

Ricerche

La guerra in televisione

I conflitti moderni
tra cronaca e storia

a cura di Luisa Cigognetti,
Lorenza Servetti, Pierre Sorlin

Istituto storico Parri
Emilia-Romagna

Marsilio

Istituto storico Parri
Emilia-Romagna



Cura redazionale e impaginazione
red@zioni, Venezia-Padova

© 2003 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: giugno 2003

ISBN 88-317-8305-X

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

INDICE

LA GUERRA IN TELEVISIONE

- 9 Introduzione. La guerra sui teleschermi e altrove
di Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin
- 19 Si può raccontare una guerra? Alcuni libri sull'argomento
di Luisa Cigognetti
- 33 IMMAGINI DALLA PRIMA GUERRA MONDIALE. IL FONDO DARDI-ANTONIONI
- 41 Il mestiere del reporter
di Santo Della Volpe
- 59 Il processo di costruzione sociale della guerra e il ruolo del giornalismo
di Roberto Grandi
- 73 Un autore di fronte a una sfida: rappresentare la guerra in televisione
di Jerry Khuel
- 83 Prima della tv: fotoreporter in guerra
di Lorenza Servetti
- 113 Li vedo perplessi: gli storici e la guerra in televisione
di Pierre Sorlin
- 129 VITTORIO VIALLI: FOTOREPORTER PER SCELTA

LUISA CIGOGNETTI, LORENZA SERVETTI, PIERRE SORLIN

INTRODUZIONE LA GUERRA SUI TELESCHERMI E ALTROVE

Se dovessimo fare una statistica degli argomenti trattati dalla televisione italiana – ma non solo – nell’arco di un anno, ai primi posti incontreremmo tre argomenti: affari interni (politica e cronaca), sport e guerra. Per quanto riguarda la politica estera, se ne parla soltanto quando accadono eventi eccezionali in un paese vicino o negli Stati Uniti, o in occasione di viaggi di esponenti politici italiani.

I primi due temi, affari interni e sport, appaiono quotidianamente sugli schermi, mentre di guerra si parla nei momenti di «crisi»: ma allora se ne parla a lungo. I conflitti sono annunciati con molto anticipo, ed enfatizzando i rischi che si corrono. Per esempio, nel 1990, prima della guerra nel golfo Persico, si è cominciato a parlare, in televisione e sulla stampa, di un possibile intervento delle forze sotto l’egida dell’ONU in Iraq, a partire dall’agosto, subito dopo l’invasione del Kuwait da parte di Saddam Hussein. Dunque più di cinque mesi prima dell’offensiva «alleata». E in questi mesi (novembre-dicembre 2002) i media stanno dedicando molto spazio al possibile conflitto contro il leader iracheno caldeggiato in particolare da Stati Uniti e Gran Bretagna, facendo anche previsioni di date (gennaio 2003? febbraio?). Così, quando arrivano notizie di guerra, il pubblico è già pronto a riceverle, e allora si ripetono da mattina a sera sui teleschermi immagini di soldati, aerei, bombardamenti, cannoneggiamenti. La tensione televisiva è forte prima del conflitto, si mantiene alta all’inizio delle operazioni, e cala (fino all’oblio) dopo qualche tempo, come se i belligeranti si fossero congelati nell’attesa di un prossimo evento risolutivo.

Guardando retrospettivamente i reportage televisivi sui numerosi

conflitti che hanno insanguinato la ex Jugoslavia, il Medio oriente o l'Afghanistan nell'ultimo decennio, si notano due cose: in primo luogo si è mandato in onda ripetutamente un numero molto limitato di riprese, accompagnate da commenti altrettanto ripetitivi. Nel 1983 gli israeliani avevano distrutto un insediamento industriale che era sospettato di produrre armi nucleari per l'Iraq: le immagini di quell'operazione furono riciclate nel 1991, durante la guerra del Golfo, per illustrare una possibile offensiva alleata contro gli stabilimenti nucleari di Saddam. Per le reti televisive la cosa essenziale è occupare lo schermo: il contenuto dell'informazione conta meno di una presenza continua davanti allo spettatore. In secondo luogo, immagini e commenti non si modificano in modo tale da non consentire un loro riutilizzo per scenari diversi, anche dieci anni più tardi. Riprese effettuate nella prima fase del conflitto nella ex Jugoslavia, vennero riutilizzate fino all'ultima fase delle operazioni in Kosovo.

Iniziare questo volume sulle rappresentazioni e i racconti di guerra con un simile preambolo potrebbe indurre il lettore a chiudere subito il libro. Ma questo lavoro non vuole essere una critica sistematica e distruttiva dell'informazione audiovisiva, anche se ne mette in evidenza alcuni difetti. Partendo dalla convinzione che il rapporto con la televisione è diventato oggi parte integrante dell'attività sociale, tentiamo una radiografia delle trasmissioni televisive e dei racconti di guerra prevalentemente per immagini, per definire il loro possibile uso da parte degli storici che sempre di più devono e dovranno utilizzare questi materiali come fonte per le loro ricostruzioni del passato.

Abbiamo scelto di mettere a fuoco una questione particolare, la rappresentazione della guerra, perché ci sembra esageratamente rilevante dal punto di vista quantitativo, ma di grande povertà espressiva, e, nonostante le sue lacune, affascinante per gran parte dell'audience.

Le testimonianze di vari esperti ci aiuteranno in questo volume a capire come si «fabbricano» le notizie e anche, per certi aspetti, come si «fabbricano» i nemici. Ma prima di entrare in argomento, dobbiamo porci una serie di domande. Che cosa intendiamo quando parliamo di «guerra»? Consentono la natura e il significato di una guerra di offrire un'informazione immediata e pertinente? Perché si parla tanto di guerre lontane che non coinvolgono direttamente il pubblico italiano, quando non si dice quasi niente sulla vita e i problemi di paesi che fanno parte dell'Unione europea, con i quali condividiamo una moneta e abbiamo la maggior parte dei rapporti economici? Che cosa interessa lo spettatore e convince le reti a dare tanto spazio all'argomento?

INTRODUZIONE

La nozione di guerra ci sembra legata, prima di tutto, all'idea di distruzione: siamo ormai abituati a guardare distrattamente le città mutilate, i morti e i feriti, gli orfani, le colonne di profughi che attraversano i nostri teleschermi. Come vedremo nei saggi che compongono questo volume, cinema e televisione sono incapaci di mostrare i combattimenti, per questo hanno sempre insistito sugli effetti dei conflitti, più sulle vittime che sulle battaglie. I danni provocati da catastrofi naturali, eruzioni vulcaniche, terremoti, allagamenti, possono essere altrettanto drammatici. Messina, nei cinegiornali girati nel 1908, è molto simile a una delle città bombardate durante una delle guerre mondiali. In mancanza di studi sistematici sulle reazioni profonde del pubblico, non sappiamo quale reazione suscita nella mente dello spettatore la visione delle macerie e delle vittime. Da un lato può esserci solidarietà e pietà, dall'altro un sollievo nascosto e un po' vile derivante dall'idea che tutto quello che si vede sullo schermo si svolge in paesi lontani. Ma, l'abbiamo sottolineato, le reti televisive cominciano a parlare di un conflitto molto prima del suo inizio militare, quando ancora si tratta soltanto di preparativi, o negoziati. Una guerra non si limita a una serie di scontri militari, implica altri fattori che devono essere presi in considerazione.

Ogni conflitto oppone due progetti. Si tratta sia di una strategia reciproca di dominare l'altro, di costringerlo a cedere, sia di un desiderio unilaterale di dimostrare la propria supremazia da parte di uno degli avversari, desiderio contrastato dalla volontà di non arrendersi da parte dell'altro. Le battaglie sono soltanto l'aspetto militare di una strategia di potere. L'obiettivo immediato, evidente, la voglia di vincere, maschera il bersaglio finale, che i capi non svelano, a volte perché non è loro perfettamente chiaro, spesso perché non può essere confessato: gli americani nel 1991 non volevano ammettere che una vittoria sull'Iraq avrebbe rappresentato un'ottima occasione per installare una propria base in una zona strategica del Medio Oriente. I veri obiettivi di una guerra spesso restano oscuri anche ai più attenti osservatori che sono costretti a lavorare basandosi su dichiarazioni ufficiali o di parte. Nel volume torneremo ancora su questo spinoso problema. Affermare il falso o modificare il vero è sempre stato uno strumento utilizzato da entrambi i contendenti di un conflitto, ma è diventato ancora più necessario con la diffusione mondiale di un racconto con immagini.

All'inizio della guerra del Golfo il Pentagono spinse il sistema dei media a dare un'idea esagerata della competenza e della combattività

degli iracheni, si fece della Guardia repubblicana una vera e propria «Guardia pretoriana» (secondo le parole dei generali statunitensi), quando in realtà si trattava di un'unità militare poco addestrata. Gli americani manipolarono le notizie in modo tale che le reti televisive annunciarono al mondo (Iraq compreso) un'offensiva sul fronte marittimo, mentre l'attacco partì da terra lungo la frontiera saudita. Trasmessa via etere, l'ipotesi di una operazione militare dal mare sembrò un dato di fatto, gli strateghi ne discussero sul teleschermo, le reti e il loro pubblico diventarono i complici dell'intelligence americana nel suo sforzo per ingannare gli iracheni.

Tenuti lontani dai centri dove si prendono le decisioni, i reporter televisivi si accontentano di raccontare quello che hanno visto: parlano di rumori di cannonate o di bombe che cadono, riferiscono l'opinione espressa da un autista di taxi, o da una persona intervistata per strada. Affronteremo nel primo saggio il tema del resoconto di guerra fatto da una camera d'albergo. Gli spettatori si rendono immediatamente conto che il reporter sta parlando dalla sua stanza o dalla hall dell'hotel, ma continuano a restare davanti al televisore, sperando in qualche rivelazione eclatante. La consapevolezza del carattere parziale dell'informazione ha creato l'illusione che ci sia, dietro le versioni ufficiali, qualche segreto da svelare. Giornalisti e pubblico condividono una medesima attesa della sorpresa che potrà cambiare tutte le idee sulle origini e l'andamento del conflitto. A volte però un reporter riesce a rendere palese un fatto sconosciuto. Così è stato nella primavera del 2002, quando la BBC ha rivelato al pubblico di una trasmissione di approfondimento sull'Afghanistan, la notizia del massacro di settecento prigionieri afgani compiuto dagli americani nell'autunno 2001 durante l'offensiva contro il regime talebano, che era stato tenuto nascosto. Ma notizie del genere arrivano di solito molto tempo dopo i fatti, quando non sono più d'attualità, e solo una minoranza del pubblico se ne accorge, mentre la maggioranza si è già appassionata ad altre situazioni critiche.

L'informazione mandata in onda durante i conflitti non può essere obiettiva né completa: è necessariamente una versione falsa e parziale degli avvenimenti. Questo la gente lo sa. Dopo mezzo secolo di convivenza con il televisore gli ascoltatori hanno imparato a essere critici sul mezzo, possono usare i loro videoregistratori per rivedere le riprese e notarne lacune; vedono come l'immagine sia stata scelta per non fornire nessun dettaglio utile al nemico e si sono abituati a non credere ciecamente ai commentatori. Durante gli eventi che determi-

narono il crollo del comunismo in Romania, per esempio, furono alcuni telespettatori a segnalare che a Timisoara le cosiddette vittime della polizia non presentavano alcun segno di ferita, dunque probabilmente (come poi è stato accertato) erano state portate davanti alle telecamere da un obitorio e che viceversa le ferite alle gambe sul cadavere di Ceausescu, visibili sugli schermi televisivi, provavano che non si era trattato di un'esecuzione, come sosteneva la versione ufficiale, ma probabilmente il leader rumeno era stato picchiato a morte.

Il desiderio di sapere non spiega perché l'ascolto televisivo cresce quando si parla di un conflitto. Per capirlo è necessario ricordare che la guerra estende, su vastissima scala, dalla dimensione individuale a quella sociale, la volontà banale di affermare il proprio potere sugli altri. Lo spettacolo della guerra è affascinante perché rappresenta un'esperienza della conflittualità condivisa da molti e che tutti hanno occasione di osservare attorno a loro. Come potremmo interpretare il coinvolgimento del pubblico in favore di una delle parti se non fosse così, se la guerra televisiva non fosse un grande gioco, una scacchiera con pedine umane?

Ci sono conflitti, quello in Afghanistan per esempio, in cui il necessario per designare i buoni e i cattivi è stato fatto. La televisione e nella sua scia gli spettatori, non fanno che riprodurre un messaggio venuto dall'alto. Ma ci sono anche casi in cui i leader d'opinione non hanno voluto schierarsi, come successe quando croati e serbi si affrontarono, all'inizio del conflitto nella ex Jugoslavia. Ciononostante, reti televisive e spettatori manifestarono le proprie preferenze e auspicarono il successo dell'uno o dell'altro campo. Quando i combattimenti cessarono non si parlò più della questione, la Croazia sparì dagli schermi e la Serbia ci rimase, ma solo perché si era lanciata in altri conflitti.

Sotto questa luce, dalla prospettiva di un paese che vive «tranquillo», la guerra assomiglia a una competizione sportiva. La curiosità, l'eccitazione del pubblico evocano quello che si verifica durante un campionato di calcio o durante il Giro d'Italia. L'interesse sembra molto forte, appassionato, a volte, ma cade rapidamente dopo la fine della gara. Ma un conflitto ha anche altre implicazioni: modifica le norme che regolano la vita di un paese e la convivenza civile, arrivando ad abolire la sacralità della vita umana. Se per alcuni (le vittime e coloro che ne subiscono le devastanti conseguenze) la guerra è una catastrofe, rappresenta paradossalmente per altri una «liberazione» nei confronti non solo di vincoli rigidi, magari millenari, ma anche la rottura di una routine e di obblighi quotidiani. La letteratura e il cine-

ma hanno sfruttato molto quest'idea, citiamo solo due film sull'argomento: il celebre *Anni quaranta (Hope and glory)* di John Boorman del 1987, in cui lo scoppio della seconda guerra mondiale per un ragazzino londinese significa divertimento nel frugare tra le macerie dopo i bombardamenti e felicità quando una bomba colpisce la scuola, e uno italiano, *Io e il re* di Lucio Gaudino, del 1995 in cui, per un adolescente italiano della prima metà del Novecento, la seconda guerra mondiale significa che il padre se ne va perché richiamato in guerra, la madre è troppo impegnata per controllare le giornate dei figli e, a scuola, un supplente senza autorità sostituisce il rigido maestro. Si tratta di racconti, ma molti ricordi di ragazzi cresciuti durante la seconda guerra mondiale confermano l'impressione di indipendenza totale risultante dall'assenza di un capo famiglia e dall'abolizione delle convenzioni che regolano l'esistenza in tempo di pace¹.

Molte opere letterarie insistono sulle sofferenze dei combattenti. L'inverno del 1942 in Russia è universalmente riconosciuto come uno dei peggiori momenti non solo della seconda guerra mondiale, ma nella storia dell'umanità. Sicuramente fu un incubo per molti soldati dei due campi, ma non tutti erano a Stalingrado. Testimonianze spesso passate sotto silenzio (esiste una *political correctness* in questo settore) mostrano come una piccola minoranza si dispiacesse nel dover tornare a casa. In guerra i soldati creano legami fortissimi con i compagni, in un ambiente maschile complice e poco esigente, senza obblighi nei confronti della famiglia. Clement Attlee, che diventerà primo ministro in Gran Bretagna nel 1954, racconta nella sua autobiografia, *As it happened*, che durante la prima guerra mondiale, nella quale combattè in Turchia e in Francia e dove venne ferito, trovò la vita militare interessante e a volte piacevole. Questo fenomeno è apparso in piena luce (anche sugli schermi televisivi) durante le ultime guerre balcaniche, in particolare in Bosnia. Intere unità di giovani serbi e bosniaci, sostenuti e incoraggiati dai propri capi, convinti di adempiere il proprio dovere, orgogliosi di difendere la patria, hanno vissuto con entusiasmo lunghi mesi di vita comune fatta di scaramucce, saccheggi, distruzioni e stupri.

Pensiamo a un individuo qualsiasi, sottomesso agli obblighi del lavoro, costretto a sopportare la famiglia, i vicini, il padrone, a pagare

¹ Si vedano anche romanzi come *La storia* di Elsa Morante, o *Fuori dal guscio* di David Lodge.

le tasse e a logorarsi negli ingorghi del traffico. Sul teleschermo scopre un mondo alla rovescia, dove le regole non sono più osservate e dove distruggere è lecito, anzi, eroico. La televisione, a causa delle dimensioni del suo schermo, allontana le cose e le rende poco reali. Fa vedere un universo parallelo al nostro ma miniaturizzato e stravolto. Spesso il televisore sostituisce la play-station. I videogame implicano che per guadagnare punti si debba abbattere senza esitazione un buon numero di nemici. La battaglia mostrata in televisione non richiede nessuno sforzo, basta guardare pur pensando ad altre cose. Uno spettatore occidentale non si sente coinvolto in una guerra televisiva lontana da lui, ma che rappresenta un «evento» nella successione di un palinsesto sempre uguale.

Non vogliamo fare qui un discorso moralista, non tentiamo di screditare la persona che, tornando dal lavoro, accende la televisione e dà una breve occhiata alla partita mortale che si gioca a duemila chilometri di distanza e più. La cultura occidentale ha sempre enfatizzato le virtù della lotta. La chiesa cattolica ha condannato la violenza ma raramente si è schierata contro una guerra, ed ha rappresentato il passaggio dell'uomo sulla terra come una battaglia tra il bene e il male. Gli stati continuano a esaltare l'orgoglio nazionale, implicitamente alle spalle dei propri vicini. La televisione non fa che prolungare e aggiornare una tradizione che esiste da secoli. Alcuni studi hanno mostrato che tra le due guerre mondiali il cinema europeo si è mostrato assai poco «bellicoso». Fra gli ottocentotrenta film prodotti dal cinema italiano nell'arco di quegli anni, meno di trenta avevano a che fare con un conflitto e, nei cinegiornali Luce, le cronache belliche venivano in sesta posizione di un'ipotetica classifica, non in terza come accade sui teleschermi odierni. Negli anni trenta del Novecento, la minaccia di un conflitto che potesse coinvolgere l'Italia era molto concreta, mentre oggi l'importanza della guerra televisiva è caratteristica di un'Europa occidentale che dal 1945 in poi non sa cosa significhi realmente la violenza militare, perché non l'ha più sperimentata.

Se la guerra è diventata una nozione lontana e un po' confusa, la violenza civile rimane fortissima nei paesi europei: riguarda le condizioni di lavoro, di impiego, le lotte sociali, i licenziamenti e gli scioperi, le rivalità fra comunità diverse all'interno di una nazione, i rapporti difficili fra immigrati e popolazioni «autoctone». Gli eventi di Genova del 2001 mostrano che esiste un pericolo di scontri drammatici, ma se da un lato le reti televisive non osano sottacere fatti clamorosi come

questo, dall'altro si occupano poco degli antagonismi che caratterizzano quotidianamente la società.

I due temi preferiti dalle reti televisive, che abbiamo individuato all'inizio, cioè affari interni e sport, hanno a che fare con varie forme di conflittualità: i problemi politici danno luogo spesso a dure liti, lo sport mette a confronto due campi. Però il *fair play* è – teoricamente – sempre presente. La violenza *tout court* si vede sullo schermo solo con la rappresentazione della guerra – in altri paesi. E questo pone un problema molto particolare: la natura dell'informazione, la sua accuratezza, non sono le cose più importanti. Il fatto essenziale è che il televisore crea un rapporto particolare tra l'immagine violenta e il pubblico. È difficile concepire quello che non è mai stato sperimentato: fra qualche anno, quando saranno morti tutti quelli nati prima del 1945, nessun europeo dell'ovest avrà avuto una conoscenza diretta di un conflitto armato nella propria terra. Tutti i dibattiti, i ragionamenti sulla situazione in altri paesi, sull'aiuto alle vittime, sul diritto a intervenire o meno, si faranno sulla base dell'osservazione televisiva.

Il lavoro dello storico consiste nel capire la formazione e gli elementi principali della nozione di «guerra» che hanno gli europei. Il seminario promosso dall'Istituto storico Parri a Bologna nel febbraio 2002 ha tentato di delineare alcuni aspetti della visione della guerra, insistendo sulla creazione degli stereotipi e sul difficile lavoro dei giornalisti e ha messo in evidenza quello che abbiamo tentato di riassumere in questa introduzione: la realtà tragica di guerre esterne e lontane viene trasmutata, sullo schermo, in immagini. Non si parla di un conflitto particolare, l'argomento è la guerra, mostruosità che il teleschermo reitera ma addolcisce. Che cosa significa la parola guerra, dopo la televisione?

Nel saggio che apre il volume Luisa Cigognetti, attraverso una sintesi dei principali lavori sull'argomento, si chiede se una guerra sia narrabile. L'osservatore di un conflitto vede soltanto un piccolo settore e non sa se è importante per l'insieme della battaglia: lo verificherà solo alla fine della guerra. E allora perché mai come durante i conflitti l'informazione è così ridondante? Ci sono almeno tre risposte. La prima riguarda l'ansia di «sapere» di coloro che sono direttamente o indirettamente coinvolti, anche se si rendono conto che l'informazione non corrisponde alla realtà. Un secondo motivo è che l'informazione è un aspetto del conflitto stesso: serve per sostenere la propria parte e ingannare il nemico. Infine l'informazione è stata da molto tempo e sarà sempre più una merce, che consente di «nutrire» la stampa e le reti televisive.

Santo Della Volpe ha seguito come corrispondente di guerra per il TG 3 Rai alcuni dei più importanti conflitti dell'ultimo decennio del Novecento, dalla guerra del golfo Persico del 1991 al Kosovo, e la sua esperienza è preziosa per capire alcuni dei meccanismi che stanno alla base dell'informazione di guerra. In un testo volutamente polemico, contrappone il lavoro dell'inviato speciale a quello delle agenzie di *news* e delle redazioni dei telegiornali. Mentre il reporter «registra» sul campo quello che vede, le agenzie e le redazioni selezionano, dal loro ufficio, testi e immagini, già preselezionati, censurati, manipolati, per costruire il telegiornale.

Tra tutti i conflitti che si succedono nel mondo, quali diventano una guerra annunciata e commentata dai media? Dopo la testimonianza di Santo Della Volpe, operatore sul campo, Roberto Grandi propone la visione più distaccata e teorica del sociosemiologo. Un dato qualunque passa dalla notizia dimenticata appena annunciata alla dignità di evento bellico quando ha, per un gruppo, un valore di notiziabilità perché riguarda, in qualche modo, i propri interessi. Il compito del giornalista è di dare una forma all'evento, di renderlo comunicabile, mettendo in evidenza la minaccia, prima dell'inizio della guerra, seguendo l'evoluzione dei combattimenti, tirandone la conclusione. Come dimostra l'autore, un modo efficace di capire la pubblicità data a una guerra, è di studiarla come un prodotto che si presenta al pubblico, si vende e poi sparisce.

Jerry Khuel, autore e *producer* di programmi storici televisivi, introduce un'altra prospettiva dalla quale guardare al racconto di guerra per immagini. Prendendo a esempio alcune grandi produzioni storiche sui conflitti del XIX e XX secolo, realizzate dalla BBC e da altre reti internazionali, alle quali egli ha partecipato, mostra la necessità da parte dei registi di documentari televisivi di utilizzare, per descrivere i conflitti del passato, immagini che non sempre sono attendibili o non si riferiscono all'evento rievocato, ma che sono le uniche a disposizione. È compito dell'autore televisivo, dice Khuel, tentare di evitare che immagini generiche impoveriscano o falsifichino il racconto.

Come era l'informazione di guerra prima della tv? È con i conflitti del Novecento che nasce e raggiunge il suo apice la figura mitica del fotoreporter di guerra che, a prezzo della sua incolumità fisica, va al fronte per catturare le immagini di un conflitto. Lorenza Servetti ci spiega, nel suo saggio, come questo lavoro si traduce nei reportage dei *magazine* internazionali, dalla prima guerra mondiale, in cui la fotografia presentava una guerra «ideale», eroica, senza morti né feriti,

fino al tramonto del mito: la fine della guerra del Vietnam, il momento in cui l'immagine è quella di una guerra «sporca».

Come faranno gli storici a utilizzare le informazioni sui conflitti diffuse dalle reti televisive tenendo conto di tutte le critiche e le cautele nei confronti dei racconti di guerra che abbiamo fin qua esposto? Allo stato attuale essi sono in difficoltà a gestire l'enorme quantità di materiale audiovisivo, spesso non catalogato, alla cui origine generalmente è difficile risalire. Dopo aver studiato le procedure di costituzione o di messa in onda di un programma di news, Pierre Sorlin propone che gli storici utilizzino la televisione non come fonte diretta sui fatti bellici, ma come espressione di un rapporto tra lo spettatore e l'attualità, cioè in sostanza per un'analisi dei modi in cui le reti costruiscono l'evento.

Fanno parte del volume tre inserti fotografici, che evidenziano l'importanza della fotografia nei racconti di guerra. Il primo contiene immagini del fondo Dardi-Antonioni, conservato presso l'Istituto storico Pardi di Bologna. Questi documenti, inediti, di probabile origine militare, si riferiscono alla zona dell'altopiano di Asiago e di parte del Trentino.

Il secondo inserto contiene una scelta di fotografie pubblicate su vari settimanali illustrati, sia sulla prima guerra mondiale che sulla guerra civile spagnola, a cui fa riferimento il saggio di Lorenza Servetti. Le prime, del periodo 1915-1918, sono tratte da «L'illustrazione italiana», settimanale di lusso, con grande diffusione presso i ceti borghesi medio-alti, edito a Milano dai fratelli Treves. Le seconde provengono da *magazine* internazionali, 1936-1939.

Il terzo ed ultimo inserto raccoglie alcune fotografie di un particolare fotoreporter di guerra: Vittorio Vialli, ex ufficiale dell'esercito italiano di stanza in Grecia catturato dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943 e internato in campo di concentramento in Germania. Come riporta il titolo del fascicolo con le sue fotografie, Vittorio Vialli fu «fotoreporter per scelta»: non era stato mandato da un giornale a documentare la vita nei campi, ma aveva deciso, con una macchina fotografica ottenuta fortunatamente, esponendosi a grossi rischi, di immortalare i momenti tragici di quell'esperienza.

Stiamo chiudendo questo volume all'inizio del marzo 2003, mentre il mondo intero si interroga se ci sarà una guerra tra una forza ancora indefinita e l'Iraq. Quando il libro uscirà probabilmente tutte le analisi che abbiamo tentato e i problemi che abbiamo sollevato, saranno superati, visto che oggi, grazie alla velocità dell'informazione, ogni guerra cancella le guerre precedenti.

LUISA CIGOGNETTI

SI PUÒ RACCONTARE UNA GUERRA? ALCUNI LIBRI SULL'ARGOMENTO

«Allontanare i reporter da ogni contatto con la battaglia vera» (direttiva del Pentagono durante la guerra del golfo Persico, 1991)

Secondo lo storico americano Bruce Cumings, autore di un importante studio su guerra e televisione¹, negli ultimi decenni si è assistito a una progressiva sottrazione dei conflitti armati alla visibilità mediatica. Inoltre, secondo lo studioso, in generale le guerre contemporanee si dividono in *monitored wars* e *unmonitored wars*, a seconda dello spazio che a esse viene dato dai media e la natura dei conflitti, dipende profondamente da questo dato: addirittura le *unmonitored wars* sono destinate a protrarsi più a lungo, nell'oblio o nell'indifferenza generale². La definizione di Cumings è ripresa da Giampaolo Gramaleri nell'introduzione a un volume edito dalla Rai, *I caschi blu dell'informazione*, sul ruolo della radio e della televisione nelle zone di guerra. Al volume, che raccoglie le testimonianze di addetti ai lavori (reporter di guerra, dirigenti televisivi, studiosi di comunicazione, politologi, giornalisti) è allegata una videocassetta dal titolo emblematico di *Guerre dimenticate*, all'interno della quale vi sono reportage da zone del mondo vicine e lontane (come il Mozambico, l'Etiopia, i Balcani) in cui sono ancora in corso guerre di cui il pubblico non sa asso-

¹ B. Cumings, *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra*, Bologna, Baskerville, 1993.

² G. Gramaleri (a cura di), *I caschi blu dell'informazione*, Roma, Rai-Eri, 2001, p. 9.

lutamente nulla. Dunque possiamo dire che oggi, nella società dei media, una guerra è *il suo racconto*?

Ma d'altra parte è altrettanto legittimo chiedersi, come storici ma anche come semplici individui, se, nella società dei media e nell'era della guerra tecnologica, sia *possibile* raccontare una guerra. Per un verso il quesito appare addirittura banale: pensandoci un po' tutti direbbero che è impossibile avere un'informazione «oggettiva», ci sono troppe implicazioni, come l'impossibilità di trovarsi nel cuore della battaglia e il rischio per chi la racconta, il controllo e la censura che gli stati maggiori esercitano sulle notizie, la propaganda di una parte che celebra vittorie e successi, gli stessi che l'altra rivendica. Inoltre oggi giorno ci si chiede cosa sia effettivamente una guerra moderna. Le guerre odierne, è stato detto, sono impossibili da raccontare perché sono impossibili da vedere:

è l'impressione di assurdità, di incomprendibilità e di sostanziale mancanza di senso che accompagna l'osservazione, e a maggior ragione la diretta esperienza, del conflitto moderno: un fatto che si presenta impossibile da riportare alle regole tradizionali della percezione e del racconto, per la sua dimensione «labirintica», secondo la definizione di Leed, per la generale invisibilità del nemico, per il potere apparentemente autonomo che sembrano assumervi le macchine³.

Ma se è così semplice rispondere che no, non si può raccontare una guerra, allora perché mai come in questo periodo sono usciti libri sulle guerre? E perché le news delle emittenti televisive sono, nei periodi in cui si inaspriscono le relazioni che preludono a un conflitto, o durante i conflitti stessi, le trasmissioni più seguite dall'audience mondiale?

Ed è proprio attraverso una panoramica, non esaustiva e non sistematica, di pubblicazioni uscite sul tema della narrazione bellica (sia di storici che di giornalisti e esperti di comunicazione di massa) che vorrei tentare di analizzare alcuni meccanismi e alcuni aspetti essenziali di questo tema.

³ P. Ortoleva, *Guerra e mass media nel XX secolo*, in P. Ortoleva, C. Ottaviano (a cura di), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994, p. 16.

SI PUÒ RACCONTARE UNA GUERRA?

La guerra produce televisione, e questa commercializza la guerra (E. Remondino)

Uno dei principali inviati in zone di guerra della televisione pubblica italiana in questi ultimi anni, Ennio Remondino, che tra l'altro ha svolto, proprio nel suo campo, un ruolo fondamentale durante il conflitto per il Kosovo, sostiene provocatoriamente, nel suo recente libro *La televisione va alla guerra*⁴, che un conflitto senza immagini (dunque senza una rappresentazione, un racconto) rischia di non esistere. Il racconto di una guerra è dunque un argomento molto controverso e sul quale probabilmente non si possono dare definizioni o risposte precise. Probabilmente la prima cosa da fare per affrontare questa domanda, è tenere presente quattro aspetti fondamentali per affrontare l'argomento, da «spettatori avvertiti».

Secondo alcuni massmediologi, esiste una richiesta che il pubblico fa ai media, di raccontare un evento sostanzialmente non raccontabile come la guerra, «di stabilire un ordine narrativo personalizzato in un conflitto nel quale l'individuo appare unità assolutamente impotente e in fondo irrilevante»⁵. Ma la richiesta di *racconto* che viene rivolta ai media sembrerebbe essere in contraddizione con l'inenarrabilità di un conflitto di cui parlano Leed e Ortoleva.

Inoltre il tema della guerra è stato ed è, oggi, uno degli argomenti sui quali si è fondata la «guerra» dei media, la battaglia per l'informazione. Pensiamo solo alla fortuna che ha avuto la rete americana CNN durante la guerra nel golfo Persico del 1991, in cui essendo l'unica ad avere un inviato a Bagdad è riuscita a diventare uno dei più importanti network del mondo. E, altro paradosso, lo è diventata nonostante le immagini trasmesse su quel conflitto si limitassero a lampi verdastri su sfondo nero: ma la voce del narratore ci assicurava che i lampi erano missili della contraerea irachena lanciati contro gli aerei americani.

IL RAPPORTO TRA «GESTA» BELLICHE E NARRATORE. COSA SIGNIFICA SEGUIRE UN ESERCITO?

La guerra, da Omero in poi, è stata sicuramente uno degli argomenti più narrati. Molti eserciti hanno avuto qualcuno, al proprio

⁴ E. Remondino, *La televisione va alla guerra. Dalla Jugoslavia al Medio oriente all'Afghanistan, il giornalismo di trincea tra informazione e politica*, Roma-Milano, Rai-Eri, Sperling&Kupfer, 2002.

⁵ Ortoleva, *Guerra e mass media*, cit., p. 17.

seguito, che si occupava di raccontare, per il re, per i generali, per un pubblico e, più recentemente, per un mercato, le gesta di guerra.

Fino a metà del XIX secolo⁶ circa, la corrispondenza di guerra veniva svolta prevalentemente da militari: gli stati maggiori degli eserciti avevano al seguito cronisti e fotografi che documentavano le vicissitudini belliche. Quasi sempre i rapporti dei cronisti erano segreti o comunque non destinati a un pubblico. L'inglese sir Garnet Wolseley, nel suo *The soldier's pocketbook* edito nel 1869 e citato da un grande giornalista italiano, Mimmo Cándito⁷, dà una interessante definizione dei corrispondenti di guerra di quel tempo: «Questi nuovi figurini, inventati ora in appendice agli eserciti, che mangiano a sbafo le razioni dei soldati e nemmeno sanno che cosa sia il lavoro».

