

Con-patire: percezione e rappresentazione del dolore

di Luca Vanzago

Università degli Studi di Pavia

✉ luca.vanzago@unipv.it

In this essay we intend to discuss the experience of pain starting from some phenomenological issues, and then examine three books that address the problem of how to consider the media representation of other people's pain. The theoretical proposal offered here consists in showing how the experience of pain is very complex and not at all reducible to something simple and immediate. The analyses of Stumpf, Brentano and Husserl demonstrate on the contrary how in experiencing even physical pain, issues related to corporeality, consciousness, affectivity and intra-subjective division come into play. Starting from these considerations, the question arises of how to understand the possibility of representing other people's pain through the use of image reproduction tools, in particular photography. Three authors, namely S. Sontag, L. Boltanski and G. Didi-Huberman, are discussed in order to bring out the complex dialectic implicit in every media representation of pain, which connects compassion and complacency. In all cases, what emerges is the awareness that the experience of pain is always an intersubjective structure and that the pain of others, far from being inexperienced, can on the contrary lend itself to multiple and divergent attestations.

Keyword:

pain, photography, experience, phenomenology, intersubjectivity.

Per caratterizzare l'esperienza del dolore si potrebbe usare la frase che Alfred Whitehead impiega per connotare il concetto di equivalenza: essa è a un tempo un truismo e un paradosso. Naturalmente non voglio dire che il dolore si possa concepire in termini logici. Quel che intendo è che l'esperienza del dolore è insieme la più comune e la più intima che si possa immaginare. Ognuno di noi ha provato in vita sua almeno una volta un dolore, non importa ora distinguere di che genere. Eppure, dire questo è molto meno ovvio di quanto possa apparire a prima vista. Significa infatti presupporre di sapere che cosa sia il

dolore altrui. Il che è lungi dall'essere evidente, anzi conduce direttamente al paradosso di cui si diceva.

Di questo peculiare fenomeno intendo trattare, scegliendo un tragitto particolare tra i tantissimi che sono possibili e che infatti sono già stati percorsi. Quel che vorrei provare a discutere è qualcosa che interroga il duplice senso del concetto di estetica: si riferisce infatti sia alla nozione di aisthesis, ossia sensibilità, sia anche alla teoria generale della produzione artistica e alla sua critica. In questo caso si tratterà di produzioni molto particolari, ossia di una gamma di opere, per lo più fotografiche, che ritraggono la sofferenza di qualcuno, da quella più banale fino alle forme più tragiche prodotte dalla guerra e dai campi di sterminio nazisti. Per compiere questo viaggio mi avvalgo di tre guide: Susan Sontag, autrice del famoso saggio dal titolo *Davanti al dolore degli altri*; Luc Boltanski, autore di un libro intitolato *Lo spettacolo del dolore: morale umanitaria, media e politica*; e infine Georges Didi-Huberman, che ha saputo affrontare il tema estremamente difficile – nonché straziante – della sofferenza inflitta dai nazisti nei campi di sterminio con un lavoro magistrale recante il significativo titolo di *Immagini malgrado tutto*.

Vediamo innanzi tutto brevemente perché l'esperienza del dolore possa e debba essere intesa in termini di paradosso. Ne trarremo alcune indicazioni che ci consentiranno di mettere meglio a fuoco il problema del dolore altrui, in quanto tematica altamente complessa e controversa, in grado di suscitare reazioni che vanno dalla più dolente compassione al più perverso voyeurismo, passando per una gamma quasi infinita di sfumature.

Si diceva che il dolore è apparentemente evidente. Se mi duole un dente non ho alcun dubbio relativo a che cosa stia accadendo. Mi posso interrogare sulle sue cause. Posso riflettere sui rimedi da escogitare per porre fine a una sofferenza che può arrivare ad essere atroce, ma di sicuro non mi metto a contemplare disinteressatamente la pulsazione intollerabile che sento nella mia bocca in cerca di definizioni filosofiche. O quanto meno non in quel momento. Può darsi però che, una volta risolto il problema, mi disponga a considerare che cosa mi è successo da un punto di vista esperienziale. Qui cominciano i dilemmi.

