

Lorenza Bottacin Cantoni

Cartoline dal fronte. La fotografia di guerra tra anestesia morale e pratica critica della trasparenza in Susan Sontag

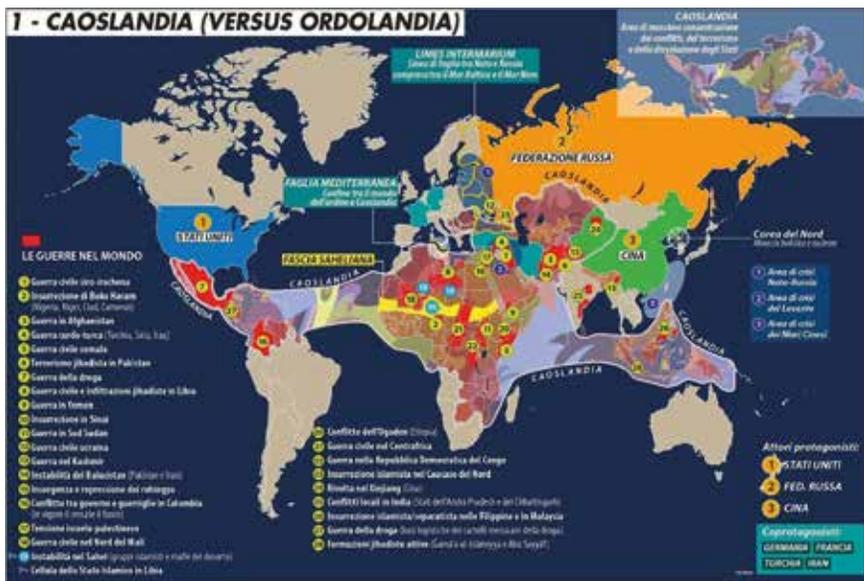
1. Cartoline da Caoslandia

Il *Global Conflict Tracker* del *Center for Preventive Action*, organo del *Council on Foreign Relations* (CFR)¹, indica attualmente: un incremento della violenza criminale in Messico; instabilità crescente ad Haiti, Venezuela, Afghanistan, Pakistan, Iraq, Libano, Repubblica Democratica del Congo e Sud Sudan; dispute territoriali in leggero peggioramento nel Mar Cinese Meridionale, nella zona del Nagorno-Karabakh, tra Turchia e Gruppi Curdi Armati; guerra civile in Yemen, in Sudan, in Myanmar, Siria, Libia e nella Repubblica Centrafricana; costante tensione critica in Corea del Nord, tra Cina e Taiwan e in Iran; terrorismo interstatale violento nel Sahel; conflitto significativo (cioè quello che noi chiamiamo ‘guerra’) tra India e Pakistan e a Gaza tra Israele e Palestina.

La mappa di questi sconvolgimenti politici e delle azioni di violenza ad essi collegate potrebbe essere facilmente visualizzata utilizzando la realissima distopia raffigurata da L. Canali nella mappa di *Caoslandia* risalente al 2020 e ritraente la situazione globale dell’epoca².

¹ Il *Council on Foreign Relations* (CFR) è un’organizzazione indipendente e apartitica di membri, un think tank e una casa editrice composta da funzionari governativi, dirigenti aziendali, giornalisti, educatori e studenti, leader civili e religiosi, e altri cittadini interessati al fine di aiutarli a comprendere meglio il mondo e le scelte di politica estera che si pongono di fronte agli Stati Uniti e ad altri paesi. Fondato nel 1921, il CFR non prende posizioni istituzionali su questioni di politica. La risorsa è consultabile a questo link: <https://www.cfr.org/global-conflict-tracker>.

² L. Canali, *Carta di Caoslandia*, “Limes” 2, 2020, *Il potere del mito*, <https://www.limesonline.com/carta-ordolandia-caoslandia-usa-russia-cina-mediterraneo-intermarium/117160>.



Carta di Caoslandia © Laura Canali

La geografia del disordine non risparmia nessun continente e ogni giorno nuovi conflitti si accendono: la carta è molto chiara e mostra immediatamente la portata e l'estensione territoriale di scenari di crisi politica. Per noi, però, le guerre al momento sono solo due: quella tra Israele e Palestina e quella tra Russia e Ucraina. Poi, è vero, ci sono situazioni problematiche come la cosiddetta 'protesta delle donne in Iran', le tensioni diplomatiche su Taiwan, la solita instabilità in Libia, che ci interessa particolarmente essendo molto funzionale ai sensazionalismi da *social network* di alcuni politici che urlano, scandalizzati, alla crisi migratoria e al rischio imminente di sostituzione etnica (sic.); vi è, poi, di quando in quando, qualche sporadico colpo di Stato in qualche esotica regione dell'Africa³, a cui dedicare un paio di trafiletti o qualche distratto reportage da telegiornale. Tutto il resto è pressoché invisibile.

Vi sono porzioni di mondo oscurate dai canali di informazione di massa in favore di altre che, invece, illuminate a giorno da luci, telecamere, flash, paginoni, slogan, trend virali, ricevono attenzione costante:

³ Numerosissimi golpe continuano a sconvolgere l'Africa da più di 50 anni, con esiti devastanti per le popolazioni dei territori colpiti da questo fenomeno, come si legge in G. Mistretta, *Sabbie mobili. L'Africa tra autoritarismo e democrazia*, prefazione di N. Tocci, Luiss UP, Roma 2022.

Essere spettatori di calamità che avvengono in un altro paese è una caratteristica ed essenziale esperienza moderna, risultato complessivo delle opportunità che da oltre un secolo e mezzo ci offrono quei turisti di professione altamente specializzati noti come giornalisti. La guerra è ormai parte di ciò che vediamo e sentiamo in ogni casa.⁴

Il tema della visibilità e il rischio della spettacolarizzazione delle tragedie che colpiscono gli altri è centrale nella riflessione di Susan Sontag. La questione viene affrontata dall'autrice attraverso l'intreccio di due tematiche: quella della fotografia in generale e quella della rappresentazione della sofferenza. Lo scopo, o meglio lo spirito, che muove una simile operazione ermeneutica è una radicale volontà di impegnarsi in prima persona contro la violenza e l'ingiustizia, di farlo concretamente e non solo pontificando sulla morale, sul bene e sul male.

In *Malattia come metafora* (1978) Susan Sontag descrive l'irriducibilità della sofferenza a qualsiasi significato⁵, riprendendo alcune riflessioni sulla sofferenza inutile di Levinas (autore citato nel testo) mostrando che il dolore viene sublimato nelle metafore e nelle narrazioni, così come nelle immagini⁶. Per Sontag il problema non deriva dalla raffigurazione della sofferenza, poiché la fotografia può contribuire a informare, testimoniare, mostrare e comunicare una situazione, ma dal fatto che, sempre più, fotografare e guardare immagini tratte dal vero diventano i "principali meccanismi per provare qualcosa, per dare una sembianza di partecipazione"⁷. Il rapporto di

⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2021, p. 29.

⁵ Come sottolinea Prosser (cfr. J. Prosser, *The Scandal of Susan Sontag*, Columbia University Press, New York, 2009, pp. 188-190), già nel saggio *Contro l'interpretazione* (1966), da cui prende il titolo l'omonima raccolta, Sontag aveva indicato i limiti di un tipo di interpretazione "filistea" dell'opera d'arte che riduce l'opera stessa al contenuto. Così facendo, legioni di critici perpetrano sul materiale artistico uno "stupro sistematico" di massa che genera una stratificazione di metafore che ammansiscono la forza dell'opera e ne rendono leggibile il contenuto (S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, in Ead., *Contro l'interpretazione. E altri saggi*, tr. it. di P. Dilonardo, con una nota di D. Giglioli, Nottetempo, Milano 2022, p. 23). Altrettanto e a maggior ragione, la malattia e il corpo sofferente vengono ritratti in modo da poterne trarre un immaginario, una mitografia, che illumini la malattia che è il lato buio della vita. Per Sontag un uso sistematico della metaforizzazione di *quel che è* (a differenza di uno sguardo *critico*), comporta un problema di attribuzione di significato rispetto alle nostre vite e morti.

