

## 11 settembre un anno dopo. Quali immagini restano

Alessandra Mauro

*Seeing is not only believing. Seeing is seeing*  
Michael Shulan<sup>1</sup>

L'evento più fotografato del mondo, almeno in questo scorcio di millennio, ha sconvolto le coscienze e l'immaginario di tutti, scardinando le normali modalità con cui finora si è realizzata, usata e fruita la fotografia di documentazione.

Tanti hanno già detto, e molto, su quella giornata mediaticamente perfetta. Un cielo azzurro intenso senza una nuvola, un'atmosfera nitida, uno dei luoghi più rappresentativi di New York che diventa di polvere, una dinamica esplosiva spettacolare pronta per essere fotografata. Non solo: poiché la più alta concentrazione di fotogiornalisti del mondo in quel momento si trovava proprio a New York, ciò ha favorito la superproduzione di immagini – tutte orribilmente belle e di grande effetto – che hanno circolato e raccontato l'inenarrabile attraverso gli occhi attoniti di chi normalmente è chiamato a documentare eventi e atmosfere nascoste, problemi o drammi generalmente celati al mondo occidentale.

Tutto era fin troppo sotto gli occhi di tutti e per un fotografo l'unica cosa da fare era scendere in strada e, come recitava l'antica pubblicità della Kodak, "premere il pulsante. Al resto pensiamo noi".

Di conseguenza tutti noi siamo stati sommersi da foto raccapriccianti e bellissime, da immagini di dolore e di drammi personali. Sono nati tanti libri, reportage e inchieste che hanno scandito i mesi: segni di un bisogno affabulatorio di colmare il vuoto prodotto dall'attentato con ricordi, fotografie, testimonianze. Tante immagini, molte parole, spesso molta retorica. Un anno dopo possiamo provare a misurare la portata di questa grande onda fotografica e capire cosa resta di quel giorno. Un festival di fotografia, dichiarazioni di un testimone oculare, un libro appena uscito: tre recenti e diversi avvenimenti ci consentono oggi di riflettere sulla capacità di documentare gli avvenimenti e, più in generale, sul fotogiornalismo.

---

\* Alessandra Mauro è giornalista e scrittrice. Responsabile delle edizioni *Contrasto*, ha curato, promosso e organizzato numerose mostre fotografiche, in Italia e all'estero. Tra le sue pubblicazioni: *Lo sguardo da sud* (L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 1999), *Alfred Stieglitz e i fotografi di Camera Work* (catalogo della mostra omonima, curata in collaborazione con Sara Antonelli, PdE, Roma 2002) e l'edizione ita-

liana di molti volumi di fotografia di documentazione, tra cui: *Robert Capa – La collezione completa* (Contrasto, Roma 2001) e *Donne viste dalle donne* (Contrasto, Roma 2002).

1. Alice Rose George, Gilles Peress, Michael Shulan, Charles Sraub, a cura di, *here is new york: a democracy of photographs*, Scalo, Zurich-Berlin-New York 2002, p. 9.

## Il visto per l'immagine

Ogni anno, la prima settimana di settembre, il giornalismo fotografico si ritrova e si celebra a Perpignan, nel sud della Francia. Il festival, che si chiama *Visa pour l'Image*,<sup>2</sup> consiste in una serie di mostre fotografiche su situazioni e autori rappresentativi: spesso i migliori, a volte i più celebrati, sempre i più diversi. Accanto alle mostre (quest'anno erano 28, per dar conto di situazioni e luoghi disparati), le altre occasioni conviviali sono le proiezioni che ogni sera, per una settimana, vengono organizzate in un anfiteatro all'aperto. Su un grande schermo, in sequenza, passano le "foto del giorno", qualche immagine di personaggi "dell'anno", e per finire, una scelta dei reportage più incisivi e giornalmisticamente più densi che raccontano i luoghi, i conflitti o gli avvenimenti dei dodici mesi appena trascorsi. Anno dopo anno, i reportage consentono di ricostruire la catena di eventi della nostra storia recente: qualche hanno fa la serata è stata dedicata al Ruanda, poi al Kosovo, alla guerra di Bosnia, all'Afghanistan...

Le immagini dei reportage scorrono veloci, accanto ai nomi degli autori e delle agenzie che le hanno prodotte, si affastellano creando aspettative nel pubblico. Tutti osservano, s'immergono nel racconto e valutano: il reportage, le foto e la sequenza con cui sono presentate. Tutti (o almeno, i "professionisti dell'immagine"), guardano e giudicano l'efficacia della costruzione formale coniugata alla forza comunicativa, la capacità di sintetizzare in un fotogramma tutto il dramma di un popolo o l'agonia di un singolo. Tutti cercano di comprendere quale immagine produca quel raro, eccezionale equilibrio, effimero quanto mai, che il fotogiornalismo al suo meglio riesce a creare: metafora e documento insieme.

