

Fuori dall'inquadratura resta sempre il male

di Andrea Carosso

Susan Sontag

DAVANTI AL DOLORE DEGLI ALTRI

ed. orig. 2003, trad. dall'inglese di Paolo Dilonardo, pp. 112, € 13, Mondadori, Milano 2003

Saigon, 1968. La scena è di quelle atroci: in pieno giorno un poliziotto uccide a sangue freddo un Vietcong prigioniero in marcia attraverso il centro cittadino. Edie Adams coglie il momento per la Associated Press.

Fronte di Cordoba, Spagna, 1936. Braccia spalancate, presa del fucile allentata, ginocchia piegate, corpo sbilanciato all'indietro: Robert Capa immortalò così l'uccisione del miliziano lealista Federico Barell Garcia.

Ancora Vietnam, 1972, un'altra di quelle immagini scolpite nella memoria collettiva: sullo sfondo di una nuvola di fumo nero, quattro marines rastrellano un manipolo di bambini vietnamiti. I due in primo piano hanno la bocca straziata da un feroce urlo di dolore. La ragazzina che cammina in mezzo alla strada asfaltata, al centro della foto, è completamente nuda. Nick Ut ha fotografato per la Associated Press quello che la didascalia definisce "Terror after Napalm Attack".

Per la prima volta nella storia, nel ventesimo secolo l'umanità ha preso a osservare quotidianamente la realtà da lontano, attraverso sequenze di immagini provenienti da ogni dove e recapitate ovunque. Quelle immagini, in particolare, hanno reso il villaggio globale partecipe virtuale di ogni sorta di orrori, complice il lavoro di "quei turisti di professione altamente specializzati noti come giornalisti". La guerra, proprio a partire dal ventesimo secolo, è diventata parte integrante dell'esperienza di vita umana, al punto da metterci nella situazione paradossale di ritrovarci, oggi, particolarmente anestetizzati e impermeabili al dolore che non ci riguarda in prima persona.

E questo il tema dell'ultimo, interessante saggio di Susan Sontag, in cui l'intellettuale newyorkese si domanda se il proliferare di immagini di cui siamo circondati ci abbia assuefatti alla violenza – o addirittura aizzati a perpetrarla; se si stia allargando lo scarto tra la realtà così com'è e la nostra percezione di essa sulla base dell'imperversare quotidiano di quelle immagini; e quale rapporto si instauri tra il nostro desiderio di contemplare l'orrore e la nostra disponibilità a intervenire concretamente verso chi ne è colpito.

Sontag aveva fissato i termini generali di questo dibattito già vent'anni fa, in uno studio ormai classico nel suo genere intitolato *Sulla fotografia* (pubblicato tempestivamente in traduzione italiana nel 1978 da Einaudi e ora in fase di riedizione presso Mondadori). In quel libro l'autrice argomentava che, nella sua essenza

eminentemente voyeuristica, la fotografia restringe l'esperienza a una ricerca del fotogenico, trasformandola in una pratica di caccia all'immagine-ricordo, al souvenir. Anzi, si spingeva oltre: affermava che fotografare è un gesto politico che persegue il mantenimento dello status quo, in cui il fotografo si fa "complice di qualsiasi cosa renda un dato oggetto degno di essere fotografato, compresi – quando ciò interessa – il dolore e le disgrazie altrui", astenendosi da qualsiasi intervento volto ad alleviare quelle sofferenze.

Davanti al dolore degli altri si focalizza sulle nostre reazioni di fronte a immagini di calamità e dolore e sulle implicazioni morali del nostro guardare, domandandosi principalmente se l'esposizione virtuale alle crudeltà e alla sofferenza produca effetti di assuefazione o se sia sempre in grado di suscitare in noi qualche tipo di risposta; in altre parole, il libro si chiede se queste immagini ci possano insegnare qualcosa o se al contrario ci lascino semplicemente indifferenti.

Ripescando uno scritto di Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, redatto al tempo della guerra civile spagnola (quella che, ci ricorda Sontag, "fu la prima guerra documentata – 'coperta' – in senso moderno da un corpo di fotografi professionisti inviati in prima linea e nelle città bombardate, i cui scatti furono immediatamente pubblicati su quotidiani e periodici sia in Spagna che all'estero"), il libro affronta sin dall'apertura uno dei più sedimentati luoghi comuni sulla nostra risposta alle immagini di guerra, e cioè l'idea che di fronte all'atrocità esista una risposta "umana" univoca di sdegno e rifiuto assoluto. Che cioè tutti, in quanto uomini e donne e non "bestie", reagiamo all'orrore e al dolore altrui con una voce sola. Questo presupposto, sostiene Sontag, è tutt'altro che scontato: storicamente, il ripudio della guerra non appartiene al patrimonio genetico del genere umano. E anche nella modernità, l'atteggiamento verso la guerra e la sua rappresentazione varia con il mutare delle variabili storiche alle quali gli individui sono sottoposti.

