le fotografie siano considerate al tempo stesso una registrazione obiettiva e una testimonianza personale, una copia o trascrizione fedele di un momento reale e un'interpretazione di quella stessa realtà – un traguardo cui la letteratura ha a lungo aspirato, ma che non è mai riuscita a raggiungere in senso così letterale.

Coloro che pongono l'accento sulla forza probatoria delle immagini prodotte dalla macchina fotografica devono giocare d'astuzia per aggirare la questione della soggettività del fotografo. Nei documenti fotografici di un'attrocità si vuole tutto il peso della testimonianza senza la macchia dell'artisticità, che viene equiparata all'insincerità o a un vero e proprio inganno. Le immagini di avvenimenti infernali sembrano più autentiche se sono prive di quelle qualità che derivano da una «corretta» illuminazione e composizione, perché il fotografo è un dilettante o – cosa altrettanto funzionale – ha adottato uno dei tanti stili

antiartistici che ci sono familiari. Proprio perché scelgono di volare basso, dal punto di vista artistico, tali fotografie vengono considerate meno manipolatorie – un sospetto che oggi tendono a destare tutte le immagini di sofferenza a grande diffusione – e meno suscettibili di provocare una facile compassione o identificazione.

Ma le immagini meno rifinite non sono apprezzate soltanto perché posseggono una speciale forma di autenticità. In alcuni casi possono addirittura competere con le migliori fotografie, tanto sono elastici i parametri con cui un'immagine viene giudicata eloquente e memorabile. Ciò è stato illustrato da un'esemplare mostra fotografica che documentava la distruzione del World Trade Center, inaugurata in uno spazio commerciale di Soho, a Manhattan, alla fine del settembre 2001. Gli organizzatori di Here is New York, questo l'evocativo titolo della mostra, avevano invitato chiunque – dilettante o professionista – avesse immagini dell'attentato e delle sue conseguenze a presentarle. Nelle prime settimane risposero in più di mille, e tutti coloro che inviarono delle fotografie ebbero l'opportunità di partecipare alla mostra con almeno una foto. Anonime e prive di didascalie, le immagini erano tutte in mostra, appese in due strette sale o incluse tra le diapositive visibili sui monitor dei computer (e sul sito web dell'esposizione), e tutte in vendita, nella forma di una stampa a getto d'inchiostro di alta qualità, allo stesso modico prezzo, venticinque dollari (i proventi erano destinati a un fondo in favore dei figli delle vittime dell'11 settembre). Solo dopo aver completato l'acquisto un'eventuale compratrice poteva scoprire se aveva scelto una fotografia di Gilles Peress (uno degli organizzatori della mostra) o di James Nachtwey, oppure un'istantanea scattata da un'insegnante in pensione che, sporgendosi con il suo apparec-

chio automatico dalla finestra della camera da letto di un appartamento a equo canone nel Village, aveva catturato la torre nord al momento del crollo. Il sottotitolo della mostra, *Una democrazia di fotografie*, suggeriva che alcune delle opere dei dilettanti erano altrettanto valide di quelle presentate dai professionisti. E così era – il che prova qualcosa sulla fotografia, anche se non necessariamente sulla democrazia culturale. La fotografia è l'unica tra le arti maggiori in cui la formazione professionale e gli anni di esperienza non garantiscono un vantaggio incolmabile su chi è impreparato o inesperto – e le ragioni sono molte, dal grande ruolo giocato dal caso (o dalla fortuna) nello scattare una foto, alla predilezione per ciò che è spontaneo, rozzo o imperfetto. (Nella letteratura non esiste un simile grado zero, perché in letteratura praticamente nulla è dovuto al caso o alla fortuna, e la ricercatezza del linguaggio di solito non viene penalizzata; e così nelle arti sceniche, in cui è impossibile raggiungere un vero successo senza un'adeguata preparazione e una pratica giornaliera; o nella cinematografia, su cui non influiscono in misura significativa i pregiudizi antiartistici tipici di molta fotografia d'arte contemporanea.)