⁶ Secondo Levinas, "Ogni male si riferisce alla sofferenza. Essa è il vicolo cieco della vita e dell'essere, la loro absurdità in cui il dolore non si 'colora di affettività', è in qualche modo innocentemente, la coscienza. Il male del dolore, la nocività stessa, è l'esplosione e come l'articolazione più profonda dell'assurdità" La sofferenza è definita inutile dal momento che non è giustificabile, né inseribile in un sistema di segni. Sebbene si possa risalire alle cause effettive, meccaniche o mediche di una malattia o un dolore, questi restano resta ingiustificabili, non si può trovare una risposta alla domanda "perché proviamo dolore?"; E. Levinas, *La sofferenza inutile*, in Id., *Tra noi. Saggio sul pensare all'altro*, a cura di E. Baccharini, Jaca Book, Milano 1998, p. 125.

⁷ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. di E. Capriolo,

Sontag con la fotografia cambia nel tempo, oscillando tra aspetti costruttivi e aspetti alienanti; quello che rimane costante è l'essenziale ambivalenza delle fotografie, che anestetizzano l'esperienza, ma al contempo possono muovere all'azione chi le osserva, modificandone lo sguardo. Nel 1973, all'epoca del suo primo lavoro esplicitamente dedicato all'arte delle immagini su pellicola, l'autrice considera la fotografia come un elemento determinante della cultura anestetizzata dalla promessa di bellezza e felicità:

Il bisogno di veder confermata la realtà e intensificata l'esperienza mediante le fotografie è una forma di consumismo estetico al quale tutti sono ora dediti. Le società industriali trasformano i loro cittadini in drogati d'immagini: è la forma più irresistibile di contaminazione mentale. Un'intensa aspirazione alla bellezza con un fine da cercare sotto la superficie, a un riscatto e a una celebrazione del corpo del mondo: tutti questi elementi del sentimento erotico trovano un'affermazione nel piacere che ci danno le fotografie. Ma si esprimono anche altri sentimenti, meno liberatori. Non sarebbe sbagliato parlare di persone che soffrono di coazione alla fotografia: al trasformare l'esperienza in un modo di vedere. In definitiva, avere un'esperienza si identifica col farne una fotografia e partecipare a un pubblico evento equivale sempre più a guardarlo in forma fotografata. Il più logico degli esteti ottocenteschi, Mallarmé, diceva che al mondo tutto esiste per finire in un libro. Oggi tutto esiste per finire in una fotografia.⁸

Una fotografia è l'illusione di un'esperienza cristallizzata ed eterna, ma è anche "un atto di non intervento"⁹ indiscriminato nel "grande magazzino"¹⁰ della realtà: essa contribuisce a costruire un "rapporto acquisitivo con il mondo che alimenta la consapevolezza estetica e incoraggia il distacco emotivo"¹¹. Sontag descrive una dinamica – poi ripresa e analizzata nelle sue derive successive anche da Byung-Chul Han – per la quale la volontà di mostrare il negativo, il dolore, l'orrore, per renderli familiari non tutela dalla malattia, non cura, ma traccia un confine tra il malato, che incarna la sofferenza, portandola in sé e sopportandola, e il resto degli individui sani. L'immagine della sofferenza si frappone tra malato e sani come un vetro trasparente, come uno schermo, come un limite oltre il quale noi non possiamo nulla, come non possiamo intervenire in quello che avviene in un film, per esempio. La società "algorfoba" viene permanentemente anestetizzata:

L'assoluta medicalizzazione e farmacologizzazione del dolore impediscono che esso si faccia linguaggio, anzi critica. Sottrae al dolore il suo carattere

Einaudi, Torino 2004, p. 10.

⁸ Ivi, p. 23.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 97.

¹¹ Ivi, p. 98.

oggettivo, sociale. Mediante un'anestesia indotta per via medicamentosa o mediale, la società si rende immune alla critica. Anche i social media e i videogiochi fungono da anestetici. L'anestesia permanente della società impedisce la scoperta e la riflessione, opprime la verità.¹²

Pur nella differenza di prospettive dei due autori¹³, è curioso notare come le riflessioni di Sontag, negli anni '70 e quelle post-pandemiche di Han colgano nella rappresentazione del dolore il rifiuto della sofferenza da parte della società a cui corrisponde anche il rifiuto della morte: Han parla di algofobia come tanatofobia e di esasperazione della sopravvivenza¹⁴, Sontag di evidenza della caducità e di forma visibile dello spazio di morte nelle tracce fantasmatiche di quello che non è più qui, ma che si può vedere in foto¹⁵. Più che la morte intesa come concetto metafisico o come termine ultimo della vita, le fotografie mostrano la *mortalità*, evidenziano che siamo mortali, che stiamo morendo ogni giorno: ogni fotografia è una cartolina di un altro tempo e un altro luogo anche quando si tratta delle foto di noi stessi.

Come ogni mezzo di rappresentazione e ogni forma d'arte, la fotografia ci pone di fronte alla morte distraendoci dalla mortalità, ci anestetizza e pone un rimedio a quel timore ineliminabile, a quell'angoscia soffocante che è la caducità. Il filtro dell'immagine ci pone di fronte alla morte e alla sofferenza dell'altro, ma non alla *nostra*. La testimonianza di qualcosa di reale per altri si sostituisce alla nostra realtà.

Per chi vive la guerra, il dolore e la morte sono *reali*. Per noi lo sono perché pensiamo che vi sia un'aderenza della foto al reale e a quanto osserviamo "in prima pagina" e sui nostri dispositivi video. Assistendo a distanza a questo strazio, trasformiamo il consumo dell'immagine della sofferenza altrui in rimedio palliativo alla nostra sofferenza¹⁶. Il dolore è un vincolo e un criterio di realtà perché ci tiene inchiodati al nostro corpo che patisce:

Il dolore può apparire solo là dove è minacciata una reale appartenenza. *Senza*

¹² B.-C. Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, tr. it. di S. Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2021, p. 18.

¹³ Entrambi gli autori, però, dedicano le loro riflessioni critiche sulla rappresentazione fotografica e sul ruolo di questa nella società a Walter Benjamin, che compare in esergo di *La società senza dolore* e come referente ideale di Sontag in *Sulla fotografia*, che contiene un "omaggio a W. B." (S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 157).

¹⁴ B.-C. Han, *La società senza dolore*, cit., p. 21.

¹⁵ Susan Goldenblatt (Sontag è il cognome del secondo marito della madre) aveva conosciuto il padre naturale, morto prematuramente di tubercolosi, solo attraverso le diapositive di viaggio e, in seguito, quelle immagini erano rimaste nella memoria dell'autrice a segnare un'assenza quanto mai presente. Fino ai saggi sulla fotografia, l'autrice assume una posizione a tratti 'apocalittica' sulla fotografia, mentre negli scritti successivi, forse anche grazie al confronto con la fotografa e compagna di vita Annie Leibovitz, il rapporto con l'immagine e con il mezzo fotografico muta e le fotografie possono essere strumenti utili alla costruzione di una coscienza morale.