Quando Goya documenta, nel ciclo di ottantatré acqueforti intitolato *Los Desastres de la Guerra*, le atrocità dei soldati napoleonici durante l'invasione della Spagna del 1808, introduce nell'arte un "nuovo standard di sensibilità davanti al dolore". Ma dal momento che i suoi disegni sono una "sintesi" dei fatti avvenuti, Goya decide di aggredire la sensibilità dell'osservatore attraverso didascalie che lo richiamano alla difficoltà dell'osservare quelle scene di orrore. Con l'avvento del fotogiornalismo, si presuppone intervenga una transizione epocale dalla rappresentazione "sintetica" della pittura alla prova oggettiva: "una fotografia o una striscia di

pellicola pretendono di rappresentare esattamente ciò che si trova davanti all'obiettivo". E qui iniziano gli equivoci: la nostra tendenza, di fronte alla fotografia, di "prendere le cose alla lettera", è fondata su uno straordinario errore di valutazione: "l'immagine fotografica, anche nella misura in cui è una traccia (...) non è mai solo il trasparente resoconto di un evento. È sempre un'immagine che qualcuno ha scelto; fotografare significa inquadrare, e inquadrare vuol dire escludere".

Sontag ci richiama a un importante "principio primo" dell'interpretazione, e cioè alla consapevolezza che nessun segno è neutrale: per quanto realistica e oggettiva, neppure una fotografia è in grado di metterci in maniera non ambigua di fronte al "male" assoluto. Dietro il qualcosa di una fotografia – e cioè un soggetto, la cui immagine troppo spesso ci appare una registrazione obiettiva della realtà – si cela sempre il qualcuno che l'ha scattata, il testimone il cui punto di vista presuppone l'esistenza stessa di quell'immagine e che nel mondo moderno si è guadagnato il ruolo di testimone riconosciuto e riconoscibile (i vari Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, l'agenzia Magnum, solo per fare alcuni esempi).

Neppure le immagini delle vittime di guerra dunque, neanche quelle più estreme, "realistiche" e incontrovertibili, si sottraggono ai meccanismi della retorica, alle strumentalizzazioni di chi mira a creare consenso, a manipolazioni, generalizzazioni, ripetizioni. Di fronte alle tre fotografie di Tyler Hicks raffiguranti l'esecuzione sommaria di un talebano avvenuta nei pressi di Kabul, apparse il 13 settembre 2001 sul "New York Times" sotto il titolo *Una nazione sotto tiro*, Sontag ci richiama a controllare la rabbia e il disgusto che immagini come queste ispirano, per saper sempre chiedere "quali immagini, e quali crudeltà, e quali morti non ci vengono mostrati". Le fotografie che vennero scattate nell'aprile e maggio 1945 a Bergen Belsen, a Buchenwald, a Dachau immediatamente dopo la liberazione dei campi di sterminio nazisti, come quelle scattate nell'agosto dello stesso anno a Nagasaki e Hiroshima, sono una "incontrovertibile" registrazione della realtà; eppure sono anche, per quanto sia difficile ammetterlo – ma come già Hannah Arendt aveva osservato – necessariamente dotate di un punto di vista. "In genere – scrive Sontag – se c'è una certa distanza dal soggetto rappresentato, ciò che una fotografia 'dice' può essere letto in vari modi. E alla fine si legge quello che la fotografia dovrebbe dire".

Un interessante capitolo di *Davanti al dolore degli altri* ripercorre la storia dei più celebri falsi di fotografia bellica, dai reportage di Roger Fenton della guerra di Crimea, grandi "tableaux di vita mili-