Innanzitutto, vale la pena di notare che se dovessi dire che cosa ho provato, mi troverei subito in difficoltà nella scelta dei termini. Si è trattato di una sensazione? E in tal caso

di che genere? Ma non sarebbe più corretto parlare di emozione? In fin dei conti anche un dolore così acuto e inequivocabile come un mal di denti possiede delle caratteristiche che non sembrano pertinenti all'idea che ci si fa comunemente della sensazione come di un dato di senso semplice e sconnesso. Difficilmente posso ricondurre quel dolore a qualcosa di isolato: il dolore dura, cioè ha decorso temporale più o meno lungo; è più o meno intenso; è sordo o acuto, piatto o pulsante, e così via.

È noto che il McGill Pain Questionnaire, ideato dallo psicologo Ronald Meltzack per poter aiutare gli operatori sanitari ad assistere i loro pazienti, individua 20 gruppi di categorie, ognuno dei quali ha almeno 2 ma più spesso 3, 4, 5 e in alcuni casi perfino 6 descrittori. Per fare solo due esempi: il gruppo temporale prevede questi descrittori: tremolante, fremente, pulsante, palpante, battente, calpestante. Il descrittore cosiddetto persecutorio include punitivo, estenuante, crudele, feroce e micidiale.

Chiaramente, già questo semplice elenco lascia intuire che l'esperienza che una persona fa del proprio dolore non sia riconducibile a una sensazione semplice, immediata e disarticolata. Ma se si concede questo, il problema non fa che infittirsi. Per capirlo possiamo riferire – molto sinteticamente – il dibattito intercorso tra tre studiosi di fama (almeno ai tempi loro), che si sono confrontati su che cosa propriamente si debba intendere con il termine “dolore”: Franz Brentano, Carl Stumpf, Edmund Husserl.

Nel § 15 della quinta Ricerca logica,¹ Husserl espone la propria concezione del dolore, avendo come riferimenti impliciti gli scritti sia del suo maestro diretto, Franz Brentano, sia dell'altro pensatore assai influente nella formazione del giovane Husserl, vale a dire Carl Stumpf. E proprio sul tema dell'esperienza del dolore i due mostrano un dissenso assai significativo. La domanda fondamentale può essere espressa in questo modo: che cosa deve essere la coscienza per poter esperire il dolore?

Il dolore è, per la persona che ne sta facendo esperienza, qualcosa di innegabile. Allo stesso tempo, tuttavia, per quanto concerne quanto meno il dolore fisico, l'esperienza del dolore sembra essere caratterizzata dalla non-referenzialità. Non vi è cioè un oggetto intenzionale in senso proprio. In questo senso, allora, essa appare come esperienza sensibile e non connessa a una qualche oggettività intenzionale. Ma poiché non appare costituita come non-referenziale, la coscienza del dolore sembra sottrarsi alla sua connotazione intenzionale.

¹ E. Husserl, *Ricerche logiche*, trad. it. di G. Piana, Il Saggiatore, Milano 1968.

A partire da questo dilemma si situano le due interpretazioni divergenti di Brentano e di Stumpf, nonché il tentativo di mediazione di Husserl. Brentano sostiene che il dolore sia una emozione, e quindi che sia una struttura intenzionale diretta all'atto di sentire, a sua volta intenzionalmente diretto al contenuto sentito.² Stumpf invece ritiene che il dolore sia una esperienza non intenzionale, da lui descritta con un termine di difficile traduzione in italiano: *Gefühlsempfindung*,³ a dimostrazione della complessità di questa problematica. Si può proporre di tradurre tale termine con l'espressione "sensazione affettiva", avvertendone l'ambiguità semantica su cui sarà necessario tornare.