¹⁶ Cfr. B.-C. Han, *La società senza dolore*, cit., p. 42.

dolore siamo quindi ciechi, incapaci di riconoscere la verità e i fatti. Là dove queste scissioni fanno male, là i legami erano divenuti autentici, erano divenuti carne. E là dove un uomo può patire sofferenze, là egli si trova realmente, là egli – sia di ciò consapevole o inconsapevole – ha anche amato. Si dischiude così uno *sguardo nella struttura del mondo* [...]. Il dolore è differenza. Esso articola la vita. Gli organi del corpo si lasciano riconoscere a partire dal loro dialetto del dolore. Il dolore marca i confini e sottolinea le differenze. Senza dolore è impossibile apprezzare il mondo sulla base di differenziazioni. Il mondo senza dolore è un inferno dell'Uguale [...]. Il dolore è realtà. Sortisce un effetto di reale. Noi percepiamo la realtà soprattutto a partire dalla resistenza che provoca dolore. *L'anestesia permanente* nella società palliativa derealizza il mondo. Anche la digitalizzazione riduce sempre più la resistenza e fa gradualmente sparire l'interlocutore recalcitrante, ciò che è contro, il controcoppo. Il protrarsi del like conduce a un'insensibilità, allo smantellamento della realtà. *La digitalizzazione è anestesia*.¹⁷

A questo punto bisogna domandarsi in che modo il dolore rappresentato costituisce soltanto un anestetico per quello che proviamo in prima persona e se essere posti di fronte alla rappresentazione della sofferenza non possa anche essere utile per la nostra coscienza morale, perché, se è vero che “designare un inferno non significa [...] liberare la gente da quell'inferno”, è altrettanto evidente che l'ossessione che provocano in noi le immagini atroci può assolvere a una funzione vitale e critica poiché ci dicono: ecco ciò che gli esseri umani (*mai* noi stessi!) sono in grado di fare. Non si tratta di un *promemoria*¹⁸, ma di uno sprone per il *pensiero*, per attivare la capacità critica¹⁹. Sontag ci chiede di pensare perché

¹⁷ Ivi, pp. 43-44, corsivi miei.

¹⁸ Secondo Sontag la memoria è legata a un'identità che per il militante è tutto, ma questo non contribuisce a limitare le ingiustizie e a promuovere la conciliazione. Queste posizioni dell'autrice riguardo all'uso e all'abuso della memoria appaiono oggi estremamente attuali, specialmente in riferimento alla posizione assunta dai vertici dello Stato di Israele sotto processo per genocidio alla Corte di Giustizia dell'Aja per l'offensiva spietata dell'esercito israeliano sulla popolazione civile di Gaza. Alle accuse di genocidio perpetrato su civili alcuni esponenti del governo hanno sostenuto che il genocidio fosse stato ai danni degli Israeliani e per mano di Hamas, allungando al contempo al genocidio subito il secolo scorso da milioni di ebrei innocenti. La memoria, in questi casi, opera in modo contrario all'etica come evidenzia Sontag: “Forse attribuiamo troppo valore alla memoria, e non abbastanza al pensiero. Ricordare è un atto etico, ha un valore etico in sé. Con nostro grande dolore, la memoria è l'unico legame che ci unisce ai morti. Pertanto, la *convincione che il ricordo sia un atto etico* è profondamente radicata nella nostra natura di esseri umani, che sanno di dover morire e piangono la perdita di coloro che nel normale corso degli eventi muoiono prima – nonni, genitori, insegnanti e amici più vecchi. L'insensibilità e l'oblio sembrano andare di pari passo. Ma *la storia ci offre segnali contraddittori riguardo al valore del ricordo* nell'arco temporale molto più lungo della storia collettiva. C'è troppa ingiustizia nel mondo. E il troppo ricordare (gli antichi rancori: i serbi, gli irlandesi) esaspera. Fare pace significa dimenticare. Per giungere a una riconciliazione è necessario che la memoria sia difettosa e limitata” (S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., 132).

¹⁹ Ivi, p. 131.

Chi continua a essere sorpreso [...] di fronte alle prove delle crudeltà raccapriccianti che a mani nude gli uomini sono capaci di commettere ai danni di altri esseri umani non ha raggiunto la maturità morale o psicologica. Dopo una certa età, nessuno ha diritto a questo genere di innocenza o di superficialità, a questo grado di ignoranza o di amnesia.²⁰

2. Scene di guerra

La fotografia negli scritti degli anni '70 è un'arte che, secondo Sontag, dona l'illusione di rendere accessibile il mondo in uno scatto, mentre, in realtà, rende accessibile soltanto le immagini e perpetra una sorta di spettacolarizzazione e "inversione concreta della vita"²¹.

Scattare una foto di un soggetto presuppone di catturarlo in un momento, entro una "biografia o una storia in corso".²² Tuttavia, l'immagine ha una valenza spersonalizzante, aliena dal tempo vissuto e si pone tra soggetto e mondo: "Come un binocolo che non abbia né un diritto né un rovescio, la macchina fotografica rende vicine, immediate, le cose esotiche; e piccole, astratte, strane, assai più remote le cose familiari"²³. Questa dinamica assuefativa è particolarmente efficace a causa della facilità di scattare e di guardare immagini fotografate (negli anni '70 e ancor di più oggi)²⁴, consolidando l'alienazione rispetto a quanto ci è prossimo e la partecipazione a distanza di sicurezza da quanto avviene in luoghi remoti. Sontag scrive alcune righe in cui sembra quasi dialogare con Han:

La guerra e la fotografia sembrano ora inseparabili e i disastri aerei e altri orribili incidenti attraggono invariabilmente i professionisti dell'obiettivo. Una società che rende normativo il non aspirare mai a fare esperienza della privazione, del fallimento, della miseria, della sofferenza, della malattia grave, e dove persino la morte è considerata non un fatto naturale e inevitabile, ma una catastrofe crudele e immeritata, provoca un'enorme curiosità per questi eventi, curiosità in parte soddisfatta dalla fotografia. La convinzione di essere esenti da calamità stimola l'interesse nel guardare immagini dolorose e il guardarle suggerisce e rafforza la convinzione di essere esenti.²⁵

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cap. 9, consultabile al link: <https://www.marxists.org/italiano/sezione/filosofia/debord/societa-spettacolo.htm#9>

²² S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 143.

²³ Ivi, p. 144.

²⁴ Secondo l'autrice, le società capitalistiche avanzate hanno bisogno di raccogliere quantità illimitate di informazioni, per sfruttare al massimo le risorse naturali, per "aumentare la produttività, mantenere l'ordine, fare la guerra e dar lavoro ai burocrati" (ivi., p. 154).

²⁵ Ivi, p. 144

Ecco che il consumo di fotografie anestetizza rispetto alla propria esperienza, pone il proprio dolore in secondo piano rispetto all'immagine del dolore di altri, allontana il soggetto da momenti di analisi e riflessione critica su se stessi²⁶, anestetizza le ferite “di classe, di razza, di sesso”²⁷, depotenziando la capacità di azione politica, o meglio piegandola a esigenze di dominio. I dispositivi di cattura e riproduzione “definiscono la realtà nelle due maniere indispensabili al funzionamento di una società industriale avanzata: come spettacolo (per le masse) e come oggetto di sorveglianza (per i governanti)”²⁸, fino a confluire nella formulazione di un'ideologia che sostituisce il cambiamento sociale con le campagne per immagini del cambiamento. La libertà di consumare una pluralità di immagini e di beni viene percepita come vero esercizio di libertà²⁹.

Dal momento che consumare significa distruggere e bruciare, il consumo di immagini si alimenta alimentando il bisogno di produrne di nuove; l'ordine sociale fondato su valori diviene un mondo di bisogni regolato dal valore di mercato e dal dispositivo dell'immagine come afferma anche Baudrillard³⁰. Le immagini aumentano sempre di più e divengono sempre più onnipersive, scrive Sontag, con una punta di disillusione, subito compensata dalla sua (tipica) energia che la porta a non arrendersi, a rimettersi in gioco ancora: Sontag scrive che le fotografie sono una “risorsa illimitata, tale da non poter esaurirsi con lo spreco consumistico” e perfettamente calibrata rispetto al regime *economicista*, perciò è “necessario applicare il rimedio conservativo. Se potrà esserci un modo migliore per permettere al mondo reale di includere in sé quello delle immagini, esso richiederà *un'ecologia non soltanto delle cose reali ma anche delle immagini stesse*”³¹.