Ma, che la si consideri un prodotto ingenuo o l'opera di un esperto artefice, una fotografia assume significati e determina reazioni che dipendono dal modo, corretto o meno, in cui viene identificata; vale a dire, dalle parole. L'idea di fondo, il momento, il luogo, e la dedizione del pubblico hanno fatto di *Here is New York* una sorta d'eccezione in tal senso. La solenne folla di newyorkesi che per tutto l'autunno del 2001 ha fatto ogni giorno ore di fila in Prince Street per vedere quella mostra non aveva, infatti, alcun bisogno di didascalie. Comprendeva fin troppo bene, semmai, quel che vedeva, edificio dopo edificio, stra-

da dopo strada – gli incendi, i detriti, la paura, la stanchezza, il dolore. Ma naturalmente un giorno le didascalie saranno necessarie. E fraintendimenti, ricordi distorti, nuovi usi ideologici di quelle immagini segneranno una differenza.

In genere, se c'è una certa distanza dal soggetto rappresentato, ciò che una fotografia «dice» può essere letto in vari modi. E alla fine si legge quello che la fotografia *dovrebbe* dire. Se provate a inframmezzare una lunga ripresa di un volto perfettamente impassibile con inquadrature di soggetti vari, come un piatto di zuppa fumante, una donna in una bara o una bambina che gioca con un orsacchiotto, gli spettatori – come dimostrò Lev Kulešov, il primo teorico del cinema, in un celebre seminario tenuto a Mosca negli anni Venti – si stupiranno della sottigliezza e della varietà di espressioni dell'attore. Nel caso delle fotografie, utilizziamo ciò che sappiamo del dramma di cui il soggetto rappresentato è parte. «Riunione per la distribuzione della terra, Estremadura, Spagna 1936», la pluri-riprodotta fotografia di David Seymour («Chim»), in cui appare una donna macilenta che guarda in alto (assorta? apprensiva?) mentre allatta un bambino, è spesso ricordata come l'immagine di una persona intenta a scrutare il cielo nel timore di un attacco aereo. Le espressioni del suo viso e di quelli che la circondano sembrano cariche di apprensione. Nell'obbedire ai propri bisogni, la memoria ha alterato l'immagine conferendo uno status emblematico alla fotografia di Chim non in virtù di quello che secondo la didascalia ci viene mostrato (una riunione politica all'aperto, avvenuta quattro mesi prima dell'inizio della guerra), ma di ciò che stava per accadere in Spagna e avrebbe avuto un'enorme risonanza: i bombardamenti aerei, un'arma impiegata per la prima volta in Europa al-

lo scopo di distruggere completamente città e villaggi.* Di lì a poco, il cielo avrebbe davvero accolto aeroplani utilizzati per sganciare bombe su braccianti simili a quelli raffigurati nella fotografia. (Provate a riguardare la madre che allatta, con la fronte corrugata, gli occhi socchiusi, la bocca semiaperta. Vi sembra ancora apprensiva? Non avete quasi l'impressione che strizzi gli occhi per proteggersi dal sole?)

Woolf considera le fotografie che ha ricevuto come una finestra sulla guerra: involucri trasparenti del soggetto ri-

* Questi raid, effettuati in gran parte dalla Legione Condor (l'unità dell'aviazione tedesca inviata da Hitler a sostenere Franco) e poi commemorati da Picasso in *Guernica*, sono ciò che più si ricorda della barbara guerra condotta da Franco. Ma vi erano stati dei precedenti. Durante la Prima guerra mondiale i bombardamenti furono sporadici e relativamente inefficaci; i tedeschi ad esempio, utilizzarono prima gli Zeppelin, poi gli aerei, per compiere incursioni su numerose città, tra cui Londra, Parigi e Anversa. Molto più letali erano stati i bombardamenti con cui le nazioni europee avevano colpito le colonie, a cominciare dall'attacco compiuto dai caccia italiani nei pressi di Tripoli nell'ottobre del 1911. Le cosiddette «operazioni di controllo aereo» furono considerate una vantaggiosa alternativa alla più costosa pratica di mantenere vaste guarnigioni a presidio dei possedimenti britannici più riottosi, quali l'Iraq, assegnato (insieme alla Palestina) alla Gran Bretagna come parte del bottino della Prima guerra mondiale in seguito allo smembramento dell'impero ottomano. Tra il 1920 e il 1924, la Royal Air Force, da poco istituita, bersagliò sistematicamente i villaggi iracheni (spesso insediamenti remoti) in cui i ribelli potevano trovare rifugio con raid «effettuati ininterrottamente, giorno e notte, su case, abitanti, raccolti e bestiame», secondo la tattica delineata da un tenente colonnello della RAF.