Brentano si oppone alla tesi di Stumpf in quanto ritiene che equiparare il dolore a una sensazione equivalga a ritenerlo simile alle qualità sensibili come colori, suoni, odori ecc. Ciò però per Brentano significa che in tal modo si perde la specificità dell'esperienza del dolore: mentre l'esperienza ascrive un colore o un odore a oggetti, il dolore è attribuito al soggetto esperiente. Ciò a sua volta significa che mentre colori e odori sono dati tramite percezione esterna, il dolore appartiene all'esperienza interna. Mentre la prima è sempre dubitabile, non così vanno le cose per la seconda: in altre parole se si può dubitare che il colore che io vedo del mare sia proprio blu, non ha senso dubitare del dolore che io provo quando ho una emicrania.

Per quanto la tesi di Brentano appaia plausibile, in particolare per ciò che concerne il riferimento del dolore al soggetto che lo esperisce, anche Stumpf offre delle argomentazioni non banali. In particolare, egli sostiene che l'esperienza del dolore consiste nello ascrivere tale sensazione a un oggetto: il proprio corpo. È per questo che egli conia il termine sopra ricordato: in questo caso la sensazione è connessa alla sensibilità del corpo. Questo modo di descrivere il dolore implica che esso sia segnato intrinsecamente dall'affettività. Ma insieme si deve sempre ammettere la sensorialità del dolore. La dimensione affettiva non può essere disgiunta da quella sensoriale, altrimenti si avrebbe piuttosto un'esperienza emotiva. Le emozioni possono essere dolorose, ma non sono localizzabili corporalmente. Si potrebbe anche dire che la distinzione tra dolore fisico e dolore psichico passa precisamente per la localizzabilità o non localizzabilità. D'altra parte, si può avere un'esperienza sensoriale corporea non dolorosa, e con ciò si

² Si veda in particolare F. Brentano, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, Verlag von Duncker & Humblot, Leipzig 1907.

³ C. Stumpf, "Über Gefühlsempfindungen". *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 1907, 44, pp. 1–49. In particolare pp. 6–7.

mostra come per parlare di dolore si debba sempre tener presente anche la dimensione affettiva, senza che ciò implichi emozione in senso proprio, ossia mentale. Ma allora che cosa si deve intendere con corporeità, in questo caso?

Il problema principale consiste nell'aspetto della localizzabilità del dolore, che impedisce di reimmettere senza residui questo genere di esperienza tra quelle più propriamente psichiche. Sia Stumpf, più chiaramente sebbene in maniera meno teoricamente strutturata, sia anche Brentano, ritengono che la corporeità e la localizzabilità siano determinazioni sostanzialmente sinonime, rimandando pertanto la nozione di corporeità a quella di somaticità, l'uno per annetterla al fenomeno del dolore, l'altro per escluderla. In questo senso è evidente che l'eredità cartesiana si fa sentire: Cartesio qualifica il dolore come chiaro ma non distinto, perché mentre il sentire dolore non può essere messo in dubbio, la sua localizzazione sì, in quanto ci si può effettivamente sbagliare sull'origine di esso. In epoca di neuro-imaging tale impostazione è ancora più complessa, perché apre alla domanda sulla causa cerebrale del dolore, e impone di chiedersi se il luogo del dolore sia la parte dolente o la struttura cerebrale che, propriamente, è deputata a consentirne l'effettuazione.

Per comprendere la posizione di Husserl nelle *Ricerche logiche* è necessario tener presente questo sfondo, in quanto egli recupera molte delle tesi di Stumpf pur tentando di restare ancorato alla cornice intenzionale di Brentano. Husserl in particolare riprende da Stumpf il tentativo di porsi a metà strada tra una prospettiva di ascendenza jamesiana, che tende a ridurre ogni emozione a sensazione, e l'approccio brentaniano che, all'opposto, riconduce ogni sensazione a emozione, come si è visto nel caso del dolore. Pertanto, da una parte Husserl sostiene che vi sono vissuti propriamente intenzionali connessi al piacere e al dolore. D'altra parte, distingue tra sentimenti e sensazioni, e l'esempio del dolore è addotto a chiarimento di questa distinzione. Le sensazioni di questo tipo sono classificate tra i casi di strutture non intenzionali.