Nell'edizione 2002, le proiezioni hanno fatto molto discutere. Una serata è stata eccezionalmente dedicata al terrorismo del XX secolo. Per circa 30 minuti si sono alternate foto più o meno celebri che legavano insieme l'omicidio Moro con la guerra d'Algeria, la Resistenza con l'Irlanda del Nord, la questione Basca con la Bosnia. Una carrellata lunga e anacronistica di avvenimenti e protagonisti altrimenti lontanissimi. L'intento didascalico e insieme paradigmatico sovrastava le immagini e la loro forza, estraendole completamente da ogni possibile contesto. Il metodo dell'*essay* giornalistico, come Eugene Smith aveva insegnato a comporre sulle pagine di "Life", è stato completamente stravolto proponendo nessi logici grossolani, estranei al rigore storico e giornalistico.

Purtroppo, chi lavora con la fotografia di documentazione si trova a spesso a confronto con questo genere di approssimazione, del tutto impensabile in qualsiasi altro ambito. Tuttavia è probabile che sia proprio la capacità di evocare e di comunicare della fotografia, l'ambiguità che l'accompagna fin dal suo nascere, a ritenere plausibile – anche per gli esperti del mestiere – la costruzione di complicate teorie e visioni universalistiche. Eppure, se rispettato e compreso in modo adeguato, l'ambito del documento non è così angusto. La donna che piange il figlio morto in Algeria, o il corpo del soldato repubblicano che nella guerra di Spagna cade colpito da un proiettile, o ancora l'incessante movimento umano in una minie-

---

2. per informazioni: [www.visapourlimage.com](http://www.visapourlimage.com)

ra a cielo aperto del Brasile, possono diventare metafora universale della *pietas* materna, dell'assurdità della guerra o della fatica del lavoro manuale. Ma questa capacità metaforica vive solo nel rispetto del valore documentario che ogni immagine possiede. Se una foto è l'onesta registrazione di eventi realmente accaduti, visti attraverso il mezzo tecnico e l'interpretazione emotiva dell'autore presente sulla scena, le immagini potranno essere in grado di diventare non solo registrazione di un fatto ma anche suo "emblema". A patto, ovviamente, che la professionalità dell'autore, la sua tecnica, la sua capacità giornalistica e umana di "sentire" siano all'altezza.

"Ogni immagine", ha scritto Ferdinando Scianna, "pone alla nostra coscienza la propria ambiguità. Più che ogni altra la fotografia, invenzione ambigua per eccellenza, proprio a causa del suo doppio statuto di documento e di rappresentazione soggettiva, quando la forma legittima la valenza soggettiva della rappresentazione. Nell'immagine fotografica, oltre alla cosa che essa documenta, racconta, viene dunque anche interrogata l'intenzione espressiva del fotografo. Noi possiamo vedere e sentire certe cose in una fotografia, a partire da una fotografia. Un'immagine, si suole dire, vale mille parole. È vero, commentava William Saroyan introducendo un libro di fotografie di Arthur Rothstein, *Look at us* – ma a condizione di saperle pensare ed esprimere quelle mille parole".<sup>3</sup>

Talvolta sulle pagine dei giornali, nei libri e nelle utilizzazioni più banali e quotidiane delle foto si tende a trascurare lo statuto di documento e a vedere "quella donna" esclusivamente come rappresentazione della *pietas*, dimenticando che "quella donna" è una madre cui, nel 1999, hanno ucciso il figlio in Algeria. Allo stesso modo l'immagine del soldato colpito da un proiettile diventa un monumento all'anacronismo di tutte le guerre, da quella di Troia a quella in Afghanistan, tralasciando il suo statuto di documento della morte di Federico Borrell Garcia, giovane repubblicano ucciso il 5 settembre 1936 a Cerro Muriano, sul fronte di Cordoba, in Spagna.<sup>4</sup>

---

3. Ferdinando Scianna, *Obiettivo ambiguo*, Rizzoli, Milano 2001, p. 11.

4. La foto di Robert Capa che ritrae un soldato repubblicano nell'atto di morire, è stata accusata più volte di essere una contraffazione, una delle massime "prove" della capacità di mentire con la macchina fotografica, creando documenti posticci. Richard Wheelan, attento studioso di Robert Capa, ha recentemente posto fine in modo definitivo a ogni illazione sulla veridicità del documento. In quel settembre del 1936, Capa era in Andalusia per seguire i combattimenti e proprio da quel fronte realizzò l'immagine:

"Oggi sappiamo per certo che Capa la scattò a Cerro Muriano, a meno di 13 km a nord di Córdoba, il 5 settembre 1936, durante un'offensiva – poi abortita – dei lealisti che puntavano proprio a conquistare la città. Conosciamo anche l'i-

dentità del miliziano fotografato: si trattava di Federico Borrell Garcia, la cui morte quel giorno a Cerro Muriano, è registrata negli archivi del governo spagnolo. [...] I miliziani non avrebbero mai, in nessun caso, posato per una foto che li ritraeva nell'atto di venire colpiti a morte: di certo, avrebbero temuto che ciò potesse portare loro il massimo della sfortuna. Se mai si fossero prestati a immagini in posa, queste avrebbero certamente dovuto ritrarli come vittoriosi. A chi gli poneva domande su quella fotografia, nel 1937, Capa rispose: 'per scattare foto in Spagna non servono trucchi. Non occorre mettere in posa la macchina (cioè il soggetto). Le immagini sono lì, basta scattarle. La miglior foto, la miglior propaganda, è la verità'". (R. Wheelan, a cura di, *Robert Capa, la collezione completa*, Contrasto, Roma 2001, p. 8).

Per Capa è la verità il segreto di una foto

Rony Brauman, in un suo testo recente,<sup>5</sup> riflette su quanto spesso la fotografia venga utilizzata come “illustrazione estetizzante dei nostri pregiudizi”:

Realizzata in modo immediato o preparata a lungo, spontanea o lavorata, isolata o multipla, l'immagine non può essere in sé una fonte di conoscenza. Il pittore surrealista Magritte, che ha intitolato il suo quadro che rappresentava una pipa *Questa non è una pipa*, ci ricorda che l'immagine di un oggetto è un nuovo oggetto, differente in tutto da ciò che rappresenta e che ci sarebbe non poca difficoltà a fumare il quadro di una pipa. È la confusione tra oggetto e soggetto, tra reale e rappresentazione che ha fatto dell'immagine lo strumento privilegiato di tutte le propagande. Ma oltre le possibili invenzioni perniciose, le volontà di manipolazione, ciò che viene svelato attraverso l'immagine è, certamente, quel che i quattro angoli del quadro ci mostrano, cioè, lo sguardo del fotografo. [...]

Nella maggior parte dei casi – continua Brauman – per rendere conto, ad esempio, della guerra in Somalia, della violenza sociale di una regione economicamente disastrosa o di una occupazione militare, si propone una immagine-simbolo, una icona che non ha altre funzioni se non quella di ratificare una rappresentazione già esistente. Davanti a queste “foto-choc”, ci dice Roland Barthes, “noi siamo posseduti dal nostro giudizio: qualcuno ha rabbrivito per noi, ha riflettuto per noi, ha giu-

buona ed efficace, pronta a diventare “storica”. La verità certo, ma – possiamo aggiungere – anche l'occhio allenato del fotografo e la sua capacità, in una frazione di secondo, di vedere la composizione che ha di fronte, comprenderne il valore comunicativo e scattare. Non solo. La forza altamente drammatica – che ne ha decretato anche la sua fortuna – è tutta nella composizione estremamente classica e “religiosa” dell'immagine. Tutto, infatti, appare perfetto: la solitudine dell'eroe che corre verso il suo martirio, le braccia aperte nell'estrema vulnerabilità umana, l'instabilità del movimento del corpo che un attimo dopo cadrà a terra senza vita, ci raccontano di un nuovo Cristo laico, un martire delle guerre pronto a pagare con la sua vita per la libertà di tutti.

Una mostra presentata a Parigi presso la sede della Mission du Patrimoine Photographique, *Corpus Christi*, indaga proprio i profondi legami tra immagine fotografica e rappresentazione iconografica cristiana. Il curatore, Nissan N. Perez (cfr.: Nissan N. Perez, *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie, 1855-2002*, Marval, Paris 2002), ha ricostruito 150 anni di rappresentazioni fotografiche dai primi *tableaux vivants* biblici, elaborate messe in scena ottocentesche a uso di dagherrotipi, alle dissacrazioni surrealiste e dadaiste, fino ai nuovi interventi di Andrés Serano, Les Krism, Pierre & Gilles e altri. Ma sono proprio le foto di documentazione a porre più

domande. Il soldato ucciso in Vietnam e trasportato dai compagni feriti, in una celebre istantanea di Larry Burrows, o il lavoratore colpito durante uno sciopero nel Messico del 1902, immortalato dall'obiettivo di Alvarez Bravo, ci colpiscono più di altre immagini costruite e ci interrogano sul potere metaforico che noi attribuiamo loro, in virtù di una tradizione iconografica che continua a esser viva, per noi come per chi scatta. Anche Susan Sontag, in un suo recente intervento sulla fotografia di guerra, si interroga sulla forza emotiva che certe immagini di documentazione possiedono, tanto più in quanto si conformano visivamente a una precisa tradizione iconografica che le rende immediatamente riconoscibili come altrettante icone del dolore: “Sentir vivere l'iconografia cristiana in alcune fotografie di guerra o di disastri, non è una semplice proiezione sentimentale. Sarebbe arduo non rintracciare l'iconografia della Pietà nell'immagine che W. Eugene Smith ha realizzato a Minamata di un donna mentre culla la sua figlia deforme, cieca e sorda; o ancora la tradizione della Discesa dalla Croce in alcune delle foto di soldati morti in Vietnam, scattate da Don McCullin” (Susan Sontag, *Looking at war. Photography's view of devastation and death*, “New Yorker”, December 9, 2002, p. 94. La traduzione è mia).

