

Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, pp.124.

Nella società mediatica, la spettacolarizzazione del dolore suscita avversione o incitamento nei confronti della violenza? Indignazione o indifferenza? È questa la domanda che sta al centro delle ultime riflessioni di Susan Sontag, cominciate, a dire il vero, già negli anni Settanta, con *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (Einaudi 1973), uno dei testi fondamentali per chi studia la fotografia. Allora scriveva: “Le fotografie non possono creare una posizione morale, ma possono rafforzarla”. E ancora: “Le fotografie possono essere ricordate più velocemente delle immagini in movimento [...]. La televisione è un susseguirsi ininterrotto di immagini, ognuna delle quali cancella quella che la precede [...] Immagini come quella che nel 1972 comparve sulle prime pagine di quasi tutti i quotidiani del mondo – il bambino sud vietnamita che, irrorato dal napalm americano, correva su una strada verso l’obiettivo, a braccia aperte e urlando di dolore – contribuì probabilmente ad accrescere l’avversione dell’opinione pubblica alla guerra, più di cento ore di atrocità viste alla televisione”. Ma, nello stesso testo, dichiarava anche che: “Una cosa è soffrire, un’altra vivere con le emozioni fotografate della sofferenza, che non rafforzano necessariamente la coscienza o la capacità di avere compassione”. Anzi la sovraesposizione dell’immagine finiva col renderla meno reale, col trasformarla in oggetto di consumo universale, si trovasse dentro una sala espositiva o in un foglio di giornale tratto da un barbone fuori dal bidone della spazzatura.

Ma proprio la fruibilità totale e incondizionata dell’immagine, quella per cui nessuno può dire “Quel fatto non l’ho visto”, le fa cambiare opinione, trent’anni dopo, in *Davanti al dolore degli altri*, tanto da concludere che non è la quantità delle immagini che assuefa a ciò che viene mostrato, ma “è la passività che ottunde i sentimenti”, perciò: “Lasciamoci ossessionare dalle immagini più atroci” perché “Quelle immagini dicono: ecco ciò che gli esseri umani sono capaci di fare, ciò che – entusiasti e convinti d’essere nel giusto – possono prestarsi a fare. Non dimentichiamolo”. Si evincono qui due punti fondamentali: il valore, o meglio, la forza comunicativa della fotografia che “possiede una sola lingua ed è potenzialmente destinata a tutti”, e la questione della memoria che attraverso di essa viene costruita e tramandata.

La fotografia serve non se ci fa commuovere (“Il sentimentalismo, come è tristemente noto, è del tutto compatibile con la propensione alla brutalità o ad atti ben peggiori”), e nemmeno se suscita compassione, nient’altro che un alibi, “un’ulteriore mistificazione del nostro rapporto con il potere”, per il quale “ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti”, ma se fornisce “una scintilla iniziale” a che riflettiamo “su come i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle [...] sofferenze [degli altri] e possono – in modi che preferiremmo non immaginare – essere connessi a tali sofferenze, dal momento che la ricchezza di alcuni può implicare l’indigenza di altri.”

In altri termini, può un'immagine che rappresenta una scena di guerra suscitare in chi la guarda indignazione che si traduca, non solo intimamente ma anche sul piano politico, nel ripudio della guerra stessa? In altre parole può la rappresentazione entrare nella vita dei singoli, modificarne idee e atteggiamenti, indurre diversi comportamenti?

Certo è che il potere dell'immagine è legato alla sua potenza la quale è a sua volta condizionata da fattori molteplici e diversi. Nel primo capitolo, laddove rivisita il testo di Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, comparso nel 1938 ma scritto nel bel mezzo della guerra di Spagna, Sontag si chiede se un uomo e una donna, entrambi appartenenti alla "classe colta", provino di fronte alle stesse fotografie "gli stessi sentimenti", posto che gli uomini fanno e amano la guerra perché vi trovano quelle soddisfazioni che le donne "non provano né gradiscono". Non c'è dubbio che l'ammasso di carne e pietra rappresentato, ovvero la raccapricciante indistinzione del soggetto faccia inorridire e pensare che se la guerra è una barbarie essa va impedita a ogni costo. Eppure, non tutti ne convengono. Chi nell'indistinto riconosce i suoi, sarà portato a fomentare l'odio per nemico. Il "noi" che pensa così non è perciò scontato, cioè inclusivo del "tutti" pensano così. Tant'è che: "Chi crede oggi che la guerra possa essere abolita? Nessuno, neppure i pacifisti. Speriamo soltanto (e finora invano) di fermare i genocidi, di consegnare alla giustizia chi commette gravi violazioni delle leggi di guerra (perché esistono leggi di guerra, a cui i combattenti dovrebbero attenersi) e di riuscire a fermare certe guerre imponendo alternative negoziali al conflitto armato". È già molto, comunque, che si arrivi a questo, perché l'immagine del dolore può indurre a non guardare più, a voltare le spalle, a non fare nostra quella realtà, perché ci manca, dice Sontag, l'immaginazione, l'empatia. Ciò che, altrimenti detto, ci fa andare al di là tanto degli appelli di pace, quanto dei proclami di vendetta, prigionieri entrambi delle categorie "guerra giusta", sacrificio, eroismo, piuttosto che enormità, insensatezza della guerra.