La distinzione qui è condotta sulla base della nozione di ascrizione: nel percepire come bello un oggetto, come un panorama o un'atmosfera, le qualità vengono ascritte all'oggetto stesso anche se è chiaro che la sua valutazione è soggettiva. Invece nel caso del dolore l'ascrizione avviene nei confronti del soggetto che esperisce, e qualifica perciò la sensazione stessa come spiacevole.

In quanto vissuto diretto, dal punto di vista della psicologia descrittiva di Brentano così come da quello dell'approccio intenzionale iniziale di Husserl, la sensazione è un evento diretto e semplice, *e perciò* di natura psichica. La differenza risiede nel fatto che Brentano pone una equazione stretta tra ciò che è psichico e ciò che è emotivo, mentre Husserl non vuole aderire a tale posizione totalizzante e recupera la prospettiva di Stumpf per trovare una soluzione intermedia, che passa per il superamento della distinzione, capitale in Brentano, tra percezione interna e percezione esterna, in favore di quella tra evidenza adeguata e inadeguata, immanenza e trascendenza.

Nondimeno anche questa impostazione mostra di possedere aspetti problematici. Husserl ritiene che le sensazioni dolorose siano aspetti non intenzionali (iletici, nella terminologia successiva) che possono nondimeno fornire contenuti presentativi per atti intenzionali e così costituire il dolore inteso come oggetto intenzionale dell'esperienza. Il dolore in questo senso è sia semplice, se inteso nella sua componente iletica, sia complesso, quando visto alla luce della stratificazione intenzionale.

Il dolore è qualcosa che, nel suo possedere un aspetto valutativo, richiede di essere considerato innanzi tutto dal lato degli atti fondati come le emozioni, però d'altra parte è anche un tipo di vissuto che possiede indubbiamente caratteristiche presentative, nel senso husserliano del temine, cioè connesse alla temporalità della coscienza stessa nella sua automanifestazione. In questo contesto diventa decisivo affrontare la questione del *Leib* e delle sue specifiche modalità di costituzione.

La distinzione tra corpo materiale e corpo vivente, ossia tra *Körper* e *Leib*, è stata introdotta da Husserl, come noto, nel secondo volume delle *Idee*,⁴ sebbene non manchino indicazioni anche precedenti. In relazione a quanto visto sino a questo punto, tale distinzione assume la massima rilevanza proprio perché consente una revisione di un presupposto comune a tutti gli autori indagati, cioè sia Brentano e Stumpf sia anche Husserl, in quanto in tutti i casi la possibilità di intendere il dolore come sensazione o è apertamente rifiutata, o quando è accettata ha come implicazione la sua esclusione dal novero delle strutture intenzionali. Se però si riconsidera la questione alla luce della comprensione dello statuto intenzionale della corporeità stessa, le cose cambiano decisamente. In altre parole, diventa meglio comprensibile come si possa fare esperienza

⁴ Husserl E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro secondo: Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*. Trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2002. L'analisi che segue si concentra in particolare sui §§ 35-42, pp. 146-163.

del dolore nel doppio senso del genitivo: cioè come il dolore come evento corporeo sia anche connesso alla sua propria modalità di manifestarsi. La differenza consiste nel passare dal considerare una separazione classica tra corpo e mente o coscienza a una separazione, o quanto meno una distinzione, tra corpo senziente e corpo sentito. A sua volta, questa acquisizione richiede di considerare che cosa propriamente significhi dire che “il corpo” è sia senziente che sentito o sensibile.