5. Rony Brauman, *Enqueter?*, in *Vu' – 15 ans*, Editions de la Martinière, Paris 2002.

dicato al nostro posto; il fotografo non ci ha lasciato niente – solo un semplice diritto di acquiescenza”.<sup>6</sup>

Documento, interpretazione, valore storico, uso strumentale, ecc., sono temi che la fotografia discute da sempre, più che mai dalla pubblicazione delle foto della guerra di Spagna, considerate tradizionalmente lo spartiacque del moderno fotogiornalismo. Tuttavia, ci sono immagini ed eventi in cui il rapporto di forze tra impatto documentario e valore emotivo appare alterato in modo irrinunciabile. Da questo punto di vista l'11 settembre diventa suo malgrado esemplare.

L'ultima serata di *Visa pour l'Image 2002* è stata dedicata, ovviamente, proprio all'11 settembre. Rispetto alla sera precedente, tuttavia, la direzione del festival ha agito in modo diametralmente opposto. Invece di aggiungere foto alle foto e di giocare “in accumulato”, l'evento è stato scarnificato e mostrato nel suo valore giornalistico. Sullo schermo è apparsa una selezione delle prime pagine dei giornali del 12 settembre 2001 usciti in ogni parte del mondo. In quella data, tutti i quotidiani si sono affidati a una singola foto e ognuno ha scelto di privilegiare un aspetto del dramma piuttosto che un altro: il crollo delle torri, il momento dell'impatto con il secondo aereo, il fumo e il caos, la fuga smarrita dei superstiti. In tutti i casi presentati le foto erano incorniciate da un robusto *frame* tipografico che riportava a una quotidianità familiare l'immagine e il suo potenziale devastante. Come testo, invece, compariva una frase breve e lapidaria – *Bastardi! Attacco!* – quasi un grido, ovvero l'unica forma vagamente articolata da associare all'evento.

Laddove si è creduto che il documento fotografico velocemente affastellato potesse fornire una valida lettura del terrorismo nel XX secolo, per parlare dell'attentato più devastante del mondo si è scelta invece la citazione giornalistica: un segno del ricordo, un brandello di memoria personale e collettiva.

In effetti, le immagini realizzate dai tanti fotografi presenti a Ground Zero l'11 settembre 2001 sono foto ingombranti, tutte troppo belle, troppo perfette, troppo drammatiche.<sup>7</sup> Ognuna è documento all'ennesima potenza e osservandole sentiamo innescarsi lo stesso meccanismo visivo e mentale di quando guardiamo le immagini del fungo atomico: davanti ai nostri occhi abbiamo foto efficaci sia per bellezza, sia per drammaticità. Si tratta di foto definitive che non è possibile piegare ad altri significati, oppure a storie altre rispetto alla loro unica, assoluta, allucinante esistenza. Lo scoppio di una bomba atomica è un evento radicale tanto quanto lo schianto di due aerei contro due grattacieli: non esistono altri livelli di lettura. Non c'è altro da cercare, niente altro da comporre. A un anno di distanza, è possibile mostrare le foto dell'11 settembre solo a patto di citarle come parte del nostro vissuto quotidiano di 12 mesi prima, solo per riconoscerle come facenti parte del-

---

6. Ivi, p. 211-12 (la traduzione è mia)

7. “Riconoscere la bellezza delle fotografie delle rovine del World Trade Center, nei mesi successivi all'attacco, sembrò una cosa frivola, sacrilega. Al massimo, quelli che volevano osare, dicevano che i fotografi erano stati 'surrealisti', un eufemismo etico per coprire la nozione

inopportuna di bellezza. Ma molte di quelle foto erano belle – immagini di fotografi ormai veterani come Gilles Peress, Susan Meiselas, Joel Meyerowitz e di altri meno conosciuti se non addirittura non professionisti”. Susan Sontag, *Looking at War*, cit., pp. 93-4.

la memoria personale e collettiva, per chiuderle nella gabbia giornalistica delle prime pagine dei giornali. La sola citazione basta a suscitare l'emotività e a scatenare il ricordo. Infatti tutti abbiamo avuto una nostra esperienza dell'11 settembre ed è soprattutto in base a quella esperienza che ci commuoviamo e ci chiediamo: "Dov'eri in quel momento?"