Negli anni Trenta l'opinione pubblica inorridì perché il massacro di civili effettuato dall'aria stava accadendo in Spagna; non si pensava che quel genere di cose potesse accadere lì. Come ha osservato David Rieff, una sensazione analoga è all'origine dell'attenzione riservata alle atrocità commesse dai serbi in Bosnia negli anni Novanta, a cominciare dai campi di sterminio, come quello di Omarska, creati all'inizio della guerra, fino al massacro di Srebrenica, dove la maggior parte degli abitanti maschi che non erano riusciti a fuggire – più di ottomila tra uomini e ragazzi – venne uccisa e gettata in fosse comuni non appena la città, abbandonata dal battaglione olandese della Forza di protezione delle Nazioni Unite, si arrese al generale Ratko Mladić: non si pensa che questo genere di cose possa più accadere qui, in Europa.

tratto. Non le interessa affatto che ognuna di esse abbia un «autore» – che le fotografie rappresentino il punto di vista di *qualcuno* – anche se fu proprio alla fine degli anni Trenta che l'attività di chi forniva testimonianze di prima mano sulla guerra e le sue atrocità attraverso la macchina fotografica assunse la forma di una vera e propria professione. Fino a quel momento, le foto di guerra erano apparse perlopiù sui quotidiani e i settimanali. (I giornali avevano cominciato a pubblicare fotografie sin dal 1880.) In seguito, alle più vecchie riviste popolari fondate alla fine del XIX secolo, come «National Geographic» e «Berliner Illustrierte Zeitung», che utilizzavano le fotografie come illustrazioni, si aggiunsero pubblicazioni settimanali a grande tiratura, in particolare la francese «Vu» (nel 1929), l'americana «Life» (nel 1936), e l'inglese «Picture Post» (nel 1938), interamente dedicate alle immagini (accompagnate da brevi testi riferiti alle foto) e alle «storie per immagini» – vale a dire, almeno quattro o cinque scatti di uno stesso fotografo seguiti da un articolo che dava loro ulteriore rilievo. Nei quotidiani era l'immagine – di norma una sola – ad accompagnare l'articolo.

Inoltre, la fotografia di guerra, se pubblicata su un quotidiano, era circondata da parole (l'articolo che illustrava e tutti gli altri), mentre in una rivista era più probabile che si trovasse accanto e in concorrenza con un'immagine che smerciava qualche prodotto. Quando, il 12 luglio 1937, fu pubblicata su «Life», la fotografia di Capa del miliziano in punto di morte occupava un'intera pagina destra; accanto, sulla sinistra, c'era un'inserzione pubblicitaria a tutta pagina della Vitalis, una marca di brillantina, in cui appariva una piccola foto di un uomo che giocava a tennis e un grande ritratto dello stesso uomo in smoking bianco che sfoggiava una chioma perfettamente scriminata, impoma-

tata e lustra.* Le due pagine affiancate – in cui entrambi gli usi della macchina fotografica implicano l'invisibilità dell'altro – appaiono oggi non soltanto bizzarre ma curiosamente datate.

In un sistema basato sulla più estesa riproduzione e diffusione delle immagini, l'opera di testimonianza richiede la creazione di testimoni d'eccezione, noti per il coraggio e lo zelo con cui si procurano fotografie importanti e inquietanti. Uno dei primi numeri di «Picture Post» (3 dicembre 1938), che conteneva una serie di fotografie scattate da Capa durante la Guerra civile spagnola, utilizzava in copertina una foto di profilo dell'avvenente fotografo con la macchina fotografica accostata al volto: «Il più grande fotografo di guerra del mondo: Robert Capa». I fotografi di guerra avevano ereditato quel fascino che l'andare in guerra conservava anche tra i pacifisti, specie nel caso di quei rari conflitti in cui una persona dotata di coscienza era costretta a schierarsi. (La guerra in Bosnia, quasi sessant'anni dopo, ha suscitato un simile spirito di parte tra i giornalisti vissuti per un certo periodo nella Sarajevo assediata.) E, a differenza della guerra del 1914-1918 che, agli occhi di molti dei vincitori, si rivelò un colossale errore, la seconda «guerra mondiale» venne unanimemente considerata dallo schieramento vincente come una guerra necessaria, una guerra che andava combattuta.