È allora innanzi tutto opportuno rievocare brevemente i caratteri essenziali con cui Husserl descrive il corpo vivente e senziente. Il primo aspetto da lui affermato è quello per cui il corpo costituisce il punto zero dell’orientamento spaziale, cioè il qui assoluto rispetto a cui ogni qui e ogni là prendono senso da un punto di vista esperienziale. Ovviamente Husserl è ben consapevole del fatto che non sta parlando di determinazioni oggettive riferibili a uno spazio fisico di tipo omogeneo e isotropo, ma di uno spazio orientato e qualitativo, ossia qualcosa che poi anche Heidegger, probabilmente proprio sulla scorta di queste analisi husserliane, avrebbe sviluppato in *Essere e tempo*.

Dal punto di vista che interessa qui, il corpo come punto zero implica che l’esperienza corporea del dolore si mostri nella sua duplicità ed equivocità: è il corpo-qui a dolere, ma in tal modo esso si porta anche alla ribalta, laddove usualmente esso rimane silente e assente, poiché funge solo da luogo per il manifestarsi degli oggetti che vengono esperiti attraverso il corpo stesso. La localizzazione corporea del dolore pertanto mostra come il corpo vivente possa essere passibile di determinazioni ambigue quanto alla propria localizzazione, non nel senso usuale con cui si può intendere questo aspetto, cioè quello messo sopra in luce per cui la localizzazione del dolore è cartesianamente non distinta, ma piuttosto per il fatto che questa localizzazione emerge proprio quando il corpo spicca come tale e si frappone tra il suo fungere anonimo e l’esperienza dell’oggetto a cui tende. A queste considerazioni si connettono quelle collegate alla seconda delle determinazioni individuate da Husserl per caratterizzare il *Leib*: quella del corpo come organo della volontà e luogo del movimento. Husserl qui sostiene una tesi in definitiva del tutto prossima a ciò che Aristotele dice dell’anima sensitiva: vale a dire che il corpo “si muove” e non è “mosso” dall’esterno. La volontà di cui qui si parla è quindi una volontà corporea e ha a che fare con il proprio potersi auto-determinare cinematicamente e cinesteticamente. Dal punto di vista del problema dell’esperienza del dolore ciò di nuovo diventa perspicuo solo quando si considera il dolore come ostacolo, temporaneo o permanente, a tale

determinazione: allora il corpo diventa un inutilizzabile, cioè un utilizzabile non più funzionante, per dirla con Heidegger.

Il terzo tratto saliente della concezione husseriana del *Leib* concerne il suo essere definibile come espressione dello spirito.⁵ Il corpo così inteso non può essere un corpo puramente materiale nel senso materialistico del termine. Solo un corpo che “si” sente può anche essere espressione dello spirito. Pertanto, la corporeità di cui si parla a questo livello differisce in maniera drastica dalla materialità, sia nel senso di Husserl stesso, sia e a maggior ragione rispetto al materialismo eliminativistico contemporaneo che vede nel cervello la sede reale dell’esperienza. Nondimeno resta l’ambiguità di fondo con cui si sostiene che il corpo vivente si senta. A questa ambiguità in un certo senso Husserl tenta di rispondere con la quarta determinazione del *Leib*, inteso come supporto delle sensazioni localizzate o campo della localizzazione sensoriale.