²⁶ Cosa che potrebbe essere alla base delle derive deteriori del confronto psicologico (fondamentale in alcuni casi) in un'urgenza alla psicoterapia a tutti i costi che contraddistingue le giovani generazioni, che sembrano avere dimenticato la necessità di accompagnare qualsiasi confronto con altri a una dialettica interiore, al dialogo silenzioso indispensabile per la formazione di una coscienza di cui scriveva Hannah Arendt.

²⁷ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 154.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Simili posizioni sono anche alla base della necessità di coltivare la capacità critica e di non considerare l'esercizio della libertà come mera possibilità economica o forza d'acquisto, come evidenzia Martha Nussbaum, secondo la quale possiamo ancora dirci favorevoli a democrazia e partecipazione politica, ci riteniamo in diritto di avere libertà di parola e il rispetto per l'opinione altrui: “formalmente rispettiamo questi valori, ma non pensiamo abbastanza a ciò che dovremmo fare per trasmetterli alla generazione futura e per garantirne la sopravvivenza, distratti dall'obiettivo del benessere” (M. C. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, tr. it. di R. Falcioni, introd. di T. De Mauro, il Mulino, Bologna 2011, p. 153).

³⁰ Cfr. J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani il Mulino, Bologna 2010, pp. 39-40.

³¹ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 156.

A trent'anni di distanza (e svariate guerre dopo quella del Vietnam), Sontag riprende esplicitamente le considerazioni sullo statuto dell'immagine fotografica in chiave etica, pur constatando che “non ci sarà un'ecologia delle immagini [...] e neppure gli orrori diminuiranno”³². *Davanti al dolore degli altri* è un saggio dedicato alla fotografia di guerra e al sangue in prima pagina che è invariabilmente quello versato da altri che noi abbiamo il diritto e il dovere di guardare per essere informati; infatti, l'altro viene sempre considerato come qualcuno da vedere, e “non qualcuno che (come noi) vede”; eppure, anche il soldato talebano ferito che implora per la propria vita ritratto gigantograficamente sul New York Times da Tyler Hicks, nel trittico intitolato *Killing a captive* (13 novembre 2001), “aveva moglie, figli, genitori, sorelle e fratelli, i quali potrebbero un giorno imbattersi nelle tre fotografie a colori del marito, padre, figlio o fratello che viene trucidato – se già non hanno avuto modo di vederle”³³.

Oggi, come negli anni delle guerre in Bosnia, Iraq, Afghanistan (solo per citare quelle a noi più televisivamente note fino a febbraio 2022), le immagini di guerra sono familiari, come diventa, gradualmente, familiare, fino a esaurirsi, lo shock che esse esercitano. In questo modo, la consapevolezza della guerra, della violenza e dell'ingiustizia nella *Caoslandia* dell'informazione diventa un dato di fatto del quale prendere atto insieme all'aumento del *brent*. E, in fondo, “Chi crede che la guerra oggi possa essere abolita? Nessuno, neppure i pacifisti”³⁴. scrive Sontag.

A che cosa serve, allora, porsi davanti al dolore degli altri? Guardare l'altro che soffre non deve coincidere né con una reazione soltanto empatica per cui le *mie* lacrime offuscano lo sguardo sullo “stupro di centotrentamila donne e ragazze violentate (diecimila delle quali si suicidarono) commesso dai vittoriosi soldati sovietici [...] a Berlino nel 1945”³⁵. né assumere una posizione speculativa. Porsi *Regarding the pain of others* (questo il titolo originale del saggio), vuol dire prendere posizione “rispetto” *al dolore* perché il dolore degli altri, il volto dell'altro nello spasmo, nella lacerazione, nell'istante che precede la morte *ci riguarda*. Sontag si sente chiamata a rispondere, ad assumere una posizione morale attiva di fronte alla sofferenza e rispetto al bombardamento mediatico delle immagini di guerra. La sintassi regolare e semplice, quasi dura, senza fronzoli, che l'autrice utilizza per trattare questo argomento rispecchia

³² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 125

³³ Ivi, p. 88. Il trittico raffigura tre momenti: il soldato sorpreso dai nemici, poi trucidato e infine trascinato, morto, per essere gettato da qualche parte.

³⁴ Ivi, p. 15.

³⁵ Ivi, p. 100.

l'inscalfibilità del *rispetto* per l'altro. Un rispetto che è istanza morale innescata dallo shock dell'immagine (ma che non si esaurisce in questo).

La fotografia, infatti, ha una peculiare capacità di sconvolgere. Sontag lo sa per esperienza personale, infatti nell'assolata Santa Monica, nel luglio del 1945, la giovanissima Susan vede per caso, in una libreria, delle foto dei prigionieri di Dachau. Anni dopo, racconta che in quell'occasione: "qualcosa si spezzò. Avevo raggiunto un limite, e non era solo quello dell'orrore: mi sentii irrevocabilmente afflitta e ferita, ma una parte di me cominciò anche a indurirsi; qualcosa si spense; qualcosa piange ancora"³⁶.

Le foto possono essere fonte di shock: in compenso, noi possiamo anche rifiutarci di guardarle; tuttavia, questo rifiuto non esclude la consapevolezza che cose atroci avvengano né il senso di disagio e vergogna nel sapere che vi sono eventi che non riusciamo a guardare per quanto crudeli sono. L'intera umanità viene scossa nell'immagine di un corpo straziato. Immaginiamo, per esempio, di vedere la foto di un bambino di 5 o 6 anni mutilato dalle ginocchia in giù, in mezzo a macerie di una città bombardata: senza avere a disposizione la didascalia, quello che vediamo è solo un figlio della guerra e non importa quanto questa fosse "giusta" (e per chi). Quel bambino vivrà senza gambe.

Sontag afferma che un'esperienza del genere mostra l'irriducibilità della sofferenza a qualsiasi ideologia politica e scatena empatia, ma dice anche che in una foto di guerra, lo shock dell'immagine deve accompagnarsi al peso delle parole nella didascalia³⁷. Sontag ricorda che durante la guerra nei Balcani le stesse foto di feriti e di distruzione venivano usate nella propaganda di entrambi i fronti, croato e serbo, con didascalie diverse³⁸; ogni foto attende di essere spiegata o falsificata dalla didascalia. Ancora una volta, l'autrice evidenzia l'ambiguità del medium fotografico e guardare foto di guerra senza didascalia è a sua volta operazione ambivalente: infatti non dice nulla del conflitto, e ci costringe a vedere unicamente la sofferenza e lo strazio, che non hanno bandiera. Ma questo di per sé non è sufficiente: bisogna avere il coraggio di pensare oltre che di essere compassionevoli, di protestare oltre che di piangere.

Sontag aveva presenti immagini quali, per esempio, quella di Ron Haviv, scattata in Bosnia nel 1992 e intitolata *Serb militia*, noi, ogni giorno vediamo foto da Gaza o dal fronte ucraino, ogni giorno siamo bombardati da reportage e da collezioni di istantanee di violenza: sappiamo che stanno accadendo cose terribili e sappiamo che non possiamo farci niente. Più im-

³⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 19.

³⁷ Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit. p. 34.

³⁸ Ivi, p. 20.

magini vediamo, più il caos si moltiplica, meno ci sentiamo attivi: sarebbe come combattere contro un tifone con un ventaglio. Me è veramente così?