Con la nascita dei «pubblici» e del mercato dei media, raccontare storie di guerra ha rappresentato invece un «affare»: d'allora in poi mai come in questo ambito il concetto di *scoop* si è rivelato efficace e remunerativo. Pertanto ai narratori «ufficiali» degli eventi bellici si sono aggiunti i moderni corrispondenti di guerra.

Scrivre Mimmo Cándito:

In guerra [...] la prima ad organizzarsi adeguatamente fu l'Associated Press [...] che, con un buon fiuto negli affari s'impianò tra due fronti in lotta, federali e confederali al tempo del lungo scontro sul futuro istituzionale degli Stati Uniti [1861-1865]. E l'AP si costituì il proprio staff non con la gente più abile a scrivere, né coi giornalisti più sperimentati nella vita del fronte, o con i più brillanti esperti militari: no, quello che contava per essere assunto era anzitutto una buona pratica sul tasto del telegrafo, la velocità e l'esattezza della trasmissione⁸.

Con la nascita del mercato dei media, è naturale che nasca anche la concorrenza tra narratori. Il giornale che avesse raccontato prima e con maggior dovizia di particolari una battaglia avrebbe venduto molto di più e bruciato i rivali: è importante notare dunque come le regole del mercato condizionano pesantemente le regole del racconto di guerra. La velocità nel raggiungere non tanto e non solo i «punti caldi» dei conflitti, ma nel trasmettere alla direzione le notizie è uno dei cardini su cui si fonda l'efficacia di un racconto di guerra.

⁶ Lo spartiacque è rappresentato dalla guerra di Secessione americana.

⁷ Nel suo libro *Professione: reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile, da Hemingway a Internet*, Milano 2000, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

SI PUÒ RACCONTARE UNA GUERRA?

Joseph Howard, inviato del «New York Times» alla guerra di Secessione, [...] alla fine di una giornata di scontri duri, con una storia lunga da raccontare, quella sera era stato il primo a mettersi in fila all'ufficio del telegrafo: dettò le sue note all'impiegato, con calma, meticolosamente, raccontando ogni particolare che gli veniva alla memoria, ogni nome, ogni faccia, e andò avanti senza interruzione fino agli ultimi ricordi, anche le storie senza importanza, anche le banalità più inutili e fatue. Da dietro, rumoreggiavano e imprecavano. Qualcuno si mise a spingere. Buttalo fuori, dobbiamo lavorare anche noi. Howard non si mosse di un solo millimetro. E dopo che aveva ormai detto tutto della battaglia, e non gli restava niente, nemmeno da inventarsi, passò allora a dettare la genealogia di Gesù, con calma, con compunzione, partendo da Maria e Giuseppe e risalendo lungo i rami della Bibbia. Quando alla fine chiuse, sposato, e si mise da parte, tutti i suoi colleghi erano ormai fuori dal tempo massimo per la prima edizione dei giornali. Il «New York Times» quella sera spese cinquemila dollari ma uscì con un titolo a tutta pagina: *Una esclusiva del nostro corrispondente dal campo di battaglia...*⁹.

LA LOCATION. CHE COS'È UN CAMPO DI BATTAGLIA?

Ognuno di noi, immaginandosi una guerra del passato, sicuramente influenzato dalla pittura o dal cinema, si figura una collina dalla quale i generali osservano i loro eserciti ben disposti che si muovono secondo una determinata strategia. Da un lato i soldati rossi, dall'altro i bianchi. Con le guerre moderne, a partire dalla prima guerra mondiale, definita da più parti come la prima guerra dell'epoca tecnologica¹⁰, la situazione si complica. La linea del fronte comincia a non essere più così definita. Se dovessimo riferirci alle immagini fotografiche o cinematografiche della prima guerra mondiale, per definire, secondo una logica tradizionale, gli schieramenti, dove si posizionavano gli austriaci e dove gli italiani, nel corso di una battaglia, sarebbe abbastanza difficile. Non perché manchi documentazione iconografica, ci sono molte fotografie chiare e ben fatte e metri e metri di pellicola girata vicino alle operazioni di guerra. Il problema sta qui: vicino alle operazioni, ma, quando va bene, da lontano. Partiamo dalle fotografie (che sono allegate alla fine di questo saggio)¹¹: vediamo bellissime immagini di campi in cui si mostra

⁹ *Ibid.*, pp. 158-159.

¹⁰ Si veda A. Gibelli, *Luci, voci, fili sul fronte: la grande guerra e il mutamento della percezione*, in Ortoleva-Ottaviano, *Guerra e mass media*, cit.

¹¹ Che appartengono al Fondo Dardi-Antonioni conservato presso l'Istituto storico Parri.

il lavoro dei genieri e dei fanti che costruiscono le trincee; le immagini sono molto chiare e utili, oggi, per capire come venne trasformato il territorio nelle operazioni di guerra e come erano costruiti questi meccanismi difensivi. Oppure, se guardiamo le immagini che si riferiscono ad Asiago, notiamo come le operazioni di guerra si intuiscono, più che vedersi, si intravedono nuvolette di fumo bianco da lontano. Poi, invece, quando tutto è finito, ecco una fotografia della città distrutta. I cinegiornali e i reportage che possiamo vedere mostrano con dovizia di particolari le attività della retroguardia, muli che trasportano derrate, varie attività di complemento. Qualche tempo fa Nicola Caracciolo e altri storici hanno scoperto negli archivi austriaci filmati girati dagli operatori di quel paese relativi alle azioni sul Carso e in altri luoghi, ma anche in questo caso le operazioni belliche vengono seguite da lontano. Questo è comprensibile: le attrezzature di allora erano molto ingombranti, portare a dorso di mulo una cinepresa pesante per riprendere scene di battaglia non era una delle priorità degli stati maggiori. Dunque il fronte, quell'essere al «centro della battaglia», diventa sempre più indefinito, nel racconto di guerra.

Ed eccoci sempre alla ricerca della battaglia, in questo spazio al di fuori dello spazio. Dov'è la battaglia? Com'è una battaglia? Per ora, per noi, è in quelle nuvolette grigie, appena picchiettate di scuro dalla parte ove il sole non batte¹².

Chi vuole catturare immagini, sia fisse che in movimento di un evento, così come è accaduto, ne coglie ciò che ne può vedere, cioè una parte estremamente limitata, essendo il suo stesso campo visivo limitato, in parte ostruito. Inoltre fotografi e cineoperatori possono riprendere le operazioni belliche solo nel momento in cui non mettono a repentaglio seriamente la propria vita. Perciò la guerra è ripresa da posizioni relativamente sicure. Ma è paradossalmente con le guerre del Novecento, in particolare con la guerra civile spagnola (1936-1939) che nasce la figura dell'eroico fotoreporter che rischia la vita per informare «in diretta» il pubblico. Si pensi a personaggi come Robert Capa, che debbono la loro fama al lavoro in Spagna¹³.

¹² Radiocronaca di Antonio Piccone Stella, inviato dell'Eiar, dal fronte africano, nel settembre del 1940.

¹³ Si veda a questo proposito il volume *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni. 1936-1939*, Bologna, Ed. Compositori, 1999, e il saggio, in questo volume, di Lorenza Servetti.

SI PUÒ RACCONTARE UNA GUERRA?

Nessuno di noi cercava di emulare l'hollywoodiano Clark Gable che coraggiosamente corre in campo aperto mentre il fuoco nemico taglia l'aria: non c'era posto nel nostro lavoro per simili follie. Nessuno di noi ha mai cercato di catturare sulla pellicola una pallottola che fila, e se tu provavi a prendere una foto ravvicinata dell'esplosione di un proiettile nemico che arrivava, ciò significava che avevi deciso di far portare a qualcun altro la tua pellicola in laboratorio, ammesso che della pellicola fosse rimasta traccia¹⁴.

Nelle guerre moderne le stanze degli alberghi sono spesso set di un racconto di guerra. Esiste negli archivi Rai un reportage del 1967, della battaglia di Amman durante la guerra arabo israeliana dei Sei giorni, in cui il cronista racconta la battaglia dalla stanza del suo albergo, primo di una lunga serie di reportage di guerra da una stanza d'albergo, che continua con Peter Arnett della CNN dall'albergo di Bagdad durante la guerra del Golfo e con Ennio Remondino, inviato Rai, da Belgrado durante il conflitto per il Kosovo.

La telecamera è posizionata alla finestra, per cui si scorgono i tetti della città ed ogni tanto qua e là colonne di fumo, ma nient'altro:

Venti settembre. Questo è il risveglio di Amman al quarto giorno di battaglia. Dopo un cannoneggiamento quasi ininterrotto le truppe di re Hussein stanno massacrando la città. [...] Nel pomeriggio un medico della Croce Rossa ci informa che le vittime sono più di cinquemila. L'esercito controlla solo l'asse centrale della città, e altri due o tre punti. L'aeroporto è ancora sotto il tiro dei mortai dei fedayn. Da stamane c'è la proibizione assoluta di fotografare o filmare, anche dalle finestre. E poi... anche le batterie del registratore sono scari-che e anche il nastro sta per finire... Interrompiamo così, a questo punto, questa cronaca della battaglia di Amman¹⁵.

I TEMPI DELLA GUERRA

Esistono alcune fotografie che documentano le gesta belliche dei bersaglieri italiani che il 20 settembre 1870 entrano trionfalmente in Roma ponendo fine così alle guerre per l'indipendenza italiana. Due di queste fotografie molto famose sono di Gioacchino Altobelli, e si

¹⁴ V. Paticchia, *Parlando con Robert H. Schmidt, combat photographer*, in V. Paticchia e L. Arbizani (a cura di), *Combat Photo 1944-1945. L'amministrazione militare alleata dell'Appennino e la liberazione di Bologna nelle foto e nei documenti della V armata americana*, Bologna 1994, p. 321.

¹⁵ Testo tratto da L. Cigognetti, *Dalla Corea al Golfo. Considerazioni sulla guerra televisiva*, in *Le guerre del Novecento tra pubblico e privato*, «Storia e problemi contemporanei», v. 9, 1992, p. 128.

intitolano rispettivamente *Assalto alle barricate* e *Breccia di Porta Pia*. La data riportata sotto entrambe è 20 settembre 1870. Ma noi oggi sappiamo per certo che le due fotografie furono scattate non il 20 settembre, ma il 21. È comprensibile: scattare una fotografia con le attrezzature del 1870 non era cosa agevole, il fotografo aveva bisogno di molto tempo per preparare l'attrezzatura, fare l'inquadratura, sistemare le lastre fotografiche.

Raccontare una guerra, soprattutto con le immagini, è una cosa indissolubilmente legata al rapporto con le tecnologie del periodo. Il fotografo si sarebbe esposto per troppo tempo al rischio di essere colpito. Colui che racconta la guerra non può esporsi a un rischio troppo elevato, lo abbiamo visto. Quindi, queste fotografie sono un falso? Significa che quella foto non racconta quella guerra, quel particolare episodio? Sarebbe affrettato dire di no, e altrettanto affrettato sarebbe affermare il contrario.

L'Imperial War Museum di Londra conserva moltissime riprese filmate che i Combat Cameramen, al seguito dell'esercito inglese, hanno girato durante la seconda guerra mondiale. La liberazione delle zone della penisola italiana (in particolare la zona adriatica della linea gotica, fino alle città di Ravenna e Bologna) è splendidamente documentata e le riprese sono conservate in ottimo stato. Ma uno storico attento che vede quelle immagini, noterà una cosa interessante: in tutte le zone riprese, città, campagne, strade, non si vedono persone, civili, ma solo soldati. Abbiamo bellissime immagini, di ottima qualità, di combattimenti terrestri, cannoneggiamenti, raid aerei. Ma i luoghi sono deserti. Questo perché le scene delle battaglie, la liberazione delle città occupate dai tedeschi venivano girate il giorno dopo, con una ricostruzione degli eventi, quando le città erano in mano alleata, dunque non c'era più rischio. Allora si facevano sfilare i soldati a ripetere le operazioni del giorno prima; oppure si facevano sparare i cannoni per effettuare le riprese cinematografiche.

Questo non significa che tutte le scene di guerra siano «finte», in quanto ricostruzioni a posteriori di un evento: i paesi distrutti, le rovine, i cadaveri, avevano lo stesso aspetto anche il giorno dopo. La vera questione ancora una volta non è se le immagini di guerra riproducano fedelmente o meno la realtà: sarebbe affrettato concludere che la guerra in televisione «è finta». Piuttosto questo dovrebbe farci riflettere su un dato: l'immagine, così come qualsiasi altro testo, scritto, musicale, pittorico, *si fabbrica*. L'immagine è comunque uno sguardo sulla realtà, una rappresentazione.

SI PUÒ RACCONTARE UNA GUERRA?

Roger Smither, direttore dell'Imperial War Museum di Londra, in un divertente articolo apparso nel 1993¹⁶ racconta di un documentario di guerra inglese girato durante il primo conflitto mondiale, per documentare la battaglia della Somme, dell'autunno 1916, ne analizza le sequenze per dimostrare come sia stato girato alcune settimane dopo gli eventi cui si riferisce e riporta l'aneddoto secondo il quale due reggimenti che servivano per le riprese sono stati distaccati sul «set» che doveva ricostruire la battaglia, salvo poi essere rimandati indietro perché erano i reggimenti «sbagliati».

Le immagini spesso vengono fabbricate perché diventino simboli. La città di Berlino si arrese alle truppe sovietiche il 2 maggio 1945, e quella data viene ricordata in tutti i documentari sull'entrata dei russi con le immagini del Reichstag sul quale un soldato russo issa la bandiera sovietica. Quest'atto non viene compiuto il 2 maggio, ma nei giorni successivi, proprio perché le cineprese e le camere dei fotografi immortalino questo atto simbolico.

LA GUERRA DEI MEDIA

La tv ci dà un flusso di resoconti e prodotti di consumo, in cui velocità, varietà e giustapposizione possono essere visti come gli elementi organizzanti, i veri portatori di valori. La più piccola unità di significato (e pertanto di valore) in tv è il *fotogramma*, definito come «un completo ciclo di scansione del raggio dell'elettrone, che si ha ogni trentesimo di secondo».

Così la televisione è anche una tecnologia della mistificazione: non abbiamo nessuna idea del fatto che stiamo guardando trenta cicli al secondo di scansione del raggio di un elettrone, quando guardiamo la faccia onesta di Dan Rather. Il fotogramma produce l'immagine, e quest'ultima è il «significante», se vi piace usare le espressioni derivate dalla semiotica. La parola *immagine* ha come radice *imitari*, cioè «una rappresentazione analogica» (la copia). Migliaia di piccoli punti producono un'immagine televisiva, una simulazione elettronica bidimensionale, cioè una copia¹⁷.

¹⁶ «Historical Journal of Film, Radio and Television», xiii, 2, 1993.

¹⁷ Cumings, *Guerra e televisione*, cit., pp. 33-34. Cumings in questo passo si riferisce per la definizione di fotogramma televisivo a E. Seiter, *Semiotics and television*, in R.C. Allen (a cura di), *Channels of discourse: television and contemporary criticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987, e per quella di immagine a R. Barthes, *Image, music, text*, New York 1977, p. 32.

Ma l'immagine è anche, come abbiamo visto, una merce: ciò che lo spettatore vede è spesso frutto di contrattazioni. I corrispondenti di guerra raccontano di aste alle quali hanno partecipato per acquistare immagini. Uno di loro, Santo Della Volpe, riporta un'asta di Bagdad in cui la tv irachena vendeva immagini inedite su un rifugio bombardato dalle forze della NATO. D'altra parte la guerra del Golfo ha rappresentato, come abbiamo già detto, per la rete americana CNN un business enorme, e quindi non dobbiamo dimenticare che anche le news sottostanno alle leggi del mercato.

Nel già citato volume edito dalla Rai a cura di Giampiero Gamaleri sul rapporto tra informazione televisiva e guerra, si affrontano in particolare le questioni legate al mestiere di reporter televisivo nel nuovo panorama dei media, e il problema dell'indipendenza stessa dei media in rapporto alle news. Gamaleri nell'introduzione dice due cose fondamentali. La prima è questa: il linguaggio audiovisivo presuppone, come ogni altra forma espressiva, un alto tasso di soggettività in chi ne fa uso. La seconda considerazione riguarda il «mito» della diretta televisiva:

più ci si avvicina alla cronaca e ci si inoltra in quella forma tipica della comunicazione elettronica che è la diretta, più la realtà tende a presentarsi nella sua immediatezza, come se fossimo presenti. Persino il commento affievolisce la sua importanza e il giudizio sull'evento passa dal comunicatore al recettore¹⁸.

Questa asserzione, a mio avviso, rappresenta una grande mistificazione, un grande mito sul quale si fonda lo sviluppo tecnologico del mezzo televisivo, proprio perché è uno dei cardini su cui si fonda il reportage di guerra. All'inizio degli anni sessanta, in Italia, quando la televisione stava uscendo dall'era «pionieristica», lo strumento della diretta era considerato il miracolo tecnologico del mezzo, che avrebbe aperto illimitate possibilità.

Nelle telecronache dirette, nei documentari, nelle interviste, si realizza al massimo quella immediata riproduzione della realtà che costituisce la novità più rivoluzionaria del mezzo televisivo. In questi programmi la televisione è veramente l'occhio del mondo¹⁹.

¹⁸ Gramaleri, *I caschi blu dell'informazione*, cit., p. 8.

¹⁹ *Il giornalismo televisivo*, in *Dieci anni di televisione in Italia*, Roma, Rai, 1964, p. 175.

Ma dalla guerra del Golfo in poi, è diventato abituale per il pubblico sentire *in diretta* gli inviati al «fronte» mentre leggono al telefono non una cronaca di quello che sta succedendo in quel momento, ma un resoconto – spesso censurato – della giornata passata, sullo sfondo di immagini fisse e che poco hanno a che vedere con ciò che accade in quel momento: spesso si tratta di una telefoto del cronista o di un'immagine grafica del teatro delle operazioni. E allora uno spettatore avvertito dovrebbe chiedersi: in cosa consiste la diretta? Nel sentire il reporter che legge, in quello stesso preciso momento, un resoconto scritto qualche ora prima di eventi accaduti altrettante ore prima, filtrati e censurati dagli stati maggiori?

Quello della diretta è veramente un mito: più avanti in questo volume Santo Della Volpe ci spiegherà come vengono abitualmente confezionati i reportage di guerra e da dove vengono le immagini utilizzate per i telegiornali di tutto il mondo.

Il termine «in diretta» applicato a una guerra spesso rappresenta una contraddizione anche per un problema reale: la censura²⁰. La censura è un meccanismo che ha sempre caratterizzato sia le guerre che le reti televisive (anche in tempo di pace), solo che appare più evidente agli occhi del pubblico in momenti particolari. Durante la seconda guerra mondiale, i reportage italiani «dal fronte» narravano cose che, dopo il 1945, abbiamo scoperto essere completamente inesatte, ad esempio riguardo le avanzate delle armate italiane in territorio nemico, o rispetto alle perdite di uomini e mezzi:

Nel golfo di Salerno vengono impiegate grandi forze da sbarco. Esse trovano ovunque una tenace resistenza tedesca. Le armate nord-americane e inglesi subiscono gravi perdite²¹.

Il problema della censura è un problema complesso, in cui si intrecciano molti meccanismi, sia da parte degli stati maggiori degli eserciti, che controllano il flusso di notizie e diffondono bollettini di guerra rigidamente controllati, sia da parte dei media, che subiscono la loro influenza oltre a sottostare alle leggi del mercato.

In guerra il controllo del flusso informativo è un obbligo strategi-

²⁰ A tal proposito segnalò un volume del 2002: S. Vaccaro (a cura di), *La censura infinita. Informazione in guerra, guerra all'informazione*, Milano, Eterotopia, 2002.

²¹ Cinegiornale Luce n. 8, 1943.

co per chi la conduce e solitamente viene decretata la legge marziale e applicata la censura su immagini e notizie, ma a ben riflettere questo chiama in causa un altro problema: l'imparzialità del giornalista.

Durante il recente conflitto per il Kosovo, Ennio Remondino era uno dei pochissimi inviati speciali che poterono stare a Belgrado, a narrare l'esperienza dei bombardamenti su Belgrado. Remondino faceva tutto «in diretta», però leggendo le veline, o comunque i comunicati, le cose che da Belgrado poteva diffondere nel mondo occidentale.

Le fonti di informazione proprie, se ti trovi dalla parte sbagliata del fronte, scompaiono per chiamata alle armi o per paura di finire in galera per collusione col nemico. [...] La bomba che uccide dei civili, ad esempio, se sei dalla parte dei colpiti è ampiamente offerta alla tua attenzione, mentre la bomba andata a bersaglio resta segreto militare. Dall'altro lato del fronte la regola si rovescia. [...] Il rischio professionale di un giornalista in guerra è soprattutto quello di sottovalutare l'uso di parte che comunque la condizione di conflitto impone sul suo prodotto. I generali lo dichiarano apertamente: le guerre moderne si combattono su due fronti, quello militare e quello dei media. In un'emergenza totale quale è una guerra, vale ancora la nostra funzione giornalistica di garanzia, di esercizio della critica, o esiste un primato patriottico, di appartenenza²².

Arriviamo così a un passaggio chiave: il rapporto tra il giornalista sul campo e il suo editore. Remondino ricorda come alcuni colleghi della televisione serba, durante il recente conflitto per il Kosovo, accusati di collaborazionismo e di aver tradito la «visione» serba del conflitto, siano stati bombardati nella sede della televisione, traditi dai loro stessi colleghi. Ma, ancora una volta, l'informazione è parte dei conflitti.

Uno degli studi, non recentissimo, dedicato al rapporto tra guerra e televisione durante la guerra del Kosovo, a cura di Maria Pia Pozzato, *Linea a Belgrado*, riporta un'interessante ricerca sull'informazione televisiva durante i mesi cruciali del conflitto. Secondo gli autori la guerra del Kosovo ha instaurato un regime straordinario nella comunicazione giornalistica e rappresenta un momento di profondo mutamento nella professione del reporter radiotelevisivo, per molti motivi. Per esempio per il ruolo sempre maggiore delle agenzie che monopolizzano il mer-

²² E. Remondino, in Gramaleri, *I caschi blu dell'informazione*, cit., p. 72.

cato delle news, per lo sviluppo delle nuove tecnologie per la produzione e la comunicazione dell'informazione, per la nascita di canali tematici *all news*, cioè dedicati interamente all'informazione. Si chiedono gli autori: qual è in questo contesto il ruolo del reporter? È diventato un semplice collettore di news o è un protagonista dell'informazione attraverso una reale capacità di narrare e analizzare realtà complesse? È quindi anche protagonista attraverso la sua presenza²³? La seconda e la terza parte del libro propongono i risultati di un'indagine, che, come espressamente dichiara Maria Pia Pozzato, si svolge sia nell'ambito semiotico, allo scopo di prendere in considerazione gli stili comunicativi e la loro efficacia, tenuto conto della natura del mezzo televisivo, sia in quello politologico, per «verificare» il grado di adeguatezza, di correttezza e di completezza dell'informazione televisiva rispetto alla conoscenza degli eventi e delle loro cause. Per questa ricerca sono stati analizzati i telegiornali e i programmi di approfondimento sul tema del conflitto delle tre reti Rai e dei canali Mediaset.

In questo conflitto il ruolo delle reti televisive internazionali è stato molto particolare, e condizionato dalle scelte che il governo serbo ha fatto, cioè di espellere i reporter dei paesi della NATO, considerati nemici, ed autorizzare soltanto pochissimi corrispondenti televisivi ad avere una redazione o a poter trasmettere da Belgrado. La Rai fu autorizzata a restare a Belgrado e attraverso l'unico inviato accreditato dai serbi, Ennio Remondino, ha potuto dare una copertura agli eventi. Ed è innegabile che questa politica da parte dei serbi ha condizionato pesantemente la copertura e la qualità dell'informazione.

Secondo i risultati della ricerca, il carattere di emergenza di quel periodo ha messo in risalto problemi, per quanto riguarda i telegiornali di guerra, legati sia alle caratteristiche «mediatiche» di questo conflitto (segretazione dell'informazione e divieto per molti giornalisti all'accesso all'informazione), ma anche alla trattazione della guerra in generale da parte dei media e alla capacità, da parte dei format dell'informazione televisiva, di adattarsi alla complessità degli eventi. In particolare, dicono gli autori, tutti i tg di guerra hanno depresso il tradizionale ruolo di *informatori*, per assumere quello di *ripetitori di incertezze*, in quanto:

²³ Su questa drammatica questione altri in questo volume intervengono in maniera più puntuale ed esauriente.

fin dal primo giorno del conflitto appare chiaro che non sarà facile documentarlo e tutti i telegiornali del campione assumono un atteggiamento attendista, sia sul piano dei fatti (bombardano? che cosa bombardano? i profughi arrivano? quanti ne arrivano?) sia sul piano delle emozioni²⁴.

Rispetto all'epoca di pace i tre Tg della Rai appaiono più simili tra loro, avendo un solo corrispondente che copre tutte e tre le reti, di conseguenza spicca la differenza tra i telegiornali della Rai e quelli Mediaset. Non avendo, le reti Mediaset, inviati «al fronte» e dovendo accontentarsi di materiali comprati dalle agenzie, si accentua, secondo gli autori, il «carattere accentrato» presente anche in tempo di pace – in particolare riferito al Tg 5, attorno al suo direttore Enrico Mentana. Si accentua quindi il suo carattere di Tg di intrattenimento più che di informazione.

Ma al di là delle caratteristiche peculiari di ogni telegiornale e di ogni rete, l'informazione di guerra ha fatto emergere un dato di fondo: non la incapacità o la cattiva volontà dei cronisti, che anzi hanno spesso dato prova di senso del dovere, abnegazione e senso civico, districandosi nelle enormi difficoltà del momento, ma la strutturale incapacità del format dei programmi di news, così com'è concepito, di costruire una storia complessa.

Ogni giorno che passa escono sempre più libri che parlano di guerra, sarebbe impossibile dare conto di tutti, soprattutto in questo scorcio finale di 2002 e inizio di 2003, in cui la minaccia di un nuovo, ennesimo conflitto sembra imminente. Quel che ci sembra importante, per finire, è chiedersi: dunque cosa vede e cosa può sapere della guerra un qualsiasi spettatore? Indizi, frammenti, sicuramente, falsità, propaganda, censura, altrettanto sicuramente. Come in tutti i racconti. Quello che è certo è che l'errore che compiamo come spettatori è quello di accostarci alle news come se fossero lo specchio della realtà, magari manipolata, aggiustata, deviata, ma comunque sempre la realtà.

Invece ci troviamo sempre davanti a rappresentazioni, punti di vista, racconti appunto.

²⁴ M.P. Pozzato (a cura di), *Linea a Belgrado*, Roma, Rai-Eri, 2000, p. 384.

IMMAGINI DALLA PRIMA GUERRA MONDIALE.
IL FONDO DARDI-ANTONIONI

Le immagini che compongono questo fascicolo provengono dal Fondo Dardi-Antonioni, conservato presso la fototeca dell'Istituto storico Parri. Questo fondo proviene dalla donazione di privati, e raccoglie una cinquantina di immagini, tutte sulla prima guerra mondiale, scattate nelle zone del basso Trentino e dell'altopiano di Asiago, presumibilmente nel 1917.

L'origine di queste immagini non si conosce: i privati che le hanno donate al Parri non sanno risalire a come ne sono venuti in possesso.

I soggetti e i formati delle fotografie sono diversi: in questo fascicolo pubblichiamo una serie di immagini relative a «operazioni di guerra». Ma il fondo conserva anche ritratti di ufficiali italiani, un ospedale da campo, l'arresto di Cesare Battisti.

Vediamo bellissime immagini di paesaggi agricoli in cui si mostra il lavoro dei genieri e dei fanti che costruiscono le trincee; le immagini sono molto chiare e utili per capire come venne trasformato il territorio nelle operazioni di guerra e come erano costruiti questi meccanismi difensivi. Se guardiamo le immagini che si riferiscono ad Asiago, notiamo come le operazioni di guerra si intuiscono, più che vedersi, si intravedono nuvolette di fumo bianco da lontano. Poi, invece, quando tutto è finito, ecco una fotografia della città distrutta. In generale quasi tutta la documentazione iconografica (fotografica e cinematografica) sulla prima guerra mondiale mostra con dovizia di particolari le attività della retroguardia, muli che trasportano derrate, varie attività di complemento. Questo è comprensibile: le attrezzature di allora erano molto ingombranti, portare a dorso di mulo una macchina fotografica o una cinepresa pesante per riprendere scene di battaglia non era una delle priorità degli stati maggiori.

IMMAGINI DALLA PRIMA GUERRA MONDIALE



[1.]



[2.]

1. Trincea in costruzione
2. Trincee. Trentino

LA GUERRA IN TELEVISIONE



[3.]



[4.]

3. Elemento trincea

4. M. Mosca

IMMAGINI DALLA PRIMA GUERRA MONDIALE



[5.]



[6.]

5. Trincea M. Mosca

6. Un posto per mitragliatrice



[7.]



[8.]

7. M. Mosca

8. Raccolta fascine. Trentino

IMMAGINI DALLA PRIMA GUERRA MONDIALE

[9.]



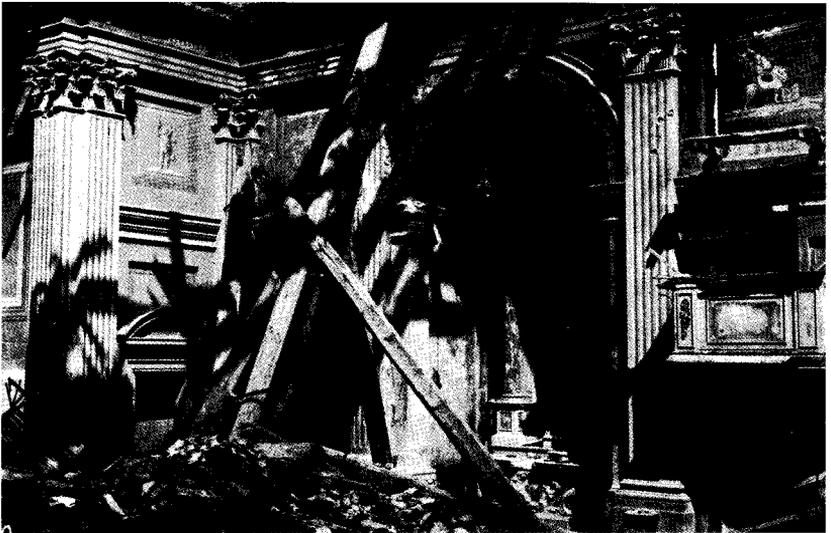
[10.]



9. Scoppio granata. Prime linee. Asiago

10. Rovine Asiago

[11.]



11. Rovine chiesa Gallio

IL MESTIERE DEL REPORTER

Cos'è il *blob* televisivo? Non è solo il nome di una fortunata trasmissione sulla televisione nella televisione; è l'uso di spezzoni di immagini, dialoghi, scene, *shot* come dicono i colleghi inglesi con una parola che non a caso significa ripresa televisiva e cinematografica, o anche scatto fotografico, oppure colpo di pistola. *Blob* è un discorso televisivo e nello stesso tempo, una «marmellata» d'immagini e suoni, ricerca quindi di un senso in una storia che parli da sola senza commenti o spiegazioni e contemporaneamente un insieme quasi amorfo, come quella poltiglia che tutto riempie, che esce dalle bocchette dell'aria ed invade la stanza dove si trova la cinepresa come ci racconta, appunto, la sigla del *Blob* di Raitre¹. Anche lo spezzone di immagini montate – sul tema della guerra nel golfo Persico – che l'Istituto Parri ha realizzato, può essere un blob televisivo, perché ne ha lo stesso spirito: fare domande e dare risposte proponendo le immagini sul tema (la guerra), prendendo pezzi di *tg*, film o documentari proposti in televisione, tagliate e montate in modo opportuno. Il tema qui è la guerra, ma in realtà dovremmo parlare di realtà conflittuale quotidiana segnata da eventi mediatici che chiamiamo guerra, ma che potremmo anche chiamare terrorismo oppure fame o G8 o Kosovo; oppure, su un altro lato della stessa medaglia, Kennedy o il papa o ancora Mandela, insomma tutto ciò che oggi diventa o viene creato come «evento» mediatico, quindi televisivo. Penso, ad esempio a quei fatti

¹ La sigla è stata tratta dal film americano *The Blob. Fluido mortale* (1958) di Irvin Yearworth, con Steve Mc Quinn.

che possono sconvolgere la vita di milioni di persone attraverso una serie di immagini: penso all'11 settembre 2001, alle immagini delle torri di New York in fumo e degli aerei che vi si schiantano contro. Immagini fatte vedere a volte anche per ventiquattr'ore di seguito e per giorni, sino al punto che pure le tv americane dopo due o tre settimane hanno smesso di metterle in onda perché finivano per avere un effetto negativo. Anche quell'evento è stato, nella sua tragicità e nella sofferenza che ha provocato in migliaia di persone colpite, un *evento* televisivo che ha prima smosso e poi contribuito al Grande *Blob*: immagini che parlano da sole, simboliche e globalizzanti perché hanno colpito miliardi di persone.