Non seguiremo oltre Husserl nelle sue sottili distinzioni, ma cerchiamo di tirare le somme di quanto visto sino ad ora. La comprensione husseriana della duplicità del corpo come *Leib* e come *Körper* implica allora che il corpo così inteso sia ambiguo nel senso che esso si dà a se stesso sia “dall’interno”, per così dire, ossia al modo di un atto, anche se sensibile, sia dall’esterno, cioè come oggetto di un atto, configurato in modo trascendente: in questo caso come oggetto materiale. In più il corpo si presenta allora come cosa, ma di un genere particolare: non mera cosa, ma cosa che sente. Questa determinazione è quella decisiva: se infatti la si approfondisce, si può allora sostenere, con Merleau-Ponty, che il corpo “si” manifesti a se stesso come corpo, e non semplicemente come supporto o base (*Träger*) del sentire stesso, che in tal senso resterebbe in qualche modo separato. Il che non significa che allora si debbano confondere i due tratti: semmai è proprio in virtù di questa duplicità che il corpo vivente è ciò che è: cioè non semplice cosa ma neppure puro spirito. In entrambi i casi infatti non vi sarebbe duplicità ma identità, ma proprio perciò non si potrebbe parlare, come Husserl fa, di una estesiologia, cioè propriamente di un sentire.

La duplicità non è quindi una determinazione difettiva ma, come vuole Merleau-Ponty, una peculiarità irrecusabile e costitutiva della soggettività corporea. Il corpo vivente si manifesta a se stesso come originario proprio nel suo sentirsi come altro; il corpo è esattamente ciò che manifesta l’io a se stesso nella stessa misura in cui lo allontana dal

⁵ Cfr. in particolare il § 21.

corpo in quanto estraneità dolente. La scissione, o meglio la duplicità non dualistica, sta nel *Leib* stesso e quindi precede la distinzione tra materia e spirito.

Ma precisamente questa duplicità intrinseca è a mio avviso ciò che consente che ognuno di noi, nel recinto chiuso della propria irrecusabile singolarità, possa nondimeno avere modo di esperire il dolore altrui, non come il “proprio”, ma neppure semplicemente come cognizione astratta. Se “io”, chiunque sia l’io, sono diviso da me stesso ed estraneo a me nel momento in cui mi colgo più intimamente, allora reciprocamente anche l’altro, chiunque sia, mi può apparire come interiamente scisso dallo stesso genere di esperienza. Per capire che cosa propriamente implica questa tesi si può scegliere la via, alquanto paradossale, di vedere come questa sensibilità al dolore altrui sia stata sfruttata, in particolare dai mass media. Qui entrano in gioco i tre autori che ho menzionato all’inizio.

Sontag: Davanti al dolore degli altri

In "Regarding the Pain of Others",⁶ Susan Sontag approfondisce la complessa relazione tra fotografia, guerra ed esperienza umana. Attraverso la sua esplorazione, solleva domande stimolanti sull’etica, la moralità e le implicazioni della rappresentazione della sofferenza umana attraverso le immagini.

Molte sono le fotografie (e non solo, perché Sontag riflette anche sull’opera di anche pittori e artisti, come Goya e Picasso) prese in esame: quella famosa di Robert Capa del soldato morente durante la guerra civile spagnola, le fotografie scattate in Vietnam (purtroppo molto famosa quella dei bambini che corrono nudi per strada scappando da un villaggio colpito dal napalm), le lastre esposte durante la prima guerra mondiale, che per forza di cose, per via del peso e della difficoltà di utilizzo delle vecchie macchine fotografiche, erano statiche, senza corpi, paesaggistiche; e poi quelle della seconda guerra mondiale, dei campi di concentramento, della guerra degli Usa in Afghanistan, l’urto mediatico delle dirette televisive nella guerra in Bosnia.

Sontag inizia riconoscendo il profondo impatto che le immagini della sofferenza hanno sugli individui e sulla società. Sottolinea la natura viscerale delle fotografie, la loro capacità di evocare emozioni e la loro capacità di modellare la percezione del pubblico.

⁶ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. di P. Dillonardo, Nottetempo, Milano 2021.

Sontag approfondisce le considerazioni etiche che circondano la rappresentazione della sofferenza umana nella fotografia. Si chiede se sia moralmente giustificabile rappresentare il dolore degli altri a consumo di un pubblico, soprattutto quando si tratta di individui vulnerabili e incapaci di acconsentire alla loro rappresentazione.