La pietà e il disgusto che immagini come queste suscitano, dice Sontag, non dovrebbero impedirci di chiedere “quali immagini, quali crudeltà e quali morti *non* ci vengano mostrate”³⁹. Ci illudiamo di vedere che cosa succede nel mondo, ma la fotografia riduce il mondo a una cartolina e il giornalismo che lo consegna, adeguatamente riconfezionato in ventidue minuti di telegiornale⁴⁰. Il mondo diventa uno spazio piccolissimo che possiamo vedere e capire in pochi minuti, tuttavia, vedere con chiarezza l’orrore non ha fermato e non ferma le guerre, come dimostra il catalogo di orrori che il fotografo obiettore di coscienza Ernst Friedrich pubblica nel 1924 con il titolo di *Krieg dem Kriege*, cioè *Guerra alla guerra*. Il libro comprende una sezione di una ventina di foto, tratte dagli archivi medici della Prima guerra mondiale, di volti tumefatti, deformati e forati, volti di morti e di vivi.

Il fotografo voleva mostrare e spiegare con didascalie redatte in quattro lingue la devastazione della guerra, animato dalla speranza utopica che non ve ne fossero altre. Il truculento catalogo di volti umani squarciati è composto di fotografie scattate solo per chi potrebbe fare qualcosa per alleviare le sofferenze delle persone (i medici), noi, con un certo voyeurismo le consumiamo. Le immagini shockano, tentano lo sguardo e lo avvincano: osservandole con pietà e a distanza, constatiamo la vulnerabilità umana, ma ci sentiamo fortunati di non essere parte di quella generazione sprecata come carne da obice. Nelle foto scelte da Friedrich è evidente il rapporto intimo della fotografia con la morte, laddove la foto tiene traccia di qualcosa che è stato posto davanti all’obiettivo e che non è più lì. La fotografia è mezzo privilegiato per catturare la morte in fieri, come nella foto celeberrima di Robert Capa del miliziano spagnolo colpito a morte risalente al 1936⁴¹.

Capa pone l’osservatore davanti alla morte degli altri. Davanti alla loro sofferenza. “Ma una cosa è soffrire, un’altra vivere con le immagini fotografate della sofferenza”⁴²: un evento noto attraverso le fotografie diventa più reale di quanto lo sarebbe stato se le fotografie non le avessimo mai viste, e consente di sviluppare empatia. Tuttavia quanto più ci si espone alle immagini, tanto più si avverte un senso di irrealtà: quel che vale per la pornografia, vale anche per la fotografia⁴³.

Abbiamo ormai familiarizzato con le sofferenze e addirittura oggi,

³⁹ Ivi, p. 24.

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 30.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 33.

⁴² S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 19.

⁴³ Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 112.

nell'epoca del *deep fake* e dell'AI, – Sontag scrive in modo quasi profetico – abbiamo sviluppato anche un certo scetticismo radicale acritico. “Chissà se questa foto è vera, sarà un *fake*! Ecco i soliti sensazionalismi giornalistici. È tutto un complotto!” Paradossalmente, dubitiamo delle foto, ma esse sembrano un modo facile di colmare il nostro bisogno di veder confermata la realtà e intensificata l'esperienza in una forma di consumismo estetico al quale tutti siamo dediti. Le società industriali trasformano i loro cittadini in “drogati d'immagini”, dice Sontag; siamo soggetti a un'estetizzazione del reale che ci an-estetizza rispetto al nostro sentimento di irrilevanza, caducità e fallimento. La sofferenza altrui (mentre la nostra è adeguatamente alienata) diviene un argomento di conversazione, un *trending topic* tra i molti: se ai tempi delle prime fotografie dei Lager nazisti, in quelle immagini non c'era niente di banale, dopo averle viste per anni, si è forse arrivati a un punto di saturazione. In questi ultimi decenni, la fotografia impegnata ha contribuito ad addormentare le coscienze almeno quanto a destarle⁴⁴. Il problema delle fotografie e la causa della loro ambiguità, per Sontag, dipende dal fatto che il loro contenuto etico è fragile, mentre quello estetico è invece più duraturo.

3. Il “bello” nel *bellum*: breve excursus storico-artistico

Servono, per Sontag, fotografi in grado di esprimere un'opposizione contro la sofferenza, che prendano una posizione davanti al dolore, che inquadrino e mirino avendo come obiettivo la volontà radicale di protesta, sebbene le intenzioni del fotografo non determinino il significato della fotografia, come nel caso di *ogni* opera. Le foto rendono *visibili* e quindi *reali* per noi privilegiati, al sicuro, porzioni di realtà che preferiremmo ignorare⁴⁵.

Sontag solleva il problema dell'iconografia della vulnerabilità che è ampiamente presente nella storia dell'arte (basti pensare al Laocoonte così come alle crocifissioni): “il desiderio di immagini che mostrano corpi sofferenti sembra essere forte quanto la bramosia di immagini che mostrano corpo nudi”, per secoli “nell'arte cristiana le raffigurazioni dell'inferno hanno permesso di gratificare entrambi questi bisogni primari”⁴⁶.

L'autrice afferma che la pratica di rappresentare atrocità come qualcosa che non è né sublime né sacro, bensì deplorabile e vergognoso, capace di suscitare empatia per le vittime (come non è possibile fare con le figure esemplari dei martiri) e condanna per chi le sevizia è questione moderna. La popolazione civile che subisce le violenze di un esercito vittorioso,

⁴⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 21.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 17.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 53-54.

un soggetto laico, si impone nel Barocco, infatti, le acqueforti di Callot del 1633 ritraggono *Le grandi miserie della guerra* in cui la popolazione della Lorena occupata subisce le sevizie commesse dall'esercito francese. Poco dopo, nel 1643, Hans Ulrich Franck esegue una serie di acqueforti i cui protagonisti sono i contadini ammazzati nella guerra dei trent'anni. Goya, poi, nei *Disastri della guerra* (1810-1820) "elimina le attrattive della spettacolarità" della guerra e segna una svolta "nella storia della sensibilità morale e della percezione della sofferenza"⁴⁷, stabilendo un nuovo standard di sensibilità davanti al dolore e nuovi soggetti in grado di suscitare compassione. Nelle sue opere, il racconto è presentato "come un'aggressione alla sensibilità dell'osservatore" infatti "mentre l'immagine invita a guardare, la didascalia, nella maggior parte dei casi, insiste proprio sulla difficoltà di farlo"⁴⁸.

Goya *crea* immagine e didascalia appositamente per sconvolgere: come ogni pittore egli decide come e che cosa rappresentare, mentre, nel caso di un fotografo, si è portati a pensare che questi catturi un'istantanea che riflette qualcosa di realmente accaduto per come è accaduto. Ma Sontag ricorda che dietro a ogni fotografia, ivi comprese quelle di guerra, vi è una scelta deliberata⁴⁹: fotografare significa inquadrare, e inquadrare vuol dire escludere, afferma Sontag. La fotografia è, quindi, un'arte propriamente *critica*.

Le fotografie non sono frammenti casuali di tempo fissati in modo fortuito, la prospettiva adottata dal fotografo induce lo spettatore a vedere e ad assumere una certa posizione su un fatto senza che vi sia la pretesa di documentarlo in modo asettico o neutrale. La fotografia di guerra non fa eccezione, anch'essa dipende da una scelta. I primi esempi di reportage, ricorda Sontag, sono l'esito di *staging* da parte del fotografo: nel 1855, il fotografo britannico Roger Fenton, viene inviato in Crimea per mostrare l'esercito vittorioso e motivare l'opinione pubblica:

Dopo aver raggiunto la valle bersagliata dai cannoneggiamenti nei pressi di Sebastopoli con la sua camera oscura trainata da cavalli, espose due lastre mantenendo immutata la posizione del treppiede: nella prima versione della celebre foto successivamente intitolata *La valle dell'ombra della morte* (malgrado il titolo, non fu quello lo scenario in cui i Seicento si lanciarono nella loro carica fatale), le palle di cannone sono ammassate a sinistra della strada,

⁴⁷ Ivi, p. 57.