Ma come nasce, come si crea l'*evento* televisivo? Non parlo del fatto in sé, di chi lo causa, ma di chi lo rende di dominio pubblico, di quei meccanismi e di quelle persone che sono dietro al tubo catodico e a quella scatola, che è poi un elettrodomestico come la lavatrice, ma che, a differenza della macchina che lava solo i panni, ha invece il potere di cambiare le idee delle persone o, in ogni modo, modificarle, nel bene o nel male del termine. Nella realtà l'evento mediatico (e torniamo qui a prendere l'esempio proposto, cioè la guerra) è poi il frutto del lavoro di molti uomini che usano e sanno usare molta tecnologia. L'uomo comanda la tecnologia, la porta sul luogo, se possibile, dell'evento, la usa per esprimersi e far capire il fatto: senza quelle tecnologie non esisterebbe quell'evento, senza l'uomo quelle tecnologie sarebbero solo, al massimo, dei giocattoli. È banale, ma è il punto di partenza di tutto: la tecnologia ed il suo possesso, averne la proprietà e la capacità d'uso, ecco il primo punto cruciale. Gli uomini catturano le immagini che sono alla base dell'evento con macchine che impressionano una parte della realtà su nastro magnetico; altri uomini scelgono tra quelle immagini, quei suoni e quelle interviste le più rappresentative e simboliche: ecco dov'è il lavoro giornalistico ed ecco il secondo punto cruciale, la scelta. Un altro gruppo ancora le invia con altre macchine ed usa come specchi rimbalzanti i satelliti – avendone la disponibilità, perché sono costosi e di proprietà di alcune società private o consorzi pubblici; ed ecco il terzo punto cruciale: il possesso e l'uso dei mezzi planetari di trasmissione. E infine una redazione di altre persone che ha fatto una scelta editoriale, fa vedere quel servizio dentro un contenitore (il telegiornale) che ha una sua fisionomia e linea politico-giornalistica. Usando poi altre macchine, questa redazione fa arrivare quelle immagini già scelte e selezionate sino agli apparecchi televisivi, per ora solo ricettivi e non interattivi, dove cioè

l'utente è trattato come utilizzatore delle notizie, nella migliore delle ipotesi, se non come semplice consumatore. È in questi vari passaggi che si insinuano, o entrano spesso pesantemente, i sistemi di potere che tentano di condizionare il messaggio, di censurarne le fonti primarie, cioè l'uso delle telecamere e la presenza dei giornalisti.

È mia intenzione descrivervi, nella mia modesta ma lunga esperienza, questo mondo che è dietro la televisione, essendo stato parte di alcuni dei più importanti eventi mediatici degli ultimi anni, dalla guerra del Golfo a quella in Kosovo.

Maurizio Cascavilla, a proposito della ricerca storica sulla guerra civile spagnola del 1936-1939, scrive che

la maggior parte degli storici italiani e stranieri con cui ho avuto modo di collaborare e di cui ho visto i prodotti cinetelevisivi, rivelano un limite di fondo: non considerano la documentazione visiva paragonabile a quella scritta, punto di vista sul quale si può essere più o meno d'accordo, ma cosa assai più grave, non sono capaci di decifrare un filmato, di scoprirne gli inganni. Questo è un aspetto che limita e rende difficile il rapporto con chi, invece, per mestiere conosce e gestisce gli inganni delle immagini che talvolta manipola².

Una considerazione molto interessante perché vera: gli storici di domani useranno anche le immagini televisive di oggi per scrivere ed interpretare la storia degli anni che stiamo vivendo, ma il rapporto con gli operatori dell'informazione (giornalisti, telecineoperatori, *producer* delle tv) è molto scarso se non nullo. A maggior ragione gli storici sono poco consapevoli di quel che c'è dietro la telecamera ed in generale questa conoscenza relativa si traduce in sospetto verso la tv a vantaggio della carta stampata come documento. Ed è un peccato: perché è molto meno manipolabile un servizio televisivo di quanto sia un reportage scritto, almeno perché un'immagine è, e resta, inconfutabile (ad esempio una frase registrata è quella che è, mentre il giornalista «di penna» può aver compreso parole diverse, omesso frasi ecc.). Ma c'è un altro aspetto della frase di Cascavilla che mi ha colpito: l'autore di quel saggio sembra dare per certo che esistano nei filmati inganni e manipolazioni. È sicuramente vero per i filmati di

² M. Cascavilla, «La guerra civile spagnola», in L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *La storia in televisione. Storici e registi a confronto*, Istituto regionale Ferruccio Parri, Venezia, Marsilio, 2001, p. 73.

guerra dell'epoca che Cascavilla tratta, cioè la guerra civile spagnola; in molti casi è vero anche nei giorni nostri, ma è necessario distinguere bene gli aspetti di censura e di libertà che esistono dietro la documentazione visiva di queste ultime guerre. È vero che, soprattutto nelle guerre, esiste una manipolazione nei servizi filmati in tv. Ricordo a questo proposito un aspetto del processo di Norimberga che mi ha sempre fatto riflettere: per quel processo i giudici chiesero ai registi, sia sovietici che americani che erano entrati nei lager nazisti, i filmati originali da loro girati e, su loro specifica commissione, altri film con i particolari dei campi di sterminio. Ma nella loro richiesta (e così poi avvenne, come testimoniano le proiezioni avvenute durante il processo dei film recentemente declassificati e resi pubblici) la corte di Norimberga chiese di non tagliare o montare le riprese, ma di fare un semplice assemblaggio delle immagini. Tant'è vero che tutti i filmati cominciano con una immagine di identificazione con la firma del regista che aveva giurato davanti alla Corte di non fare montaggi, l'ora, la data ed il luogo della ripresa. Cercando e chiedendo espressamente di evitarla, i giudici allora fecero capire quanto fosse alto il rischio di manipolazione e quanto questa sia stata usata nell'ultima guerra mondiale per sostenere le tesi delle parti in conflitto. In particolare ancora oggi mi colpisce un filmato «costruito», nel vero senso del termine, dai nazisti per cercare di dimostrare alla Croce Rossa che nei campi di sterminio gli internati ebrei vivevano bene, con la musica ed i giochi per bambini, per nascondere e cancellare i massacri. Ed ancora più tragico appare così il destino di tutte quelle persone che dovettero far finta di essere felici, di suonare in un'orchestra e di coltivare anche un orto davanti a dei registi anch'essi internati, per poi essere tutti con ogni probabilità uccisi nelle camere a gas appena finite quelle riprese, perché non potessero testimoniare di esser state costrette a girare un film falso. Tragico esempio di manipolazione, di potenza delle immagini e di uso criminale, quanto perverso, della cinepresa.

Il fatto poi che solo molto tempo dopo la guerra si siano potuti vedere molti filmati della seconda guerra mondiale nascosti per decenni come top-secret negli archivi militari, fa capire quanto alta sia stata la selezione per far uscire durante il periodo bellico solo le immagini di propaganda, scelte per le varie occasioni e necessità.

Dal febbraio 2002 si sta celebrando un altro processo che ricorda Norimberga, ma calato in questo 2002, con le differenze interessanti che mette in evidenza: parlo del processo del Tribunale dell'Aja a Slo-

bodan Milosevic. Anche in questo processo la corte ha acquisito agli atti dei filmati dei campi di concentramento (e sterminio) nei quali le milizie serbe avevano rinchiuso i bosniaci, e le riprese televisive degli eccidi, delle fosse comuni, della pulizia etnica. Spesso solo immagini girate senza commento del giornalista, anche qui come a Norimberga. Dall'altra parte la difesa di Milosevic propone servizi televisivi con immagini dei bombardamenti della NATO, i suoi effetti sulla popolazione civile, le distruzioni, con o senza il commento del giornalista. Uno scontro di immagini, dunque, nelle quali la mediazione giornalistica, il commento, appare ininfluyente; quello che conta è supportare le tesi dell'accusa e della difesa con delle immagini. Eppure da questo processo ho tratto ancora più la convinzione che la mediazione del giornalista sia importante così come la sua funzione di reporter fedele (quanto più possibile) dei fatti. Milosevic, nel febbraio 2002, ha affermato che i kosovari, durante la guerra del 1999, non fuggivano perché espulsi dalle milizie serbe, ma perché avevano paura dei bombardamenti della NATO, ma io mi sono ricordato le centinaia di testimonianze che ho raccolto dai kosovari in fuga alla frontiera albanese di Kukes, i bambini con le braccia piene di lividi (uno anche con il braccio rotto) perché strappati dai propri padri presi prigionieri dai serbi, i racconti delle fosse comuni che poi sono andato a verificare di persona alla fine della guerra ed altri episodi. E mi sono chiesto se oltre ai filmati il tribunale dell'Aja avesse intenzione di sentire anche dei giornalisti come testimoni: ma soprattutto mi sono convinto che le sole immagini senza la mediazione giornalistica in alcuni casi possono essere equivocate. La stessa immagine dei profughi in fuga può essere interpretata come voleva Milosevic (scappavano dalle bombe NATO) o come diceva il tribunale (scappavano perché fuggivano alla pulizia etnica delle milizie serbe). È dunque il giornalista che spiega e fa capire, che interpreta e fa interpretare le immagini.

Nella televisione di oggi una manipolazione in senso tecnico avviene, invece, quasi sempre perché di intere cassette videoregistrate, si seleziona, si «manipola», si «sceglie» il meglio: manipolazione in senso giornalistico, perché la scelta è la base del lavoro di sintesi informativa. E dunque manipolazione non ha solo una connotazione negativa; anzi, è spesso necessaria. Così facendo, il giornalista interviene nel «pezzo» interpretando il fatto per cercare di farlo meglio capire, tenendo conto che la verità è un punto d'arrivo tendenziale, ipotetico ed utopistico. Solo l'integralismo televisivo «dittatoriale» prevede la verità televisiva telecomandata dall'alto, cioè dal palazzo del potere.

Ma di inganni veri e propri credo che si possa parlare solo in casi molto rari, almeno nella informazione televisiva di questi anni, anche perché la concorrenza rende difficile oggi mascherare una realtà o far passare per reale un episodio costruito a tavolino e truccato per vero. Quando qualcuno ci ha provato è stato subito smascherato: e cito come esempio l'immagine del pellicano imbrattato di petrolio, trasmessa da alcuni network televisivi americani durante la guerra del Golfo per impressionare l'opinione pubblica e far capire la malvagità degli iracheni che avrebbero buttato nel golfo Persico migliaia di litri di petrolio. L'immagine di quel pellicano era stata girata, credo, in Alaska mesi prima, ai tempi del disastro ecologico di una petroliera che si era spezzata in due, liberando un'immensa chiazza di petrolio. Il trucco fu presto smascherato da altre tv che indagarono su quello «strano» scoop giornalistico di una concorrente. Chi truccò le carte dovette ammettere, facendo una pessima figura: lasciò però anche il dubbio che altre volte immagini e situazioni fossero truccate. Il «danno» fu fatto, fece pensare che la buona fede del pubblico fosse stata carpita minando la credibilità dell'informazione televisiva «globale». Ma quello del pellicano sporco di petrolio traslocato, lui malgrado ed inconsapevole, dall'Alaska al golfo Persico, fu un caso ancora isolato. E forse, alla fine, non fu poi completamente un «danno», perché fece capire quali rischi e quali trucchi sarebbero stati comunque possibili, fece smalzire osservatori ed anche il pubblico. E per evitare casi anche solo di sospetto, molti telecineoperatori usano tecniche di verifica delle immagini che girano: ricordo ad esempio l'episodio del gruppo di iracheni che, nel 1991 durante la guerra del Golfo, si arrese alla telecamera del mio collega del Tg 3, Alberto Calvi. Era una situazione davvero incredibile e Calvi mi spiegò che, dopo aver girato quel filmato che ha fatto il giro del mondo ed essendo l'unico operatore nel gruppo di giornalisti con i quali si trovava, fu assalito dal dubbio che potessero mettere in questione l'autenticità delle riprese. E come controprova, subito dopo quelle immagini e senza alcuno «stacco» di camera, filmò l'intera scena del deserto che lo circondava a 360 gradi, per dimostrare che non c'erano trucchi alla base della scena la cui verità, a quel punto, diventò inoppugnabile. E infatti andò in onda ovunque, dalla CNN alla BBC.

Tornando invece alle manipolazioni è necessario parlare dei casi di falso «istituzionale», cioè indotto dalle pressioni degli eserciti, Pentagono o altro, che mettono in giro notizie false, accreditandole come vere con il peso della propria testimonianza. Come a voler dire: vuoi

non credere a un ufficiale dei marines? Non è forse una fonte più che attendibile? Per noi, più abituati alle dietrologie degli anni dello stragismo italiano, è semplice rispondere perlomeno «datemi le prove, voglio vederci chiaro»; per un giornalista americano o anglosassone, abituato al giuramento di fedeltà dei militari come istituzione, la risposta a quella domanda è diversa e molto più difficile, anche per l'enorme influenza sulla stampa dell'apparato militare. Succede così che durante la guerra del Golfo del 1990, tutti, dai militari ai giornalisti accreditati, danno per vera la notizia delle crudeltà irachene in Kuwait prendendo ad esempio il fatto, raccontato da testimoni anonimi a militari americani, di neonati uccisi nella culla dagli iracheni entrati a Kuwait City il 2 agosto del 1991. A tal punto la notizia venne data per vera che ancora oggi in Kuwait ci sono alcune sale del museo degli orrori iracheni nelle quali (con un sadico cattivo gusto) si sentono grida registrate di bambini. Ebbene, solo dopo alcuni anni si seppe che la notizia non era vera e fu messa in circolazione da fonti della propaganda kuwaitiana ed amplificata poi dal Pentagono. E soprattutto non fu mai verificata fino in fondo dai giornalisti. Giornali e tv americane ne hanno discusso a lungo recentemente in un dibattito che si è attutito solo dopo lo spaventoso attentato dell'11 settembre, con la conseguente chiamata allo spirito di solidarietà e difesa nazionale a tutti i costi che contraddistingue oggi gli Stati Uniti.

Diverso è il discorso che riguarda le censure di guerra o le immagini prodotte da un regime politico e fornite poi alle tv per trasmetterle. In questo caso la «manipolazione» esiste, ma è più che altro un sistema di proibizioni e di «tagli». Mi spiego: riferendomi al filmato di cui sopra si è parlato, si poteva vedere solo uno spezzone di immagini autoprodotte, cioè girate da un collega telecineoperatore accompagnato da un giornalista in piena autonomia. Infatti la maggioranza delle immagini più usate per illustrare le guerre è oggi fornita direttamente dall'esercito, poiché è impossibile girare un'immagine di un *Tornado* in volo se non si è a bordo di un altro aereo, che vola parallelo a quello che si riprende. Ed è impossibile salire su un aereo militare se non si è militari o molto vicini ai militari. Le riprese, poi, delle portaerei sempre usate per illustrare un attacco aereo sono nella maggior parte dei casi fornite direttamente dalla marina (americana, inglese o francese). Questo perché le guerre sono cambiate, i fronti sono lontani, sono quasi sempre guerre aeree e comunque, dopo il Vietnam, gli Stati Uniti hanno deciso che far vedere come muoiono i soldati a milioni di spettatori è il modo per perdere le guerre in casa invece che

sul terreno di scontro. L'effetto di tutto questo è semplice: poche volte ai giornalisti viene concesso di essere sul campo a riprendere le guerre intese come battaglie, scontri cruenti e quel che ne consegue, quindi tutto quello che arriva nelle mani del cronista televisivo per il proprio servizio sono immagini preselezionate da esercito o stato maggiore della difesa. E il divieto a essere sul campo per vedere con i propri occhi diventa automaticamente un modo per manipolare l'informazione. Nella guerra del Golfo, si era giunti al paradosso che molte notizie, fornite dal comando degli alleati nel campo di Darhan, erano filtrate anche da una selezione di giornalisti: prima alcune notizie venivano date dagli stati maggiori ai giornalisti «militari» statunitensi, poi questi le passavano agli altri giornalisti americani e questi a loro volta le passavano ai giornalisti del resto del mondo. Non solo le immagini, quindi, ma anche molte notizie sulle operazioni di guerra venivano filtrate. Poi ci sono i *briefing*, cioè le conferenze stampa quotidiane nelle quali un portavoce dell'esercito o delle «alleanze» illustra le operazioni del giorno, quindi la propria «verità»³. Ed è a questa che si contrappone la verità dell'altro campo in guerra: anche in ciò la guerra del Golfo fu l'inizio di un'epoca: da un lato le quotidiane conferenze stampa degli «alleati»; dall'altro il governo iracheno, che selezionava le presenze dei giornalisti e delle tv (nella prima fase dei bombardamenti a Bagdad c'era solo la CNN), cui forniva immagini e luoghi da riprendere, selezionando e censurando le notizie che i giornalisti davano, controllando anche quel che andava in onda durante le dirette, mettendo sempre vicino al giornalista uno o due uomini del ministero dell'informazione in grado di sentire quello che andava in onda. Una forma di censura, dunque, perché sbagliare significava rischiare l'espulsione, cioè andar via dall'unico posto dove la guerra mostrava i suoi effetti, e comunque da un ambitissimo punto di osservazione: la fila per ottenere il visto d'ingresso in Iraq era lunghissima, la concorrenza feroce e «a coltello» tra chi ad Amman, in Giordania, scalpitava per entrare in Iraq. Tra queste due verità contrapposte si doveva muovere il giornale o la televisione, o meglio, chi nelle redazioni deve dare le notizie «bilanciate», cioè mettendo a contrasto o a verifica le notizie

³ Ho parlato più a lungo su questo argomento nel mio intervento «*Dal nostro inviato...*». *Mestiere di cronista e guerra del Golfo*, in P. Ortoleva, C. Ottaviano (a cura di), *Guerra e mass media*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 251-263.

dai due fronti così censurati. Il problema era appunto «bilanciare», cioè trovare un modo per spiegare i fatti, usando due fonti di informazione con opposti punti di vista. Questo succede sempre quando si prendono come fonti i militari o i comunicati ufficiali dei governi in guerra e proprio per questo in passato (vedi Vietnam, ma anche altre limitate situazioni recenti che poi vedremo), si mandava l'inviato speciale, che vedeva e verificava con i propri occhi quel che era accaduto o stava accadendo. Nella guerra moderna e lontana ciò non accade più, proprio perché i fronti sono lontani e non raggiungibili. Le redazioni devono, quindi, spesso affidarsi ai comunicati o alle versioni contrapposte per supplire al fatto che nessun giornalista è veramente libero di vedere e verificare quello che è successo nelle varie fasi della guerra. Ci sono delle eccezioni: spesso nelle guerre civili o che coinvolgono le popolazioni civili ci sono testimoni che si possono intervistare liberamente quando i fronti sono interni alle città, quando le censure sono inesistenti, semplicemente perché impossibili da applicare su vasta scala. Penso ad esempio alla Somalia con l'operazione *Restore hope* o alla Bosnia o infine al drammatico conflitto in Palestina. In questi casi i giornalisti erano e sono più liberi di muoversi, a proprio rischio (e purtroppo lo testimoniano i tanti colleghi morti), e raccogliendo testimonianze o girando proprie immagini possono dare un'informazione dal vivo e veritiera. Queste sono le cosiddette «guerre regionali», pericolose e cruento come poche, ma di minore spessore nello scacchiere politico internazionale, che tuttavia sono rimaste le occasioni pressoché uniche per fare ancora l'inviato di guerra, con la «missione» del racconto dei fatti dal luogo dove questi avvengono.

In generale, invece, al giornalista sul campo di battaglia si tendono a ridurre gli angoli di visuale e gli orizzonti di guerra da descrivere. Molto spesso, mi diceva in confidenza un ufficiale veterano di tante guerre, il giornalista, soprattutto televisivo, è visto come il «terzo nemico in campo». Sempre di meno riesce a trovarsi al momento giusto nel posto giusto, che è poi quello dove avviene «il fatto» o quel fatto che l'immagine e la descrizione giornalistica fa diventare simbolico di una guerra. E sempre di più l'inviato di guerra cerca solo questo punto di vista, quel fatto singolo che possa spiegare cos'è quella battaglia. Se notate, nei resoconti dei telegiornali, durante un conflitto, c'è sempre più spesso una «coppia» di servizi legati tra di loro: uno è quello descrittivo della giornata di guerra, il «punto guerra» o «pastone», fatto in redazione utilizzando le immagini fornite dai circuiti internazionali di immagini e le notizie fornite dai due fronti tramite le

agenzie di stampa; l'altro servizio è il reportage dell'inviato che non necessariamente parla della notizia del giorno nella zona dove si trova, ma racconta quello che ha visto o vissuto personalmente. Qualche volta è l'effetto di un tragico bombardamento e quindi è «nella notizia»; altre volte è una storia di profughi o dei civili che vivono nelle zone di guerra. È quindi quel racconto «simbolico» di cui dicevo poco sopra, perché sempre di più la visione d'insieme di un conflitto si forma nelle redazioni centrali (a Roma o Milano o New York che sia), usufruendo di canali di notizie e immagini che affluiscono da tutti i punti e le parti in conflitto. Ma va spiegato che anche le immagini dei cosiddetti «circuiti internazionali» sono frutto di una selezione, di un'offerta e di un acquisto, cioè di un «mercato». Nel mondo, ormai, oltre ai grandi network come la CNN o alle tradizionali tv internazionali come la ABC americana o la BBC inglese, capaci di avere tante postazioni e collaborazioni mondiali in grado di fornire ed autoprodurre una gran parte di ciò che mettono in onda, esistono tre grandi agenzie internazionali di immagini televisive: la EBU, cioè l'agenzia legata all'Eurovisione, quella che fornisce il consorzio di tv pubbliche europee e ora anche le tv private per abbonamento, la Reuter tv, figlia televisiva della prestigiosa agenzia di stampa internazionale omonima, ed infine la APTN, nata dalla fusione della tv della AP (Associated Press) con la WTN, fondata da un gruppo di giovani free-lance televisivi inglesi che fece la sua fortuna proprio nella guerra del Golfo, quando riuscì a portare il proprio trasmettitore satellitare a Bagdad pochi giorni dopo la CNN, diventando una fornitrice di immagini in esclusiva da dentro l'Iraq per tutte le altre tv del mondo.

La WTN merita un po' di attenzione perché fa capire molto del meccanismo delle immagini televisive. Prima di andare a Bagdad, all'inizio della guerra del 1991, l'agenzia era ad Amman e da qui era riuscita a far arrivare, allo scoppio della guerra, un proprio corrispondente (un simpatico commerciante giordano) sin dentro la capitale irachena. Quando, alla vigilia dei bombardamenti del 17 gennaio 1991, quasi tutti i giornalisti occidentali lasciarono Bagdad, l'uomo della WTN fu uno dei tre giornalisti che rimasero nella capitale irachena e non lasciarono mai la città. Il problema della sua agenzia era quello di non poter inviare da lì, via satellite, le immagini nei circuiti internazionali, perché il governo iracheno aveva autorizzato la permanenza solo delle apparecchiature satellitari della CNN. Così fu organizzato un via vai di cassette registrate a Bagdad, che di notte viaggiavano in auto con corrieri ben pagati che percorrevano più di duemila

chilometri di deserto a rischio di bombardamento per portare quelle immagini, vistate dalla censura irachena con tanto di timbro del Ministero dell'informazione (ne conservo ancora alcune) sino ad Amman, in Giordania. E qui, ogni sera verso le sedici, partiva una vera e propria «asta» – anche se un po' discreta, senza banditori o scenografie del genere – tra televisioni di tutto il mondo per l'utilizzo di quella cassetta di immagini irachene: una corsa al rialzo a suon di centinaia di dollari. Dopo, l'astuzia dell'agenzia fu di far capire al regime di Saddam che conveniva avere l'impianto di trasmissione satellitare della WTN direttamente a Bagdad. Così gli iracheni riuscirono in un colpo solo ad avere la CNN, con la quale dialogare con la Casa bianca, ed un'altra agenzia di satellite che poteva inviare le immagini che il regime voleva far circolare direttamente in tutto il mondo. Infatti, ritornando al discorso sulle agenzie di immagini, le riprese televisive su un avvenimento vengono raccolte e selezionate da queste grandi agenzie con il criterio della *storia* (l'importanza dell'avvenimento), della *bellezza delle immagini* (illustrano l'avvenimento con dovizia di particolari) e della *curiosità* (spesso non ci sono solo notizie filmate su avvenimenti di guerra o politica, ma anche di sport, di ambiente particolarmente strane come, ad esempio, il calamaro gigante, o di costume e spettacolo, dalle attrici e attori, alle gare di aquiloni in Nuova Zelanda). Durante i periodi di guerra, tra le agenzie si scatena una vera e propria corsa alle immagini per avere il meglio di ciò che si può filmare, le storie in esclusiva e mandarle in circuito o offrirle in vendita prima della concorrenza. Il free-lance che vende le immagini alle agenzie o i loro stessi operatori lavorano a turno ventiquattr'ore su ventiquattro, dormono con turni stressanti per poter essere sempre sui posti dove accadono avvenimenti da filmare prima degli altri, o comunque in tutti i posti possibili. E sempre per una questione di mercato: perché più ci sono immagini, più si vendono e più si vendono, più il free-lance guadagna e l'agenzia, da parte sua, può diventare interlocutrice dei grandi network del mondo. Queste immagini subiscono un primo montaggio in modo che possano avere una consequenzialità logica, «parlino da sole», come si suol dire. Esse non possono subire una sovraincisione da un commento altrimenti non potrebbero essere utilizzate da un giornalista che si trova magari a centinaia di chilometri di distanza, in una redazione centrale di telegiornale, ma devono riportare gli effetti sonori originali. Una volta preselezionate vengono inviate a ore fisse in «circuito», cioè a tutti i network abbonati che le registrano. I giornalisti nelle redazioni vedono dal terminale del loro

computer cosa è in arrivo e quindi usano le immagini per i propri servizi, al *desk* redazionale (qualche volta le singole immagini di questi circuiti vengono mandate in onda così come sono in alcuni programmi su Raitre, nei palinsesti notturni col nome di *Eveline* o su Rai-news24 o in Euronews). Immagini e storie proposte da queste agenzie sono quasi sempre di buona qualità. I problemi sono altri: innanzitutto la scelta della notizia da seguire in un paese o in un continente. È chiaro che la Palestina o Israele sono fonti quotidiane di immagini e notizie, ma quante sono le guerre o i conflitti dei quali non si parla e quindi dai quali non ci arrivano mai immagini o storie filmate? Pensiamo solo all'Africa. Voglio dire che questa prima selezione internazionale delle notizie da offrire con dovizia di riprese televisive individua già gli argomenti e molto spesso, nelle redazioni televisive, non si fanno servizi su determinati avvenimenti proprio perché mancano le immagini pertinenti, mentre sugli argomenti che le agenzie hanno scelto si trovano molte e diverse immagini. Questo indirizza già i notiziari verso una generale omologazione: spesso le immagini dei telegiornali italiani su fatti avvenuti all'estero sono uguali, anche se sono su network diversi, perché tutti sono abbonati alle stesse agenzie internazionali di immagini. Sin dall'inizio, ad esempio, la BBC e la CNN hanno preferito creare propri uffici di corrispondenza (soprattutto la tv pubblica inglese per antica tradizione di cultura internazionale che ha origini nel colonialismo) o fare accordi con le televisioni locali di vari stati del mondo, così da poter avere sempre una corrispondenza diversa. Quando usano le immagini dei circuiti internazionali le firmano come non proprie. In alcuni casi la CNN preferisce dare solo la notizia con una cartina del posto dell'avvenimento, magari con la telefonata in diretta di un giornalista o di un diplomatico locale, piuttosto che usare immagini uguali a quelle della concorrenza.

Il secondo aspetto di tale questione è forse più legato all'argomento che stiamo trattando: le immagini che arrivano nelle redazioni da ogni parte del mondo vengono usate per fare un servizio «a tavolino» (o *desk*) per fornire il riassunto della giornata sul campo di guerra, affiancando poi la corrispondenza dell'inviato su un aspetto della guerra, la storia, la testimonianza raccolta sul campo. Ho vissuto molte volte in prima persona questa scelta, che diventa anche stile informativo, perché anche quando si è nel cuore dell'avvenimento è difficile fare solo la cronaca del fatto in evoluzione. Mi spiego meglio con l'esempio che ho vissuto di persona durante la guerra del Kosovo, al confine con l'Albania, in quel paesino di Kukes che diventò improvvi-

samente uno dei centri del mondo. Io ero arrivato lì per primo, insieme a un collega della Reuter e ho raccontato giorno per giorno l'arrivo dei profughi kosovari, prima per telefono, poi quando arrivò l'apparecchiatura satellitare, dal vivo, in diretta. Ne arrivavano dai quattromila ai diecimila al giorno; noi vivevamo dentro questo immenso accampamento e nei miei collegamenti davo sempre il resoconto della giornata da quel mio angolo di vista sul mondo. Prima del mio servizio c'era il «pastone» sulla guerra, su quello che stava succedendo; poi il collegamento con Remondino che stava a Belgrado e raccontava l'altra parte della tragedia. Infine io raccontavo quello che vedevo a Kukes e poi mandavo in onda una storia, un servizio su un aspetto di quel mondo di profughi. Per me, per come lavoro io, questo racconto per immagini è sempre l'anima del servizio, perché rappresenta il tentativo di offrire, attraverso il particolare della vita di una persona o di una famiglia, la lettura dell'anima della guerra, cioè delle vittime, e l'aspetto generale di un conflitto. È un modo di lavorare che si inserisce nel solco dei reportage di antica scuola, quelli che raccontavano sui giornali la guerra con la fotografia che ne fermava un attimo su pellicola, attraverso non solo lo scenario di bombe, ma gli occhi di una persona impaurita, la scena della bambina vietnamita nuda che corre piangendo per strada o lo sbarco in Normandia con i soldati che arrancano verso la spiaggia; quello spirito del racconto per immagini che ha forgiato generazioni di inviati speciali dei giornali. Mi chiedo se, fra due, dieci o venti anni, a determinare l'interpretazione degli storici saranno più questi racconti o i bollettini di guerra degli eserciti o il titolo del tg che nasce dall'assemblaggio di tante notizie o immagini di agenzia. Infatti sempre di più a determinare il titolo o la notizia del giorno è il servizio fatto in redazione con le agenzie di stampa e di immagini, più che la corrispondenza dell'inviato, a meno che il proprio giornalista sul campo non si sia trovato protagonista, con le immagini, di quanto stava succedendo – cosa, come dicevamo, piuttosto rara nelle guerre moderne. Allora quello che dà la dimensione della giornata, dell'avvenimento, che fa il titolo e che quindi resta ai posteri (ed agli storici) è spesso il «pastone» redazionale. E purtroppo, in Italia, la tendenza per il futuro di giornali e tv va in questa direzione: per problemi di costi, ma anche di concorrenza, che portano a una concentrazione delle testate e quindi a una globalizzazione indotta del giornalismo, si tende a fare giornali e telegiornali con notizie ed immagini di agenzia, riducendo al minimo i giornalisti inviati sul luogo degli avvenimenti (già lo fanno i piccoli giornali e le televisioni pri-

vate...). La clamorosa dimostrazione di questa tendenza è stato, per altro, l'ultimo contratto di lavoro dei giornalisti italiani, nel quale su pressione e decisione ferma degli editori, è stata abolita la mansione e la qualifica di inviato speciale, introducendo una figura di «inviato pro tempore», come se fare l'inviato non fosse più una specializzazione del lavoro giornalistico, ma un fatto puramente logistico, geografico e temporaneo: il viaggio, cioè, fuori dalla cinta daziaria della città di residenza, come se un servizio sulla rispettabilissima «Fiera del Bue Grasso» fosse equiparabile alla guerra in Afghanistan... Nessuno si offenda, diciamo che sono avvenimenti diversi e che avrebbero bisogno di professionalità diverse.

Il risultato di tale tendenza a fare tutto al *desk* è una sostanziale omologazione dell'interpretazione dei fatti e dell'informazione, perché le immagini sono uguali per quasi tutte le tv e perché si tende a considerare come veri, o perlomeno esistenti, solo quei fatti che sono stati riportati e filmati dalle agenzie; e l'interpretazione di questi fatti viene inevitabilmente influenzata dalle agenzie stesse e dalle immagini che fornisce.

Il mondo è sempre più piccolo, più vicino a casa, ma «concentrato», e la selezione a monte delle notizie tende a individuare già quello che si deve sapere e conoscere.

Ma quali sono le fonti di queste agenzie? Chi sceglie? Torniamo al punto di partenza quasi fossimo in una ellisse dialettica. Mi sono trovato più volte a lavorare fianco a fianco di corrispondenti delle agenzie di stampa, di essere con il mio collega operatore gomito a gomito con gli operatori delle grandi agenzie internazionali. Mi sono reso conto di quanto grande sia la professionalità di molti di loro, ma anche di quanto diffusa sia, anche tra loro, superficialità e dilettantismo. Ma se l'agenzia di stampa dà una notizia parziale, confusa, magari anche pilotata da una fonte, si crea un problema spinoso, anche per la tendenza innata delle agenzie di stampa a fornire innanzitutto la versione ufficiale dei fatti, che non sempre è vera, soprattutto in guerra, come abbiamo già visto.

Molte volte, in casi di conflitto, ad esempio quello del Kosovo, mi è capitato di fare telefonate in redazione molto concitate e polemiche per contestare quello che diceva una agenzia. Ricordo il bombardamento per errore dei trattori carichi di profughi che stavano arrivando in Albania: l'agenzia di stampa in un primo momento aveva detto che i civili erano morti, ma non durante un bombardamento di aerei americani che avevano sbagliato, ma perché si erano trovati in mezzo,

durante una operazione di guerra tra serbi che avevano sparato con la contraerea, e aerei NATO. Io invece raccoglievo dai profughi in arrivo da quella zona testimonianze di un bombardamento senza sparatoria, né precedente né successiva. In redazione era arrivata la notizia dell'agenzia, che riportava le dichiarazioni degli stessi profughi che io avevo ascoltato, ma con tesi diverse. Prima ho pensato d'aver sbagliato, poi ho avuto forti dubbi sulla traduzione che ho rifatto due volte, facendo ascoltare la registrazione delle interviste a due interpreti diversi. Solo allora ho capito d'aver ragione, ma non è stato facile convincere la redazione. La risposta era sempre la stessa: «ma l'agenzia dice che...». «Ma come – rispondevo – io sono qui, ho sentito con le mie orecchie e voi vi fidate di più dell'agenzia, del collega per altro, più giovane e inesperto di me?».