Il fotogiornalismo vide riconosciuto il proprio ruolo al-

* La già molto ammirata fotografia di Capa, scattata (a detta del fotografo) il 5 settembre 1936, venne pubblicata per la prima volta su «Vu» il 23 settembre 1936, al di sopra di un'altra fotografia, scattata dalla stessa angolazione e con la stessa luce, che ritraeva un altro miliziano nell'atto di cadere, mentre il fucile gli sfuggiva dalla mano destra, sullo stesso punto della collina; questa fotografia non fu mai ristampata. La prima fotografia venne pubblicata poco dopo anche da un quotidiano, «Paris-Soir».

l'inizio degli anni Quaranta – in tempo di guerra. La meno controversa delle guerre moderne, la cui giustezza fu sancita nel 1945 dalla piena rivelazione del male compiuto dai nazisti, offrì ai fotoreporter una nuova legittimità, tale da lasciare poco spazio al dissenso di sinistra che nel periodo tra le due guerre aveva in larga parte caratterizzato l'uso più serio della fotografia, da *La guerra contro la guerra!* di Friedrich alle prime fotografie di Capa, l'esponente più illustre di una generazione di fotografi politicamente impegnati la cui opera era incentrata sulla guerra e sulla condizione delle vittime. Sull'onda del nuovo consenso liberale riguardo alla possibilità di gestire i problemi sociali più gravi, finirono col passare in primo piano le questioni relative ai mezzi di sostentamento e all'indipendenza dei fotografi. Una delle conseguenze di questa nuova temperie fu la fondazione nel 1947, a Parigi, da parte di Capa e di alcuni amici (tra cui Chim e Henri Cartier-Bresson), di una cooperativa, l'agenzia fotografica Magnum. Lo scopo immediato della Magnum – che presto divenne il più influente e prestigioso consorzio di fotogiornalisti – era d'ordine pratico: fare da tramite fra temerari fotografi indipendenti e le riviste illustrate che li utilizzavano come inviati. Ma, al tempo stesso, lo statuto della Magnum, moralistico come altri atti istitutivi delle nuove organizzazioni e leghe internazionali create nell'immediato dopoguerra, assegnava esplicitamente ai fotogiornalisti una missione ben più ampia e gravata da una responsabilità morale: raccontare il proprio tempo, di guerra o pace che fosse, in qualità di testimoni equanimi e liberi da pregiudizi sciovinisti.

Attraverso la voce della Magnum, la fotografia si dichiarava un'impresa a carattere globale. La nazionalità del fotografo e quella della testata a cui era affiliato erano,

in linea di principio, irrilevanti. Il fotografo poteva avere qualunque origine. E la zona di sua competenza era il «mondo». Il fotografo era un girovago, e le sue destinazioni favorite quelle guerre (perché ce n'erano tante) che suscitavano un particolare interesse.

La memoria della guerra, tuttavia, è come ogni memoria un fatto perlopiù locale. Gli armeni, la maggior parte in diaspora, mantengono vivo il ricordo del genocidio del 1915; i greci non hanno dimenticato la sanguinosa guerra civile che imperversò nel loro paese alla fine degli anni Quaranta. Ma perché possa uscire dalla cerchia ristretta di chi vi è direttamente coinvolto per diventare oggetto dell'attenzione internazionale, una guerra deve essere considerata una sorta di eccezione, tenendo conto di come funzionano le guerre, e rappresentare qualcosa che vada al di là degli opposti interessi dei belligeranti. La maggior parte delle guerre non acquisisce questo significato più ampio. Un esempio è la guerra del Chaco (1932-35), una carneficina a cui presero parte la Bolivia (un milione di abitanti) e il Paraguay (tre milioni e mezzo). Il conflitto, in cui persero la vita centomila soldati, fu documentato da un fotoreporter tedesco, Willi Ruge, che realizzò splendidi primi piani di battaglia, oggi dimenticati come quella guerra. Ma la Guerra civile spagnola nella seconda metà degli anni Trenta, la guerra serba e croata contro la Bosnia a metà degli anni Novanta, il drastico aggravarsi del conflitto israelo-palestinese a partire dal 2000 – a questi contesti è stata assicurata l'attenzione di molte macchine fotografiche, perché si tratta di conflitti che hanno assunto significati più ampi: la Guerra civile spagnola perché ha rappresentato una presa di posizione contro la minaccia fascista e (in retrospettiva) una prova generale per la futura guerra europea o «mondiale»; la guerra in Bosnia per-