⁴⁸ Ivi, p. 58.

⁴⁹ Come evidenza Virilio, l'immagine fotografica o cinematografica non è un oggetto prodotto dalla storia come una sorta di fossile, ma un processo che si svolge al suo interno. Non è uno specchio congelato e trasportabile, non mostra una pseudo-realtà, ma descrive e mostra un'operazione che influisce direttamente sulle condizioni in cui è resa possibile. Cfr. P. Virilio, *War & cinema. The logistics of perception*, Verso Books, London, 1981.

ma prima di scattare la seconda fotografia – quella sempre riprodotta – egli diede istruzione di sparagliare alcune palle di cannone sulla strada.⁵⁰

Sontag porta poi l'esempio di un altro fotografo, un veneziano al servizio dell'esercito britannico: Felice Beato mette in scena un massacro a quasi un anno di distanza da quando si era effettivamente verificato e la foto del desolato Palazzo Sikandarbagh, luogo "in cui c'era davvero stato un gran numero di morti" è il risultato di una scenografia studiata nei minimi dettagli, che è divenuta "una delle prime rappresentazioni fotografiche degli orrori della guerra". Dopo la battaglia del novembre del 1857, le truppe coloniali inglesi e le unità indiane fedeli alla Corona, avevano rastrellato il palazzo e ucciso a colpi di baionetta "i milleottocento difensori Sepoy sopravvissuti, ormai loro prigionieri, gettandone i corpi nel cortile interno; gli avvoltoi e i cani" avevano terminato il lavoro⁵¹. Nella primavera del 858, Beato aveva disposto le rovine in guisa di fossa comune a cielo aperto, aveva distribuito ossa umane nel cortile e aveva scattato. Queste prime immagini di guerra sono molto distanti, guardandole ora, difficilmente ci si sente ingannati scoprendo che sono artatamente prodotte per fini ideologici, anche perché i mezzi dei quali disponevano Fenton e Beato erano decisamente meno maneggevoli della famosa kodak n.1 (inventata pochi anni dopo, nel 1888) e dei successivi modelli fino alle nostre reflex digitali.

A partire dalla guerra del Vietnam, invece, proprio in virtù della facilità e della familiarità della presa diretta, si pretende e si vuole credere che le foto di guerra siano sempre istantanee del vero: solo in questo modo la fotografia può avere "fibra morale" dice Sontag⁵². Non a caso, con le recenti guerre in Afghanistan e Iraq, le condizioni che regolano l'uso delle macchine fotografiche e delle cineprese al fronte per scopi *non militari* si sono fatte molto più rigide, ricorda Sontag. Al contempo, la guerra si avvale di strumenti ottici sempre più raffinati, che consentono ai soldati di bombardare da remoto attraverso le immagini in tempo reale dei luoghi. Sontag cita un insigne esteta della guerra, Ernst Jünger, che negli anni '30 aveva già capito la vicinanza tra macchina fotografica e arma da fuoco⁵³.

⁵⁰ Ivi, pp. 67-68.

⁵¹ Ivi, p. 68.

⁵² Ivi, p. 72.

⁵³ Come scrive Guerri, secondo Jünger "lo sguardo fotografico che fissa obiettivamente i propri *targets* è riprodotto sistematicamente sui campi di battaglia della Prima guerra mondiale come specifico strumento ottico finalizzato all'esercizio di una nuova tecnica di conduzione della guerra", già all'epoca erano presenti armi da fuoco dotate di cellule ottiche e proiettili telecomandati otticamente. Guerri ricorda anche che nascita del *reportage* di guerra, "quale testimonianza oggettiva all'altezza della violenza bellica" è legata al "carattere tipizzante dello sguardo fotografico, l'unico in grado di farsi davvero 'obietti-

Non è un caso se in inglese il servizio fotografico e la sparatoria si definiscono con lo stesso termine: “*shooting*”, e che un fotografo distante da scenari di guerra quale Helmut Newton, celebre per i suoi sontuosi nudi femminili, amasse definirsi “*a gun for hire*”, “una pistola carica”: la fotografia esige il distacco e la violenza, sia sul reale che sul soggetto. “Le fotografie oggettivizzano”⁵⁴. cioè ci mettono di fronte a oggettive sofferenze altrui, ma al contempo ce ne distanziano, ci anestetizzano, poiché come catturare un’immagine, corrisponde ad asportare la traccia di qualcosa di sensibile “che esprime la forza erotica, l’esperienza vitale, l’espressione del singolo”: sul piano della visione, la fotografia porge “un’anestestizzazione della esperienza della visione analoga a quella narcosi che in ambito medico, sospendendo il dolore dal corpo e riducendolo a cadavere, rende possibile l’intervento meccanico del chirurgo”⁵⁵.

L’occhio *obiettivo* della macchina resta lucido, trasparente e sensibile alla luce, espone la vulnerabilità in modo cristallino senza venirne compromesso. Come un testimone disincarnato, la macchina sopprime l’esperienza diretta del dolore inducendo guarda la fotografia a mettersi nei panni dell’osservatore esterno, che non può intervenire. E le foto sono tanto più esplicite, le atrocità tanto più radiosamente oscene, quanto più remoto è il fatto che ritraggono, basti pensare a una tra le numerosissime foto del genocidio in Rwanda nel 1994, per esempio quella di Corinne Dufka intitolata *A Rwandan boy covers his face from the stench of dead bodies*:

Più un luogo è remoto o esotico, maggiori sono le possibilità di avere immagini frontali e a figura intera dei morti e dei moribondi. Di conseguenza, l’Africa postcoloniale esiste nella coscienza del grande pubblico dei paesi ricchi [...] soprattutto come una successione di fotografie indimenticabili che raffigurano vittime con gli occhi sgranati, dagli abitanti del Biafra afflitti dalla carestia verso la fine degli anni ‘60 sino ai sopravvissuti al genocidio di quasi un milione di Tutsi ruandesi nel 1994 o, qualche anno dopo, ai bambini e agli adulti con gli arti troncati durante la campagna di terrore scatenata dal RUF, il Fronte Rivoluzionario della Sierra Leone [...]. Queste immagini trasmettono un duplice messaggio. Mostrano sofferenze scandalose e ingiuste a cui si dovrebbe porre rimedio. E *al tempo stesso confermano che questo è il genere di cose che accade in quei luoghi*.⁵⁶

L’impossibilità di fare qualcosa per le vittime ha due conseguenze: in

vo’ attraverso il proprio distacco dalla ‘zona della sensibilità’”. M. Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Agenzia X, Milano 2007, p. 166.

⁵⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 79.

⁵⁵ M. Guerri, *Ernst Jünger*, cit., p. 165.

⁵⁶ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 86.

primis essa estetizza il dolore, poiché la fotografia tende a trasformare il suo soggetto, lo abbellisce e lo rende oggetto di contemplazione estetica⁵⁷; in secondo luogo, anestetizza la conoscenza perché lo shock provato si accompagna al sollievo dato dal fatto che “non sta accadendo a *me*”⁵⁸, quindi sono esonerato dal dovermi arrovellare per trovare una soluzione, non mi sento responsabile per quanto accade. Se le fotografie di guerra diventano *belle* (non per il contenuto, ma proprio in virtù della costruzione e del medium utilizzato), è comunque possibile renderle strumento di azione morale?