Conta più l'inviato o il dispaccio di agenzia? Che fiducia allora in chi sta sul posto? In quel caso decidemmo di andare per la nostra strada e poi intervenne la NATO da Bruxelles ad ammettere l'errore del pilota e quindi a darmi ragione. Ma questo è un problema che ricorre sempre più spesso, perché diminuiscono gli inviati speciali di lunga esperienza, quelli di cui il direttore si può fidare prima e oltre l'agenzia di stampa.

Noi giornalisti siamo attori delle guerre: o meglio protagonisti. In questo mi riconosco nell'idea di Ennio Remondino, sintetizzata nel titolo del suo libro sull'esperienza come corrispondente a Belgrado⁴: noi siamo quelli che fanno le guerre, perché oggi le guerre si vincono o si perdono per effetto del loro impatto sull'opinione pubblica. Quindi noi giornalisti, soprattutto della televisione, siamo parte in causa e per questo non ci vogliono là dove si vede quanto sia sporca la guerra. Ma non condivido l'ipotesi che sembra emergere da un altro intervento dello stesso Remondino, in cui si chiede se «la renitenza giornalistica alla leva è legittima», quando un giornalista non è d'accordo con il campo che rappresenta⁵. Infatti, se io vado in una guerra per raccontarla a chi sta davanti al televisore, ho sempre l'obbligo morale, professionale, deontologico, di raccontare quello che vedo e come leggo i fatti che accadono davanti ai miei occhi, guar-

⁴ E. Remondino, *La televisione va alla guerra. Dalla Jugoslavia al Medio oriente all'Afghanistan, il giornalismo di trincea tra informazione e politica*, Milano, Rai-Eri, Sperling&Kupfer, 2002.

⁵ E. Remondino, in G. Gramaleri (a cura di), *I caschi blu dell'informazione. Il ruolo della radio e della tv nelle zone di guerra*, Roma, Rai-Eri, 2001, pp. 72-73.

dando a 180 gradi, anche se so di dover scegliere, tra quello che vedo e tra quello che la telecamera ha registrato, le frasi e le immagini più significative perché simboli o rappresentative della guerra che devo far capire. Non renitente, perché non posso e non devo fuggire: anzi, personalmente mi sento attratto da questo dovere morale di far capire quel che succede. Il problema del giornalista «arruolato» da potere e da eserciti esiste, ma chiedo ai miei colleghi, soprattutto ai più giovani, di non essere arruolati a nessun'altra causa che non sia di obbiettività e di partecipazione lucida alla descrizione dei fatti. È l'unico modo per non essere arruolati d'ufficio, a nostra insaputa, da qualche governo o esercito. Personalmente, dopo tanti anni, non mi pongo neanche più il problema di essere o non essere arruolato, ma quello di essere sempre il più possibile oggettivo e fedele a ciò che ho visto e vissuto, perché con gli anni si può correre il rischio opposto, quello cioè di essere sempre troppo fedele a precedenti ed antiquate categorie interpretative.

C'è infine un capitolo importante e determinante del lavoro del reporter di guerra: le tecnologie televisive sempre in evoluzione che talvolta possono facilitare o condizionare il lavoro giornalistico, anche se va premesso che, comunque, telecamera o satellite trasmettitore vanno sempre usati e portati dai tecnici sui luoghi dei fatti e che quindi, se non è possibile vedere con i propri occhi determinati avvenimenti, è impossibile poi trasmetterli anche se le tecnologie sono avanzatissime. Ma la riduzione dei tempi di trasmissione e la riduzione dell'ingombro dei sistemi di ripresa e trasmissione stanno determinando anche un salto di qualità dei servizi giornalistici televisivi. Ora è già possibile collegare al computer portatile sia una telecamera digitale che un telefono cellulare in grado di inviare da qualunque parte del mondo un servizio televisivo o delle immagini, anche se la qualità non è ancora ottimale e la copertura satellitare non è completa in tutto il pianeta. Ma in pochi anni sarà possibile migliorare queste tecnologie: già ora ci sono telefoni cellulari in grado di mandare fotografie o piccoli filmati. Pensare di poter fare in qualsiasi momento una diretta televisiva da ogni parte del globo con una semplice apparecchiatura di poco ingombro e peso – nella guerra del Golfo del 1991 i soli telefoni satellitari erano grandi quanto un tavolo e pesantissimi – non è più fantascienza, ma realtà. Si aprono quindi scenari inediti di nuova comunicazione in diretta: siamo passati dalla battaglia di Waterloo, quando ci vollero tre giorni per comunicare la sconfitta di Napoleone, alla possibilità di far vedere in diretta uno scontro, l'esito di un bom-

bardamento ed anche il bombardamento stesso, con sempre minori montaggi e quindi manipolazioni. Tutto questo però resta nelle possibilità tecnologiche, nel futuro possibile, ma non può alla fine prescindere dalla volontà di evitare le censure, di aprire gli occhi delle telecamere sul mondo senza tagli, manipolazioni o pressioni più o meno velate.

E alla fine, ancora una volta, quello che conta è l'onestà intellettuale e la professionalità, l'indipendenza e la capacità di giudizio del giornalista.



ROBERTO GRANDI

IL PROCESSO DI COSTRUZIONE SOCIALE DELLA GUERRA E IL RUOLO DEL GIORNALISMO

Mi pare utile, considerata anche la mia competenza specifica, incentrare questo mio contributo su un aspetto interno al discorso dei mezzi di comunicazione di massa.

Per essere più preciso potrei riassumerlo in una domanda così formulabile: «Qual è la differenza specifica tra il giornalismo di guerra che parla di guerre e il giornalismo economico che parla, per esempio, del bilancio di un'impresa transnazionale o del disavanzo dei governi europei?».

Si tratta, ovviamente, di due situazioni diverse che presentano tratti convergenti accanto a tratti divergenti.

È di queste convergenze e divergenze che mi piacerebbe parlare.

Per non risultare troppo dispersivo raccoglierò ciò che dirò attorno a tre temi forti: i valori notizia e i criteri di notiziabilità; il processo di costruzione sociale della realtà operato dai giornalisti e la specificità, se esiste, del giornalismo di guerra rispetto agli altri tipi di giornalismo.

VALORI NOTIZIA E CRITERI DI NOTIZIABILITÀ

Possiamo cominciare con un esempio che coinvolge tutte le persone che sono presenti in questa sala. Il fatto che si tenga un dibattito è sicuramente un accadimento che interessa e coinvolge i presenti. Un fatto privato allargato, potremmo dire. Un accadimento come i tanti che costellano la nostra vita privata. In quali circostanze questo accadimento da riunione privata diventa una riunione pubblicamente interessante in quanto «fa notizia»? In altre parole, quali sono le caratteristiche che questa riunione deve possedere per diventare notizia, ossia

per essere riportata da qualche mezzo di comunicazione di massa? Una telecamera della Rai si aggira per la sala, quindi i responsabili della Rai venuti a conoscenza di questo dibattito, hanno deciso, a priori, che è notiziabile. Perché? L'interesse del dibattito non è sufficiente, lo abbiamo verificato più volte con dibattiti altrettanto interessanti ignorati dai mezzi di comunicazione di massa. La risposta deve quindi prendere in considerazione non tanto il tema del dibattito quanto i suoi partecipanti. È chiaro che la partecipazione di Santo Della Volpe, caporedattore del TG 3, è stata giudicata dalla Rai una caratteristica sufficiente per considerare questo accadimento un evento notiziabile, degno di entrare tra i pochi eventi dei quali parlerà l'edizione del TG Rai regionale. Ci possono poi essere circostanze che rendono un evento giudicato non notiziabile a priori, notiziabile a posteriori. Per esempio se il soffitto di questa sala crollasse causando morti o feriti. Varie sono le condizioni che possono fare di uno dei miliardi di accadimenti che si succedono ogni giorno nel mondo una notizia.

Ciò di cui parliamo oggi ha a che fare con tutto questo, con quelli che gli studiosi hanno definito i *criteri di notiziabilità*, ossia un insieme di caratteristiche possedute o meno da certi eventi e che ne definiscono la *notiziabilità*, cioè la potenzialità a essere trasformati in notizie. La notiziabilità opera attraverso un insieme di pratiche messe in atto dal sistema informativo per controllare e gestire gli accadimenti dai quali selezionare le notizie. I *valori notizia* possono quindi essere considerati una componente della notiziabilità.

Riprendendo la narrazione che ne ha fatto Mauro Wolf nel suo volume *Teorie delle comunicazioni di massa*¹ possiamo, in primo luogo, sostenere che i valori notizia, rispetto ai quali gli eventi del mondo vengono selezionati per diventare notizie pubbliche, sono categorie molto semplici e, in parte, intuibili.

Si definiscono, infatti, alcuni *criteri* come *sostantivi*, cioè come criteri che fanno riferimento al contenuto dell'evento. In questo caso si parla del grado e del livello gerarchico dei soggetti coinvolti: più un soggetto coinvolto è considerato dal sistema dei media appartenente a un livello «alto», maggiori saranno le possibilità che quell'evento venga considerato notiziabile. Evidentemente per il medium Rai Santo Della Volpe è considerato come un personaggio di alto livello. Sem-

¹ M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Firenze, Bompiani, 1985.

pre in relazione ai criteri sostantivi si parla dell'impatto sulla nazione e sull'interesse nazionale, ossia si fa riferimento alla categoria di prossimità, che non è soltanto prossimità fisica, ma anche culturale. Utilizzando questo criterio è facile capire perché gli stessi eventi che si svolgono in territori diversi possono essere considerati in un caso una notizia e nell'altro un evento non notiziabile. Le guerre, da questo punto di vista, non sono tutte uguali: dipende in buona parte da questo criterio sostantivo, definito quale impatto sulla nazione e sull'interesse nazionale. Una guerra in Africa è dunque, a parità delle altre caratteristiche, meno notiziabile di una guerra ai confini di casa o di una guerra che coinvolge direttamente gli interessi delle grandi potenze. Si parla anche del criterio costituito dalla quantità di persone coinvolte, anche se questo criterio deve essere posto in relazione con altri, per esempio con quello sul livello gerarchico delle persone coinvolte o dell'impatto sulla nazione. Dal punto di vista della notiziabilità non tutte le persone sono uguali. Si cita spesso la cosiddetta «legge di McLurg» che definisce una «scala graduata della relativa notiziabilità dei disastri»: un europeo equivale a ventotto cinesi o due minatori gallesi equivalgono a cento pakistani. Chiunque può ridefinire questa «legge» all'interno del proprio contesto culturale e indicare le relative equivalenze. Questo esempio ci dice anche che i criteri notizia non operano singolarmente ma nella loro relazione reciproca: più criteri notizia vengono attribuiti a un evento maggiori sono le sue possibilità di diventare notizia. Un ultimo criterio notizia, appartenente alla famiglia dei criteri sostantivi, fa riferimento alla rilevanza dell'evento in relazione agli sviluppi futuri di una determinata situazione. Spesso vi sono accadimenti – per esempio certe dichiarazioni pubbliche di un uomo politico, certe scaramucce al confine tra due stati, certi incidenti diplomatici – che in sé non hanno criteri notizia sufficienti per renderli notiziabili ma che risultano, appunto, notiziabili perché vengono interpretati alla luce delle possibili future conseguenze. Un'altra famiglia di criteri relativi non tanto al contenuto, quanto *al prodotto informativo e al medium specifico* che lo deve veicolare, ossia alla disponibilità del materiale e alle relazioni con l'insieme dei processi di produzione. Un giornale, o un telegiornale, è anche una organizzazione con dei precisi vincoli: gli eventi devono accadere in un certo arco di tempo per essere confezionati nelle varie edizioni; se ambiscono ad acquisire notiziabilità televisiva devono essere corredati da filmati significativi e così via.

Importante, nel discorso che stiamo facendo, è questa consonanza

necessaria con le procedure produttive anche perché al di fuori dell'ambiente dei media non c'è un mondo ingenuo costituito unicamente di eventi naturali, ma c'è un mondo costituito da istituzioni ed organizzazioni che attraverso i propri uffici di pubbliche relazioni tentano di costruire eventi che possiedano il maggior numero di criteri di notiziabilità.

Sempre in relazione ai criteri di notiziabilità riferiti al prodotto informativo si parla: di brevità della notizia, in quanto l'evento deve essere raccontato con poche parole o poche immagini; del tabù della ripetizione, in quanto lo stesso evento non ha le medesime possibilità di diventare notizia se un qualche cosa di analogo è già accaduto in momenti immediatamente precedenti. Si fa poi riferimento al criterio riassumibile con la frase inglese «bad news is good news» e al criterio del bilanciamento del prodotto informativo: come nel menù di un ristorante non vi possono essere solo primi piatti o dessert, così nel menù di ogni singolo medium devono apparire un po' tutti i generi giornalistici che ciascun medium tratta. Questo bilanciamento fa sì che, a volte, ci siano degli eventi che di per sé possono avere un certo livello di interesse e di notiziabilità, ma che non riescono a rientrare nel menù di quel giorno perché su quella stessa tematica sono accaduti eventi simili più notiziabili.

Si parla poi di *criteri relativi al pubblico*, talvolta in maniera abbastanza fumosa: i responsabili dei mezzi di comunicazione di massa si richiamano spesso ai bisogni e ai desideri del «proprio pubblico» come forma retorica per giustificare le proprie scelte («Sono i miei lettori/spettatori che lo vogliono»).

Si fa riferimento, infine, ai *criteri relativi alla concorrenza*, intendendo dire che la competizione genera aspettative reciproche: una delle attività maggiori dei giornalisti (ma anche dei politici) è leggere o guardare le altre testate per verificare di non avere «bucato» un evento. Questa competizione genera aspettative reciproche proprio perché alcune notizie – si sostiene – sono pubblicate da una testata giornalistica in funzione del fatto che, in ogni caso, qualche altra testata le avrebbe pubblicate. Queste aspettative reciproche rischiano di diventare un legame comune che porta a scoraggiare le innovazioni, a promuovere quella sorta di omogeneità che si riscontra tra le varie testate, quanto meno in relazione ai temi che vengono posti in agenda.

I criteri di notiziabilità si applicano a tutti gli eventi: da una guerra all'andamento del bilancio di una grande impresa. Questa è la ragione per la quale quando parliamo di certi eventi che sono stati resi pubblici

IL PROCESSO DI COSTRUZIONE SOCIALE DELLA GUERRA

dai media dobbiamo essere avvertiti che non si parla di tutti gli eventi di quel genere (per esempio di tutte le guerre) ma soltanto di quegli eventi che il sistema dei media di massa ha selezionato perché li ha ritenuti possedere una quantità sufficientemente rilevante di valori notizia. Ciò che conosciamo è dunque la notiziabilità degli eventi, non gli eventi.

Questa notiziabilità incide non soltanto a livello della selezione degli eventi ma anche, una volta che gli eventi sono selezionati, a livello della presentazione degli eventi nei diversi media. Un accadimento con rilevanti valori notizia non soltanto possiede alte possibilità di venire selezionato ma anche alte possibilità di ottenere ampi spazi sul giornale o sul telegiornale, titolazioni importanti e così via.

I criteri di notiziabilità non sono, come è ovvio, né naturali né neutri ma conseguenze dirette della storia del giornalismo occidentale nato attorno al Settecento in Europa.

IL PROCESSO DI COSTRUZIONE SOCIALE DELLA REALTÀ E IL RUOLO DEL GIORNALISMO

Il secondo tema che vorrei trattare mi pare interessante se letto all'interno del concetto di «costruzione sociale della realtà» così come è stato elaborato negli studi socio-fenomenologici: la realtà si configura come un processo che, a partire dalla vita quotidiana, prevede l'istituzionalizzazione di pratiche e ruoli, un processo che è, contemporaneamente, determinato socialmente, costruito intersoggettivamente e accettato come un qualche cosa di oggettivo.

Tutte le istituzioni, con vari pesi specifici, partecipano al processo di costruzione della realtà che ci circonda e dalla quale dipende la nostra conoscenza degli eventi del mondo: le istituzioni economiche, le istituzioni politiche, le istituzioni sociali, le istituzioni religiose e così via. Gli eventi sono il frutto di questa costruzione di rilevanza sociale alla quale partecipano vari soggetti: ogni istituzione attraverso ciò che fa e ciò che «dice» propone il proprio punto di vista, il proprio discorso sulla realtà. È ciò che è stato definito *processo di oggettivazione della realtà di primo grado*².

² Si veda, ad esempio, G. Grossi, *Professionalità giornalistica e costruzione sociale*, «Problemi dell'informazione», 3, 1985.

Il giornalista si trova davanti, dunque, non a degli eventi naturali o neutri, ma a delle oggettivazioni di primo grado, a degli eventi che sono il frutto di costruzioni sociali alle quali hanno partecipato vari soggetti in funzione di interessi propri e particolari. Per tornare al nostro esempio, sia che si tratti di una guerra sia che si tratti dell'andamento di una grande impresa il giornalista si trova di fronte a eventi che si configurano già come costruzioni sociali, oggettivazioni operate da diversi soggetti interessati ad affermare il proprio punto di vista come «il» punto di vista rispetto a quell'evento.

Qual è il ruolo del giornalista in questo panorama sociale? È sicuramente quello di un soggetto che interviene nel processo di costruzione della realtà sociale con una modalità, però, differente rispetto a quella degli altri soggetti e che, se presente, giustifica quel particolare riconoscimento che la società attribuisce ai professionisti dell'informazione. Il giornalista è dunque portatore di un'attività specialistica di costruzione della realtà sociale che si presenta come «oggettivazione di secondo grado» (delle routine cognitive, degli schemi interpretativi e dei significati), in quanto si applica su di una realtà già oggettivata da altri soggetti: è un'ulteriore costruzione di realtà, che s'aggiunge ad altre, integrandole e generalizzandole.

Qual è però quella specificità dell'oggettivazione giornalistica che la differenzia dalle oggettivazioni di primo grado e che ne giustifica il particolare riconoscimento sociale? La dimensione pubblica della propria attività e del proprio punto di vista, la referenzialità pubblica e collettiva della propria costruzione di realtà: *la realtà sociale costruita dal giornalista dovrebbe essere, infatti, una «realtà pubblicamente e collettivamente rilevante»*. Compito non facile da raggiungere perché opera su realtà che hanno già subito un processo di oggettivazione sociale. La natura e specificità della costruzione della realtà attuata dai mezzi di comunicazione di massa è costituita, sostanzialmente, dalla interrelazione di tre fattori: l'istituzionalizzazione del ruolo giornalistico e del suo riconoscimento sociale; l'oggettivazione di secondo grado del processo; la pubblicità come suo esito ultimo. *Il giornalista è quindi socialmente definito come colui che ri-definisce, ri-oggettivizza e costruisce in funzione di una dimensione pubblica e collettiva gli eventi del mondo.*

Ciò che ciascuno di noi domanda al giornalista non è tanto di essere astrattamente oggettivo, quanto di avere chiaro il fatto che la dimensione attraverso la quale deve leggere gli accadimenti del mondo è una dimensione pubblica e collettiva. Il giornalista, quindi,

dovrebbe sempre ricercare questo punto di vista e mai proporre un punto di vista in funzione di interessi particolari, non pubblici né collettivi!

Per attuare al meglio questa attività il giornalismo deve dotarsi di competenze specifiche, specialistiche e di strumenti che lo aiutino a comprendere i vari interessi che hanno portato ai processi di oggettivazione di primo livello. Da questo punto di vista non appare più semplice raccontare un evento di guerra rispetto all'andamento degli affari di una impresa transnazionale. In entrambi i casi gli eventi appaiono lì davanti a noi apparentemente chiari nella loro evidenza, ma in entrambi i casi questi eventi sono il frutto della costruzione di realtà già operata da altri per fini particolari e privati. In entrambi i casi se il giornalista vuole con coscienza adempiere a quella che è la propria funzione sociale non sarà facile individuare il punto di vista pubblico e collettivo che si nasconde tra le pieghe delle oggettivazioni di primo grado.

LA SPECIFICITÀ DEL GIORNALISMO DI GUERRA

Arriviamo così al terzo tema di questa relazione, ossia al ruolo svolto dalle diverse «parti in causa» nel processo di costruzione sociale di quel particolare evento che è una guerra e, più in particolare, al ruolo specifico del giornalismo di guerra, ossia al tentativo di individuare la specificità del giornalismo di guerra rispetto alle altre forme di giornalismo.

Possiamo, per ragioni di chiarezza e in analogia con le strategie di marketing, considerare una guerra un prodotto che qualcuno vuole promuovere per venderlo all'opinione pubblica del proprio paese e dei paesi alleati. Da questa punto di vista *il processo sociale di costruzione e di vendita del prodotto guerra* può essere suddiviso, in relazione agli obiettivi di questo intervento, in almeno tre fasi.

La *prima fase* è quella che temporalmente precede lo scoppio della guerra in campo aperto o che è a ridosso dello scoppio e che, utilizzando la terminologia di marketing, potremmo fare coincidere con: la *fase di generazione delle idee (idea generation stage)*, la *fase dell'esame critico (screening stage)* e la *fase di introduzione (introduction stage)* del prodotto guerra.

La *seconda fase* è quella che copre l'andamento della guerra guerreggiata (è ovvio che la lunghezza del conflitto fa la differenza e può

dar luogo a ulteriori sotto fasi) e che potremmo definire *fase di sviluppo* (*growth stage*) e *fase di maturità* (*maturity stage*).

La *terza fase*, quella che copre la parte finale del conflitto guerreggiato e l'immediata conclusione, potremmo definirla *fase del declino* (*decline stage*).

Riprendiamo con ordine il trattamento di ciascuna fase.

La *prima fase*, quella che *precede temporalmente lo scoppio della guerra*, verrebbe definita dagli esperti di marketing come quella in cui si generano idee su nuovi possibili prodotti e le si valuta relativamente alla loro fattibilità tecnica e validità commerciale, comprende anche la fase iniziale del ciclo di vita del prodotto, quel periodo di tempo che segue immediatamente l'introduzione del prodotto nuovo, in cui l'aumento delle vendite (nel nostro caso l'adesione dell'opinione pubblica) risulta ancora modesto e, di solito, il reddito (nel nostro caso il consenso di chi ha lanciato il prodotto guerra) è negativo.

Il prodotto guerra nasce, di solito, attraverso un'azione preliminare che, per quanto riguarda gli aspetti comunicativi, è di preparazione dell'opinione pubblica; in questa fase la guerra è soprattutto il frutto di una competizione discorsiva tra soggetti interessati a proporre socialmente una certa immagine della realtà che giustifichi o meno la guerra; questa attività è spesso portata avanti da quelle competenze specialistiche che definiscono il campo di azione delle *pubbliche relazioni*.

Un qualche esempio per capire a che cosa alludiamo e alla dimensione storica del fenomeno. All'atto della dichiarazione di guerra presa dal governo Wilson nell'aprile 1917 venne costituito il *Committee on public information* (CPI), un organo di coordinamento federale delle attività di informazione e persuasione del pubblico statunitense. Come ci ricorda Ferdinando Fasce³, il CPI – presieduto da George Creel, già consulente della campagna elettorale per la rielezione del presidente Wilson – adottò in un primo tempo toni sobri e stringati, preferendo la «pubblicizzazione alla soppressione», evitando censure, esagerazioni e manipolazioni per poi mutare modalità in pochi mesi lasciando spazio agli appelli del nazionalismo più gridato e intollerante. Nascono in questa circostanza sia il famoso dito puntato sull'interlocutore dallo zio Sam, disegnato da James Montgomery Flagg, sia i

³ F. Fasce, *La democrazia degli affari*, Roma, Carocci, 2000.

manifesti con «l'unno invasore che violenta donne inermi, l'immagine della statua della Libertà tra le fiamme, l'uscita di fabbrica di operai americani costretti a versare il loro salario nell'elmetto del fante tedesco vincitore». È di questo periodo l'ideazione dei Four Minute Men (FMM), che consistevano nella capacità «di tenere un discorso della durata di quattro minuti, su un qualunque argomento dello sforzo bellico, negli intervalli dei programmi cinematografici».

Rispetto alla prima guerra mondiale le pubbliche relazioni si sono sviluppate costituendo una struttura specializzata e organizzata a disposizione di quei soggetti che vogliono «lanciare sul mercato» una guerra attraverso un'attività di promozione il cui obiettivo diviene evidente solo a posteriori. La costruzione di un'opinione pubblica favorevole si avvale, nel proprio processo di costruzione sociale, di una realtà che giustifichi l'intervento bellico, di quelle categorie di valori notizia e criteri di notiziabilità alle quali abbiamo fatto riferimento in precedenza. In questa fase il giornalismo di guerra vero e proprio non è stato ancora mobilitato perché manca qualsiasi rappresentazione della guerra: lo spostamento del parere dell'opinione pubblica lo si ottiene più attraverso dati e informazioni sul contesto e sul clima socio-politico dei vari paesi incidendo sui processi di legittimazione delle diverse fonti. Per non annoiare posso fare riferimento a tutta la fase immediatamente seguente l'11 settembre 2001 quando i media occidentali hanno descritto e illustrato le caratteristiche delle truppe del Nord presenti da anni nel conflitto endemico che affliggeva l'Afghanistan. Nella quasi totalità delle cronache giornalistiche, delle interviste, delle analisi emergeva la costruzione pubblica di una immagine positiva dei vari signori della guerra per legittimarli, di fatto, come alleati sia nella guerra guerreggiata sia nel futuro governo del paese. Lo stesso processo di legittimazione è stato portato avanti in relazione alle truppe dell'UCK in Kosovo. Le imprese di pubbliche relazioni hanno realizzato anche interventi comunicativamente più identificabili all'interno di strategie più complesse, come nel caso in cui si doveva spostare l'opinione statunitense a favore dell'intervento in Iraq, in seguito all'invasione del Kuwait. Facciamo riferimento alla ripresa – che si dice realizzata in uno studio newyorkese – di una giovane donna del Kuwait che, disperata di fronte all'ingresso del devastato ospedale di Kuwait City, raccontava tra i singhiozzi di come i soldati iracheni buttassero a terra tutti i neonati nelle incubatrici. Sembra che la giovane donna fosse la figlia dell'ambasciatore del Kuwait a Washington e che il filmato fosse il frutto di un montaggio

finalizzato a un processo di costruzione della realtà del Kuwait che spingesse gli statunitensi alla indignazione. Anche il dibattito sull'esistenza o meno di un arsenale nucleare in Iraq che giustificerebbe l'intervento statunitense e internazionale segue questa stessa impostazione.

La fase di preparazione dell'opinione pubblica alla guerra sta diventando sempre più rilevante sia per i risvolti, anche elettorali, che le guerre hanno nei paesi occidentali sia per l'ampiezza dello sforzo «propagandistico» che sta assumendo forme sempre più sofisticate e difficilmente individuabili da un giornalismo che avesse intenzione di indagare su questi eventi. La guerra sia nella fase in cui viene preparata sia in quella in cui viene guerreggiata è uno di quegli eventi difficili da ri-oggettivare da parte del giornalismo – se anche ne avesse le intenzioni – perché si applica su un'oggettivazione di primo livello attuata dalle parti in causa con mezzi superiori a quelli dell'industria giornalistica.

La *fase della guerra guerreggiata* è quella che gli esperti di marketing definiscono di sviluppo del ciclo di vita del prodotto in cui le vendite (nel nostro caso l'adesione alla guerra) crescono prima rapidamente poi più lentamente fino alla fase della maturità del prodotto in cui l'aumento delle vendite si riduce (anche perché, nel caso della guerra, l'indignazione e l'impatto emotivo tendono a decrescere) e le vendite si stabilizzano (attraverso un decremento dello spazio dedicato dai media alla guerra, oramai entrata nella routine informativa).

È questa la fase in cui il rapporto tra i soggetti che conducono la guerra e i giornalisti di guerra mostra le maggiori contraddizioni in quanto i primi tendono a controllare e gestire in funzione dei propri obiettivi le fonti di ogni informazione – e quindi il processo di rappresentazione che viene proposto dai media – e i secondi hanno difficoltà a ottenere informazioni non totalmente controllate.

Allo scoppio della guerra guerreggiata deve essere pronto il nome scelto attraverso un'azione di *branding* che era già stata formalizzata da Churchill quando nel suo «glossario della guerra» raccomandava che il nome in codice da attribuire alle diverse operazioni militari non dovesse né connotare troppa fiducia in se stessi né, allo stesso tempo, indurre una impressione di avvilitamento. L'esercito degli Stati Uniti ha adottato fin dal 1975 un manuale per l'attribuzione dei nomi in codice alle operazioni militari prescrivendo che la scelta debba connotare un livello di bellicosità pertinente con gli ideali tradizionali degli Stati Uniti e le scelte di politica estera del momento e non risultare offensi-

vo del buon gusto o essere percepito come denigratorio di gruppi o fedeli particolari. Sembra che quest'ultima sia stata la motivazione che ha fatto preferire *Infinite justice* a *Enduring freedom*. Le imprese di pubbliche relazioni che si sono interessate della tematica dell'attribuzione del marchio alle guerre hanno portato avanti ricerche approfondite che hanno dato luogo a indicazioni su vari aspetti: dalla metrica al ritmo fino alla relazione tra aggettivo e sostantivo che devono essere entrambi presenti nel marchio.

Durante questa fase, come ha ricordato ampiamente Santo Della Volpe, il giornalismo di guerra si incentra maggiormente sul problema delle fonti e sulle conseguenze dei racconti della guerra sul «fronte interno».

Non potendo approfondire queste tematiche, in relazione al secondo aspetto faccio riferimento al memorandum stilato verso la fine dell'ottobre 2001 in piena *Enduring freedom* dal presidente della CNN Walter Isaacson. Le indicazioni contenute nel memorandum rispondono, in qualche maniera, alla domanda posta collettivamente da chi intende «vendere» all'opinione pubblica interna e internazionale il conflitto: «Se ciò che stiamo combattendo è il male, che contributo offri tu, attraverso il tuo racconto giornalistico, alla sua sconfitta?». È evidente che una domanda simile pone seri problemi alla autonomia relativa del processo di costruzione giornalistica come oggettivazione di secondo livello.

I suggerimenti di Walter Isaacson sono così riassumibili: *non mostrare le vittime degli eserciti alleati; evitare per quanto possibile di mostrare le vittime civili; contestualizzare e «incorniciare» le notizie e le immagini dei singoli episodi; non presentare mai unicamente il punto di vista dell'avversario; non fornire racconti che possano essere strumentalizzabili dagli avversari.*

Questo memorandum ci interessa non tanto perché sia, o sia stato, applicato nella sua interezza dai giornalisti della CNN, ma in quanto sintomo evidente del clima nel quale si trova a operare il giornalismo in una situazione di guerra guerreggiata.

Il controllo della rappresentazione delle vittime viene giudicato di grande importanza in una società che pone l'immagine al centro della propria comunicazione. Il ruolo che le immagini di alcune vittime vietnamite hanno ricoperto nello svelare la parte oscura di una guerra nata per «affermare gli ideali di libertà» è vivo nel ricordo di qualsiasi militare. L'immagine delle vittime civili, anche quando classificate come conseguenze necessarie dei danni collaterali o frutto dei rari

«errori delle guerre intelligenti», pone a dura prova la partecipazione emotiva dell'opinione pubblica favorevole all'operazione bellica. Rilevante è anche la problematica della gestione della rappresentazione visiva dei morti militari, propri ed avversari, perché incide sul morale e sulla tenuta nel tempo dell'opinione pubblica. Non a caso le grandi potenze tendono oggi a dichiarare guerre il cui saldo di vittime risulti prossimo allo zero. È sufficiente, per esempio, analizzare i telegiornali occidentali e quelli serbi durante il periodo di svolgimento delle operazioni NATO in Serbia per individuare come le stesse immagini di vittime civili e militari che per gli uni connotavano la ferocia dell'avversario fossero per gli altri il prezzo da pagare per l'ottenimento di un bene superiore, la pace. A lato di questo discorso pare interessante riflettere anche sull'indicazione fornita di non mostrare le vittime dell'attentato delle Twin Towers a New York, forse anche per accentuare il livello simbolico dell'attacco.

Il controllo del rapporto tra il particolare della singola rappresentazione giornalistica e il generale, costituito dal contesto della guerra, è un'altra modalità per delimitare le possibili interpretazioni che del racconto giornalistico i singoli lettori/telespettatori porteranno avanti. Per questa ragione chi sta vendendo la propria guerra tende a mantenere, per quanto possibile, il monopolio delle fonti di informazione e dei meccanismi di produzione delle immagini visive per fare circolare ciò che può essere più favorevole alla propria interpretazione, accompagnando sempre questo materiale con informazioni che rendono più difficile «letture aberranti». È chiaro che la condizione stessa di non autonomia operativa dei giornalisti di guerra sul terreno del conflitto favorisce i tentativi, prima, di controllare gli oggetti specifici dei singoli racconti, successivamente, di proporre un adeguato e pertinente incorniciamento che presuppone, anche, l'affiancamento del punto di vista della propria parte a quello dell'avversario e non viceversa.

La possibile strumentalizzazione da parte degli avversari di ciò che i media narrano è una circostanza, in quanto ipotetica, sempre presente e in grado quindi di rappresentare un invito costante più o meno esplicito a selezionare e presentare solo ciò che è funzionale a un unico preciso interesse. Nel caso del giornalismo di guerra in tempo di guerra le difficoltà insite nel processo di oggettivazione di secondo livello sono mediamente maggiori rispetto a quelle incontrate negli altri tipi di giornalismo. È chiaro che si tende a giustificare un eventuale processo di auto censura nella definizione dell'interesse collettivo e pubblico del punto di vista giornalistico.