## Il ricordo del testimone

Proprio come è avvenuto nel corso di *Visa pour l'Image*, nel settembre 2002 molte testate televisive e giornalistiche hanno scelto di ricordare l'11 settembre puntando alla sua storicizzazione. Confidando sul fatto che l'esperienza di un attore famoso o di un intellettuale profondo rassicura il lettore circa la narrabilità dell'inenarrabile, alcune testate hanno chiesto a persone importanti e rappresentative – *testimonial* dell'umanità tutta – come avessero passato quella fatidica giornata. Altre hanno fatto una scelta meno banale e giornalisticamente più efficace chiedendo piuttosto ai testimoni oculari dell'11 settembre 2001 di raccontare il "loro" 11 settembre. Tra questi, James Nachtwey.<sup>8</sup>

James Nachtwey è forse il fotografo di documentazione più celebre ed efficace dei nostri giorni. A lui si deve una straordinaria serie di reportage dai luoghi caldi del pianeta, siano questi teatri di guerra o scenari di una fragile pace intessuta di drammi da scoprire. Le sue foto hanno fatto conoscere ai lettori del mondo l'Afghanistan sotto il regime dei talebani, la Romania dopo Ceausescu, l'Europa dell'Est alla caduta del Muro, il Ruanda dei genocidi.<sup>9</sup> Nachtwey vive a New York e quel giorno era lì, a pochi metri dalle torri. Abituato a documentare la storia e il mondo, è subito accorso a testimoniare quel che vedeva:

Mentre preparavo il caffè, sentii che il mio tetto veniva colpito da quello che sembrava un pezzo d'acciaio: guardai fuori dalla finestra, dalla quale avevo una chiara visuale del World Trade Center e vidi del fumo nero che si alzava a ondate dalla Torre Sud. Mentre preparavo macchine fotografiche e pellicole, sentii un altro boato. Guardai ancora dalla finestra e vidi che stava bruciando anche la Torre nord. Mi feci largo tra la folla in fuga e cominciai a fotografare i feriti che venivano aiutati da medici e paramedici, o che attendevano assistenza, sdraiati ai lati della strada. [...] Stavo inquadrando la Torre sud, con la croce di una chiesa vicina in primo piano, quando il grattacielo crollò. [...] Vedevo ogni cosa muoversi come al rallentatore e pensai di avere a disposizione tutto il tempo che mi occorreva per scattare le mie fotografie. Solo all'ultimo momento mi resi conto che stavo per essere colpito. Mi pre-

8. Si veda "Panorama", 12 settembre 2002. Le citazioni di Nachtwey che seguono sono estratte da un'articolo-testimoniaza apparso proprio in quel numero della rivista: "Io purtroppo c'ero". Testimoni d'eccezione – le emozioni di un grande reporter davanti alla tragedia", pp. 44-8.

9. Su James Nachtwey e i suoi reportage si veda James Nachtwey, *Inferno*, Phaidon Press, London 2000; James Nachtwey, *L'occhio testimone*, Contrasto, Roma 2001.

cipitai a cercare riparo sul lato opposto della strada, mentre le macerie crollavano, e in breve la via fu inghiottita dal fumo.

La dichiarazione di Nachtwey è quella del testimone oculare che senza alcuna preparazione specifica ma con una macchina fotografica in mano, si trova suo malgrado in un luogo familiare dove, prima ancora di pensare, valutare e calcolare, vede e scatta.

Quanto era appena avvenuto mi sembrava incredibile e sapevo di dover fotografare le macerie della torre amucchiate a terra. [...] Mi feci strada nel fumo e mi avvicinai a quello che sembrava il set di un film fantascientifico sull'apocalisse.

Se spesso il racconto fotografico cerca la costruzione e la sintesi narrativa, in questo caso la "messa in scena" coincide con la realtà, senza scarto tra ciò che si vive e il suo racconto.

Il fotografo non ha bisogno di dotarsi di un apparato giornalistico, non c'è nessuna realtà da conoscere o indagare in profondità. Non è un testimone privilegiato ma una vittima dotata di macchina fotografica e buon istinto per scattare rapidamente. Deve solo girarsi intorno, muoversi tra le macerie e fotografare, sezionando semmai dieci, cento, mille volte la dinamica degli avvenimenti in microsequenze: l'aereo che si avvicina progressivamente, l'impatto che prima produce un cerchio di fumo, poi il rosso delle fiamme, poi un cerchio che si allarga, che riempie il cielo, poi la torre comincia a piegarsi lievemente a sinistra, poi sembra drizzarsi di nuovo e infine crolla [...]