ché costituiva la presa di posizione di un piccolo paese dell'Europa meridionale, desideroso di restare multiculturale e indipendente, contro la potenza dominante della regione e il suo programma neofascista di pulizia etnica; e il conflitto tuttora in atto sulla composizione etnica e il governo dei territori rivendicati sia dagli ebrei israeliani che dai palestinesi per tutta una serie di nodi critici – tra cui l'antico pregiudizio pro o contro il popolo ebreo, la particolare risonanza dello sterminio nazista della popolazione ebraica europea, il cruciale sostegno fornito dagli Stati Uniti a Israele, e l'immagine di Israele come uno stato segregazionista che esercita un brutale dominio sulle terre conquistate nel 1967. Nel frattempo, guerre molto più crudeli, in cui i civili vengono inesorabilmente massacrati dall'aria e macellati a terra (la decennale guerra civile nel Sudan, le campagne irachene contro i curdi, le invasioni e l'occupazione russa della Cecenia), sono state relativamente trascurate dai fotografi.

I memorabili scenari di sofferenza documentati dai più ammirati fotografi negli anni Cinquanta, Sessanta e nei primi anni Settanta, si trovavano perlopiù in Asia e in Africa – le fotografie di Werner Bishop delle vittime della carestia in India, le immagini delle vittime della guerra e della carestia in Biafra scattate da Don McCullin, le fotografie di W. Eugene Smith che ritraggono le vittime del letale inquinamento d'un villaggio di pescatori giapponese. Le carestie in India e in Africa non erano soltanto disastri «naturali», si sarebbe potuto prevenirle; erano crimini. E ciò che accadde a Minamata fu ovviamente un crimine: la società Chisso sapeva perfettamente di scaricare nella baia rifiuti carichi di mercurio. (Dopo un anno passato a scattare fotografie, Smith venne ferito gravemente dai sicari della Chisso, a cui era stato ordinato di mettere fine

alle indagini della sua macchina fotografica.) Ma non c'è crimine più grave della guerra, e dalla metà degli anni Sessanta quasi tutti i più noti fotografi di guerra hanno pensato che fosse loro compito mostrarne il «vero» volto. Le fotografie a colori degli straziati abitanti dei villaggi vietnamiti e dei soldati americani feriti scattate da Larry Burrows e pubblicate su «Life» a partire dal 1962 hanno sicuramente rafforzato la protesta contro la presenza americana in Vietnam. (Nel 1971 Burrows perse la vita insieme ad altri tre fotografi a bordo di un elicottero militare americano abbattuto mentre sorvolava il sentiero di Ho Chi Minh in Laos. «Life», suscitando la costernazione di molti che, come me, erano cresciuti con le sue fotografie di guerra e di opere d'arte, ha cessato le pubblicazioni nel 1972.) Burrows fu il primo grande reporter a fotografare un'intera guerra a colori – un altro passo avanti in termini di verosimiglianza, vale a dire di shock. Ma nell'attuale clima politico, il più favorevole alle forze armate da decenni a questa parte, quelle immagini di sventurati soldati americani con gli occhi infossati che un tempo sembravano una critica e una minaccia al militarismo e all'imperialismo rischiano di apparire esemplari. Sottoposte a tale revisione, potrebbero mostrare un nuovo soggetto: giovani americani come tanti altri che compiono il loro spiacevole e nobilitante dovere.

Eccezion fatta per l'Europa, che ha ormai rivendicato il diritto alla non belligeranza, resta vero che la maggior parte della gente non metterà in dubbio le giustificazioni addotte dal proprio governo per intraprendere o continuare una guerra. Occorrono condizioni particolari perché una guerra divenga davvero impopolare (e la prospettiva di essere uccisi non è necessariamente una di esse). In tali circostanze, il materiale raccolto dai fotografi,

che ai loro occhi potrebbe avere la forza di smascherare il conflitto, acquista davvero grande importanza. Ma se tale protesta è assente, la stessa fotografia contro la guerra può essere letta come un'immagine che mostra il pathos, o l'eroismo, l'ammirabile eroismo, di una lotta inevitabile che può concludersi soltanto con la vittoria o la sconfitta. Le intenzioni del fotografo non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria, sostenuta dalle fantasie e dalle convinzioni delle varie comunità che se ne serviranno.

immagini, o la ripetuta indecenza del modo in cui vengono diffuse – accostate, come facilmente accade, a pubblicità di creme, analgesici e costose auto sportive. Se potessimo fare qualcosa per risolvere ciò che le immagini mostrano, forse non daremmo tanto peso a questioni del genere.