Dunque la comprensione della guerra, per chi non ne ha un'esperienza diretta, avviene attraverso l'impatto con l'immagine; non solo: un evento, per chi ne sia lontano, è reale se fotografato. Che la fotografia sia più reale della realtà che mostra è dovuto al fatto che mentre questa è irripetibile, quella la replica ogni qual volta la guardiamo. E qui nasce il problema del come rappresentare e del come guardare. Certo è, sottolinea Sontag, che l'arte antica possedeva una forza di rappresentazione per la quale orrore e compassione coesistevano: chi guardava la maschera del dolore degli altri vi riconosceva la possibilità del proprio. Avviene lo stesso con la fotografia? Il guardare foto è come guardare un quadro dell'arte antica? Si ha cioè a che fare ancora con il dolore degli esseri umani? Certo è che se anche queste fossero le intenzioni del fotografo, esse "non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria, sostenuta dalle fantasie e dalle convinzioni delle varie comunità che se ne serviranno", e per giustificare quella guerra e per ricordare la guerra, quella guerra, in cui si è vinto o si è stati sconfitti. Ecco allora la questione della memoria.

Alcune fotografie sono diventate, per la loro potenza evocativa e comunicativa, al di là o in grazia dei ritocchi dell'autore, icone laiche del reale. E questo perché "quando si tratta di ricordare la fotografia è più incisiva. La memoria ricorre al

fermo-immagine; la sua unità di base è l'immagine singola. In un'epoca di sovraccarico di informazioni, le fotografie forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare". Ma un conto è la memoria, individuale, soggettiva e un conto quella collettiva, che in verità è una "finzione", nel senso di costruzione, che non si basa sul ricordo, bensì su un patto, "per cui ci si accorda su ciò che è importante e su come sono andate le cose, utilizzando le fotografie per fissare gli eventi nella nostra mente. Le ideologie creano archivi di immagini probatorie e rappresentative che incapsulano idee condivise, innescano pensieri e sentimenti facilmente prevedibili". Se così è, Sontag si chiede allora se ricordare sia sempre un atto etico. O se, per fare la pace, non occorra piuttosto dimenticare, se, per riconciliarsi, non occorra piuttosto che la memoria sia "difettosa e limitata". Ma perché questo avvenga, è necessario che la fotografia smascheri i conflitti, e a sua volta ciò è possibile solo se vi è una protesta per la quale la stessa fotografia non venga letta "come un'immagine che mostra il pathos, o l'eroismo, l'ammirabile eroismo", ma come ciò che scioccando può "denunciare e, se possibile, modificare un certo comportamento".

Per questo – dice Sontag – sarebbe utile avere uno spazio laico di riflessione. Perché oltre e più che ricordare è importante pensare. E allora davanti alla fotografia non dobbiamo essere spettatori cinici o inebetiti, ma pensare: "Non c'è nulla di male nel fare un passo indietro e pensare: nessuno può pensare e al tempo stesso colpire un altro". Pensare alle sofferenze di massa, a chi le ha prodotte, mettere in discussione uno stato di cose finora accettato significa capire che lo sdegno morale e la compassione non sono sufficienti a "dettare una linea di condotta". Ma come leggiamo nel capitolo nono, l'ultimo: "...è difficile imbattersi in uno spazio consacrato alla serietà nella società moderna, il cui principale modello di spazio pubblico è rappresentato dal centro commerciale (che può essere al tempo stesso un aeroporto o un museo)". Nei luoghi "impropri", anche la forte emozione diventerà fugace, il peso e la serietà delle fotografie sopravvivranno meglio dentro un libro e la denuncia di crimini specifici diventerà alla fine solo la denuncia della barbarie umana in quanto tale, mentre "le intenzioni del fotografo risulteranno del tutto irrilevanti". Allora se proprio non capiamo, se proprio non riusciamo a immaginare "quanto è terribile e terrificante la guerra", noi che non abbiamo vissuto nulla di simile, allora che le foto dell'orrore sommergano pure i media e le città.

Adriana Lotto