4. Critica e pratica della trasparenza

Non possiamo farci niente, guardiamo una foto di quella porzione di mondo che piace ai media (a discapito di molte altre, come si è detto) e non possiamo che empatizzare. Chi non proverebbe empatia di fronte alle colonne di madri con figli al collo al confine polacco dell’Ucraina qualche tempo fa? Come possiamo non esprimere disgusto, paura ed empatia per le donne violentate e trascinate via dai terroristi di Hamas il 7 ottobre 2023? Come possiamo pensare che vi sia una guerra giusta quando vediamo la popolazione palestinese in una striscia di terra delimitata dal mare e da un campo minato patire bombardamenti continui per oltre tre mesi? Come possiamo fare spallucce guardando bambini feriti, malati e coperti di polvere in quel che resta degli ospedali di Gaza?

Non è detto che lasciarsi commuovere sia meglio. Il sentimentalismo, come è tristemente noto, è del tutto compatibile con la propensione alla brutalità o ad atti ben peggiori. (Pensate al classico esempio del comandante di Auschwitz che la sera rientra a casa, abbraccia moglie e figli e si siede al pianoforte per suonare un po’ di Schubert prima di cena). La gente non si assuefà a quel che le viene mostrato – se così si può descrivere ciò che accade – a causa della quantità di immagini da cui è sommersa. È la passività che ottunde i sentimenti.⁵⁹

Non possiamo che empatizzare. A distanza. Ma l’empatia e la compassione sono emozioni instabili e necessitano di essere tradotte in azione,

⁵⁷ Sontag ricorda che una fotografia di guerra non dovrebbe mai essere bella e la didascalica non dovrebbe essere moraleggiante, che sarebbe “crucele scoprire la bellezza nelle foto” belliche...eppure “un paesaggio resta pur sempre un paesaggio. C’è bellezza nelle rovine”; (ivi, pp. 90-91).

⁵⁸ Ivi, p. 115.

⁵⁹ Ivi, p. 118.

altrimenti s'irrigidiscono⁶⁰. Secondo Sontag, la vera causa della crescente apatia, o anestesia morale ed emotiva, è l'incapacità di indirizzare in modo efficace rabbia e frustrazione. È vero che non c'è modo di guardare alla sofferenza dell'altro se non a distanza, e comunque non si allevia mai il dolore di altri, non è possibile sostituirsi all'altro che soffre fin nel rovescio della pelle.

Però, si può pensare, riflettere, discernere: l'arte della trasparenza praticata dal fotografo che rischia la vita in guerra è un'arte attiva e attivante. Sontag ravvisa nelle sue parole *Sulla fotografia* una modalità conservatrice di approcciare la questione dell'immagine, limitata alla denuncia dell'erosione del senso di realtà. "Tale tesi è in effetti una difesa della realtà" la cui versione più radicale comporta che non ci sia nulla più da difendere, poiché:

Ci sono solo rappresentazioni: media. Bella retorica, questa. E per molti assai persuasiva, poiché una delle caratteristiche della modernità è il piacere di vivere in anticipo esperienze future. (Tale opinione è associata in particolare agli scritti di Guy Debord, che era convinto di denunciare un'illusione, una mistificazione, e a quelli di Jean Baudrillard, che invece sostiene di credere davvero che le sole cose oggi esistenti siano le immagini, le realtà simulate; sembra trattarsi, insomma, di una specialità francese). Parlare di una realtà diventata spettacolo è di un provincialismo che lascia senza fiato. Equivale, infatti, a universalizzare il modo di pensare di una ristretta popolazione istruita che vive nei paesi ricchi del mondo, dove l'informazione è stata trasformata in intrattenimento.⁶¹

Questo presuppone che siamo tutti spettatori e erode il senso d'ingiustizia per la sofferenza d'altri. Chi ha il privilegio di guardare (o non guardare) a distanza scene di guerra, dalle latitudini ricche e confortevoli di *Caoslandia*, dubita delle immagini e di chi le produce, si interroga sullo statuto della fotografia, e finisce per perdere gradualmente quella capacità di pensare all'azione politica, di pensarsi elemento inserito in un sistema politico⁶². Con

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 117.

⁶¹ *Ivi*, pp. 126-127.

⁶² Sontag sembra ripercorrere le tesi benjaminiane per le quali "nell'istante in cui nella produzione dell'arte viene meno il criterio dell'autenticità si trasforma anche l'intera funzione sociale dell'arte". Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica" (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (I ed. dattiloscritta 1935-1936) in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 23-24), laddove la politica "politicizza tutti gli ambiti della vita nella stessa misura in cui essi sono stati neutralizzati dall'economia e dalla tecnica" (W. Benjamin, [*Appunti e annotazioni sul saggio risalenti a due periodi: 1935-1936 e 1938-1940*], in Id., *Aura e choc*, cit., p. 59).

Benjamin (e Krakauer e Brecht)⁶³, Susan Sontag indica un altro uso *critico* della fotografia, basato sullo sforzo di leggere, smontare, rimontare e interpretare l'immagine di guerra, esercitando quella pratica che è messa in evidenza dal suo saggio *Davanti al dolore degli altri*, ma anche dalla sua azione concreta in teatri di guerra⁶⁴.

Un'estetica dell'immagine di guerra si traduce in azione politica ed etica e in forza critica contro le ingiustizie: prendere atto delle possibilità di montaggio e lettura della realtà che contraddistinguono l'uso del *medium* fotografico in operazioni belliche implica, per esempio, di istituire nuove modalità di azione politica come nel caso dell'architettura forense di E. Weizman⁶⁵ che studia in che modo le immagini satellitari e prodotte da droni costituiscano in molti casi l'unica testimonianza diretta che un soldato ha di un luogo, e di conseguenza, l'unica esperienza effettiva deriva da immagini.

Quanto più un'immagine è sofisticata e nitida, tanto più l'esperienza di chi la guarda sarà realistica; questo pone due problemi: in primo luogo la definizione (la capacità tecnica) indica una forma di egemonia economica e politica dello Stato che se ne serve (disuguaglianza strutturale); inoltre, un'immagine satellitare, per quanto ad alta risoluzione, è il risultato di "un reticolo a maglie quadrate tutte uguali, dette pixel. Tale griglia filtra la realtà come farebbe un setaccio o una rete da pesca. Gli oggetti di dimensioni maggiori della singola maglia vengono catturati e registrati; quelli più piccoli le sfuggono attraverso e scompaiono. Quelli di dimensione quasi uguale si trovano in una speciale condizione di soglia"⁶⁶. Questo comporta che si debba tenere in conto quello che compare in nega-

⁶³ Si vedano, per esempio, B. Brecht, *Il processo dell'Opera da quattro soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1975; S. Krakauer, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, tr. it. di G. Amirante Pappalardo e F. Maione, Prismi, Napoli 1982.

⁶⁴ Sontag infatti aveva visitato Hanoi nel 1968 e ne aveva tratto un reportage; durante l'assedio di Sarajevo, l'autrice aveva trascorso, malata, ma sempre dotata di una profonda tenacia, diversi mesi accanto alla popolazione.

⁶⁵ Per *Forensic Architecture*, si intende l'attività investigativa fondata da E. Weizman, nel 2010 insieme a un gruppo di architetti, artisti, avvocati, cineasti, colleghi, giornalisti e scienziati che intraprende "inchieste autonome oppure su mandato dei pubblici ministeri di tribunali internazionali e di gruppi ambientalisti e di tutela dei diritti umani, per far luce su violenze di Stato o perpetrate da entità societarie commerciali, specialmente se pertengono all'ambiente edificato. L'agenzia produce complessi probatori che includono perizie su fabbricati, modellini, animazioni, analisi video e cartografia interattiva, e li presenta sotto forma di relazioni sui diritti umani e dell'ambiente a tribunali internazionali, commissioni d'inchiesta, tribunali civili e, in una occasione, all'assemblea generale delle Nazioni Unite" E. Weizman, *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, tr. it. di S. Stoja Meltemi, Milano 2022, p. 15.