IL PROCESSO DI COSTRUZIONE SOCIALE DELLA GUERRA

La fase successiva al termine della guerra riveste un interesse significativo da un punto di vista comunicativo perché è in questa fase di declino e di uscita dal mercato del prodotto guerra che la riflessione giornalistica tende a subire meno il ricatto degli appelli all'auto censura e ad approfondire singoli episodi che rischiano di far rileggere in maniera diversa quanto accaduto in precedenza. Si pensi ai dibattiti sulle conseguenze della guerra sui propri militari, sui cambi repentini di alleanze con i vari signori della guerra, sui risultati concreti dell'intervento quando i propri alleati gestiscono i risultati della guerra. Questa è la ragione per la quale il processo di costruzione sociale della guerra di primo livello operato dalle istituzioni che hanno avuto interesse a vendere la guerra continua anche al termine della guerra guerreggiata attraverso azioni di pubbliche relazioni in grado di mantenere una immagine positiva del conflitto.

DALLA GUERRA GUERREGGIATA ALLA GUERRA PERMANENTE E DE-TERRITORIALIZZATA

Come viene sempre più spesso rilevato, dopo l'11 settembre si sono concretizzati alcuni fenomeni già presenti in precedenza, pur se non con la significatività attuale.

Dal nostro punto di vista, ristretto al rapporto tra guerra e giornalismo, il passaggio dalla individuazione di nemici insediati in un territorio a nemici che, in quanto terroristi, sono per definizione de-territorializzati, ha portato a ridefinire il concetto di guerra: da una lotta a un nemico territorialmente identificabile e neutralizzabile nell'arco di tempo della durata della guerra guerreggiata si è passati al confronto con un nemico transnazionale non eliminabile in un arco di tempo definito che richiede di conseguenza un impegno permanente.

È chiaro che le guerre guerreggiate rimangono e sono di due tipi diversi.

Da un lato, le guerre guerreggiate territorialmente e temporalmente definite che presentano le fasi di vita del prodotto guerra che abbiamo prima ricordato; dall'altro, le guerre al terrorismo, permanenti e de-territorializzate, che possono tatticamente venire identificate con specifici conflitti in particolari territori (per esempio in Afghanistan o in Iraq) ma che strategicamente sfuggono a tali categorie. Il momento conclusivo di tali guerre non è riscontrabile attraverso eventi particolari pubblicamente verificabili tanto che soltanto chi ha

costruito socialmente questo nuovo tipo di conflitto è legittimato a definirne il corso. Considerato che la minaccia terroristica risponde, oggi, a una strategia nuova di controllo e di ridefinizione delle relazioni internazionali, è plausibile considerare lo stato di guerra permanente, pur se intervallato da fasi apparentemente «normali».

La risemantizzazione del concetto di guerra così come l'abbiamo ipotizzata pone, ovviamente, seri problemi a quella particolare tipologia di giornalismo definita come giornalismo di guerra e che si basa statutariamente su quel prodotto guerra le cui fasi di sviluppo, maturità e declino abbiamo più sopra definito. Il giornalismo di guerra paga così la perdita del proprio oggetto narrativo qualificante.

In altre parole l'avvento della guerra permanente e de-territorializzata pone al giornalismo una nuova sfida le cui risposte devono essere trovate attraverso strumenti di indagine innovati e adeguati alle nuove circostanze per rispondere al compito, sempre attuale, di fornire all'opinione pubblica un racconto giornalistico che proponga una realtà pubblicamente e collettivamente rilevante.

JERRY KHUEL

UN AUTORE DI FRONTE A UNA SFIDA: RAPPRESENTARE LA GUERRA IN TELEVISIONE

Come autore o come *producer* ho partecipato a un grande numero di programmi televisivi relativi alla guerra. Cito in particolare *The world at war* (Il mondo in guerra), un programma della Thames Television in ventisei puntate, del quale sono stato sia autore sia *producer* e che ebbe un forte impatto negli anni settanta, e una coproduzione franco-britannica, *The great adventure of newsreels. La grande avventure de la presse filmée* (La grande avventura dei cinegiornali), in quattro parti, che ho scritto e co-prodotto con Serge Viallet nel 2001. Partendo dalla mia esperienza vorrei parlare del valore storico del film a base d'archivio e del suo uso nella presentazione in televisione dei conflitti che hanno segnato il Novecento. Insisterò su tre aspetti chiave su cui si basa il lavoro dello sceneggiatore: contesto, concisione e *wallpaper* e *waffle*, vale a dire come riempire i momenti di «vuoto» d'immagine o di colonna sonora in modo adeguato.

Quando il cinegiornale Fox Movietone apparve attorno al 1910 per la prima volta sugli schermi, il suo slogan era: *parla da sé*, ma nessun film può fare questo. L'immagine deve essere messa in un contesto e l'unico modo per farlo è usare le parole. Però ci vuole tempo per spiegare una situazione o un fatto, il commento si dilunga e spesso è d'intralcio alle immagini. La sfida che gli autori dei testi di documentari a base di archivio affrontano è dunque mettere le immagini che utilizzano in un contesto, con la maggior precisione possibile, non usando parole generiche. Questo è facile da dire, molto difficile da fare.

Parto da un esempio, tratto da *From Russia with love* (Dalla Russia con amore) trasmesso dalla BBC 2 il 3 marzo del 2001, che inizia con l'e-

vocazione di un pogrom nella Russia del 1893. Guardando il programma mi sono chiesto: da dove vengono quelle immagini? Le prime riprese sono state tratte da un lungometraggio di fiction, a giudicare dai costumi e dall'illuminazione. Non è una ripresa legata a nessun tempo o luogo specifico e, quanto all'ambientazione della scena, è perfettamente credibile come rappresentazione della vita ebraica nell'Europa dell'est alla fine dell'Ottocento.

Le immagini successive sono di varia provenienza e presentano un altro tipo di montaggio. Il titolo dice che questa è una particolare città, Tolochin, in un particolare periodo, il 1893. I primi film fatti in Russia furono girati dai cameramen dei Lumière, George Moisson e François Doublier, nel 1896. È vero che George Eastman sviluppò il suo cinetoscopio nel 1891, ma non è pensabile che possa avere trasportato in Russia la sua macchina, così grande da dover essere sistemata in una baracca di carta catramata, senza che nessuno lo segnalasse. Quindi, qualunque cosa questo film rappresenti, non è Tolochin nel 1893.

Che cos'è? Per essere onesto non lo so. Dall'aspetto del paesaggio cittadino e dai vestiti dei personaggi potrebbe essere qualsiasi luogo tra il 1905 e il 1925 circa, e alcune immagini potrebbero anche essere state filmate a Tolochin. Vengono mostrate poi le vittime, ma non è per niente chiaro se sono vittime di un pogrom: potrebbero essere vittime di una qualsiasi morte violenta. Le riprese certamente non «parlano da sole». Rispetto alla sequenza di Tolochin che le precede, è evidente che appartengono a un diverso film, o parte di un film.

Un modo in cui potremmo cominciare a individuare la provenienza del materiale sarebbe guardare i cataloghi degli archivi da cui provengono, ma questo non sempre è di aiuto, poiché i cataloghi sono notoriamente inattendibili. Possono servire solo se contengono le schedature delle riprese, con la descrizione delle circostanze che riguardano ogni immagine e delle persone che appaiono in essa; schedature che purtroppo sono andate in gran parte perdute. Anche quando poi si fosse fortunati e si potesse accedere a tali schedature, non è detto che si ritrovino tutti i dati, come nel caso, per esempio, in cui l'operatore non fosse stato a conoscenza dei nomi di chi appare nell'inquadratura da segnare nelle schedature.

Tornando alla sequenza del pogrom di Tolochin, il commento spiega che Irving Berlin era cresciuto in questa città e che emigrò in America con la sua famiglia. La netta impressione lasciata dalle scene che seguono è che il bambino nel filmato sia proprio Irving. Un fil-

mato di Irving Berlin a quattro anni sarebbe un ritrovamento senza prezzo, come scoprire immagini di Louis Armstrong che suona la cornetta nella casa per l'infanzia abbandonata a New Orleans; e se davvero esistesse, nessun autore sano di mente avrebbe fatto a meno di sfruttarlo.

La spiegazione più benevola di ciò che è successo è che il *producer* non aveva intenzione di ingannare il pubblico; ha semplicemente usato le immagini come sfondo, e soltanto uno spettatore pignolo si opporrebbe a un tale uso di un «filmato generico». C'è però una spiegazione meno benevola, cioè che Alan Lewens, il *producer* del serial, sia perfettamente conscio di ciò che ha fatto Jeremy Marre, il suo regista. Le immagini vogliono indicare che quello sia Irving Berlin da bambino e il *producer* spera che gli spettatori accettino quello che si dà loro a intendere. Non dimenticate che nessun autore dei testi o montatore è responsabile di come nel filmato vengono abbinati suoni e immagini. Il principale responsabile è il *producer*, che, in questo caso, sostiene che le immagini sono davvero del giovane Irving Berlin.

Ci si potrebbe chiedere come mai io mi accanisca in modo così netto su questo innocente pezzo di pellicola. La ragione è che ogni volta che sento le parole «filmato generico» sono estremamente infastidito; non esiste, infatti, un «filmato generico»: ogni centimetro di pellicola è stato girato in un preciso momento e in un particolare luogo. Questo è vero anche per le telecamere attaccate agli scafi dei sottomarini o legate davanti ai missili. Una volta accese, funzionano senza intervento umano, ma registrano comunque ciò che succede davanti a loro in un momento e in un luogo preciso.

I *producer* invece presentano il filmato d'archivio come una fonte storica neutra, priva di interpretazioni, usandolo in maniera scorretta. Lasciate che vi mostri cosa intendo.

Il 25 novembre 1941 un cameraman della British Gaumont, John Turner, filmò la distruzione della nave britannica *Barham* affondata da un sottomarino italiano nel Mediterraneo, al largo delle coste egiziane. Egli racconta molto bene la storia nelle sue memorie e sottolinea che non è riuscito a riprendere la prima parte della tragedia perché stava bevendo una tazza di tè sotto coperta quando i siluri colpirono. Dice mestamente:

Tornai sul ponte in pochi secondi per vedere il *Barham* sbandare pesantemente a sinistra e maledissi me stesso per non aver tenuto conto di ciò che mi avevano insegnato: che se uno si affida alla sorte, inevitabilmente qualcosa succede.

Questa è una delle storie più spettacolari della seconda guerra mondiale. Si è dimostrata irresistibile per i *producer* poco attenti sin da quando il filmato è stato presentato al pubblico, subito dopo la guerra. Per esempio venne usato in un programma a puntate di Channel 4, *The battle between the Hood and the Bismarck* (La battaglia tra la Hood e la Bismarck), andato in onda l'11 dicembre 2001 per mostrare – falsamente – come la Hood fu affondata dalla piccola nave da guerra Bismarck nel 1941. L'inquadratura era troppo buona per non usarla.

Lasciate che vi dia un altro esempio di imperdonabile cattivo uso, in questo caso di una ripresa riguardante la prima guerra mondiale in una produzione della BBC, *Nautilus: to war in iron coffins* (Nautilus: alla guerra in bare di ferro), di Alan Lowenstein, trasmessa il 12 settembre 1995. Come dice il commento, la nave da guerra colpita è, o piuttosto pretende di essere, l'*Hogue*, un incrociatore britannico affondato nel 1914. Ma certamente non è l'*Hogue* o niente di simile: è una nave da guerra austroungarica, la *Svent Istvan*.

Il 10 giugno 1918 la *Svent Istvan* - *St Stephen* attaccò la postazione alleata a Otranto sull'Adriatico. Fu colpita da due siluri sparati dalla torpediniera italiana MAS 15 e colò a picco al largo dell'isola Premuda, vicino a Zadar, in Croazia. Queste riprese provengono da un fondo sulla prima guerra mondiale posseduto dall'Imperial war museum di Londra.

Potrei andare avanti a lungo mostrandovi: filmati che pretendono di essere relativi a un evento e che invece si riferiscono a un altro; filmati ripresi in un luogo che danno ad intendere di essere stati ripresi in un altro; lungometraggi di fiction spacciati per reportage; filmati riguardanti un evento che non è mai stato filmato; filmati fatti prima dell'invenzione della cinepresa. Di quest'ultimo punto è curioso esempio la richiesta fatta a un mio amico documentalista di un filmato sull'approdo di Colombo a Santo Domingo, preferibilmente in bianco e nero, ma eventualmente anche a colori. Il *producer* non aveva specificato se le riprese avessero dovuto essere fatte dalla nave degli spagnoli o dal punto di vista dei nativi!

Tale uso delle immagini, molto frequente, rende gli sforzi per elevare gli standard dei film storici a base di archivio un compito scoraggiante e persino una fatica di Sisifo: non appena viene smascherata una scorrettezza, se ne presenta subito un'altra. Sicuramente è un problema il fatto che pochi storici professionisti abbiano l'esperienza e la competenza per essere essi stessi *producer*. Gli storici non dicono:

«Non lo vogliamo corretto, ma lo vogliamo subito», ma temo che questo sia ciò che i *producer* si ritrovano costantemente a dire.

Torniamo ai filmati «generici» e alla veridicità storica. Posto che non esiste qualcosa come il filmato generico, l'unico modo onesto per utilizzare materiali che pretendono di mostrare eventi storici è quello di usarli in un contesto appropriato.

Lasciate che vi dia un esempio di errori che anch'io ho commesso. Sono stato autore e *producer* della penultima puntata del programma: *World at war* (Il mondo in guerra), che tratta della fine della seconda guerra, in un curioso tempo grammaticale, il presente storico, e non sono sicuro che sia stata un'idea luminosa. Ciò che non sapevo era chi esattamente si stava arrendendo alla Terza Armata americana nella scena iniziale. Così ho parlato in generale o, per dirlo con meno grazia, ho fatto delle chiacchiere. È stato solamente dopo che il film era stato trasmesso che ho imparato che quelle truppe includevano elementi della divisione S.S. Das Reich, che era responsabile del massacro a Ouradour sur Glane, e che aveva portato grande devastazione in Russia e nell'Europa dell'est.

Il filmato mostra una macchina dello Stato maggiore con una bandiera russa, che presumibilmente ospitava all'interno un ufficiale e autista dell'esercito di Vlasov che reclutava russi, ucraini e bielorusi che odiavano a tal punto i soviet da essere pronti a indossare una uniforme tedesca per sconfiggerli. Ci sono anche membri della Luftwaffe che hanno strappato via le loro mostrine di identificazione e un civile con una improvvisata fascia della Croce rossa al braccio.

C'è una lezione da imparare: la tentazione di utilizzare delle parole generiche quando gli autori non sono sicuri della provenienza del materiale è molto potente, e a volte irresistibile. Per evitare informazioni sbagliate, io ho scelto la retorica o semplicemente il silenzio, come ho fatto in merito a uno spezzone che mostrava soldati tedeschi morti o moribondi. Una lezione ancora più importante per gli autori dei testi è tacere e lasciar scorrere le immagini una volta preparata la scena, anche – anzi, soprattutto – se le immagini sono di per sé ambigue.

Non sono mai stato in grado di sapere esattamente che cosa successe in quei prati e foreste della Boemia. Le riprese integrali, che mostrano morti e moribondi, mostrano anche alcuni soldati feriti mentre sono trasportati da jeep americane, presumibilmente verso un ospedale da campo. Da chi erano stati feriti? Da bande erranti della Feldpolizei che uccidevano i loro stessi uomini come monito

per incitare gli altri a continuare a combattere? È improbabile: queste bande che si imponevano con la forza avrebbero dovuto muoversi rapidamente per sfuggire all'avanzata americana. Da partigiani cechi che si vendicavano? Questo è probabile, ma è impossibile averne la certezza.

E cosa dire delle donne che si vedono nell'immagine? Sono ceche, tedesche o forse lavoratrici schiave dalla Polonia o dall'Ucraina? Sono state ovviamente maltrattate, ma sono state violentate? Avevo ragione ad associare le loro immagini a ciò che dico nel commento? Più si cerca di scoprire che cosa è successo in quella primavera cecoslovacca e più si infittisce il mistero. Chi è il colonnello americano che riceve la resa e da chi la riceve? Che città è? Tra l'altro i ciak per queste riprese integrali danno soltanto il numero della pellicola, la data e il nome del cameraman, non danno indicazioni sul luogo.

Sembra che questo ci abbia condotto come a una *impasse*, in cui ci sono solo due alternative: *waffle*, cioè chiacchiere, o falsa rappresentazione. Ma c'è una terza via: dichiarare la «falsità» della rappresentazione e/o sottoporla a una breve analisi critica, che la rapporti al contesto. Quando ho scritto l'episodio di Stalingrado per *Mondo in guerra*, ecco quello che ho fatto, mi sono accontentato di quelle due righe: «Andava tutto così velocemente che non c'era tempo per filmarlo. Quindi è stato recitato nuovamente per le telecamere».

Il termine inglese *waffle* è un termine sfortunato. Forse le espressioni: *generalizzazione creativa* o, meglio ancora, *parole creative* sarebbero più appropriate. *Scrivere ad un livello appropriato al contenuto del film* sarebbe il modo più vicino al punto. Se scrivo di carri armati e non so se sono *Tigers*, *Panthers*, *T-34* o *Centurions*, li chiamo semplicemente carri armati. Se sto scrivendo su Hitler e parlo di un episodio che ha avuto luogo nel 1934, non uso i filmati amatoriali di Eva Braun girati nel 1938. Non scriverei mai del primo volo dei fratelli Wright il 17 dicembre 1903 senza considerare che nessun cameraman era presente. Se mi chiedessero di scrivere del primo viaggio del *Titanic*, terrei conto del fatto che non esistono riprese della nave che lascia il porto, né in alto mare, né dell'iceberg che l'ha fatta colare a picco. In altre parole, anche se un film non può essere generico, il commento può, e molto spesso deve esserlo. Questo crea problemi enormi per i *producer*, che insistono nel volere illustrare quello che non è stato – o non avrebbe potuto essere – illustrato, e per gli autori che cercano di eseguire ciò che viene loro ordinato.

Quanto al secondo programma che ho curato, *La grande aventure*

de la presse filmée (La grande avventura dei cinegiornali), fa parte di una serie, iniziata nel 1998, prodotta in lingua inglese e francese. Dalla versione in lingua inglese sono stati tolti tutti i termini che avrebbero tradito la loro appartenenza all'inglese americano o all'inglese britannico, tranne le parole pronunciate dai commentatori stessi dei cinegiornali. Quindi non ho mai detto né *trucks* né *lorries*. Ho dovuto parlare di *vehicles*, veicoli, anche se *veicolo* è una parola latina e non un termine gergale e ha tre sillabe invece che una o due, cosa scomoda quando le parole devono essere collocate in maniera molto precisa sopra le immagini. Ho scritto il copione in inglese e ne è stata fatta una versione in francese. Fare una versione in un'altra lingua è una pratica comune, da quando molti dirigenti televisivi credono, a ragione o a torto, che le differenze culturali tra due società rendano impossibile o, almeno, indesiderabile provare a tradurre programmi televisivi fatti per un mercato, quando li si esportano in un altro. Una nuova versione non è la stessa cosa di una traduzione, e ciò che è stato insolito di questo programma a puntate è che sia la scrittura del testo che la nuova versione hanno avuto luogo simultaneamente. Ci sono state alcune sorprendenti differenze tra l'approccio dell'autore di testi francese e il mio, differenze che tenevano conto del grado di conoscenza dell'evento diffuso tra i due pubblici. Gli spettatori francesi, ad esempio, non avrebbero avuto familiarità con avvenimenti come l'affondamento della nave americana Panay in Cina nel 1937 o il processo a Bruno Hauptmann per il rapimento del piccolo Lindberg, che invece il pubblico americano o inglese, per il quale scrivevo io, poteva conoscere. Ciò portava a un diverso modo di introdurre l'argomento.

Faccio un altro esempio, tratto da: *Terreur en Russie. Terror in Russia* (Terrore in Russia), un filmato della Pathé che abbiamo usato nella nostra serie, presentato al pubblico nel giugno 1907, in cui si racconta di un non ben definito «episodio di terrorismo in Russia agli inizi del secolo». Nulla si sa della storia della produzione di questo film. Potrebbe essere una ricostruzione – una *attualità ricostruita* come l'ammutinamento a bordo della corazzata Potemkin o l'assassinio del ministro dell'Interno russo, il conte von Plehve, entrambi girati dalla Pathé. Ma quale episodio degli affari russi di allora, quale «pezzo» di storia descrive? Chi è il governatore di cui si parla, la moglie del governatore o il terrorista? In effetti non si tratta di un'*attualità ricostruita*, ma di un pittoresco resoconto romanzato della vita di ogni giorno nella Russia zarista. Sono stato incaricato di scrivere un testo per la presentazione televisiva di questo filmato. Ho pensato: «Il

film va avanti per un tempo lungo e, dal momento che non sembra essere basato su eventi reali, non c'è molto da dire al proposito».

L'autore dei testi per la versione francese ha scelto un'altra strada. Dove io ho usato frasi generiche, lui si è assunto il compito di agire come faceva, al tempo del cinema muto, l'*imbonitore*, qualcuno che spiegava l'azione che aveva luogo sullo schermo. Questa pratica era molto comune all'epoca, in quanto gran parte del pubblico era incolta, ed è ancora oggi in voga in Giappone.

Un problema del quale il programma a puntate ha sofferto è stato la riduzione del budget, dopo che avevamo già cominciato la produzione. Gli unici cinegiornali dei quali potevamo disporre erano quelli fatti dalla Gaumont, dalla Pathé e dalla British Pathé, materiale disponibile senza diritti d'autore conservato alla Library of Congress o ai National Archives di Washington.

Sono rimasto colpito dalla differenza con cui sono stati montati nel programma i cinegiornali americani o britannici e, nella versione francese, i cinegiornali francesi. Nella loro versione del programma i francesi non hanno preso in considerazione che uno degli scopi della serie era di lasciare che il suono originale, musica ed effetti, parlasse da solo.

In parecchi casi i miei tentativi di collegare l'immagine al commento sono stati vani. La quarta puntata del programma ha dovuto occuparsi della storia della seconda guerra mondiale in pochi minuti. Così poche brevi scene, attinte in modo acritico da un montaggio di repertorio – che non ho riconosciuto – indicavano il passare del tempo. Ho scritto, come mi sembrava corretto fare, un commento generico, senza dare date precise. Ma il mio copione non è stato utile, dal momento che, tra la fine della scrittura e la sua registrazione, sono state aggiunte a quelle generiche immagini date precise riferite a eventi ben definiti: per esempio la parata per la vittoria tedesca a Parigi e la difesa di Stalingrado sono state entrambe datate 1941. Questa è stata, di tutta la serie, l'esperienza più infelice. Mi sono sentito come se scrivessi per me stesso un epitaffio: «Non sparate sull'autore»: i tedeschi marciavano su Parigi un anno dopo di quando c'erano realmente arrivati e i russi iniziavano a difendere Stalingrado otto mesi prima di arrivare.

In conclusione: quello che faccio solitamente è tenere il testo il più corto possibile. Spiegazioni serie richiedono tempo e credo che i testi per programmi della durata di cinquantadue minuti non dovrebbero contenere più di mille parole. Se ce ne sono di più, è un errore,

UN AUTORE DI FRONTE A UNA SFIDA

soprattutto per serie il cui scopo è mostrare un filmato, inserirlo in un contesto semplice e lasciare che il pubblico comprenda ciò che viene mostrato.

E penso che la sfida per noi autori sia quella di evitare la falsa informazione; usare il meno possibile parole generiche e immagini come puro sfondo; contestualizzare in maniera adeguata, e realizzare tutto questo in non più di mille parole.



LORENZA SERVETTI

PRIMA DELLA TV: FOTOREPORTER DI GUERRA

«Era questa la prima volta che seguivo un attacco dall'inizio alla fine ma fu anche l'occasione per scattare alcune foto ottime. Erano immagini molto semplici. Mostravano quanto noiosa e poco spettacolare fosse in verità la guerra. In genere uno scoop dipende sia dalla fortuna che dalla rapidità nella trasmissione delle foto, tant'è che la maggior parte degli scatti non significano nulla appena il giorno dopo la loro pubblicazione. Ma il soldato che tra una decina d'anni, nella sua casa, sarà in grado di rivedere queste immagini, potrà affermare: "E' andata proprio così"» (Robert Capa)

Almeno due degli elementi più interessanti dell'odierno modo di fare informazione su una guerra – il mercato delle immagini e il mito del fotoreporter che racconta «in diretta», affrontando egli stesso rischi e pericoli – hanno la loro origine nell'era pre-televisiva, e il loro grande banco di prova nella rappresentazione della guerra civile spagnola. Primo conflitto fotografato per un pubblico di massa, soggetto privilegiato dell'attualità illustrata e, al medesimo tempo, campo di sperimentazione massmediologica, ha prodotto foto di straordinario impatto, sulle quali si è formata la memoria collettiva dell'evento, e ha contribuito in maniera fondamentale al costituirsi della moderna fotografia di guerra.

Tuttavia fotografare una guerra non era cosa nuova nel 1936: il binomio fotografia-guerra compare fin dagli inizi dell'industria foto-

grafica e le prime guerre fotografate offrono elementi di riflessione sull'uso della fotografia, sul tipo di rappresentazione offerto e sul ruolo del fotografo, che ritornano ancora nel dibattito attuale.

LA GUERRA FOTOGRAFATA

Dai primi dagherrotipi sulla guerra americana contro il Messico (1845-1846), che si limitavano a ritrarre i militari, e da quelli del fotografo Salvatore Lecchi, che rappresentavano per la prima volta «un teatro di guerra» con le vedute dei luoghi della battaglia tra le truppe pontificie e i difensori della Repubblica romana, nel 1849, fino all'ampia documentazione di Roger Fenton sulla guerra di Crimea (1854-1856), pubblicata sull'«Illustrated London News»¹, e alle intense stereoscopie di Matthew Brady e Alexander Gardner sulla guerra di secessione americana (1861-1865), nella seconda metà dell'Ottocento si fa strada e si afferma la convinzione che la fotografia è uno dei principali strumenti d'informazione dell'opinione pubblica e anche un «prezioso documento per la storia»².

Già nel 1851 l'«American journal of photography» scriveva: «Una scena di battaglia è un bel soggetto per un pittore, uno storico o un fotografo» e nel 1854 «The Times» si dichiarava convinto che «qualunque cosa la fotografia rappresenti sul campo deve essere vera». Mentre nel maggio 1859 Ernest Lacan, redattore della rivista di Parigi «La Lumière», a proposito delle vedute stereoscopiche dei luoghi di combattimento presentate ai lettori insieme ai resoconti giornalistici, per meglio informarli sulla campagna d'Italia e permettere loro di seguire da casa «il glorioso viaggio» delle loro truppe, affermava: «Esiste una verità ben più incontestabile ancora e che

¹ La guerra di Crimea è la prima che viene seguita in maniera costante dai giornali, che mandano i propri inviati e fotografi. L'inglese Roger Fenton, considerato il primo grande fotografo di guerra, in molti mesi di lavoro al fronte eseguì trecento riprese. La tecnica fotografica è ancora agli esordi (è stata sperimentata per la prima volta solo quindici anni prima) e grandissime sono le difficoltà che i fotografi devono affrontare: lastre di vetro ingombranti e pesanti; sviluppo e fissaggio che richiedono ore fanno sì che si possano riprendere due o tre immagini al giorno.

² Frase attribuita all'imperatore Napoleone III riportata da La Gavine nel suo resoconto sulla campagna d'Italia, *Chronique*, «La lumière», IX, 21, 21 maggio 1859, citata nel saggio di P. Cavana, *Fogli di album: la fotografia e la guerra prima del 1914*, in P. Ortoleva, C. Ortaviano (a cura di), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 31-32, a cui si rimanda per un'articolata e ampia analisi del tema.

tutti si possono procurare: vogliamo riferirci ai documenti forniti dalla fotografia». Sottolineando poi «la larga parte avuta dalla fotografia [...] ufficialmente aggregata all'armata», concludeva con la suggestiva immagine degli «obiettivi puntati insieme ai cannoni». È il giornale, che seguirà puntualmente questa guerra, avendo come corrispondente ufficiale dall'Italia il fotografo Bérardy, più volte ritornerà sulla tesi dell'informazione «vera» fornita attraverso i materiali fotografici.

Dello stesso parere sarà anche Matthew Brady, il più famoso reporter dell'Ottocento, che qualche anno dopo, con un grande apparato tecnico operativo e un ricco staff di collaboratori inviati su tutti i fronti, documenterà la guerra civile americana, attribuendo al nuovo mezzo valore di documento storico, nella piena convinzione che «l'apparecchio fotografico è l'occhio della storia»³.

Ma cosa mostrava questo occhio? Alle reali difficoltà tecniche – macchine pesanti e ingombranti, lentezza nei posizionamenti delle attrezzature, acidi che a contatto delle polveri da sparo si deteriorano e, soprattutto, scarsa sensibilità delle lastre – viene attribuita la impossibilità di riprendere scene d'azione⁴; e se anche i fotografi «piantano le loro tende a fianco di quelle dei nostri soldati», come si scrive ancora su «La Lumière» nel 1858, tuttavia quasi sempre «essi riproducono le scene animate della vita del campo e realizzano delle istantanee durante le manovre delle truppe» o fotografano dopo la battaglia, ricostruendo le azioni, mettendo in posa i combattenti: così una guerra viene rappresentata per lo più dalle vedute dei luoghi di combattimento dopo il combattimento, dalle foto dei mezzi militari del proprio esercito e dei danni e delle distruzioni operate dai nemici.

Tali caratteristiche sono alla base pure della immagine della guerra diffusa dai giornali illustrati, che proprio in occasione dei più importanti eventi bellici registrano una forte crescita e interessanti cambiamenti nell'impostazione grafica. È quanto accade durante la Grande guerra, primo conflitto mondiale che, come scrive Antonio Gibel-

³ Della convinzione di Brady è testimonianza la scritta «Photographic History» da lui stampata sulle stereoscopie prodotte dal suo studio.

⁴ La rivista «The Times» nel 1861 scrive: «Il fotografo al seguito delle armate moderne si deve accontentare della condizione di quiete e delle scene immobili che restano quando la battaglia è finita».

li, agisce da «spartiacque del mondo contemporaneo anche per quanto riguarda le trasformazioni delle strutture mentali e le forme della percezione»⁵. Dal 1915 al 1918, in Italia, per esempio, la tiratura della stampa aumenta di sei volte; al primo posto sono i periodici illustrati, che sempre più danno spazio alla fotografia, presentandola al pubblico come il mezzo migliore per fornire una oggettiva informazione. Durante la guerra, mentre «si amplifica e si socializza la rivoluzione delle comunicazioni che si è compiuta tra Otto e Novecento» – per usare ancora parole di Gibelli – allo stesso tempo se ne accelera la modernizzazione. Nel campo della fotografia, in specifico, il suo utilizzo per fini strategici e tattici nel rilevamento aereofotografico, nella ricognizione del territorio e nell'individuazione di bersagli, diventa sempre più determinante così da richiedere un notevole ampliamento della struttura del Servizio fotografico dei vari eserciti. Per rispondere alle nuove esigenze militari viene impiegato un elevato numero di fotografi al seguito delle truppe, dotati di attrezzature tecnologicamente avanzate e di laboratori di sviluppo e stampa forniti di materiali sempre più perfezionati, tali da garantire una migliore qualità delle riproduzioni⁶. Molte di queste sono destinate dagli stati maggiori alla pubblicazione e ad esse la stampa illustrata può accedere facilmente e farne largo uso, privilegiando sempre più tale documentazione rispetto al disegno.

È da qui che proviene gran parte delle foto della prima guerra mondiale pubblicate da una prestigiosa rivista, «L'illustrazione italiana», che fin dalla fondazione aveva rivendicato la propria modernità rispetto ai settimanali «a figure» ottocenteschi proprio per l'ampio spazio riservato al materiale fotografico e per le nuove tecniche di riproduzione usate. Il giornale, con una linea editoriale fedele interprete delle direttive governative, vuole proporre ai suoi lettori una aggiornata e «veritiera» immagine della guerra abbinando ai servizi

⁵ A. Gibelli, *Luci, voci, fili sul fronte: la grande guerra e il mutamento della percezione*, in Ortoleva-Ottaviano, *Guerra e mass media*, cit., pp. 49-50: «La grande guerra segna l'avvento della modernità nel senso che la rende manifesta, la offre dispiegata nelle sue valenze di spettacolo terrificante e con ciò modifica in maniera durevole la stessa percezione del mondo. La gente comune, e in prima fila i combattenti, «vedono» e «sentono» per la prima volta il mondo nuovo modificato dalle tecnologie industriali».

⁶ Sulla struttura del Servizio cinefotografico dell'esercito italiano, sull'evolversi delle tecnologie in campo fotografico in periodo di guerra si veda il saggio di Dario Retuna, *Una pocket per l'alpino, il bersagliere e il marinaio e alcune fotocamere da sparare*, in *La guerra rappresentata*, numero fotografico di «Rivista di storia e critica della fotografia», 1980, pp. 33-39.

giornalistici un ampio numero di fotografie: dal giugno del 1914 al dicembre 1918 sono ben milleottocento (contro le ottocento de «La Domenica del Corriere»), a cui si aggiungono molti disegni⁷. Con la guerra, l'impostazione stessa del settimanale cambia: nelle notizie e soprattutto nelle immagini viene dato il massimo spazio al conflitto in corso, cui è dedicato un numero sempre più alto di copertine e una rubrica fissa, *La Grande Guerra*, ricca di foto dai fronti. Fin dall'inizio, la guerra è presentata come «moderna» e «tecnologica»: le fotografie dei nuovi mezzi dell'artiglieria, della marina e, particolarmente nell'ultimo periodo, dell'aeronautica, sono spesso pubblicate a pagina intera o addirittura a doppia pagina, a evidenziare la tecnologia avanzata dell'apparato bellico, sottolineata anche da titoli e didascalie altisonanti.