tare nelle retrovie [ove] la guerra – che è movimento, disordine, dramma – resta fuori dall'inquadratura", alle fotografie di Mathew Brady e Alexander Gardner della guerra civile americana, in cui un fotografo già più "realistico" è associato a un chiaro intento "compositivo" che privilegia la disposizione ad arte di cadaveri, armi e rovine prima di ogni scatto. Sontag discute la famosa fotografia della bandiera americana issata sull'isola di Iwo Jima nel febbraio 1945 – anch'essa una "ricostruzione" a opera di Joe Rosenthal dell'Associated Press che "fece ripetere, a qualche ora di distanza e con un vessillo più grande, la cerimonia svoltasi quella mattina"; e veniamo a sapere che l'esecuzione del prigioniero Vietcong per le strade di Saigon citata in apertura di questa recensione, reale di per sé (nel senso che quell'uomo venne effettivamente ucciso nel momento in cui la foto venne scattata), fu nondimeno il frutto di una attenta messa in scena: dietro ai protagonisti si muoveva uno stuolo di fotoreporter per i quali quello spettacolo era stato organizzato, pianificato ed eseguito. E Sontag ipotizza che perfino la foto di Capa del miliziano repubblicano caduto durante la Guerra Civile spagnola possa essere il risultato di qualche manipolazione.

Una certa inclinazione retorica appartiene alla fotografia come a ogni altro genere di rappresentazione. Per Sontag, tuttavia, il problema vero non sta nel fatto che ogni fotografia sia potenzialmente un artificio, bensì nel fatto "che siamo sorpresi a scoprirlo, e ne restiamo sempre delusi".

Il saggio si addentra poi in una appassionata riflessione sui concetti moderni di violenza e atrocità e sulla pulsione umana a provare una sorta di piacere nella contemplazione dell'orrore. Riguardo al primo, affronta la spinosa questione della "certezza che la guerra è un'aberrazione", norma centrale – come abbiamo già osservato – delle aspettative moderne, ma certamente non fondante nella storia dell'etica umana. A proposito del secondo, discute di come oltre all'obbligo che proviamo di non sottrarci alla visione di immagini di grandi crimini e crudeltà, dovremmo sempre riflettere "su quel che significa guardarle, sulla capacità di assimilare realmente ciò che esse mostrano". Comprendere che la spettacola-

rizzazione del dolore costituisce una costante della cultura occidentale – a partire dall'iconografia del mito fondante della cristianità, quello della Crocifissione – ci porterebbe a riflettere su come "la maggior parte delle rappresentazioni di corpi martoriati e mutilati suscitano in effetti un interesse pruriginoso", un fascino quasi pornografico del raccapricciante che già Edmund Burke (e, prima di lui, Platone) aveva identificato nel piacere di fronte alla sofferenza e che William Hazlitt, in un famoso saggio sullo Iago shakespeariano, aveva così riassunto: "l'amore per la perfidia è connaturato agli esseri umani tanto quanto la compassione".

Le foto di guerra e, più in generale, del dolore altrui, sono doppiamente pericolose: nel produrre un piacere voyeuristico, ci spingono a fasulle forme di empatia nei confronti di chi soffre, trasformandoci in "spettatori privilegiati di un legame che non è affatto autentico, ma è un'ulteriore mistificazione del nostro rapporto con il potere".

Davanti al proliferare di immagini della sofferenza degli altri finiamo per essere anestetizzati al dolore, anzi confortati dal fatto che il dolore è "altrui", lontano e sostanzialmente estraneo. Nel costruire una sorta di memoria collettiva (idea che Sontag rifiuta), le fotografie servono a ricordare. Il problema sta nel fatto che ricordiamo solo le fotografie: "il ricordo attraverso le fotografie eclissa altre forme di comprensione e di ricordo": il rischio dell'immagine, insomma, è secondo Sontag quello di obliare il pensiero, impedendoci in ultima analisi di capire. Il pericolo della "società dello spettacolo" sta principalmente in questo: che l'overload di immagini al quale siamo sottoposti produca una saturazione visiva a cui consegue un'attenzione incostante e "relativamente indifferente ai contenuti".

Davanti al dolore degli altri ci pare un utile contributo critico alla filosofia del vedere. È stato ricevuto freddamente dalla critica statunitense, che vi ha rilevato eccessiva autoreferenzialità e scarsa solidità argomentativa. Sontag, in effetti, manca (non è la prima volta) di quell'apparato sistematico che è proprio del critico accademico; il suo è principalmente un colloquio con idee proprie espresse in precedenza e con una galleria di pensatori tanto eclettica quanto affascinante e suggestiva. Scorrevole la traduzione di Paolo Dilonardo, turbata qui e là da qualche incertezza; un indice dei nomi avrebbe utilmente sopperito alla mancanza di note e bibliografia. L'assenza di appendici fotografiche, che potrebbe stupire qualche lettore, si rivela invece una scelta felice, in un libro che cerca di ricondurre la sovrastimolazione visiva a una più sana ecologia del pensare.

andrea.carosso@unito.it

A. Carosso insegna lingue e letterature angloamericane all'Università di Torino