⁶⁶ Ivi, p. 31.

tivo che “non è solo un’immagine che rappresenta la realtà, ma è esso stesso entità materiale, simultaneamente presenza e rappresentazione”⁶⁷.

Le fotografie devono allora essere interpretate, non solo viste, devono essere confrontate tra loro, quelle diffuse al pubblico e quelle destinate a usi militari devono essere giustapposte. Una fotografia è sempre un’immagine *mediata* del reale: questo non significa scagliarsi contro l’illusorietà della fotografia o denunciarne l’effetto di spettacolarizzazione, ma comprendere che è possibile smontare le “verità” date per incontrovertibili che si vorrebbero trasmettere *immediatamente* con la trasparenza di una foto. L’attività critica resa possibile dalla fotografia pone in condizione di prendere una posizione politica grazie al montaggio di immagini e non contro di esso. In questo modo, si combatte l’anestesia morale causata dal consumo di fotografie e si apre la strada a una ripoliticizzazione della coscienza e dell’agency di ciascuno.

In tal senso, allora, il fotografo di guerra, come l’“architetto forense”, offre il suo lavoro come elemento di ricostituzione dell’esperienza politica. Un fotografo onesto è, in questo senso, un critico: se il bravo critico d’arte è colui che sollecita e attiva il rapporto del fruitore con l’opera (per esempio un romanzo, un quadro) sottraendo se stesso, facendosi lente e tramite affinché l’opera (come contenuto e stile insieme) arrivi al fruitore, altrettanto il fotografo di guerra non si impegna a rimediare alla nostra ignoranza delle cause di un conflitto, non vuole conservare la memoria che è sempre e comunque identitaria e parziale, ma può darci modo di pensare oltre all’empatia di chi distoglie lo sguardo dal macello della guerra e oltre al cinismo di ne ha viste tante e sa che il mondo va così.

Un fotografo-critico è quello che fa del suo corpo un supporto invisibile e la cui morale dell’astensione è, in realtà, veicolo di azione per noi, ed è quindi indispensabile, in quanto ci invita:

A prestare attenzione, a riflettere, ad apprendere, ad analizzare le ragioni con cui le autorità costituite giustificano le sofferenze di massa. Chi ha provocato ciò che l’immagine mostra? Chi ne è responsabile? È un atto scusabile? Si sarebbe potuto evitare? Abbiamo finora accettato uno stato delle cose che andrebbe invece messo in discussione? Sono queste le domande da porsi, nella piena consapevolezza che lo sdegno morale, al pari della compassione, non è sufficiente a dettare una linea di condotta.⁶⁸

Il fotografo agisce in modo critico permettendo che chi vede quel che sceglie di inquadrare e documentare si attivi e non si quieti in quell’immaginario (estetizzante) partecipazione al dolore altrui, che è cifra di una

⁶⁷ Ivi, p. 32.

⁶⁸ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 135.

grande anestesia morale e di una passività che ottunde i sentimenti e il pensiero quando diciamo, rassegnati al nostro sconforto: “non possiamo farci nulla”. Il fotografo di guerra, il cui più grande desiderio, soleva ricordare Robert Capa, è la disoccupazione, rischia la vita ponendosi di fronte al dolore degli altri con l’occhio freddo e obiettivo della camera⁶⁹; egli sceglie accuratamente la prospettiva di un’immagine e, inquadrando, opera una critica della realtà prendendo posizione (letteralmente e in senso figurato) rispetto all’ingiustizia, alla violenza, all’orrore⁷⁰.

Sontag mostra che cosa possiamo fare: dobbiamo sforzarci di *pensare*⁷¹. A partire dallo shock provocato dalle fotografie e dall’esposizione delle didascalie, il fotografo ci aiuta a guardare, ad assumere una posizione, pur sapendola parziale. Dobbiamo obbligarci a guardare, ma soprattutto a riflettere, ad attivare l’empatia in direzione di un risveglio da quel torpore morale e cognitivo che ci fa sentire impotenti. Non possiamo fare nulla per togliere la sofferenza delle vittime, ma dobbiamo sforzarci di limitare l’ingiustizia a tutti i livelli, e questo dipende anche dalla facoltà di assumere la giusta posizione davanti al dolore degli altri, e alla guerra. Anche se non capiamo:

Non ce la facciamo. Non possiamo immaginare quanto sia terribile e terrificante la guerra; e quanto normale diventi. Non capiamo e non immaginiamo. È questo ciò che pensano con convinzione tutti i soldati, e tutti i giornalisti, gli operatori umanitari, gli osservatori indipendenti che si sono ripetutamente esposti al fuoco e hanno avuto la fortuna di eludere la morte che ha falciato chi stava loro vicino. E hanno ragione.⁷²

⁶⁹ Lo stesso Robert Capa, che era scampato a scenari di guerra a forte rischio come lo sbarco in Normandia, morì proprio nell’esercizio ‘trasparente’ della sua professione, nel 1954 durante la guerra in Indocina quando, volendo fotografare alcune truppe francesi in procinto di evacuare e distruggere due fortini nei pressi di Hanoi, calpestò una mina cercando di inquadrare una colonna in avanzamento; cfr. R. Whelan, *Robert Capa: a biography*, Knopf, New York 1985.

⁷⁰ Si veda in merito il documentario dedicato al reporter James Nachtwey: C. Frei, *War Photographer*, (2001).

⁷¹ In realtà Sontag fa molto di più, infatti, durante il lungo assedio di Sarajevo, decide di trascorrere, nonostante la leucemia che la affliggeva, alcuni mesi nella città. Il dono di Sontag alla popolazione rappresenta perfettamente la sua coscienza di intellettuale attiva e *belligerante*: in una notte dell’agosto del 1993, al lume di candela, il palcoscenico del teatro Teatro nazionale si anima con le scene scarse di *Aspettando Godot*, sceneggiato per un pubblico di feriti, dopo infinite sospensioni delle prove per allarme bomba. Sontag non sceglie di girare un documentario o di scrivere cronache dal fronte per la stampa estera., ma *fa qualcosa per i civili* parlare alla (e con la) gente di Sarajevo, attraverso una *pièce* fondamentale del Novecento che non rappresenta direttamente la guerra, ma ne mette in scena gli aspetti meno spettacolari, quali l’attesa disperata per una salvezza mai garantita, per una promessa cui si deve credere. Per forza. Per quella medesima forza vitale che ci porta a reagire di fronte alla sofferenza e a cercare, con i modesti mezzi quali quelli del lavoro della critica, un cambiamento.

⁷² Ivi, p. 144.

Cartoline dal fronte. La fotografia di guerra tra anestesia morale e pratica critica della trasparenza in Susan Sontag

This essay examines Susan Sontag's reflections on war photography. Beginning with the observation that much of the world's conflict is invisible to us, while there are wars that we see in photographs and videos every day, Sontag analyzes the relationship between the beholder and the image that captures the pain and suffering of the others. The essay examines the evolution of Sontag's thinking about photography from her initial understanding of it as an agent of moral anaesthetization and detachment from a concrete relationship to suffering. Sontag's thinking turns out to be in part a precursor of Byung-Chul Han's reflections on the palliative society. However, Sontag moves from an initially "apocalyptic" position of the medium of photography to a reassessment of photography as a critical art, as a medium that enhances empathy, but which must above all contribute to reflection. Only an unsentimental reflection on war photography can help to increase its capacity for protest and its impact on reality. The photographer makes himself transparent, takes away his agency and does not engage in war to show a part of the world; he risks his life to make suffering a source of moral action and of social change. In line with this position, Eyal Weizman also uses the medium of the image to call for instances of justice in war scenarios through forensic architecture.

KEYWORDS: Susan Sontag, War Photography, War, Empathy, Critical thinking