La tendenza a fare della guerra il soggetto principale dell'informazione sarà ancora più evidente dopo il 24 maggio 1915, quando essa diventerà *La nostra guerra* – per parafrasare il titolo di reportage fotografici dal fronte che compariranno su ogni numero. Persino la pubblicità anche di oggetti quotidiani, adattata alla nuova situazione, verrà rivolta soprattutto ai soldati, presenti nell'iconografia e nel testo dei messaggi pubblicitari, come nel caso della Vest Pocket Kodak, nuova macchina fotografica «per ogni ufficiale e soldato» (o «marinaio») studiata per potere essere «comodamente portata in una tasca della divisa»⁸ (figg. 2, 3).

L'entrata in guerra dell'Italia, preannunciata nella copertina del 23 maggio 1915, è presentata al pubblico, nel numero successivo,

⁷ «L'illustrazione italiana», settimanale fondato a Milano nel 1873 dall'editore Emilio Treves, esce sulla scia della inglese «The Illustrated London news» (1842), della francese «L'illustration» (1843) e della tedesca «Illustrierte Zeitung» (1869). Giornale di lusso, ricco di illustrazioni anche a colori e foto, si rivolge principalmente ai ceti medi, alla media-alta borghesia intellettuale, come dimostra anche il prezzo (75 centesimi contro i 10 del settimanale popolare «La Domenica del Corriere»). Stampata non su carta da giornale, come «La Domenica del Corriere», ma su carta lucida (calandrata), che permette una migliore riproduzione delle fotografie e dei testi, presenta anche impaginazioni dei testi su tre colonne, invece che quattro, che ne agevolano la lettura insieme ai caratteri più grandi usati (corpo 8).

⁸ La Vest Pocket Kodak venne prodotta nel 1912, ma venne pubblicizzata soprattutto nel 1915, nella sua versione economica, proposta anche a rate. Interessante anche la pubblicità della penna stilografica Waterman's Ideal Fountain Pen, una delle più frequenti, con slogan e disegni di grande impatto grafico, in cui sempre compare il soldato. Ad esempio, oltre a quello della fig. 2, il disegno della penna che divide un cuore occupato nelle due parti rispettivamente da un alpino che scrive una lettera e da una ragazza che la legge; o: «L'utilità della Waterman's», titolo di uno schizzo in cui ancora la penna divide trasversalmente il foglio in due, con da una parte disegnato un soldato in trincea, dall'altra un ferito in ospedale, entrambi intenti a scrivere.

con un disegno simbolico che rappresenta in primo piano un trombettiere «protetto» alle spalle da una grande Vittoria alata⁹: l'uso del disegno serve a conferire epicità all'avvenimento, a trasferirlo quasi oltre la storia, già nel mito, e il giornale vi ricorrerà sempre per sottolineare tale funzione retorica o quando la rappresentazione fotografica potrebbe apparire troppo cruda, come per esempio, nel caso dei morti.

Le prime «istantanee» (così vengono indicate) dai nostri fronti, sono pubblicate il 13 giugno e, come tutte quelle che seguiranno, fanno vedere del conflitto solo ciò che concorre a darne una immagine eroica, ma anche tranquillizzante per chi è a casa, la cui difesa viene mostrata sicura attraverso le numerose foto degli efficienti mezzi militari usati a questo scopo. Niente trapela delle enormi difficoltà presenti nell'organizzazione dell'esercito italiano: lo scarso equipaggiamento, le terribili condizioni di vita nelle trincee, la mancanza di assistenza medica, solo per citarne alcune; mentre per tutti gli anni di guerra vengono pubblicati rassicuranti inserti fotografici sulle grandi industrie nazionali, che contribuiscono allo sforzo bellico e, nello stesso tempo, garantiscono il normale svolgersi della vita civile.

Accanto alle fotografie provenienti dalla Sezione cinefotografica del Comando supremo dell'esercito italiano, che agiva come una vera e propria agenzia, ne troviamo altre, pur se in numero nettamente inferiore, fornite dagli analoghi Servizi degli stati alleati, da agenzie estere autorizzate e da inviati speciali e fotografi della rivista, come Aldo Molinari; tutte, comunque, con le medesime caratteristiche. Per lo più campi totali o figure intere, ritraggono soprattutto i luoghi della «nostra guerra», le Alpi, il Piave, l'Isonzo, presentati come belle vedute, paradossalmente intoccate dalla distruzione bellica; le opere di fortificazione e difesa dell'esercito italiano, le trincee, gli spostamenti delle truppe, i soldati nei momenti di riposo o nei lavori quotidiani, i campi di battaglia deserti. Come nella documentazione fotografica delle guerre precedenti, anche se le innovazioni tecnologiche hanno reso possibile la ripresa del movi-

⁹ Il disegno apparso nella copertina del 30 maggio 1915 con la didascalia «Lo squillo di guerra» è firmato da Aldo Molinari; quello della copertina del 23 maggio, di Ludovico Pagliaghi, rappresenta le truppe schierate sormontate da una grande immagine dell'Italia, rappresentata come figura femminile con il velo e lo scudo, campeggiante nel cielo.

¹⁰ In particolare, già dagli inizi del Novecento, viene ridotto il formato delle lastre e le dimen-

mento¹⁰, quasi mai sono ripresi combattimenti: si fotografa prima o dopo, mai durante. Ed è curioso trovare in alcune didascalie l'indicazione «Durante la battaglia», quando nell'immagine si vede con chiarezza il dopo: soldati che trasportano con calma feriti fra le rovine di un paese, seguiti da altri che ne osservano il passaggio, o si occupano del traino di artiglieria pesante, guardando tranquillamente nell'obiettivo del fotografo¹¹. Per mostrare la concitazione dell'azione di guerra, lo scontro cruento, con gli attacchi al nemico e i morti lasciati sul campo, si fa uso, ancora una volta, del disegno, che immediatamente attutisce la crudezza della realtà, conferendole nobiltà e gloria.

Per le copertine vengono scelte foto di forte impatto, che sottolineano la «modernità» della guerra e l'eroismo e i sacrifici dei combattenti: armamenti imponenti, trasporti di mezzi o di approvvigionamenti in zone impervie, gole, passi, pareti a picco, paesaggi che contribuiscono a creare una dimensione epica; i soldati esposti a rischi e a pericoli, o vigili e pronti al combattimento nelle trincee (figg. 3, 4); oppure i ritratti di comandanti, ufficiali, alti ranghi dell'esercito, a partire da quello del re, «primo soldato d'Italia». A volte è proprio all'immagine che è affidato il prudente commento del giornale, come nel caso del cambio della guardia al Comando militare supremo: il ritratto del generale Diaz, per esempio, campeggerà in copertina, con la didascalia: «Il nuovo capo dell'esercito italiano», mentre per fare riferimento a Cadorna poco prima del suo allontanamento, si ricorrerà alla foto di una scultura della Vittoria, sotto cui compare il titolo «Il credo di Cadorna» e la dichiarazione del generale¹².

Stessi caratteri hanno le foto che illustrano gli articoli, sempre accompagnate da una didascalia che le commenta e ne guida l'interpretazione. Ma ai soggetti fotografici di cui si è parlato se ne aggiunge uno poco sfruttato per le copertine: la vita quotidiana dei soldati al fronte, che occupa pagine intere. La preparazione e distribuzione del rancio, il barbiere di campo, il maniscalco, lo spettacolo (solo

sioni degli apparecchi e accresciuta la sensibilità dei materiali, permettendo «la conquista della istantaneità fotografica, ovvero la possibilità di fermare l'attimo eloquente di un episodio» come dice Ando Gilardi, *Immagini da sparare*, in Enzo Biagi, *La seconda guerra mondiale. L'immagine della guerra*, Milano, Fabbri, 1982.

¹¹ «L'illustrazione italiana», 35, settembre 1917, p. 202.

¹² «L'illustrazione italiana», 46, 18 novembre 1917, e 22, 3 giugno 1917.

dopo l'allontanamento dal Comando supremo del generale Cadorna e la sua sostituzione con Diaz), la sistemazione nei rifugi improvvisati, le celebrazioni collettive, come la Messa, sono immagini di una quotidianità che ripete i ritmi della vita di pace, offerte ai lettori con il chiaro intento di tranquillizzare: i militari, in gruppo o da soli, si offrono sorridenti all'obbiettivo, nello stesso modo che per le foto ricordo da mandare a casa¹³.

Tuttavia, nel corso della guerra, avvengono cambiamenti nel rilievo dato ad alcuni temi, sia in copertina che nell'interno della rivista. Nel 1917, ad esempio, anno terribile per il nostro esercito, aumentano le foto rispetto ai testi, quasi che ad esse venga delegato principalmente il compito di infondere fiducia e risollevarlo il morale del lettore. Quasi niente si pubblica sulle gravi sconfitte italiane: pochi accenni anche alla più pesante delle ritirate, Caporetto¹⁴, mentre più ampia diventa la documentazione fotografica delle opere di fortificazione e di difesa, delle armi e delle munizioni; più numerose le foto dei prigionieri nemici, spesso feriti, quasi a rassicurare sul procedere comunque vittorioso delle nostre truppe, come sottolineano le didascalie. E compare anche una delle rare immagini di cadaveri in primo piano: di nemici, ovviamente, come di nemici sono quelle che troveremo più frequenti nel 1918. I morti italiani, infatti, assenti nelle fotografie, sono presentati invece in numerosi disegni: qui sono già trasfigurati in «caduti per la patria», e la morte, dipinta nel suo aspetto eroico, non impaurisce più e acquista giustificazione anche per chi, a casa, sfoglia il giornale. Per lo stesso motivo ha uno

¹³ Angelo Schwarz a proposito di queste immagini sottolinea come tuttavia «Le fotografie ridanno, non volentieri, la guerra così come la vive il soldato al fronte» (A. Schwarz, *La retorica del realismo fotografico*, in *La guerra rappresentata*, cit., p. 6). Interessante anche l'analisi di Peppino Ortoleva sulla scarsa presenza nella prima guerra mondiale di una «fotografia monumentale», così motivata: «la concezione della guerra come comportamento tutto eroico ispirato ai valori più elevati [...] fu soppiantata da quella che si affermò con la prima guerra mondiale, che riconosceva nella guerra l'alternarsi di una lunga catena di giornate squallide e quasi impossibili da rendere eroiche e di momenti di eroismo ed abnegazione meritevoli di essere immortalati in monumenti e tali da riscattare la noia e la disperazione della guerra quotidiana», P. Ortoleva, *Fonti e tecniche: la fotografia*, in *Il mondo contemporaneo*, La Nuova Italia, Firenze, 1982, x, p. 1151.

¹⁴ Alla disfatta di Caporetto (ottobre-novembre 1917) non sono dedicati articoli; vi si riferiscono solo quattro foto che ritraggono reparti che si ritirano «ordinatamente», come recitano le didascalie. L'inquadratura e il campo lungo fanno risaltare più il paesaggio di sfondo che i soldati. Solo in una, che occupa doppia pagina, la ripresa, dal di dietro, di una lunga fila di militari e di carri con anche qualche civile, suggerisce la disfatta. «L'illustrazione italiana», 46, 18 novembre 1917, pp. 418-422.

spazio privilegiato nella rivista, fin dall'inizio della guerra, la rubrica *Caduti per la nostra patria*, in cui si pubblicano pagine intere di ritratti di soldati e ufficiali, con l'indicazione del giorno e della località dove sono stati uccisi. Nell'impaginazione, la presenza di una cornice formata da foglie di alloro stilizzate, al posto della filettatura a lutto, proibita fra l'altro dalla censura anche per i necrologi, sottolinea il carattere glorioso di queste morti.

Nel 1918 vengono pubblicate per la prima volta fotografie aeree e alla documentazione sul fronte comincia ad affiancarsi quella sulla vita dei civili: fin dal primo numero si introducono nuovi soggetti fotografici, quali i danni provocati dai bombardamenti nemici alle nostre città, ai monumenti e alle opere d'arte e i disagi della popolazione. Le immagini drammatiche di città sventrate, di case distrutte «dalle malvagie incursioni aeree nemiche sulle città aperte», di monumenti portati via dalle piazze per proteggerli dalle «barbare distruzioni che il nemico tenta quotidianamente» occupano anche le copertine: in primo piano, sempre, donne e bambini che contemplano desolati la distruzione, mentre i titoli e le didascalie sottolineano la «malvagità» e la «barbarie» del nemico che colpisce popolazioni inermi (figg. 5, 6). Qui non solo i soggetti scelti sono nuovi, ma anche l'impaginazione, i tagli particolari delle fotografie, che puntano a ottenere la massima intensità espressiva, come nella foto a tutta pagina di bambini in un rifugio antiaereo, in cui gli occhi sgranati davanti all'obiettivo e la fisicità della posa trasmettono la paura di una situazione mai prima affrontata (fig. 7). La guerra è al suo terzo anno per l'Italia: molti i morti, terribili le condizioni al fronte e gravissimi i danni alla vita civile; forte anche un sentimento di stanchezza, di odio della guerra e di desiderio di pace che emerge in tante lettere, cartoline e diari di soldati, sottoposti a censura, ed è documentato nelle numerosissime sentenze dei tribunali militari¹⁵. Di tutto ciò non si parla mai nella rivista, i toni rimangono eroici e anche quando si nomina la pace, si allude alla pace della vittoria, o si fanno timidi accenni all'impegno per una pace futura, come il lungo reportage su *Le donne italiane per la pace* pubblicato nel maggio 1918. Ma la scelta di mostrare al lettore immagini

¹⁵ Le sentenze dei tribunali militari sono centomila, conservate nell'archivio di Stato a Roma. A morte ne sono state emesse quattromila; eseguite: settecentocinquanta. Oltre a quelle per diserzione, per lo più le accuse sono di disfattismo, fraternizzazione con il nemico con atti o parole. Si veda E. Forcella, A. Monticone, *Plotone di esecuzione: i processi della prima guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1968.

di paura e distruzione, che precedentemente si erano evitate, sembra indicare una diversa strategia comunicativa fondata, oltre che sull'esaltazione del nostro esercito, sulla denuncia delle crudeltà del nemico a cui ci si deve opporre con rinnovata energia. A questo scopo risponde anche la pubblicazione di un maggior numero di foto con cadaveri (anche se solo di nemici, come si è detto sopra) e dell'unica documentazione pubblicata sul giornale di esecuzioni capitali. Sotto il titolo *Austria nefanda!*, la prima pagina, con tre foto che ritraggono impiccagioni di ribelli nell'esercito austriaco e un ammasso indistinto di corpi «di donne e bambini massacrati» (fig. 8), prepara la seconda, in cui il violento impatto della rappresentazione è amplificato dalla ripetitività, resa con grande effetto dall'impaginazione che accosta, come in una serie, immagini simili: lunghe file di forche con appesi i corpi dei giustiziati. Le didascalie che indicano i diversi luoghi delle esecuzioni, sparsi per tutto l'impero austroungarico, contribuiscono a suggerire l'idea che il nemico ricorra con frequenza a tali metodi e a creare un'impressione di crudeltà sistematica. L'intenzione è chiaramente propagandistica e l'indicazione «Queste fotografie furono trovate indosso a dei prigionieri», messa in bella evidenza sotto il titolo del servizio, vorrebbe convincere sulla credibilità del materiale pubblicato e spiegare come sia stato possibile entrarne in possesso. Il ricorso a tale espediente induce una serie di interrogativi sui requisiti richiesti o suggeriti dalle autorità competenti perché una immagine potesse essere pubblicata e sull'uso della fotografia nella stampa illustrata.

Le Norme per i corrispondenti di guerra. Prescrizioni per il servizio fotografico e cinematografico, pubblicate dal Comando militare supremo nel luglio del 1917, non contengono ancora le esplicite proibizioni che verranno applicate durante la seconda guerra mondiale; l'unico divieto riguarda le riprese di armi segrete e impianti militari e pochi risultano gli interventi censori sulle foto pervenute agli uffici dello stesso Comando. Eppure, come abbiamo visto, nella documentazione fotografica vi sono gravi lacune e vere e proprie assenze: le condizioni di totale degrado nelle trincee, per esempio; le sofferenze del vivere quotidiano al fronte che non traspaiono mai dai volti sorridenti dei soldati messi in posa; i cadaveri e i feriti in

¹⁶ Rare le eccezioni, come quella trovata da Silvana Rivoir nell'album del tenente Giuseppe

numero estremamente esiguo, o le fucilazioni. Immagini che non ritroviamo neppure negli album privati di quei pochi militari muniti di macchina fotografica, che ritraevano la guerra per sé¹⁶; tanto che appare interessante e condivisibile la conclusione cui giunge Ando Giraldi, dopo aver esaminato l'intera collezione fotografica del Comando supremo (seimila fotografie): l'ipotesi cioè della presenza di una autocensura «a monte», fatta ed espressa dal fotografo stesso¹⁷.

Le foto che vengono fornite alla stampa subiscono poi, nella pubblicazione, un'ulteriore intervento da parte della redazione del giornale: l'impaginazione, i titoli attribuiti e le didascalie guidano il lettore a una interpretazione prestabilita, spesso finalizzata alla propaganda, anche in una rivista come «L'illustrazione italiana», che si vantava di offrire al suo pubblico una informazione più «oggettiva» proprio tramite i documenti fotografici.

Lo stesso uso della fotografia, come semplice illustrazione, verrà riproposto, un decennio dopo, nella rappresentazione di un'altra guerra, quella civile spagnola¹⁸. Il settimanale la documenterà con ampiezza, facendo ricorso sempre più frequentemente alle immagini, cui viene dato il massimo rilievo, senza tuttavia riconoscere loro alcuna autonomia: il racconto della guerra sarà ancora sempre affidato ai testi e, nonostante la ricchezza e la maggior resa tecnica delle foto, non presenterà quelle novità che negli stessi anni possiamo riscontrare in altre riviste. Contemporaneamente, infatti, nel campo della comunicazione si sta compiendo una vera rivoluzione che porta a sperimentare nuove tecniche, nuovi generi e approda a un modo di fare informazione in cui alla fotografia è riservato un ruolo fondamentale.

Grazie ai progressi dell'editoria e alle perfezionate tecniche di riproduzione (calcografia), aumenta fino a diventare di massa la diffusione dei magazine illustrati che, ampliando lo spazio dato alle

Dallorto: una sequenza che riporta in sei fotogrammi i preparativi della fucilazione di un soldato al fronte, dove si può vedere un diverso approccio alla guerra: il desiderio di poter mostrare a chi stava a casa il vero volto della guerra. Si veda S. Rivoir, *Il soldato fotografato e fotografo*, in *La guerra rappresentata*, cit., pp. 10-15.

¹⁷ *Ibid.*, A. Giraldi, *I tabù impossibili della censura fotografica militare*, p. 40.

¹⁸ Per un'analisi approfondita delle rappresentazioni della guerra civile spagnola si veda il volume: *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni. 1936-1939*, Bologna, Ibc Emilia Romagna, Editrice Compositori, 1999.

fotografie, tentano di rispondere alla nuova domanda del pubblico di «vedere». «L'immagine è la regina del nostro tempo» – recita l'editoriale del quotidiano «Paris Soir» nel gennaio 1932, presentando la nuova impaginazione:

Noi non ci accontentiamo più di conoscere, desideriamo vedere. Oggi ogni importante giornale di informazione tende a mettere accanto alle notizie un documento fotografico che non solo ne dimostra la verità, ma conferisce loro l'esatta fisionomia.

Su tale linea si muovono sia i tradizionali magazine, come le «Illustrazioni», sia quelli di recente fondazione, che anzi vanno oltre e inaugurano un'informazione e una concezione di settimanale illustrato destinate a fare scuola; fra i più diffusi il francese «Vu», l'americano «Life» e l'inglese «Picture Post». Il loro successo immediato deriva soprattutto dall'aver risposto tempestivamente e in modo adeguato «al bisogno di donne e uomini del ventesimo secolo di una concisa informazione visiva»¹⁹. Avvalendosi delle novità tecniche del settore e potendo usufruire del mercato di immagini che si va costituendo, essi cercano di raggiungere l'obiettivo che si sono posti di offrire ai loro lettori «l'attualità illustrata». Secondo questa definizione, contenuta nella presentazione del primo numero di «Vu», è attraverso l'immediatezza delle foto che le notizie devono essere veicolate al pubblico. Attualità e fotografia formano così un binomio inscindibile, dando origine a una forma di comunicazione, il fotogiornalismo²⁰, in cui la novità più cospicua è l'uso della fotografia come testo autonomo, racconto essa stessa: quello che viene definito da Henry Luce, fondatore di «Life», *photographic essay*. Il saggio fotografico, o, con altri termini, il fotoreportage, diventa per i magazine moderni il nuovo modo di raccontare gli eventi a un pubblico ormai di massa, nella convinzione, pur

¹⁹ Così Stephen Haller, stretto collaboratore di Henry Luce, fondatore di «Life», spiegava lo strepitoso successo che accolse la rivista, fin dalla sua prima uscita (1936). Le 466.000 copie tirate andarono subito esaurite e il magazine superò ogni record vendendo nelle sue prime settimane più di quanto gli altri periodici avessero venduto nel loro primo anno di vita.

²⁰ «La fotografia, e non il testo scritto, è il racconto». Si veda J. Tebbel, M.E. Zuckerman, *The magazine in America 1741-1990*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 236. Fu il fotografo tedesco Erich Salomon, sperimentando per la prima volta tale genere alla fine degli anni venti del Novecento, a coniare il termine *fotogiornalismo* e a stabilire il moderno concetto della professione.

rivelatasi spesso mistificante, che «le fotografie parlano un linguaggio universale, sono per i ricchi e per i poveri, indipendentemente dalla razza, dalla classe sociale, dai credi», come teorizzava Ralph Ingersoll, collaboratore di Luce.

Una serie di elementi concomitanti – fra cui senz'altro la volontà delle due parti in lotta di essere ampiamente rappresentate, l'assenza quasi totale di censura e la necessità di trovare nuovi modi di rappresentazione – fanno sì che la guerra civile spagnola costituisca il banco di prova del nuovo genere, diventando il soggetto privilegiato della «attualità illustrata».

I FOTOREPORTER E IL MERCATO DELLE IMMAGINI

In Spagna arrivano gli inviati speciali della stampa internazionale: ogni testata, dalle più prestigiose a quelle di nuova formazione, per avere notizie in esclusiva e offrire ai lettori un'informazione rapida e «oggettiva», manda corrispondenti su entrambi i fronti e un numero elevato di fotografi, perché è ormai opinione comune che «solo i documenti fotografici portano una testimonianza diretta e viva»²¹. Per lo stesso motivo, molti fotoreporter si recano di propria iniziativa a seguire gli avvenimenti spagnoli; sono soprattutto giovani e non ancora noti: fra di loro alcuni diventeranno famosi proprio per le fotografie qui scattate, come Robert Capa e David Seymour²². Sfruttando le possibilità tecniche delle nuove macchine fotografiche²³, molto leggere e maneggevoli, possono realizzare vere istantanee, sviluppare le pellicole *in loco* e, con una pratica innovativa, vendere le loro foto a giornali diversi, facendosi conoscere e, a volte, assumere da un magazine. All'inizio della guerra, soprattutto, moltissime sono le fotografie che circolano e di grande impatto, tali non

²¹ «L'illustration», 1° agosto 1936. La frase è presa da un articolo di Robert de Beauplan, inviato speciale della rivista francese in Spagna nel 1936, che così continua: «Essi evocano episodi frammentari, ma attestano meglio che qualunque testo l'intensità e l'atrocità di questa lotta senza tregua».

²² Robert Capa aveva ventitré anni, come Gerda Taro, corrispondente del periodico del Front populaire «Ce Soir», che in Spagna diventerà sua moglie. David Seymour, noto poi col soprannome di Chim con cui firmava le sue foto, ne aveva venticinque.

²³ Alla pesante Ermanox vengono sostituite le leggere Rolleiflex, con negativi 6 × 6 e soprattutto la Leica, progettata e costruita da Oskar Barnack proprio alla vigilia di un altro conflitto, la prima guerra mondiale, nel 1914, che utilizzava invece delle lastre il rullino Kodak 35 mm.

soltanto da indirizzare l'opinione pubblica, ma anche da definire i caratteri della rappresentazione dell'evento. E per la prima volta si può parlare di mercato delle immagini, la cui nascita influisce anche sulle nuove tecniche di comunicazione usate dai magazine. Considerato il ruolo fondamentale attribuito alla fotografia nel raccontare la guerra, appare chiara l'attenzione con cui le riviste illustrate si rivolgono a tale mercato e anche gli effetti che ne derivano: gran parte delle foto pubblicate sono le stesse, che tuttavia vengono proposte ai pubblici con intenti diversi, spesso opposti. A seconda dell'impaginazione, dei titoli, delle didascalie, il messaggio cambia e spesso la medesima foto è usata per la propaganda di entrambi i campi in lotta, tanto che si può a buon diritto affermare che «è nata durante questo conflitto l'idea che l'immagine di una guerra si costruisce a partire dalle foto e dalla loro impaginazione»²⁴.

Comune a tutta la stampa illustrata è, tuttavia, il vanto di avere fotografie e notizie in esclusiva dei propri fotoreporter e inviati speciali, di cui si documenta con fotoreportage e articoli il duro lavoro, le fatiche della sopravvivenza in mezzo al conflitto, i rischi corsi: foto e testi che contribuiscono a creare uno dei miti dell'informazione moderna, quello appunto del fotoreporter di guerra, che diventa il protagonista di una vera e propria epopea. Anche se, come per le altre guerre, in molti casi i fotografi possono riprendere le operazioni belliche solo di lontano, da posizioni relativamente sicure (fig. 9), la rappresentazione che i giornali danno dei propri inviati enfatizza il lato eroico del mestiere, al servizio di una informazione che viene presentata completa, veritiera e immediata, in nome della quale essi affrontano pericoli anche mortali: «Il lungo martirologio dei giornalisti e fotografi caduti nell'esercizio della loro missione, durante il conflitto spagnolo, ha mostrato al pubblico che il mestiere di corrispondente di guerra non è di tutto riposo...», scrive il corrispondente di «Vu»²⁵. E su vari giornali viene pubblicata con didascalie piene di enfasi la foto del giornalista francese Raymond Vanker, de «L'illustration», mentre salva un neonato sotto i bombardamenti di

²⁴ C. Brothers, *War and photography*, London, Routledge, 1997, *Introduction*. Per gli esempi nella stampa illustrata delle stesse foto usate per messaggi diversi si veda *Immagini nemiche*, cit., in particolare i saggi di C. Brothers e di L. Servetti.

²⁵ Da *I rischi del corrispondente di guerra*, «Vu», 2 settembre 1938. Sulla stessa rivista il 23 novembre 1936 era stata pubblicata una foto molto simile a quella di «L'illustrazione italiana» riprodotta nella figura 9, che ritrae giornalisti e fotografi seduti su una terrazza prospiciente i luo-

Irun (fig. 10). In particolare il magazine americano «Life» contribuisce alla creazione di questo mito, non perdendo occasione di sottolineare l'audacia e la temerarietà degli inviati di guerra. Il 16 agosto 1937, per esempio, dedica ampio spazio alla morte di Gerda Taro, travolta da un camion militare durante le operazioni di ritirata da Brunete, definita «la prima donna fotografo uccisa in azione... nello svolgimento delle sue funzioni». E, mentre vengono elogiate le sue fotografie, pubblicate in due pagine sotto il titolo *La guerra spagnola uccide la sua prima donna fotografo*, e presentate come «tra le migliori sulla Spagna di questo ultimo anno», l'articolista si preoccupa anche di specificare: «Già altri reporter e fotografi avevano perduto la vita facendo i loro servizi sulla guerra civile spagnola. Non è stato per mancanza di coraggio se la guerra è stata descritta e fotografata in modo inadeguato». A introduzione del servizio è ripubblicata la famosa e discussa foto del miliziano che muore di Robert Capa, divenuta poi l'emblema della guerra di Spagna, a cui «Life» aveva dedicato la copertina del 12 luglio 1937. Apparsa per la prima volta nel 1936 sul settimanale francese «Vu», all'interno di un lungo reportage del fotografo, aveva reso famoso il suo autore, tanto che per l'anno dopo «Life» lo vuole come suo inviato in Spagna. Intorno a lui si era già costruito il mito del fotoreporter «dentro l'evento», che egli, con la sua appassionata concezione del mestiere, ben si presta a incarnare. Le foto che aveva scattato in Spagna nel 1936, durante l'assedio di Madrid, gli avevano decretato un grande successo: a Parigi, oltre a «Vu», anche la rivista comunista «Regards» aveva dedicato loro gran parte dei suoi quattro numeri del dicembre 1936. Nel numero del 10 dicembre, la presentazione del reportage *La capitale crocifissa: le prodigiose fotografie di Capa, nostro inviato speciale a Madrid*, accanto all'esaltazione del fotoreporter, ribadisce anche l'altro grande mito dell'informazione, quello della fotografia come garanzia di verità:

ghi delle operazioni militari, con una didascalia altrettanto simile: «In prima fila... No, questi giornalisti di tutti i paesi del mondo non seguono una partita di tennis. Sistemati sul tetto di una casa, osservano tranquillamente come fossero davanti ad un campo da tennis le fasi della battaglia per Madrid, che continua da una decina di giorni. Aerei nazionalisti ed aerei governativi si danno battaglia spietatamente sopra la porta del Sol? Una nuvola di fumo indica che una grossa bomba è appena caduta vicino al palazzo delle Cortes. I giornalisti si alzano ed ecco delle foto sensazionali che, la sera stessa, saranno diffuse in tutto il mondo».

Regards con il desiderio di offrire ai suoi lettori un'immagine veridica e irrefutabile della tragedia che vivono gli abitanti di Madrid, bombardata dai fascisti, ha inviato nella capitale spagnola uno dei suoi fotografi più qualificati e audaci.

Miti che verranno entrambi ripresi e amplificati da molti magazine di recente formazione, come dall'inglese «Picture Post»²⁶. Il 3 dicembre 1938, pubblicando in undici pagine le foto di Robert Capa che, montate come sequenze cinematografiche, raccontano la grande battaglia dell'Ebro, le presenta come «le più belle immagini di azioni sul fronte mai fatte», «la semplice registrazione di una guerra moderna vista dall'interno» (fig. 11). In queste definizioni e nel titolo *This is war!* riappare l'intenzione di convincere i lettori che davanti ai loro occhi c'è una rappresentazione vera e inoppugnabile, colta dalla macchina fotografica da vicino, «dall'interno» appunto dell'evento. E l'autore, di cui appare un fotoritratto a piena pagina, è detto «il più grande fotografo del mondo, un appassionato democratico e vive per fotografare». Nello stesso anno, anche «Life», che già aveva fatto sapere ai suoi lettori che Capa era stato dichiarato dal «New York Times» «il fotografo più vicino di tutti alla linea del fronte», gli dedicherà un fotoreportage che lo ritrae mentre, con la sua macchina fotografica, si addentra nel fumo del combattimento e viene salvato da due compagni (fig. 12). Le sequenze dell'azione, inframmezzate da brevi testi che esaltano il coraggio del fotografo, danno veramente il senso di un'epopea, quell'epopea che verrà celebrata dalla rivista, quasi negli stessi termini, anche in occasione di un altro conflitto, la seconda guerra mondiale. Dal 1942 al 1945 «Life» invia sui vari fronti ventuno dei suoi fotoreporter migliori, fra cui, oltre a Robert Capa, Margaret Bourke-White, George Rodger, William Vandivert, John Florea²⁷. È a tutti loro che il magazine, alla fine della guerra, nel numero del 5 novembre 1945, dedica un inserto, in cui tributa lodi e onori per avere contribuito a fornire una informazione al servizio della verità.

²⁶ Il «Picture Post» nasce nel 1938 ispirandosi a «Life», improntato sulle nuove tecniche comunicative del *phoptografic essay*.

²⁷ Di Margaret Bourke-White, nello staff di «Life» dalla fondazione è la foto della prima copertina di «Life», 23 novembre 1936. Fu fotografa ufficiale dell'aviazione degli Stati Uniti, e operò in Inghilterra, Nord-Africa, Italia e Germania.

Le loro foto occupano, nei tre anni di guerra, lo spazio maggiore, diventando in alcuni casi immagini simbolo, su cui si formerà la memoria collettiva degli eventi. Come le fotografie, ancora di Capa, sull'arrivo in Italia meridionale degli americani (estate 1943), che ritraggono l'incontro di due mondi: quella del contadino siciliano che indica, con un lungo bastone, a un soldato americano la direzione che hanno preso i tedeschi e con un braccio si appoggia, quasi affettuosamente, sulla spalla dell'americano, chinatosi alla sua altezza. Oppure le immagini del funerale dei venti studenti del Liceo Sanzaro di Napoli, trucidati dai tedeschi, con in primo piano i volti delle madri che urlano il loro dolore e una bara di semplici assi inchiodate, troppo corta, da cui escono i piedi di un morto. O, sempre dello stesso fotografo, le foto dello sbarco in Normandia degli alleati, divenute vere e proprie icone del Novecento: una testa con l'elmo che cerca di riemergere dalle onde della Manica; gruppi di uomini aggrappati ai frangiflutti, di cui si intravede solo il busto o il capo; corpi pesantemente equipaggiati per la battaglia, che si muovono fra le acque, ripresi dal di dietro mentre cercano di raggiungere la spiaggia²⁸. Infine le drammatiche sequenze dell'apertura dei campi di concentramento in Germania di John Florea, di Margaret Bourke-White e di William Vandivert, che per primi fotografarono l'orrore dei lager.