Alle immagini si rimprovera di offrire la possibilità di guardare la sofferenza da lontano, come se ci fosse qualche altro modo di farlo. Ma anche guardare da vicino – senza la mediazione di un'immagine – resta sempre e soltanto guardare.

Alcune delle qualità negative attribuite alle immagini di atrocità non si differenziano dalle caratteristiche della vista stessa. La vista non richiede sforzi, la vista ha bisogno di distanza nello spazio; la vista può essere interrotta (abbiamo palpebre sugli occhi, non ci sono porte sulle orecchie). Le stesse qualità che indussero i filosofi dell'antica Grecia a considerare la vista il primo e il più nobile tra i sensi vengono ora associate a un deficit.

Si ritiene che ci sia qualcosa di moralmente sbagliato nel compendio di realtà offertoci dalla fotografia; che non si abbia alcun diritto di fare esperienza a distanza della sofferenza degli altri, privata della sua cruda forza; che si paghi un prezzo umano (o morale) troppo alto per quelle qualità della visione un tempo così ammirate – quelle qualità che, consentendoci di prendere le distanze dall'aggressività del mondo, ci rendono liberi di osservare e, se vogliamo, di prestare attenzione. Ma così non facciamo che descrivere il funzionamento della mente stessa.

Non c'è nulla di male nel fare un passo indietro e pensare. Nessuno può pensare e al tempo stesso colpire un altro.

IX

Alcune fotografie – emblemi della sofferenza, come l'istantanea che ritrae un bambino del ghetto di Varsavia condotto, a mani in alto, verso il treno con cui sarà deportato in un campo di sterminio – possono essere utilizzate come *memento mori*, oggetti di contemplazione che permettono di rendere più profondo il senso della realtà; come icone laiche, se volete. Ciò richiederebbe l'equivalente di uno spazio sacro, o dedicato alla meditazione, in cui poterle guardare. Ma è difficile imbattersi in uno spazio consacrato alla serietà nella società moderna, il cui principale modello di spazio pubblico è rappresentato dal centro commerciale (che può essere al tempo stesso un aeroporto o un museo).

Guardare immagini strazianti del dolore degli altri in una galleria d'arte sembra una forma di sfruttamento. Anche quelle immagini definitive la cui gravità, la cui forza emotiva sembrano fissate per sempre, le fotografie dei campi di concentramento scattate nel 1945, assumono un peso diverso se viste in un museo della fotografia (l'Hôtel Sully di Parigi, l'International Center for Photography di New York), in una galleria d'arte contemporanea, in un catalogo di un museo, in televisione, sulle pagine del

«New York Times», su quelle di «Rolling Stones» o in un libro. Una foto vista in un album fotografico o stampata su rozza carta da giornale (come le foto della Guerra civile spagnola) acquista un significato diverso se esposta in una boutique di Agnès B. Ogni foto è vista in un determinato contesto. E i contesti si sono moltiplicati. Una nota campagna pubblicitaria di Benetton ha utilizzato la fotografia della camicia insanguinata di un soldato croato morto. Le foto pubblicitarie sono spesso altrettanto ambiziose, sofisticate, trasgressive, ironiche e solenni di quelle artistiche. Quando il miliziano che cade di Capa apparve su «Life» accanto alla pubblicità della Vitalis, c'era un'enorme e incolmabile differenza tra i due generi di fotografia, quello «editoriale» e quello «pubblicitario». Ora non è più così.

Lo scetticismo con cui oggi si guarda all'opera di alcuni fotografi impegnati sembra più che altro dovuto alla disapprovazione del fatto che le fotografie vengono divulgate in modi tanto diversi; che non ci sia modo di garantire le condizioni appropriate in cui guardare tali immagini e reagire pienamente a ciò che ci mostrano. A parte quei contesti deputati all'esercizio della deferenza patriottica nei confronti dei leader politici, oggi non sembra più possibile garantire un luogo di contemplazione o uno spazio inibitorio.