Nelle parole di Nachtwey riviviamo i momenti concitati di quel giorno e seguendo il suo occhio ci aggiriamo con lui tra le macerie. La forza del suo racconto è tutta in quel verbo *vedere* ripetuto tante volte, o al contrario, dalla sua negazione, l'oscurità, l'impossibilità di vedere:

Mi lanciai nel corridoio degli ascensori dell'hotel, quindi in un ascensore aperto, proprio mentre le macerie precipitavano al suolo. Seguì un'oscurità totale, come quando si è rinchiusi in uno stanzino di notte, a luci spente e con gli occhi bendati. Avrei potuto essere morto. Mi resi conto che ero ancora vivo perché mi sentivo soffocare. [...] Un manovale si era lanciato nell'ascensore come me: tenendoci per mano, cominciammo ad attraversare lentamente l'oscurità [...]. Continuammo a procedere a tentoni, senza avere idea di dove ci trovassimo. Cominciai a notare dei piccoli punti di luce nell'oscurità, ma non capivo cosa fossero. Poi, compresi che si trattava di lampeggianti di automobili e che avevamo raggiunto la strada.

La testimonianza diventa più che mai una necessità, una spasmodica ragione di vita in una situazione estrema. Nachtwey oltrepassa le barriere di sicurezza per raggiungere Ground Zero e rivendica, a nome dei colleghi, la sua temerarietà:

I fotografi non hanno minimamente interferito con le operazioni di ricerca e salvataggio in corso. Hanno ritratto gli sforzi eroici dei pompieri che continuavano a cercare di salvare vite, pur avendo perso centinaia di colleghi nella tragedia. Quelle immagini resteranno potenti documenti visivi di un evento cruciale nella storia: sono state ampiamente pubblicate in quell'occasione e saranno estremamente utili per le generazioni future. [...] Quel giorno scattai fotografie a colori, perché sapevo che

“Time”, la rivista con cui ho un contratto, le preferiva. È stata una decisione di tipo professionale, non estetico. Quello che m’interessava maggiormente era portare queste immagini al grande pubblico, subito. Non mi sono preoccupato di come sarebbero apparse un giorno in un libro o in un museo. Era più importante condividere con la gente gli eventi ai quali avevamo assistito da terra in un momento cruciale della storia, e l’utilizzo di pellicole a colori facilitava questo processo.

Il fotografo si sente uguale agli altri: al manovale che prende per mano o ai lettori che tra qualche giorno sfoglieranno le pagine di “Time” e rivivranno a colori, con gli stessi colori che hanno visto anche loro, i momenti della tragedia. Nachtwey non scatta in bianco e nero per non interpretare quel che vede: riporta la fotografia alla sua funzione primaria, alla pura documentazione. Con la sua biblica sequenza di disastro l’11 settembre lo annichilisce e ci annichilisce. Non c’è tempo per interpretare la storia; si può e si deve soltanto documentare, affermare la propria esistenza attraverso il proprio sguardo, uguale allo sguardo – e all’esistenza – di tanti altri.

## La democrazia delle immagini

La tragedia è così grande da togliere ogni pretesa d’autore. Lo sguardo del fotografo non sarà nulla più di uno dei mille possibili sguardi, tutti ugualmente degni e importanti. Uno dei tanti possibili “E tu dov’eri?”

Dov’erano tutti gli abitanti di New York quell’11 settembre? Un progetto fotografico, realizzato subito dopo il disastro, lo testimonia e documenta: *here is new york: a democracy of photographs*.<sup>10</sup> Concepito e organizzato da un fotogiornalista come Gilles Peress, insieme ad altri esperti di comunicazione giornalistico-fotografica (la photo editor Alice Rose George, il fotografo e direttore del dipartimento di fotografia della New York’s School of Visual Art Charles Traub e Michael Shulan), il progetto rintraccia il valore collettivo nella documentazione privata, minuziosa di centinaia di cittadini e testimoni oculari. Ogni documento è in sé certamente parziale, ma l’insieme tenta di raccontare quel che altrimenti non sarebbe pensabile. Il valore unico del progetto è nella portata collettiva: tutti hanno fotografato, tutti possono farlo. Tutti, cioè, “noi” tutti, siamo ugualmente in grado di documentare e fare storia. Nell’introduzione al catalogo appena pubblicato, Michael Shulan ricorda la mostra più originale che sia mai stata creata con queste parole:

*Here is new york*, una mostra e una vendita di fotografie della tragedia del World Trade Center, organizzata da quattro di noi appena una settimana dopo l’11 settembre, cominciò al piano terra di un piccolo palazzo di quattro piani al 116 di Prince Street, a SoHo, quasi 15 isolati sopra Ground Zero. Lo spazio, che per venti anni era stato un negozio di vestiti da donna, era vuoto dal mese di agosto. L’11 settembre io ero seduto al mio portatile, sul retro del negozio, quando sentii il primo aeroplano rombare sul grattacielo. L’idea della mostra venne da un’antica poesia greca sulla disperazione che vidi il pomeriggio seguente, scritto con un pennarello fluorescente su un

10. Shulan et al., *cit.*, p. 7 (la traduzione è mia).



foglio di giornale e appeso al muro. A quel punto la polizia aveva già chiuso la zona e la gente circolava quasi senza meta, con le mascherine da chirurgo sulla bocca. Rientrai in casa e ripescasti una vecchia foto del Trade Center che avevo preso un po' di tempo prima al mercato delle pulci e l'appesi alla finestra del negozio vuoto.