La prima linea è ormai il luogo di lavoro dei fotoreporter, nella convinzione che «se le fotografie non sono sufficientemente buone, significa che non si era abbastanza vicino», espressa più volte da Capa. E le caratteristiche del mestiere, delineatesi, come abbiamo visto, per la prima volta nella guerra civile spagnola, si sono ormai consolidate su alcune costanti, non solo professionali, ma anche umane: il coraggio, lo sprezzo del pericolo, la vita come avventura: John Florea era soprannominato dai suoi colleghi «la leggenda»; di Robert Capa si scriveva che era «un uomo senza paura», «famoso per il suo coraggio». Le difficoltà e le peripezie per fotografare e per far giungere il più presto possibile le foto in redazione, l'affrontare ogni tipo di rischio non solo per la volontà e il desiderio di

²⁸ Il fotografo, paracadutato insieme agli altri soldati, aveva fatto le prime riprese della marcia verso Palermo e dell'entrata in città, pubblicate da tutte le testate americane, senza l'attribuzione fotografica. Solo «Life» oltre a dedicare alle foto sette pagine di apertura, presentò anche il fotografo, con tanto di ritratto. Si veda R. Capa, *Leggermente fuori fuoco (Slightly out of focus)*, Roma, Contrasto, 2002, p. 110.

informare, ma anche per l'attrattiva dello scoop e la passione del mestiere sono raccontate con efficacia da Robert Capa in *Slightly out of focus* (Leggermente fuori fuoco), diario dai fronti di guerra (1942-1945), dove l'autore narra le più importanti operazioni cui ha partecipato. Particolarmente drammatica è la rievocazione del D-Day e dello sbarco sulle coste francesi: il fotografo, che si era aggregato al primo gruppo di sbarco, si trova nelle stesse condizioni di grande pericolo dei soldati, immersi nelle gelide acque sotto l'incessante fuoco tedesco, appiattiti sulla spiaggia tra i compagni morti, che diventano un riparo e una difesa dalle granate nel disperato tentativo di salvarsi; solo che al posto del fucile ha le due *Contax*, che hanno sostituito la *Leica* della Spagna. Il racconto è accompagnato da riflessioni che potremmo definire esistenziali sul ruolo del fotoreporter: dalla risposta alla domanda di fondo su quale sia la differenza tra un corrispondente di guerra e un soldato in divisa («il corrispondente di guerra mette in gioco la sua vita con le proprie mani e avendo la possibilità di scegliere, il suo dilemma è se continuare a comportarsi da vigliacco, sapendo che non finirà per questo davanti al plotone di esecuzione») alla sincera spiegazione della propria scelta di non avanzare: «tenevo le macchine fotografiche sopra la testa e capii immediatamente che stavo scappando. Tentai di fare marcia indietro, ma non avevo il coraggio di affrontare la spiaggia», allo smarrimento e all'angoscia di sentirsi un vigliacco²⁹. Di quella avventura tragica per migliaia di uomini rimangono pochi fotogrammi. Gli otto rullini scattati in condizioni estreme e salvati con tanta cura dalle granate tedesche e dalle acque della Manica, erano giunti intatti alla redazione inglese di «Life», dove un emozionato assistente di camera oscura, nell'asciugare i negativi, aveva usato una temperatura troppo elevata, rovinandone la maggior parte: di centosei foto, ne rimasero solo otto, sgranate e sfuocate dal calore, che la rivista pubblicò con la precisazione: «sono leggermente fuori fuoco, a causa del tremito della mano dell'autore»³⁰. E tuttavia furono sufficienti per diventare immagini simbolo di tutta la guerra e aumentare la fama e l'alone epico intorno al loro autore. D'altronde anche l'autorappresentazione che ritroviamo nel diario contribuisce

²⁹ *Ibid.*, pp. 164-178.

³⁰ «Life», 13 giugno 1944. È da qui che ironicamente, prendendo spunto dalle parole dell'articolista, Capa trasse il titolo del suo diario di guerra *Slightly out of focus* (Leggermente fuori fuoco).

a rafforzare tale immagine di reporter, e ben si adatta anche alla vita e alle esperienze di tanti altri, che incarnarono il mito formatosi sulla figura del fotografo di guerra. Alcuni, anzi, lo vissero fino in fondo, come lo stesso Capa, che nel 1954 è di nuovo fotoreporter di guerra in Indocina e a Thai Binh, mentre sta facendo il suo lavoro, muore per lo scoppio di una mina; o David Seymour (Chim), che, dopo aver documentato le lotte del Front populaire e la guerra civile spagnola, ed essere stato in Europa dal 1942 al 1945 in qualità di fotografo e interprete dell'esercito degli Stati Uniti, troverà la morte durante un'operazione di guerra, nel 1956 sul canale di Suez: quasi a riprova di quella epopea del mestiere di fotoreporter fra rischi e pericoli che, per primi, avevano contribuito a creare quando erano inviati in Spagna.

È stato principalmente durante la seconda guerra mondiale che tale epopea e tale mito hanno trovato la loro piena affermazione (anche se nel panorama della stampa italiana ciò non si è rivelato appieno, poiché la scelta delle fotografie da pubblicare non era regolata esclusivamente dal mercato, ma veniva influenzata pesantemente dalla censura fascista prima e tedesca dopo l'8 settembre).

Qui il ruolo dei fotografi acquistò rilevanza assoluta: in un conflitto che, a differenza della prima guerra mondiale, guerra di trincea, in cui passavano mesi senza fatti di rilievo da essere fotografati, presentava giornalmente una quantità di nuovi eventi sui fronti e nelle nazioni belligeranti, essi ebbero la fantastica occasione di poter offrire a un pubblico ormai di massa una documentazione quasi «in diretta». Quotidiani e radio davano notizia immediatamente degli avvenimenti, ma non potevano farli vedere; mentre i cinegiornali, che li mostravano, venivano proiettati quando i filmati non erano ormai più attuali. La stampa illustrata rimaneva così la fonte principale di una informazione rapida e aggiornata, e il ruolo e l'influenza dei fotoreporter crebbe a tal punto che alla fine della guerra, nel 1947, Capa e Seymour, insieme ad altri già famosi, come William e Rita Vandivert, Henry Cartier-Bresson e Maria Eisner, poterono permettersi di fondare a New York, una loro agenzia, la Magnum Photos, in cui erano i fotografi stessi che entravano in contatto e trattavano direttamente con i settimanali. La loro importanza, e di conseguenza il loro potere contrattuale, continuò ad aumentare, tanto che nel corso degli anni sessanta le agenzie più prestigiose, come la Gamma (nel 1967), la Image Bank (nel 1970), la Sygma (nel 1973), furono costrette a firmare veri e propri contratti con i fotografi, che

in tal modo avevano assicurato un lavoro in tutta sicurezza, senza le incognite della mancata vendita delle loro foto. A valorizzare poi l'opera e il mestiere dei fotoreporter intervennero diverse iniziative, come nel 1967 la creazione, da parte di Cornell Capa, fratello di Robert, del *Fund for concern photography*, una fondazione che, attraverso mostre, borse di studio, concorsi e premi, ne faceva conoscere la produzione e l'impegno.

Intanto, negli anni del boom economico, si era formato un nuovo pubblico, figlio della radio, non abituato a leggere un quotidiano, ma pronto a comprare un settimanale illustrato, attratto dai fotoreportage. Per questo pubblico i fotografi di guerra seguono tutti i conflitti della seconda metà del Novecento, conflitti lontani che non riguardano gli europei e sui quali non è richiesta un'informazione approfondita, ma che devono essere mostrati attraverso immagini uniche e sensazionali, in grado di colpire i lettori. Per tale motivo e per vincere la concorrenza, divenuta fortissima, il fotoreporter cerca, ancora di più che precedentemente, lo scoop a tutti i costi e privilegia la foto esclusiva, sensazionale appunto. Ne è l'esempio più caratteristico la guerra in Vietnam, raccontata con immagini divenute simboli, che ancor oggi rimangono emblematiche di come si voleva rappresentare quel conflitto. A cominciare da quella di Eddie Adams (1968), che ritrae l'esecuzione di un vietnamita in una strada di Saigon. La foto, pubblicata dai principali magazine del mondo, primo fra tutti «Life», venne scattata nel momento in cui la pallottola sparata dal colonnello sudvietnamita Loan penetrava nella testa del vietcong, e mette in evidenza il volto della vittima, che si trovava proprio di fronte all'obiettivo, sconvolto da smorfie di dolore e di paura. L'immagine rispondeva chiaramente alla volontà di far vedere e conoscere che questa era una guerra disumana, in cui tutto era lecito³¹. La seconda fotografia emblematica è quella di Larry Burrows (1969) con, in primo piano, un soldato americano gravemente ferito, seminudo, accasciato nel fango. Durante la prima guerra mondiale, e in parte anche durante la seconda, era impossibile mostrare un ferito del proprio campo, in condizioni così drammatiche. Infine la foto di Nick Ut (1972), probabilmente la più famosa, rappresenta una bambina totalmente nuda, con il corpo piagato dal

³¹ Ciò appare chiaro anche nelle parole scambiate qualche anno dopo tra il fotografo e il colonnello Loan, che difese il proprio operato con la frase: «Facevo il mio lavoro, lei faceva il suo».

napalm, che corre in mezzo a una strada, insieme ad altri bambini, verso il fotografo. Sul bordo della stessa strada camminano alcuni soldati americani, che sembrano non avere alcuna intenzione di prestarle soccorso: usare il napalm contro i civili appare la cosa più normale del mondo. Raramente la distanza tra civili e soldati è stata mostrata così palesemente.

Negli anni ottanta l'età dell'oro del fotogiornalismo finisce. Che ne è dopo di allora dei fotoreporter?

Oggi la tv satellitare è in grado di dare un'informazione immediata (il mito della «diretta») e in movimento. Il 1° febbraio 2003, la CNN ha trasmesso le riprese fatte da un videoamatore sul ritorno e la disintegrazione della navetta Columbia: i cameramen professionisti non avrebbero potuto offrire una qualità dell'immagine migliore. Nello stesso tempo, col Compact disc photo di Kodak (1992) anche i dilettanti fanno fotografie quasi perfette: se si trovano sul posto, possono battere in velocità un professionista, e soprattutto il loro prodotto costa poco.

Nella seconda metà del xx secolo, poi, le agenzie avevano accumulato milioni di fotografie, ma per immettere una foto sul mercato e usarla bisogna farne una descrizione accurata, per cui è necessario impiegare tempo, uomini e risorse. Incapaci di fronteggiare la spesa, una dopo l'altra, si sono vendute a Bill Gates, che voleva costruire un immenso archivio iconografico. Uno dei primi effetti di questa decisione è stata la rottura dei contratti con i fotoreporter, che sono tornati a essere liberi professionisti, costretti a trattare la vendita delle proprie immagini ad agenzie o a settimanali e ad abbassare i prezzi.

A ciò si aggiungono le pesanti pressioni della censura: dopo il Vietnam, un fotografo di guerra non può fotografare di un conflitto quello che vuole, ma solo quello che gli stati maggiori degli eserciti e i governi intendono fare vedere. La teoria della guerra «chirurgica», per esempio, non consente di mostrare i danni provocati. E le stesse televisioni, che dipendono da Washington per l'uso dei satelliti, non possono diffondere immagini vietate³².

Oggi, dunque, la fotografia di guerra, pur esistendo ancora, non ha più un impatto e un ruolo determinante nell'informazione. Se ne

³² Si veda il saggio di S. Della Volpe, *Il mestiere del reporter*, in questo volume.

potrebbe riassumere brevemente la parabola: usata inizialmente sotto il controllo dei governi, si è emancipata quando il mercato dell'immagine si è allargato a un pubblico di massa e quando, per attrarre gli inserzionisti pubblicitari, la stampa periodica si è aperta alla ricerca della sorpresa, dell'inaspettato e del sensazionale. Forse non è sempre riuscita a dare una rappresentazione precisa delle guerre che hanno segnato la seconda metà del Novecento, ma ha contribuito a rafforzare l'idea che nel mondo c'era, in permanenza, una minaccia di conflitto. E il fatto che abbia perso la sua importanza proprio con la fine della guerra fredda, sembra una coincidenza non fortuita, tutta ancora da studiare.

PRIMA DELLA TV

[r.]

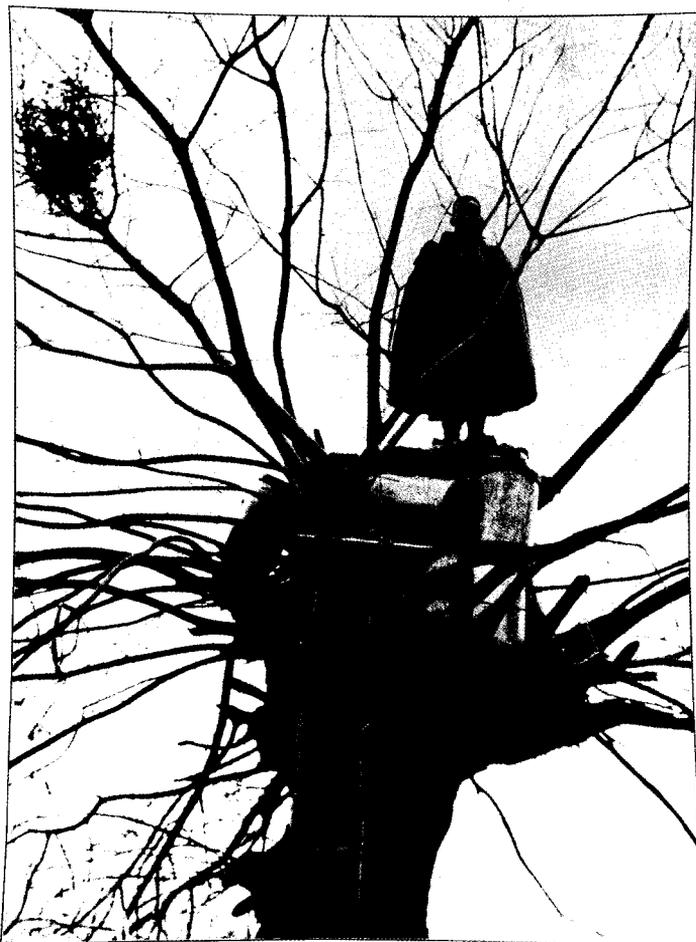
L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XLII. - N. 5. - 31 Gennaio 1915.

Contadini 75 il Numero (Est., 1 fr.).

Per tutti gli articoli e i disegni è riservata la proprietà artistica e letteraria, secondo le leggi e i trattati internazionali.
Copyright by Fratelli Treves, January 31st, 1915.

ASPETTI PITTORRESCHI DELLA GUERRA MODERNA.



Alberi fortificati, addetti dai montenegrini quali osservatori per dirigere i tiro dell'artiglieria contro gli austriaci.

1. «L'illustrazione italiana», 31 gennaio 1915, copertina



OGNI UFFICIALE E SOLDATO
dovrebbe provvedersi dell'apparecchio fotografico

Vest Pocket Kodak

Dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa, senz'alcun disturbo.

Formato delle negative $4 \times 6 \frac{1}{2}$ cm.
Dimensioni $25 \times 60 \times 120$ mm.
Peso 260 grammi.

Migliaia di questi piccoli apparecchi sono in uso.

Il Vest Pocket Kodak con borsa L. 40
Idem con obj. Kodak Anastigmat „ 69

Chiedete particolari

KODAK SOCIETÀ ANONIMA
MILANO Corso Vitt. Em., 34 | VENEZIA P.zza S. Marco, 52
NAPOLI Via Roma, 288 | ROMA Corso Umberto, 309

2. «L'illustrazione italiana», 25 luglio 1915
3. «L'illustrazione italiana», 4 febbraio 1916
4. «L'illustrazione italiana», 15 agosto 1915, copertina
5. «L'illustrazione italiana», 13 gennaio 1918, copertina
6. «L'illustrazione italiana», 6 gennaio 1918, copertina

[3.]



MARCA AMERICANA della L. E. WATERMAN Co., di NUOVA YORK.

Tipi originali da Lire 15 - a Lire 100.
 Tipo a mangimonte automatico da Lire 45 - in avanti.
 Tipo di Sicurezza (Safety) da Lire 45 - in avanti.

PRESSO LE PRINCIPALI CARTOLERIE DEL REGNO e a CARLO TRIMALE, Via Roma, 1 MILANO.

[4.]

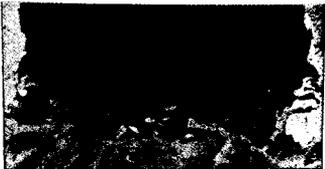
139. SETTIMANA DELLA GUERRA D'ITALIA
L'ILLUSTRAZIONE
 ITALIANA
 Anno LXX - N. 11 - 12 Aprile 1941. Prezzo Lire 1,00 e Spese Postali 0,10. Per abbonamenti e corrispondenza scrivere a: L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Via Salaria, 100, Roma. Per pubblicità scrivere a: L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Via Salaria, 100, Roma.



Foto: G. S. - A. 1941

[5.]

127. SETTIMANA DELLA GUERRA D'ITALIA
L'ILLUSTRAZIONE
 ITALIANA
 Anno LXX - N. 11 - 12 Aprile 1941. Prezzo Lire 1,00 e Spese Postali 0,10. Per abbonamenti e corrispondenza scrivere a: L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Via Salaria, 100, Roma. Per pubblicità scrivere a: L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Via Salaria, 100, Roma.

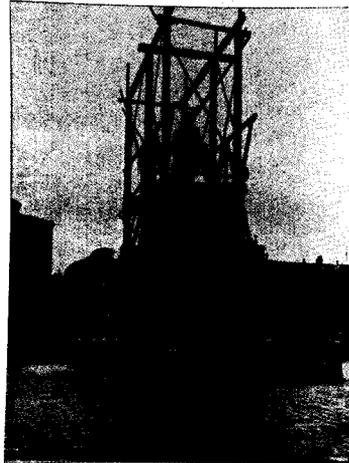


SEMPRE CRUCIATE

[6.]

137. SETTIMANA DELLA GUERRA D'ITALIA
L'ILLUSTRAZIONE
 ITALIANA
 Anno LXX - N. 11 - 12 Aprile 1941. Prezzo Lire 1,00 e Spese Postali 0,10. Per abbonamenti e corrispondenza scrivere a: L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Via Salaria, 100, Roma. Per pubblicità scrivere a: L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Via Salaria, 100, Roma.

LE PRECAUZIONI CONTRO GLI ATTERRATI NEMICI.



Un nuovo tipo di luce. Ricerca del nemico aereo. Foto: G. S. - A. 1941

LA GUERRA IN TELEVISIONE

[7.]

148. SETTIMANA DELLA GUERRA D'ITALIA

L'ILLUSTRAZIONE

Roma XLV. - N. 12. - 24 Marzo 1918.

ITALIANA

UNA LIRA il Numero (Estero, fr. 1,20).

Per tutti gli articoli e i disegni è riservata la proprietà artistica e letteraria, secondo le leggi e i trattati internazionali.



VENEZIA: IN UN RIFUGIO DURANTE UN BOMBARDAMENTO AEREO.

7. «L'illustrazione italiana», 24 marzo 1918, copertina

[8.]

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

AUSTRIA NEFANDA!

«AI MIEI FEDELI POPOLI», proclama di Carlo I d'Absburgo (16 ottobre 1918).

Questi prigionieri furono trattati indosso a dei prigionieri.



In Bassano (Venezia) il popolo è costretto ad assistere all'esecuzione delle sentenze inflitte ai prigionieri austriaci.



Calzanti e Ruteni, 1918.



Uomini e bambini massacrati in Serbia durante la prima ondata austriaca.

8. «L'illustrazione italiana», 3 novembre 1918



[9.]

miers retranchements. Ailleurs, la situation générale ne s'était pas sensiblement modifiée. [10.]
La prise d'Irun a eu une répercussion politique immédiate : le président du Conseil, M. Giral,



Le journaliste français Raymond Vanker, après avoir sauvé des flammes un bébé à Irun, traverse en courant le pont international qui mène à Hendaye
démissionné, laissant la place à M. Laroque

9. «L'illustrazione italiana»,
29 novembre 1936, p. 944:
«Giornalisti e fotografi assistono
da una terrazza della periferia
a un bombardamento di Madrid.
A vederli seduti e tranquillamente
intenti al loro lavoro, si direbbe
che stessero girando un film
di cinematografo...»

10. «L'illustration», 12 settembre
1936

11. «Picture Post», 2 dicembre
1938

[II.]

Picture Post, December 3, 1938

THIS IS WAR!

The pictures on these and the following pages were taken during the great battle of the Ebro. They tell the whole story of a counter-attack by Government troops. But they are not presented as propaganda for, or against, either side. They are simply a record of modern war from the inside.

ON a dark and cold October night, between Lerida and Balaguer, there came up from the invisible Segre river a succession of splashes, like fish rising. Fifteen thousand Spanish Government troops were crossing the river. They took less than an hour to get over and immediately spread themselves up and down the farther bank for a distance of some six miles.

For a few hundred yards in front of them the country was flat; sparse bushes and some poplar trees offered a little cover. Beyond, in unending petrified waves, the bare, rocky desert stretched ever upward towards the distant hills. The shivering stragglers advanced to the outskirts of the flats and crouched beneath the scarce cover while behind them could already be heard hammer blows upon wood

as the pontoon bridges began to take shape. Thus they waited until dawn. As the light grew strong each company gathered about its political commissar to hear once more why they were there, for what they were fighting, how they were to reach out for new objectives. By the help of maps each detail of coming events was made clear. Most of what the commissars had

to say was already known; but Spanish Government military orders lay down that each soldier must have explained not merely his own duties, but the meaning of the action as a whole, and its importance to the whole for which he is asked to fight. He must never go into battle like an automaton moved by words of command. He must think for himself and accept necessity because he knows



1 THE STAFF PLANS THE ATTACK



Man in limbo. This is what the scenery usually looks like in modern war. It is hard for a man to keep cool with his fellows and he feels as if the whole purpose of the enemy was to kill him personally. Purpose of the Soviet attack was to divert the Nazis from the Elbe salient which the Germans had taken to divert the British from Vienna.

A wounded man is stashed out of the firing by two comrades. One of the sturdiest signs of high morale is this kind of assistance. Killed men only worry about decorations. When Capt. Raymond B. Barndow, Jr. was interviewed by New York Times Correspondent Herbert Matthews on the same scene, he had been closer to the fighting front.



PIERRE SORLIN

LI VEDO PERPLESSI: GLI STORICI E LA GUERRA IN TELEVISIONE

Fin dal loro esordio nel xvii secolo, le gazzette, primi mezzi di comunicazione collettiva, parlavano di guerra. Le notizie erano brevi, si occupavano per lo più di stragi o di fatti d'arme locali lasciando in secondo piano le questioni diplomatiche, ma gli storici di oggi non hanno difficoltà nel trattare un materiale del genere, si rendono conto che è prezioso per scoprire quali notizie dei fatti avessero i contemporanei e per conoscerne le opinioni al riguardo.

MEZZI AUDIOVISIVI E RACCONTI DI GUERRA

Da molto tempo gli studi storici hanno trascurato il racconto delle grandi crisi internazionali, delle manovre della diplomazia, delle battaglie, per interessarsi alla «gente comune», al suo vissuto, alle sue reazioni. Questa svolta è legata all'allargamento delle fonti disponibili, dal quale non può essere separata. Andando ad arricchire il panorama delle risorse disponibili, la stampa come fonte storica aveva già suscitato nuove curiosità e orientato la ricerca verso orizzonti in precedenza insospettati, non perché gli storici fossero ciechi ma perché non disponevano degli strumenti necessari. Così, molti documenti che non esistevano prima della riproduzione in serie ci mettono più strettamente in contatto con gli uomini del passato. Basta pensare, per misurare i cambiamenti che hanno segnato il Novecento, ai giornali di trincea che rivelano aspetti della prima guerra mondiale totalmente assenti dalle versioni ufficiali del conflitto.

Nuove risorse sono apparse con la radio, la fotografia, il cinema e

la televisione. Non ci sono stati gravi problemi con i due primi mezzi. Gli archivi della radio sono quasi vuoti e, per ricostruire una parte delle trasmissioni, dobbiamo usare il *Radiocorriere* o altre pubblicazioni. Ottimi lavori storici hanno messo in rilievo l'importanza della radio nella seconda guerra mondiale ma, in mancanza di materiale sonoro, si sono basati soprattutto sui documenti scritti. La fotografia, fuori dal suo uso privato, serve principalmente per illustrare le pubblicazioni periodiche: accompagnata da una didascalia che ne orienta l'interpretazione l'immagine completa e rende più «vivo» un testo. In tempo di guerra l'illustrazione, controllata dalla censura, non fa altro che sostenere il punto di vista ufficiale. Lo storico non ha nessuna difficoltà a capire l'intenzione che regge la scelta e l'impaginazione delle fotografie.

Il caso del cinema è un po' più complicato. Durante i conflitti internazionali i film hanno anche loro una funzione propagandistica, evidenziano il ritratto di sé che ogni campo vorrebbe offrire alla popolazione e all'opinione pubblica internazionale. Ma non bisogna dimenticare che il cinema è diventato uno spettacolo popolare nell'epoca delle guerre totali – guerre che mobilitano tutte le forze dei paesi belligeranti e riguardano tanto i civili quanto i soldati. Durante i due conflitti mondiali documentari e cinegiornali ebbero un ruolo importante, stabilendo un contatto tra il fronte e le retrovie. Quello che si vedeva sugli schermi era lontanissimo della realtà, non mostrava né i morti o i feriti, né l'orrore del corpo a corpo, ma dava un'idea dell'estensione e della violenza della lotta. Il cinema è stato uno degli strumenti che hanno costretto gli uomini del Novecento a percepire la natura dei conflitti moderni, nei quali la tecnologia rende possibili distruzioni massicce. Per lo storico cinegiornali e documentari di guerra, che insegnano poche cose sulle effettive operazioni, sono più segni di cultura che documenti fattuali, cioè aspetti del bagaglio di consapevolezza del mondo contemporaneo diffuso lungo l'arco del Novecento. Le pellicole sono importanti per la visione e la comprensione del fatto bellico che hanno imposto ai nostri contemporanei.

L'informazione televisiva, nei suoi primi tempi, fu una mera estensione dei cinegiornali; i telegiornali della guerra del Vietnam erano ancora girati in pellicola e presentati sui teleschermi due giorni dopo gli eventi che narravano. Gli anni ottanta furono un'epoca di cambiamenti fondamentali nella trasmissione delle notizie, con la moltiplicazione dei satelliti e la messa a punto di telecamere leggerissime e sensibili anche in semioscurità. Però, sul momento, il pubblico non se ne

rese conto: l'importanza del mutamento radicale apparve soltanto nel decennio successivo quando i conflitti entrarono nelle case «in tempo reale». Per un europeo la guerra del Vietnam era una operazione lontana della quale radio e televisione parlavano di tanto in tanto, in mezzo ad altre notizie. E poi, il 17 gennaio 1991, lo stesso europeo poté assistere «in diretta» all'inizio dell'offensiva contro l'Iraq e, negli anni che seguirono, ebbe una visione immediata dei conflitti in ex Jugoslavia o in Afghanistan.

L'informazione proposta dal cinema o, negli anni sessanta e settanta, dalla televisione non faceva concorrenza alla documentazione scritta, era un elemento supplementare che lo storico, in funzione del suo progetto, usava o lasciava da parte. La situazione si è profondamente trasformata alla fine del Novecento e molti ricercatori non sanno come trattare un materiale audiovisivo che segue gli avvenimenti mentre hanno luogo. Si vorrebbe, in questo saggio, cercare di capire la loro perplessità e avanzare una proposta su come utilizzare le notizie televisive che, oggi, parlano di guerra.

Negli ultimi tempi sono usciti innumerevoli libri dedicati alla guerra del Golfo o ai conflitti balcanici in televisione. Tutti hanno denunciato il mito della «diretta». Quando le reti televisive danno notizie sulle operazioni in corso, di fatto non le fanno vedere, le riprese che mandano in onda sono tutte filtrate dalla censura. I corrispondenti inviati sul luogo non sono autorizzati a filmare, le immagini arrivano da grandi agenzie, l'americana CNN (Cable news network), la britannica Reuters, l'europea EVN (Euroviews network) che trasmettono soltanto dati approvati dalle autorità militari. Giornalisti e conduttori s'ingegnano per scoprire la verità dietro i discorsi e le immagini della propaganda; riescono, a volte, a mettere in evidenza una contraddizione o una menzogna, ma, in ultima analisi, il materiale visuale che usano illustra e rende verosimile la versione ufficiale dei fatti. È questo che preoccupa gli storici: che cosa possono fare con una informazione televisiva ingannatrice? Perché preoccuparsene? Non sarebbe logico trascurarla o considerarla soltanto nell'ottica della propaganda? Potremmo dunque affermare che le notizie televisive meritano uno studio di tipo storico ma che sono importanti per capire il rapporto tra reti televisive e spettatori, più che per conoscere lo svolgersi degli eventi.

Innanzitutto è da sottolineare come l'instaurazione di un monopolio dell'informazione a beneficio di grandi agenzie internazionali non sia una novità. La stampa è passata dalla cronaca di fatti locali alla

sua funzione attuale quando è stata capace di dare notizie provenienti dall'insieme del mondo. Però pochi giornali erano o sono, oggi, in grado di pagare corrispondenti all'estero. Dopo la metà dell'Ottocento la maggior parte dell'informazione che la stampa mondiale diffonde viene fornita da tre agenzie, Reuters, Associated Press e Agence France Presse che hanno corrispondenti in tutti i paesi del mondo e subiscono il controllo delle autorità di quei paesi, diffondendo soltanto notizie autorizzate. Anche quando si occupano di paesi in cui hanno un inviato o un corrispondente proprio, i giornali si accontentano spesso di trasmettere i comunicati del governo o della stampa locale. Una lettura attenta dei quotidiani evidenzia il fatto che, a proposito dell'estero, danno tutti le stesse notizie perché non fanno altro che riprodurre i dispacci delle agenzie. L'informazione televisiva non è «oggettiva» ma non lo è meno di quella giornalistica. I problemi che i telegiornali pongono allo storico non dipendono né dalla censura, né dalle agenzie, né dall'impossibilità di riferire seriamente sugli avvenimenti.

Da che cosa dipendono? Per capirlo bisogna interrogarsi sull'utilità delle informazioni sull'estero. Le agenzie hanno modificato il contenuto dei giornali: quali erano e quali sono oggi le funzioni di queste agenzie? In primo luogo hanno un ruolo ideologico. I loro dirigenti lo negano, dicono che i loro comunicati sono oggettivi. Se si parla dei dati trasmessi la cosa è innegabile, le notizie che mandano in onda sono raramente false. Ma l'ideologia interviene a un altro livello, nella scelta degli argomenti e degli ambiti tematici. Una agenzia britannica seleziona l'informazione utile per i britannici, adatta le notizie ai bisogni del proprio paese, i suoi comunicati, ricevuti nell'intero mondo, riflettono gli interessi e lo sguardo dei britannici, i «clienti», cioè i giornali o le reti televisive che comprano le notizie da quell'agenzia, senza accorgersene, vedono la politica internazionale attraverso gli occhiali degli inglesi. Potremmo fare lo stesso ragionamento a proposito della televisione: CNN diffonde poche menzogne ma le immagini che trasmette si riferiscono all'*american way of life* e ne rinforzano l'influenza.

Insieme alla propagazione dell'ideologia occidentale il monopolio delle notizie ha un'altra funzione essenziale. Conoscere lo stato presente del mondo, sapere dove si può investire con piena fiducia, dove la situazione è rischiosa, dove si parla di nazionalizzazioni o di privatizzazioni, dove i prezzi salgono o scendono in borsa è fondamentale per i banchieri, gli industriali, i commercianti. Non a caso la Reuters è

diventata uno dei primi fornitori di dati finanziari: l'informazione generale non si distingue da quella bancaria.

Dalla metà dell'Ottocento la stampa, parlando di guerre esterne, non ha fatto altro che riprodurre le scelte e il punto di vista delle agenzie. La trasmissione immediata di notizie via satellite e la loro diffusione sui teleschermi hanno amplificato il fenomeno che tocca, oggi, tutte le parti del mondo. Ci troviamo allora di fronte a un semplice cambiamento di scala, a un ampliamento della situazione precedente? È quello che si poteva pensare osservando il trattamento televisivo delle guerre nell'ultimo decennio del Novecento. Ma gli avvenimenti dell'autunno 2001, senza smentire tale spiegazione, costringono a completare e ad approfondire l'analisi.

PERCHÉ LE TELEVISIONI CI PARLANO DI GUERRA

I conflitti nel golfo Persico o nella ex Jugoslavia erano prevedibili e annunciati da tempo, le reti televisive li hanno annunciati in anticipo, il pubblico era preparato a quello che doveva accadere. L'attacco contro l'America, l'11 settembre 2001, vero atto di guerra, preludio a una lunga crisi, è stato una assoluta sorpresa.

L'operazione è cominciata l'11 settembre, alle 8,46 del mattino, ora di New York. Nella mezz'ora che ne è seguita, grazie ai satelliti, le redazioni di tutto il mondo hanno saputo che cosa era accaduto e in quell'istante hanno dovuto decidere come reagire e come gestire l'evento. C'erano tre possibilità: dare la precedenza assoluta agli attentati, parlarne in brevi flash pur mantenendo in piedi una parte del normale palinsesto, aggiornare l'informazione all'interno dei telegiornali abituali. Per le televisioni, come per gli individui o le nazioni, le grandi crisi sono dei momenti di verità: ognuno rivela le sue priorità e mostra di che cosa è capace. Gli avvenimenti dell'autunno 2001 ci permettono di capire come funzionano le reti – quindi di vedere come gli storici possono inserire la televisione nel loro studio dell'universo contemporaneo.

Il pubblico aveva seguito febbrilmente i primi momenti della guerra del Golfo e poi delle operazioni della NATO in Kosovo. Si poteva dunque pensare che sarebbe stato altrettanto desideroso di osservare gli effetti del «raid» contro l'America. Però, nel panico generale, c'erano pochissime notizie, cinque minuti bastavano per dire l'essenziale: quattro aerei dirottati da Boston e lanciati contro il World Trade

Center, il Pentagono e una località in Pennsylvania, le torri di New York distrutte, centinaia di vittime, ipotesi che attribuivano la responsabilità dell'attentato a Bin Laden. Tenere viva la curiosità del pubblico per una intera giornata con un materiale così limitato non era facile. Capire dunque i motivi che spinsero le reti a fare le loro scelte diviene tanto più interessante.