Nella misura in cui le fotografie di soggetti seri o strazianti sono arte – e quando sono appese a una parete lo diventano, a dispetto di qualunque smentita – esse condividono il destino di tutte le opere d'arte appese o installate in uno spazio pubblico. Diventano stazioni nel corso di una passeggiata, spesso fatta in compagnia. La visita di un museo o di una galleria è un momento sociale, pieno di distrazioni, nel corso del quale le opere d'arte vengono

viste e commentate.* Entro certi limiti, il peso e la serietà di tali fotografie sopravvivono meglio in un libro, dove è possibile guardarle in privato, soffermandosi sulle immagini, senza parlare. Ma a un certo punto anche il libro verrà chiuso. La forte emozione diventerà fugace. E alla fine la specificità delle accuse mosse dalle fotografie svanirà; la denuncia di un particolare conflitto e l'attribuzione di crimini specifici diventeranno una denuncia della crudeltà umana, dell'umana barbarie in quanto tale. E in questo più ampio processo le intenzioni del fotografo risulteranno del tutto irrilevanti.

Esiste un antidoto contro l'eterna seduzione esercitata dalla guerra? Ed è più probabile che sia una donna, non un uomo, a porre tale domanda? (Forse sì.)

È possibile che un'immagine (o una serie di immagini) spinga a opporsi attivamente alla guerra proprio come la lettura, ad esempio, di *Una tragedia americana* di Dreiser o di *L'esecuzione capitale di Troppmann* di Turgenev – resoconto che lo scrittore espatriato, invitato in qualità di os-

* Il museo stesso ha contribuito in larga misura a estendere tale ambiente di distrazione. Un tempo luogo deputato alla conservazione e all'esposizione delle belle arti del passato, il museo è diventato una grande istituzione educativa-emporio, una delle cui funzioni è quella di esporre opere d'arte. La funzione primaria è un misto di intrattenimento e istruzione, insieme alla commercializzazione di esperienze, gusti e riproduzioni. Il Metropolitan Museum of Art di New York, ad esempio, organizza una mostra degli abiti indossati da Jacqueline Kennedy negli anni della Casa Bianca, e l'Imperial War Museum di Londra, ammirato per la collezione di materiale bellico e di immagini di guerra, oggi offre ai visitatori due ricostruzioni storiche relative alla Prima e alla Seconda guerra mondiale: *L'esperienza delle trincee* (la Somme nel 1916), un percorso arricchito da registrazioni sonore (esplosioni, grida) ma inodore (niente cadaveri marcescenti, niente gas tossico); e *L'esperienza del Blitz*, descritta come una presentazione delle condizioni di vita durante i bombardamenti tedeschi su Londra del 1940, ivi compresa la simulazione di un raid aereo vissuto all'interno di un rifugio sotterraneo.

servatore in una prigione parigina, fece delle ultime ore di vita di un condannato alla ghigliottina – può indurre a schierarsi con gli oppositori della pena di morte? Una narrazione sembrerebbe più efficace di un'immagine. In parte è questione dell'arco di tempo in cui si è obbligati a guardare, a provare dei sentimenti. Nessuna fotografia, o portfolio di fotografie, può dipanarsi e spingersi oltre, e oltre ancora, come fa il film *Voschoždenie (Ascensione, 1977)* della regista ucraina Larisa Šepitko, la più toccante opera cinematografica sulla desolazione della guerra che io conosca, o *Yuki Yukite shingun (L'esercito nudo dell'imperatore continua a marciare, 1987)* di Kazuo Hara: straordinario documentario giapponese che ritrae uno «squilibrato» veterano della guerra del Pacifico la cui missione è denunciare i crimini di guerra giapponesi dal camion dotato di altoparlanti con cui gira per il Giappone e fa sgradevole visite ai suoi ex ufficiali, chiedendo loro di scusarsi di quei crimini, come l'uccisione di prigionieri americani nelle Filippine, che essi hanno ordinato o coperto.