Uno o due giorni dopo, Gilles Peress, che aveva fotografato Ground Zero per "The New Yorker", mi chiamò al cellulare chiedendomi cosa facessi. Risposi che ero nel negozio vuoto, fissavo la gente che a sua volta fissava la fotografia e pensavo di appendere qualche altra immagine. 'Fallo', mi disse semplicemente. La sera dopo ci incontrammo con altri due amici e colleghi, Alice Rose George e Charles Traub e presto nacque il progetto. In quei giorni terribili sembrava che tutti quanti a New York avessero una macchina fotografica e decidemmo che la mostra sarebbe stata la più vasta possibile, aperta a 'tutti ed ognuno': non soltanto fotogiornalisti e altri professionisti della fotografia ma bancari, gente del pronto soccorso, artisti e bambini – fotoamatori ad ogni livello.

La chiave, lo sapevamo bene, era di agire in fretta. Alice, photo editor e curatrice di mostre, cominciò a telefonare a riviste, quotidiani e a tutti i fotografi chiedendo di spargere la voce e inviare le foto. Gilles suggerì di passare allo scanner le immagini per trasformarle in file digitali e stamparle con una normale stampante ad inchiostro. Charles ... cercò di recuperare l'equipaggiamento e ingaggiò alcuni suoi studenti come volontari. Io visitai con Alice diverse gallerie cercando di trovare il modo giusto per appendere le foto. Alla fine – ispirato da una istantanea che avevo fatto la primavera precedente di una grande nuvola di bucato stesa ad asciugare sui fili tesi di una stradina di Napoli – trovai la soluzione nel vicino negozio di ferramenta. Visto che avevamo deciso di vendere le stampe a 25 dollari come donazione per i figli delle vittime, cercai anche un'organizzazione benefica attraverso cui poter distribuire i soldi. Decidemmo per la Children's Aid Society, che aveva già messo in piedi un fondo per i figli dei lavoratori del ristorante [sul World Trade Center], tutti immigrati clandestini, e altri che non avevano alcun tipo d'assistenza.

*Here is new york* ribalta ogni idea di "unicum" possibile a cui pagare il tributo dell'attenzione e del denaro; rifiuta il concetto dell'immagine da ammirare perché rara, ben stampata, perfettamente incorniciata e mostrata in un luogo di esibizione dove la luce e l'allestimento possano valorizzarla al meglio. Qui accade esattamente il contrario: la foto del grande autore è anonima, identica a quella del pompiere o del ragazzo, e tutte sono riproducibili nello stesso modo e con la stessa tecnica. Tutte sono stampate in un identico formato e con l'identica approssimazione; tutte vengono appese in lunghe file, come bucato steso ad asciugare, nel "negozio" di Prince Street. Perché la forza non è il valore della singola, *bella* foto ma il rapporto che le foto – tutte le foto – instaurano, in quanto documenti, con la città.

Nel recente *Ricordare*<sup>11</sup> Aleida Assmann discute *Asservate*, un progetto fotografi-

---

11. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen der kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck'sche Ver-

lagsbuchhandlung, 1999. Trad. it. di Simona Papparelli, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.

co sull'Olocausto realizzato dalla fotografa Naomi Tereza Salmon.<sup>12</sup> Seppure molto lontano dall'argomento che stiamo trattando, questo lavoro possiede tuttavia dei punti di contatto con *here is new york*. Come racconta Assmann, *Asservate* è nato da un incarico tecnico – si trattava di fotografare a scopo di registrazione gli oggetti dell'archivio dell'Olocausto di Yad Va Shem di Gerusalemme, ma si è rapidamente trasformato in una ricognizione fotografica lunga, precisa e dettagliata. È diventato un progetto di inventariamento di tutti i singoli oggetti rinvenuti ad Auschwitz:

Le schematizzazioni culturali che ci insegnano a sussumere la parte dal tutto, la regola dall'esempio, il generale dal particolare, permeano in profondità il nostro apparato percettivo (molto più profondamente di quanto ci rendiamo conto). Avendo visto un metro cubo di scarpe ad Auschwitz, non è difficile completare il resto. Ma è possibile risparmiarselo? Questa consuetudine all'abbreviazione dello spirito umano, normalmente naturale, ad Auschwitz diventa problematica. La semplificazione generalizzante diventa un comportamento etico insostenibile quando ogni singola scarpa rimanda a un destino individuale irripetibile, al vivere e morire degli individui in questa gigantesca fabbrica della morte.