Le reti televisive vivono in un'atmosfera di durissima competizione, il loro budget dipende dalla pubblicità, la quale calcola le sue spese in funzione dell'auditel. Fare la scelta di diffondere notizie non stop l'11 settembre voleva dire anche eliminare le inserzioni pubblicitarie e perdere molto denaro. Per alcune reti che presero questa decisione il deficit superò il quattro per cento. Alcuni network non potevano permettersi un tale sacrificio. In Ungheria il secondo canale commerciale, tv 2, decise di mantenere gli inserti pubblicitari ma sostituì i programmi di evasione con notizie sull'America: sullo schermo, stranamente, si passava da immagini di consumatori felici alla visione drammatica delle torri colpite da un aereo. Le reti più solide hanno potuto permettersi un sacrificio economico, che tra l'altro ha avuto come effetto di far crescere enormemente gli ascolti. I dati relativi a quel giorno sono chiarissimi: le reti che sono riuscite a parlare tempestivamente dei fatti di New York e che hanno continuato a mandare in onda le immagini – malgrado l'assenza totale di dettagli – hanno superato in ascolti quelle che si sono accontentate di brevi notizie mandate in onda di tanto in tanto.

Come spiegare un tale sforzo da parte dei network di tenere la linea per tanto tempo senza offrire nessuna informazione originale? Il motivo era, in parte, la speranza di poter presentare agli inserzionisti altissimi tassi di ascolto. Ma c'era soprattutto la paura di perdere una parte dell'audience abituale. Ogni rete ha i suoi fedeli che accendono meccanicamente sempre lo stesso canale. Il rischio continuo era che, nella loro voglia di avere più dettagli sull'evento, molte persone scoprissero un canale concorrente e si fermassero lì.

Mantenere sotto controllo il proprio pubblico è un obiettivo, ma, per realizzarlo, bisogna disporre di una solidissima organizzazione. Non tutte le televisioni sono in grado di mobilitare in un attimo uno staff disponibile ed efficace; quelle che ci riescono hanno fatto, molto prima, una scelta costosa la cui utilità, aleatoria, si rivela soltanto quando si presenta un momento di grande urgenza o di crisi internazionale. Lo spettatore rimarrà attento se un ottimo intrattenitore, pur non sapendo niente di più degli ascoltatori, sa catturare la sua atten-

zione e farlo stare sulle spine. Ma dietro il conduttore ci vuole una squadra di giornalisti che riscrivono i dispacci d'agenzia, di corrispondenti all'estero, di esperti pronti a dare il loro parere, di documentalisti che riescono a reperire materiale di repertorio il più in fretta possibile.

È inoltre necessario avere una convenzione – costosissima – con le agenzie che diffondono news a ritmo continuo. Nel settembre del 2001 RTBF, canale pubblico belga, non aveva rinnovato il suo contratto con CNN: la direzione riteneva l'abbonamento troppo caro per l'uso limitato che ne faceva. Non potendo dunque mandare in onda le prime immagini dell'attacco alle torri gemelle RTBF perse una parte del suo pubblico a vantaggio dei canali privati. Il caso belga mostra come la capacità di fronteggiare all'improvviso gli eventi suppone un forte investimento preliminare. Dobbiamo però chiederci fino a che punto il desiderio di rendere produttivo l'investimento non spinge le reti a sfruttare fino in fondo le occasioni di mandare in onda le immagini d'agenzia, così care. Se, l'11 settembre, gli spettatori hanno visto all'infinito le riprese fatte da CNN, era anche perché questo compensava la spesa sostenuta precedentemente dalle reti.

Il «raid» contro l'America fu drammatico e uccise molte persone ma la guerra tra Etiopia e Eritrea o le guerre civili in Africa centrale ne continuano a fare di più, provocando carestie ed epidemie disastrose, eppure nessun canale si è mai soffermato a lungo su questi conflitti. Le scelte delle reti, l'11 settembre, furono anche in larga parte politiche. La televisione cinese si limitò a segnalare brevemente gli attentati nei telegiornali e aspettò mezzanotte (mezzogiorno a New York) per trasmettere, sempre nel telegiornale, un servizio dettagliato sugli attentati. L'idea era che l'evento, per importante che fosse, non valeva una trasmissione eccezionale e che una catastrofe in America non addolorava l'intero universo. I cinesi furono anche attenti a non sopravvalutare CNN, fecero vedere pochissime immagini che attribuiscono alla loro agenzia, Xinhua. All'opposto, citando a lungo l'agenzia statunitense, le televisioni europee e quella russa manifestarono la loro partecipazione al lutto degli americani.

I pubblici poteri approfittarono dell'occasione per rendere nota la loro posizione nei confronti di Washington: il presidente russo Putin, per esempio, fece frettolosamente, su tutte le reti russe, una dichiarazione di sostegno all'America che contribuì a migliorare le relazioni tra Mosca e Washington. Tuttavia, non dobbiamo sopravvalutare le ingerenze politiche nelle strategie delle reti televisive. In Cina un

canale locale, FTV News Channel, non esitò a trasmettere cinque ore non stop sull'attacco, a partire dalle 10,30, ora di New York.

L'esempio cinese dimostra come anche sotto i regimi autoritari le direzioni delle compagnie televisive abbiano fatto scelte molto diverse perché la logica televisiva è solo parzialmente, ma non totalmente, di tipo politico. L'impatto di un evento si misura dal rilievo che gli danno le televisioni. Viceversa l'immagine pubblicitaria di una rete si misura sulla sua capacità di mettere in risalto un evento e di sfruttarne i contraccolpi. Le grandi agenzie, e prima di tutte CNN, hanno annunciato tempestivamente l'attacco contro l'America ma, in assenza di documenti visivi oltre le immagini fisse delle due torri in fumo, e di notizie precise sulla natura e sul significato dell'operazione, non sono state in grado di dar loro risonanza mondiale. Sono state le televisioni nazionali a conferire loro portata internazionale. Parlando degli attentati con un tono catastrofico le reti televisive hanno creato un'atmosfera angosciosa, nei loro servizi l'importanza del fatto non si distingueva dalla drammaticità del discorso – vale a dire dalla capacità dell'emittente di provocare un certo tipo di sentimento nel pubblico e di tener desta l'attenzione degli ascoltatori.

COME LE TELEVISIONI CI RACCONTANO LE GUERRE

L'11 settembre le reti televisive mostrarono tutto il giorno le stesse immagini, con un commento che ripeteva sempre gli stessi dati già annunciati dall'inizio. Dobbiamo però ricordarci che questa non è la prima volta che ciò accade. Già all'inizio degli anni ottanta del Novecento in Italia, con l'incidente di Vermicino, per esempio, la Rai seguì in diretta per diciotto ore l'operazione di salvataggio di un bambino finito in un pozzo. Percorrendo i servizi televisivi sulla guerra del Golfo o sulle operazioni in ex Jugoslavia siamo colpiti dalla povertà e dalla scarsità di informazione delle riprese. Durante l'operazione nel golfo Persico la trasmissione di Raitre *Blob* mandò in onda un intero programma («War Blob») fatto soltanto di decolli e di atterraggi di bombardieri che riassumeva perfettamente quello che si era visto sui teleschermi nel corso di tre settimane. Per i Balcani le immagini di carri armati, di soldati, di case distrutte erano talmente anonime che tutti i servizi si assomigliavano. Non si tratta però qui di fare il processo all'informazione televisiva sui conflitti, ma di capire il clima all'interno del quale essa viene organizzata e mandata in onda. Le fonti

sono molto limitate. Sul posto i corrispondenti fanno tutto il possibile ma sono generalmente tenuti in disparte, lontano dai luoghi dove si combatte. Sanno poche cose e scambiano questo poco con altri giornalisti. I «rumori», passando dall'uno all'altro, si diluiscono nel vago o si amplificano fino all'assurdo. I riferimenti e i paragoni con analoghe situazioni precedenti rischiano di oscurare i caratteri specifici del nuovo conflitto. Si lavora in fretta, senza il distacco necessario per classificare le notizie e tentare di spiegare, e si finisce per proporre semplicemente un'enumerazione di circostanze varie. Così, l'11 settembre ha rappresentato l'apice di un sistema che consiste nell'intrattenere l'audience senza fornire nessuna informazione. Sulla base di questa esperienza siamo in grado di decifrare i metodi delle reti televisive.

Il contenuto dell'informazione non dipende dal canale che non può fare altro che diffondere le notizie che riceve. L'importante è rispondere alle aspettative di uno spettatore che desidera essere informato ma non formula nessuna domanda precisa. Ci vuole dunque una grande varietà di punti di vista che compensi la monotonia dei fatti. La prima regola è di non fermarsi a lungo su un argomento ma di passare, ogni due o tre minuti, da un luogo a un altro. L'11 settembre 2001 si saltava dallo studio di Roma al corrispondente di New York, a quello di Washington, all'ufficio di un cosiddetto esperto, alla strada, per provare le reazioni e i sentimenti della gente comune, alla casa di un politico. Nei dialoghi con i corrispondenti o con gli esperti il conduttore faceva sempre nuove domande, a volte assurde («E adesso, c'è qualche novità da comunicare ai nostri ascoltatori?») per mantenere una certa tensione e per evitare i discorsi troppo lunghi. Le immagini si succedevano rapidamente. Se una persona veniva interrogata l'intervista era divisa in due momenti separati da una ripresa diversa, sembrava meno vuota e più vivace.

In tale situazione la connessione rapida di riprese diverse, il flusso di parole anestetizzano lo spettatore che, però, vorrebbe capire chi affronta chi. Spetta al conduttore dare un significato a una situazione che non conosce meglio del pubblico. Nella guerra del Golfo era facile, l'avversario era stato denunciato sei mesi prima dell'offensiva, la gente ne aspettava la punizione entro breve tempo. Nei primi scontri in ex Jugoslavia la divisione tra bene e male non era chiara, le televisioni si dimostrarono discrete fino all'intervento della NATO che designò chiaramente il cattivo da abbattere. Nell'attacco terroristico contro New York la vittima era evidente ma l'identità dell'aggressore era

incerta. Sottolineiamolo: il nocciolo della questione rimane ancora oggi misterioso. L'attentato fu un capolavoro di preparazione, di cronometraggio e di efficienza ma quale era il suo scopo? Un ammonimento – ma lanciato da chi e per chi? L'inizio di una offensiva – ma quale il suo seguito?

Il giorno stesso dell'attentato mancava l'avversario e i conduttori dei telegiornali ne erano sconcertati. Nei paesi musulmani c'era un forte desiderio di respingere ogni sospetto riguardante l'Islam. Così la televisione indonesiana dette risalto all'origine araba dei terroristi (l'Indonesia è il paese con il più alto numero di musulmani al mondo). La tentazione forte era quella di usare un dettaglio minuto, di basarsi su una frase o un'immagine per dare un corpo e un viso al nemico. Gli eventi dell'autunno del 2001 mettono in evidenza gli stratagemmi delle televisioni. Fermiamoci su alcuni casi tipici. Appena avvenuto il crollo della prima torre decine di videoamatori afferrarono le loro telecamere. Dopo l'assassinio di Kennedy nel 1963 ogni cineasta amatore sogna di filmare qualche strage. I corrispondenti in America delle varie emittenti straniere dovettero trattare aspramente con le reti americane arrivate per prime per ottenere alcuni secondi d'immagini prive di interesse, come il caso del video di un medico – quattro minuti di fumo e di polvere con un commento enfatico sui pericoli corsi dall'operatore – il cui unico merito era l'affermazione, orale, che l'uomo l'aveva girato nelle vicinanze delle torri.

Altri documenti rivelano problemi più seri. Nel pomeriggio dell'11 settembre si sparse la voce che un gruppo palestinese estremista rivendicava la responsabilità dell'attentato. Che cosa fare della notizia? Mandarla in onda per destare la curiosità del pubblico nonostante l'imprecisione della provenienza? O aspettare una conferma, col rischio che un altro canale la svelasse per primo? La preoccupazione principale non era il valore dell'informazione, bensì l'uso che ne avrebbero fatto i concorrenti. Poco dopo una rete americana mise in onda una sequenza girata in Cisgiordania. Un pugno di ragazzi palestinesi, filmati in modo ravvicinato, sventolavano una bandiera palestinese per celebrare l'evento. Finalmente qualcosa di nuovo! Senza chiedersi se era un fatto locale, limitato a un quartiere, o una reazione generale, la maggioranza dei canali diffuse il filmato, dando così l'impressione che tutti i Palestinesi avevano manifestato la loro soddisfazione.

Menziono, per ultimo, la questione di Bin Laden che gli storici del futuro riusciranno forse a chiarire. Il nome del miliardario arabo ven-

ne avanzato subito dopo l'attacco contro le torri, senza che si sappia ancor oggi chi l'aveva pronunciato per primo. Tutte le reti lo ripeterono, i giornalisti frugarono gli archivi per rintracciare servizi sui talebani o sul loro ispiratore e con l'accumulo di documenti di repertorio l'accusa prese sempre più corpo, quando non c'era nessuna prova decisiva. Fu Bin Laden a dirigere l'operazione? Può darsi ma non ne siamo sicuri. Molto tardi, nel novembre 2001, il miliardario, in una intervista a un giornale pakistano, rivendicò la responsabilità degli attentati. Ma il 5 e il 12 settembre 2002 Al Jazeera mandò in onda un'intervista a due uomini che si presentavano come dirigenti musulmani ispiratori dell'attentato alle due torri. Dissero che Bin Laden, non solo non ne era l'organizzatore, ma ne era stato informato all'ultimo momento. Siamo sicuri che lo sceicco, denunciato dalle televisioni e dalla stampa di tutto il mondo, non abbia tratto profitto dall'occasione, per costruirsi un'immagine di grande avversario degli Stati Uniti? Il vantaggio che ne avrebbe tratto era evidente, per lui come per le reti che, senza rischiare una smentita, fornivano un nemico ai loro ascoltatori.

GUERRA, IDEOLOGIA, SPETTACOLO

Nella determinazione dell'avversario, il 2001 fu così l'opposto del 1990. Nel 1990 gli Stati Uniti, dopo aver tollerato l'invasione del Kuwait da parte dell'Iraq, decisero di reagire: denunciarono l'Iraq e le televisioni ampliarono l'accusa. Nel 2001 le televisioni per prime designarono come colpevoli Bin Laden e i talebani: bastò che gli americani facessero propria questa tesi. Evidentemente Washington non muoveva obiezioni contro voci che offrivano all'opinione pubblica un responsabile e consentivano di preparare un intervento armato in Afghanistan. Non è necessario immaginare pressioni sulle reti da parte della Casa bianca: nel 1990 come nel 2001 gli interessi di Washington (giustificare un'operazione militare) e quelli delle televisioni (avere a disposizione un cattivo) coincidevano.

I mezzi di comunicazione hanno sempre svolto una parte importante nella diffusione dell'ideologia bellica. Già nel Seicento la «Gazzetta di Amsterdam» era un potente strumento di propaganda per gli olandesi e gli altri protestanti dei paesi nordici contro le mire egemoniche di Luigi XIV. Questo esempio evidenzia alcune differenze fondamentali tra l'informazione giornalistica di ieri e l'informazione televi-

siva di oggi. «La Gazzetta» parlava ai suoi lettori di una minaccia diretta e urgente – così è stata tutta la stampa fino al Novecento, fino al crollo del blocco sovietico, a proposito di problemi internazionali. Invece, negli anni novanta, la televisione ha cominciato a soffermarsi anche su situazioni che non concernevano direttamente gli ascoltatori. È quello che si chiama globalizzazione? Soltanto se si aggiunge che ciò su cui ci si sofferma riguarda esclusivamente problemi o situazioni nei quali intervengono gli Stati Uniti.

Fatta questa riserva, è vero che le stesse immagini vengono presentate sui teleschermi di tutti i paesi e lo storico che si occupa di politica internazionale deve tenerne conto. È lecito, per studiare gli affari interni, limitarsi ai canali nazionali. Non lo è invece per le guerre o le crisi mondiali: le differenze eventuali tra due reti di un paese sono trascurabili paragonate a quelle che separano i due paesi. E, visto che la posta in gioco è l'attenzione prestata all'informazione proveniente dagli Stati Uniti, il parallelo mette in rilievo atteggiamenti diversi nei confronti dell'America, sia sul piano diplomatico¹ sia, in una maniera molto più interessante, sul piano della sensibilità.

Presentando aspetti di una guerra che si svolge in una parte lontana del pianeta, le reti tengono conto delle reazioni probabili del loro pubblico. L'11 settembre le reti italiane si preoccupavano della sorte degli italo-americani, c'era, sui teleschermi, una atmosfera di lutto che non appariva sui televisori di altri paesi europei. Il racconto di guerra in televisione comporta un versante emozionale. È legato, in parte, al carattere abnorme di quello che sta svolgendosi. Il 17 gennaio 1991 si parlava di un tonnellaggio di bombe superiore a ogni operazione aerea della seconda guerra mondiale – statistica macabra che venne ripetuta quando la NATO bombardò la Serbia. L'11 settembre il crollo in pochi secondi di due torri enormi era affascinante, la potenza distruttrice aveva raggiunto una dimensione apocalittica.

Però, sullo schermo, si trattava di una apocalisse pulita, igienica, il pubblico osservava qualcosa di grandioso e di incredibile, come nel 1991 la notte verde su Bagdad, le luci che attraversavano il cielo, l'impatto delle bombe che somigliava a una serie di fuochi d'artificio o, nel 2001 a New York, sullo sfondo di un azzurro irreali, l'aereo, piccolo punto mobile, che a tutta velocità s'incastava in un grattacie-

¹ Si vedano in proposito le reazioni opposte delle televisioni russa e cinese l'11 settembre.

lo. Era tanto poco spaventoso che veniva ripetuto all'infinito sul teleschermo come se si trattasse di un videogioco. A Bagdad nel 1991 dieci volte il cielo iracheno s'illuminava, a New York dieci volte l'aereo precipitava contro la torre. La guerra televisiva è un grande gioco, una scacchiera con aerei e senza pedine. Il servizio stampa dell'esercito americano ha inventato un'espressione meravigliosa che tutti i conduttori di telegiornali hanno riutilizzato: i bombardamenti si fanno con una precisione «chirurgica». Il chirurgo, oggi, osserva su uno schermo dove si trova il tumore e, col laser, lo taglia senza danneggiare il corpo (anche se nei fatti non è così semplice). Analogamente il missile, guidato da un infallibile laser, non provoca distruzioni inutili nel campo nemico, le perdite umane sono passate sotto silenzio. In Iraq come, dieci anni dopo, in Afghanistan, le pallottole colpivano soltanto i cattivi, i civili restavano incolumi. A maggior ragione non ci sono danni nel campo dei buoni. Ci sono state molte ferite gravissime l'11 settembre ma non se ne è vista nessuna in televisione, si è parlato dei morti e del dolore delle famiglie ma, implicitamente, si sono negate le sofferanze degli invalidi.

Sotto questa luce la guerra televisiva somiglia a una competizione sportiva o a un gioco elettronico nel quale bisogna annientare il nemico. Per gli occidentali la guerra televisiva è verosimile ma non è totalmente vera, la redazione televisiva riesce a farne uno spettacolo. Parlando della squadra che aiuta il conduttore abbiamo lasciato da parte un personaggio importante, il montatore. Egli riceve dalle agenzie riprese di origini varie, spesso senza indicazione del luogo in cui sono state effettuate, e deve combinarle in modo «attraente» per lo spettatore. Il montatore non si preoccupa del significato delle immagini, è attento alla bellezza della concatenazione. L'11 settembre mentre molti conduttori dei telegiornali parlavano dell'aereo lanciato sul Pentagono a Washington, si vedeva, sullo schermo, il crollo di una torre a New York, ma la «drammaticità» dell'immagine sviava l'attenzione dello spettatore che non si accorgeva dell'errore. Rivedendo oggi i servizi dell'11 settembre siamo colpiti dalla perfezione di montaggi realizzati con un materiale povero e ripetitivo. Per l'occhio la successione di riprese che mostravano cose diversissime ma efficacemente assemblate tra di loro era molto attraente.

Puro piacere visuale? C'è, quando si tratta di guerra, qualcosa di più. Il conflitto abolisce le norme che regolano la vita quotidiana e definiscono i rapporti tra i cittadini. Se per alcuni (le vittime) è una catastrofe, può essere «affascinante» per altri perché estende a una

dimensione collettiva la volontà banale di affermare il proprio potere sugli uomini e le cose. Attivando due tendenze contraddittorie, il desiderio di sicurezza personale e il piacere della violenza, la guerra in televisione provoca una reazione complessa nella quale intervengono compassione, angoscia, curiosità, sadismo, sollievo di non essere personalmente implicato.

Il flusso televisivo è un assemblaggio di elementi diversi che hanno come obiettivo la costruzione di un prodotto di divertimento. Un racconto di guerra di parecchie ore fa parte della stessa logica ma c'è, in più, l'idea che dietro l'immagine, falsa e astratta, c'è una vera battaglia. Le reti, approfittando della loro esperienza, improvvisano a partire dal nulla per attrarre il pubblico e mantenerlo davanti al televisore. E lo fanno per aumentare le loro entrate pubblicitarie. La guerra è il punto di partenza della comunicazione televisiva, non è il suo oggetto.

LO STORICO A DISAGIO

Lo storico penserà forse che questo non lo riguarda. Quando studia le crisi internazionali ne rintraccia le origini, ne segue le conseguenze diplomatiche o militari, ma non si occupa di solito della diffusione dei mezzi di comunicazione. È corretto? Pensiamo alla prima guerra mondiale. Se i politici e gli stati maggiori riuscirono a condurre l'Europa alla catastrofe fu perché l'opinione pubblica, senza essere bellicista, si era abituata alla prospettiva di un conflitto e si era rassegnata. Dopo averlo negato per molto tempo, gli specialisti hanno oggi riconosciuto l'importanza di questo fattore. Non tentiamo qui un parallelo con l'oggi, l'ultimo decennio del Novecento è molto diverso dai suoi primi anni. Quello che vogliamo dire è che la frequentazione della televisione ha creato nuove aspettative e che la diffusione d'immagini belliche è una risposta parziale a queste aspettative.

L'ostacolo contro il quale urtiamo è che siamo totalmente inseriti nel contesto della fruizione televisiva. Le popolazioni europee, nel 1910, non si rendevano conto del fatto che, leggendo quotidianamente nel giornale informazioni sullo stato di crisi generale, credevano all'ineluttabilità di una conflagrazione. Salvo alcuni casi limitati la stampa dell'epoca non era guerrafondaia, si accontentava di seguire le idee che erano nell'aria. Parlando dell'oggi lo storico deve sciogliere il nodo forte che riunisce industrie, pubblicità, reti televisive e

consumatori/ascoltatori. Altri si occupano dello stesso intreccio: i semiologi per spiegare come funziona il messaggio pubblicitario nella sua versione televisiva, i sociologi per mostrare il rapporto tra incitamento a comprare e consumo, i politologi per decifrare l'ideologia dietro l'informazione. Lo storico ha il suo compito proprio, deve vedere come si diffonde, in una società che vive nel benessere e lotta contro ogni forma di dolore fisico, un fantasma di guerra al medesimo tempo terribile, apocalittico però pulito. Non si tratta di politica nel senso abituale della parola. Ma non è politico ogni modo di parlare di guerra?

VITTORIO VIALLI: FOTOREPORTER PER SCELTA

Vittorio Viali nasce a Cles (TN) nel 1914. Si laurea a Pavia in Scienze naturali e in seguito lavora come conservatore al museo Civico di storia naturale di Milano. Nel 1961 vince la cattedra di Geologia e paleontologia all'Università di Bologna, dove rimane sino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1983.

Nel 1941, richiamato alle armi, è inviato al fronte greco albanese, con il grado di tenente. L'8 settembre 1943, mentre a Istmia svolge la funzione di geologo del canale di Corinto per conto della Marina militare italiana, viene catturato dai tedeschi e deportato in vari campi di concentramento in Germania e Polonia. Da quel momento a Viali viene imposta una scelta: aderire con una semplice firma alla Repubblica fascista di Salò, e quindi essere rimandato immediatamente in Italia, libero, oppure rimanere prigioniero del nemico. Sceglie la seconda ipotesi, come del resto altri circa seicentomila soldati italiani. Viali ama la fotografia, per cui ha sempre con sé la sua Zeiss con la quale aveva già documentato la quotidianità della guerra in Grecia e Albania. E anche in quella drammatica occasione se la porta dietro, riuscendo fortunatamente e incoscientemente, come spesso affermò in seguito, a nascondersela durante le numerose perquisizioni.

Ed è stata questa piccola macchina a fargli scattare il desiderio irresistibile di beffare i tedeschi a rischio della propria vita e a dargli la forza di resistere, per poter poi raccontare in un diario visivo, completo e per questo eccezionale, la sua verità, dal giorno della cattura a quello della liberazione, nell'aprile 1945. Un racconto di guerra composto da circa quattrocento foto, vissuto giorno per giorno per diciotto interminabili mesi. (Bruno e Silvana Viali)

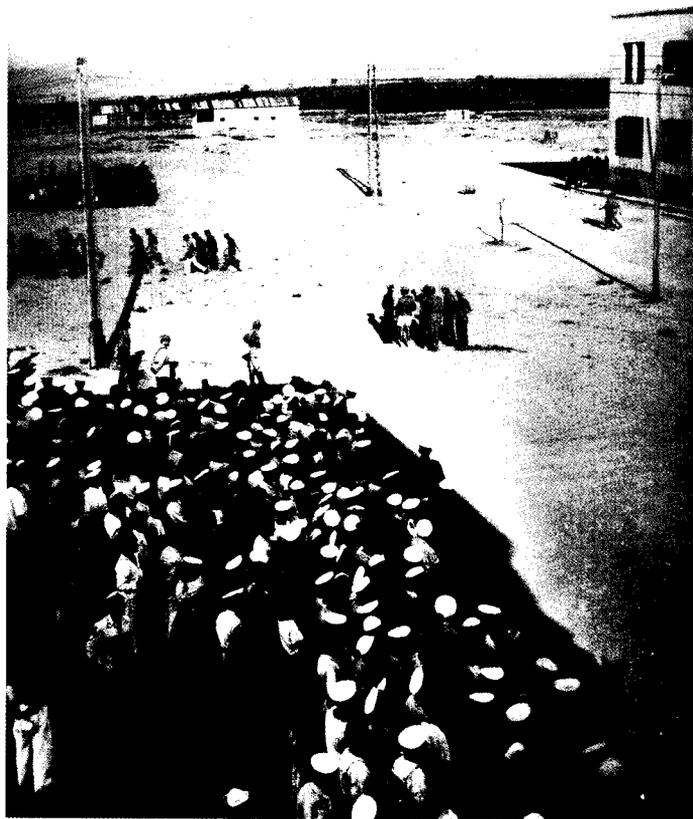
Come vissero i trentamila ufficiali e i seicentomila soldati italiani catturati dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943? Le testimonianze scritte che raccontano i loro diciannove lunghi mesi di prigionia rivelano un punto di vista, quello dell'autore, ma non riescono a descrivere la collettività dei prigionieri. Per questo le fotografie di Vittorio Viali costituiscono un documento eccezionale: mettono l'osservatore in condizione di «assistere» a quella insolita convivenza forzata alla quale migliaia di soldati anonimi vennero sottoposti.

Viali era un ottimo fotografo dilettante. Mandato in Grecia come tenente, fu arrestato come i suoi compagni dopo l'8 settembre 1943. Un campo di prigionia per militari non era un campo di sterminio, la vita era durissima ma i tedeschi avevano altre preoccupazioni che la sorveglianza dei prigionieri. Con la complicità attiva di tutti, Viali riuscì a fare parecchie centinaia di fotografie.

Le sue immagini lasciano intravedere una successione di giornate tutte uguali nelle quali si può rintracciare una sorta di cronologia. Dopo l'esplosione di gioia che saluta l'annuncio dell'armistizio, la decisione dei tedeschi di riunire gli ufficiali in un unico luogo non sembra una minaccia: gli italiani vanno e vengono liberamente, non si vedono sentinelle tedesche; c'è la speranza di tornare rapidamente a casa. Le foto scattate alla metà di settembre 1943 bastano per far capire l'invalidabile distanza che separava i due ex alleati. Per gli italiani il voltafaccia del proprio governo non è un problema, non sono né prostrati, né inquieti e non si rendono conto che il loro atteggiamento è incomprensibile per i tedeschi. Le fotografie del viaggio che porta gli ufficiali italiani verso i campi, attraverso Grecia, Bulgaria, Romania e Ungheria, suggeriscono un trasferimento faticoso ma accettabile. Gli uomini si adattano facilmente al primo campo, situato in Germania; il fotografo s'interessa alla costituzione di gruppi di commilitoni, alla disposizione delle baracche. A partire dal novembre 1943 l'inverno si annuncia difficile: la legna, i viveri, anche l'acqua diventano rari. Il passaggio in Polonia mette gli italiani in contatto con una popolazione meno ostile di quella tedesca. Gli ufficiali hanno potuto tenere nei bagagli qualche effetto personale e fanno piccoli scambi con i contadini. Con l'arrivo dell'inverno le fotografie divengono scure, l'attenzione si concentra sull'interno delle baracche. La primavera porta i soldati fuori dallo spazio ristretto dei ricoveri, l'inquadratura delle immagini s'allarga e mette a fuoco lo spazio centrale dove gli uomini tentano di approfittare del sole. Di nuovo portati in Germania, gli italiani affrontano un durissimo inverno 1944. Viali non ha più voglia di fotografare, le sue rare istantanee sono, a volte, difficili da interpretare. Il cambiamento che interviene nella primavera del 1945 è perciò tanto più impressionante: le fotografie si moltiplicano, sono chiare, bene inquadrature; la frenesia che anima queste immagini fisse dimostra che i prigionieri sentono prossima la liberazione. Una foto sintetizza lo sconvolgimento: un soldato tedesco aiuta gli italiani nei loro lavori quotidiani.

Fonte storica unica, la collezione di Viali è anche un documento antropologico sulla maniera di riempire un tempo vuoto, una parentesi nella vita. Nulla succede, si notano soltanto tre «eventi»: la sagoma di un ufficiale prigioniero ucciso da una sentinella; quattro ufficiali costretti a stare immobili per non avere salutato un tedesco; una perquisizione della polizia. Piccoli dettagli, farsi la barba, pulire i vestiti, portare l'acqua, raccogliere legna e torba, chiacchierare, passeggiare, diventano fatti degni d'attenzione. Alcuni non resistono e Viali si ferma su un compagno un po' matto che attraversa meccanicamente il campo. I divertimenti organizzati sono rari, qualche rappresentazione teatrale, ma né lezioni, né concerti. Il collettivo si riduce a cerimonie religiose, preghiere, messe e una cresima, che un centinaio di uomini riceve con fervore. Gli altri prigionieri, russi, francesi e, cosa più sorprendente, le guardie hanno poco spazio nella collezione, come se gli italiani avessero tentato di chiudersi su se stessi per sopportare un esilio che, le fotografie lo mostrano, fu lungo, durissimo e difficile da comprendere.

[1.]



Le didascalie sono dell'autore

1. Corinto, 9 settembre 1943. Veduta parziale della prima grande adunata dei militari catturati nella zona. In primo piano i marinai della base di Istmia; in alto, a sinistra, militari dell'esercito che stanno radunandosi. Il gruppetto al centro è formato di tedeschi della Wehrmacht. Sono pochissimi. Si attende il discorso di un generale per la prima offerta ufficiale di arruolamento nel loro esercito. Una diecina di adesioni su oltre un migliaio di uomini.

[2.]



2. Beniaminowo, gennaio 1944. Alcuni internati hanno potuto procurarsi, in cucina, un po' di bucce di patate. Essi cercano pazientemente di grattare da esse quanto vi è rimasto di commestibile.

3. Beniaminowo, 8 gennaio 1944, ore 14. Un'adunata generale speciale in occasione della visita di propaganda di alcuni esponenti della Repubblica sociale italiana di Salò. Mentre prima d'ora le proposte di adesione erano state fatte senza molti formalismi, stavolta c'è l'apparato ufficiale, con pezzi grossi nostrani, discorsi, incitamenti, altoparlanti. Il 1° dicembre 1943, ci avevano proposto di entrare nel servizio del lavoro della Todt, con un risultato discreto: ottocento adesioni su circa duemilaottocento ufficiali.

4. Beniaminowo, febbraio 1944. Vialli e Paccassoni (a sinistra). L'ingegner Vittorio Paccassoni, di Fano, sottotenente di complemento del Genio navale, è l'amico fraterno che mi ha aiutato molto nel salvare la macchina fotografica dalle perquisizioni.

[3.]



[4.]



[5.]



[6.]





5. Sandbostel, agosto 1944. È agosto e fa caldo. Tra le baracche c'è una comoda ombra e gli ufficiali vi si affollano a chiacchierare in attesa dell'appello pomeridiano.

6. Sandbostel, agosto 1944. L'anziano del campo, il comandante Giuseppe Brignole, medaglia d'oro al V.M., colto in un momento di relax sulla porta della sua baracca. Aveva il pesante compito di dirigere gli internati su delega dei tedeschi, con tutte le complicazioni che l'investitura comportava. Il ricordo che ha lasciato, è basato su un'altissima stima per il suo comportamento. I fascisti gli avevano offerto la possibilità di rientrare in Italia, senza firmare nulla: rifiutò per due volte, affermando che il suo posto era tra gli Internati militari italiani.

7. Fallinbostel, inverno 1945. Un interno di baracca provvista di qualche residuo di attrezzatura: è una rarità, perché tutte le altre baracche hanno al massimo un tavolo e una stufa di mattoni (che non funziona per mancanza assoluta di combustibile). Si vedono Prestinari e Pisani.



Stampato da
La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2003 2004 2005 2006 2007