Tra le singole immagini contro la guerra, l'enorme fotografia realizzata da Jeff Wall nel 1992 e intitolata «Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)» (Soldati morti parlano. Visione dopo un'imboscata a una pattuglia dell'Armata Rossa vicino a Moqor, Afghanistan, inverno 1986) mi sembra esemplare per forza e profondità. Antitesi di un documento, l'immagine, un cibachrome alto due metri e mezzo e largo più di quattro, montato su un cassonetto luminoso, mostra delle figure in posa in un paesaggio, il disastroso versante di una collina, ricostruito nello studio dell'artista. Wall, che è canadese, non è mai stato in Afghanistan. L'imboscata è un evento immaginario sullo sfondo di una barbara guerra a cui i

mezzi di informazione hanno dato estremo risalto. Wall si è prefisso il compito di immaginare l'orrore della guerra (sostiene di essersi ispirato a Goya) al modo della pittura storica ottocentesca e delle altre forme di spettacolarizzazione della storia apparse tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, poco prima dell'invenzione della macchina fotografica: i *tableaux vivants*, i gabinetti delle cere, i diorami e i panorami che davano al passato, specie a quello più vicino, una sorprendente e inquietante apparenza di realtà.

I personaggi della visionaria opera fotografica di Wall sono «realistici», ma naturalmente l'immagine non lo è. I soldati morti non parlano. In questo caso sì.

Tredici soldati russi in pesanti uniformi invernali e alti stivali sono sparpagliati su un pendio crivellato, chiazze di sangue e coperto di sassi e di rifiuti della guerra: metallo accartocciato, uno stivale in cui resta la parte inferiore di una gamba... La scena potrebbe essere una versione riveduta della fine di *J'accuse* di Abel Gance, quando i soldati caduti nella Prima guerra mondiale resuscitano dalla tomba, ma queste reclute russe, massacrate nel corso dell'ultima folle guerra coloniale mossa dall'Unione Sovietica, non sono mai state sepolte. Alcune di loro indossano ancora l'elmetto. La testa di un personaggio inginocchiato schiuma di rossa materia cerebrale. L'atmosfera è calda, conviviale, cameratesca. Alcuni sono stravaccati, appoggiati su un gomito, o siedono a chiacchierare, con il cranio scoperto e le mani distrutte in bella mostra. Un uomo si china su un altro disteso su di un fianco e come addormentato, forse per incoraggiarlo a mettersi seduto. Tre uomini fanno i buffoni: il primo, con un'enorme ferita sullo stomaco, è a cavalcioni del secondo che giace prono e ride di un terzo che, inginocchiato, gli sventola scherzo-

samente in faccia un lembo di carne. Un soldato con l'elmetto in testa ma privo di gambe si volta, con un vispo sorriso, in direzione di un commilitone che si trova a una certa distanza. Sotto di lui ci sono altri due uomini che non danno l'impressione di poter resuscitare e giacciono supini, con la testa insanguinata riversa sul pendio pietroso.

Assorbiti dall'immagine, così accusatoria, potremmo immaginare che i soldati si voltino e comincino a parlarci. E invece no, nessuno di essi guarda verso di noi. Non c'è alcuna minaccia di protesta. Non stanno per urlarci di metter fine a quell'abominio che è la guerra. Non sono tornati in vita, barcollando, per denunciare i guerrafondai che li hanno mandati a uccidere e a essere uccisi. E non sono neppure raffigurati in modo tale da suscitare terrore negli altri: tra loro (all'estrema sinistra) siede, inosservato, un saccheggiatore afgano vestito di bianco, tutto preso a rovistare nello zaino di qualcuno, mentre più in alto fanno il loro ingresso (nell'angolo superiore destro dell'immagine), due afgani che sbucano dal sentiero lungo il pendio, forse anch'essi soldati che, come si deduce dai kalashnikov accatastati ai loro piedi, hanno già spogliato delle armi i caduti. Questi morti mostrano un supremo disinteresse per i vivi: per quelli che hanno tolto loro la vita, per i testimoni – e per noi. Perché mai dovrebbero cercare il nostro sguardo? Che cosa avrebbero da dirci? «Noi» – e questo «noi» include tutti quelli che non hanno mai vissuto nulla di simile a ciò che loro hanno affrontato – non capiamo. Non ce la facciamo. Non riusciamo a immaginare davvero come è stato. Non possiamo immaginare quanto è terribile e terrificante la guerra; e quanto normale diventa. Non capiamo, non immaginiamo. È questo ciò che pensano con convinzione tutti i soldati, e tutti i giornalisti,

gli operatori umanitari, gli osservatori indipendenti che si sono ripetutamente esposti al fuoco e hanno avuto la fortuna di eludere la morte che ha falciato chi stava loro vicino. E hanno ragione.