Nella sovrabbondanza di testimonianze visive che l'11 settembre ha prodotto, viviamo un rapporto simile tra memoria e immagine. Anche nel poderoso catalogo di *here is new york*, quasi come in *Asservate*,

le foto producono una propria mnemotecnica. Ci costringono a guardarle con attenzione; ognuna di esse non è solo prova della menzogna e dell'oblio; ma anche un negarsi dell'arte a ogni pathos eufemistico e alla soluzione sviante dell'astrazione.<sup>14</sup>

Le foto scattate ad Auschwitz, oppure a Ground Zero possiedono una forza documentaria che non sopporta astrazioni. Come è stato evidente nella serata di Perpignan – in cui si è scelto di mostrare solo le immagini nei giornali – come testimoniano le cinquemila immagini, tutte ugualmente importanti, di *here is new york*.

*Here is new york* è una parte veramente piccola della storia dell'11 settembre ma a suo modo è diventata un microcosmo di quel che è accaduto subito dopo il disastro a Ground Zero e un po' dovunque in città. Non una mostra d'arte nel senso convenzionale del termine – in parte ricordo improvvisato, in parte sforzo di soccorso e in parte testimonianza di sostegno per quanti hanno veramente lavorato nei soccorsi – è diventato un punto di raccolta per tutto il circondario e, più in generale, per la comunità. Migliaia di fotografi hanno altruisticamente donato le foto; centinaia di migliaia di persone sono venute per vederle e comprarle a Prince Street e negli altri luoghi di mostra; letteralmente milioni di persone le hanno guardate sul nostro sito web.<sup>15</sup>

La mostra *here is new york* è efficace perché priva di mediazione artistica. È im-

**12.** Su Naomi Teresa Salmon e "Asservate", si veda anche Clément Chéroux, a cura di, *Mémoire des camps*, Marval, Paris 2000, trad. it. Di Guia Boni *Memoria dei campi*, Roma, Contrasto, 2001, pp. 206-209.

**13.** Assmann, *Ricordare*, cit., p. 418.

**14.** Ivi, p. 420.

**15.** Shulan et al., *here is new york*, cit., p. 8.

mediata, calda e documentale. Non a caso, il luogo espositivo è un negozio al piano terra dotato di grandi vetrine che assicurano una trasparenza genuina e un rapporto di osmosi continua con il tessuto urbano. Tutti entrano, nessuno paga l'ingresso, il marciapiede di SoHo è il prolungamento stradale del progetto e del suo radicamento nella città. Intorno al 116 di Prince Street ci si incontra, si parla, ci si racconta: "Tu dov'eri?" Il corto circuito con la città è raggiunto: si mostra quel che tutti vedono, conoscono e sperimentano quotidianamente. Soltanto l'immediatezza della fotografia, e la sua diffusione di massa a livello amatoriale, permette la creazione di progetti di questo tipo. Prince Street diventa il luogo di elaborazione del lutto collettivo e della sua trasformazione in coscienza sociale, in senso del presente, sentimento del tempo e della storia:

La fotografia è stato il mezzo perfetto per esprimere cosa sia avvenuto l'11 settembre, vista la sua natura profondamente democratica e riproducibile. La tragedia di Ground Zero ha colpito tutti i cittadini di New York nello stesso modo a tutti i livelli e nessuno di noi può essere immune. ... Nonostante che il disastro sia stata la notizia di apertura di ogni quotidiano del mondo e l'ombra terrificata degli aerei che distruggono le torri sia stata riprodotta alla televisione 24 ore al giorno, per i cittadini di New York non è stata una nuova storia: si è trattato di un incubo impossibile da rimuovere. Per cercare di afferrare tutta la quantità di immagini che ci ossessionano, era essenziale, così pensavamo, riprendere queste stesse immagini dai media e osservarle senza tirarsi indietro. Il terrorismo, pur se molto conosciuto in altre parti del mondo, si era mostrato solo raramente negli Stati Uniti e mai con questa forza. Oltre ad annunciare che questo è il volto della tragedia della nostra città, il titolo *here is new york* afferma la nostra intenzione di intendere il problema del terrorismo come una questione globale che non rispetta confini geografici o culturali. Dopo l'11 settembre, New York è Ovunque.

Il documento fotografico semplice e onesto diventa il perno su cui gira la vita della città in una sua nuova, democratica e angosciata modalità: quella di un equilibrio fragile e perennemente in bilico tra le minacce di un possibile futuro di terrore e l'impossibilità di abbracciare con la mente, in modo pieno e totale, le ragioni e la visione di questo presente. Per raccontare questa dimensione bastano le immagini, senza commento. Non si tratta di propaganda, non c'è nulla da interpretare, ma di visione lucida e concreta. Con queste parole, infatti, termina la presentazione del catalogo *here is new york*:

L'intero archivio di oltre cinque mila fotografie può essere consultato sul nostro sito web: [www.hereisnewyork.org](http://www.hereisnewyork.org). Vedere non significa solo credere. Vedere è *vedere*.