Sontag indaga in particolare il ruolo della fotografia nel modellare la percezione: ella esplora come la fotografia influenza il modo in cui percepiamo e comprendiamo la sofferenza distante, in particolare nel contesto di guerra e conflitto. Discute le dinamiche di potere coinvolte nella produzione e nel consumo di immagini, evidenziando il ruolo dei media nel plasmare l'opinione pubblica e le agende politiche.

La questione più rilevante concerne empatia e desensibilizzazione: Sontag esamina la natura paradossale dell'empatia in relazione alle immagini della sofferenza. Sebbene le fotografie abbiano il potenziale di evocare empatia e compassione, possono anche portare alla desensibilizzazione e all'intorpidimento emotivo nel tempo, soprattutto quando gli spettatori sono inondati di immagini grafiche.

Sontag discute i modi in cui la fotografia viene utilizzata come strumento per scopi politici e ideologici. Analizza l'inquadratura selettiva e la manipolazione delle immagini per servire programmi specifici, evidenziando la necessità di impegno critico e scetticismo nell'interpretazione dei media visivi.

Sontag riflette inoltre sul ruolo della fotografia nel preservare la memoria e testimoniare eventi storici. Sottolinea l'importanza di riconoscere e documentare la sofferenza umana come mezzo per onorare le esperienze di coloro che l'hanno sopportata.

Al contempo, Sontag riconosce i limiti della fotografia nel catturare l'intera complessità della sofferenza umana. Sostiene che, sebbene le immagini possano fornire spunti preziosi e provocare discussioni importanti, non possono mai trasmettere pienamente la profondità delle esperienze individuali o dei contesti sociali, politici e culturali più ampi in cui si verificano.

In *Davanti al dolore degli altri* Sontag offre un'esplorazione ricca e stimolante delle dimensioni etiche, morali e politiche della rappresentazione della sofferenza umana attraverso la fotografia. Attraverso la sua analisi sfumata, incoraggia i lettori a impegnarsi in modo critico con le immagini di sofferenza, a considerare le implicazioni del loro consumo e a riflettere sui contesti sociali e culturali più ampi in cui vengono prodotte e diffuse.

Fino a quando proviamo compassione, ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti. E può quindi essere (a dispetto delle nostre migliori intenzioni) una reazione sconveniente, se non del tutto inopportuna. Sarebbe meglio mettere da parte la compassione che accordiamo alle vittime della guerra e di politiche criminali per riflettere su come i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle loro sofferenze 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. Ma per un compito del genere le immagini dolorose e commoventi possono soltanto fornire una scintilla iniziale.

Di fatto, Sontag non solo si domanda, mettendo in dubbio alcune delle sue stesse affermazioni passate, quale sia il ruolo delle fotografie di guerra (che mostrano corpi mutilati, cadaveri, uccisioni, esecuzioni e sterminio generale) sulla coscienza di chi è dall'altra parte, ma soprattutto pone il quesito dei quesiti: è possibile una riproduzione del dolore? Quanto è autentica una foto che cattura l'attimo in cui un uomo muore? Ed è davvero così, quell'uomo sta morendo proprio in quell'attimo, davanti all'obiettivo? A beneficio di chi?

Famosissima e molto controversa da questo punto di vista è la fotografia di Robert Capa che congela il momento in cui un miliziano spagnolo cade all'indietro perché sparato alla testa. Possiamo sentirci obbligati a guardare fotografie che documentano grandi crimini e crudeltà. Ma dovremmo sentirci altrettanto obbligati a riflettere su quel che significa guardarle, sulla capacità di assimilare realmente ciò che esse mostrano. Non tutte le reazioni provocate da tali immagini sono controllate dalla ragione e dalla coscienza. La maggior parte delle rappresentazioni di corpi martoriati e mutilati suscitano, in effetti, un interesse pruriginoso.

Sontag insiste sulla questione del voyeurismo: nonostante siamo inorriditi da certe immagini, non possiamo negare che attirino la nostra attenzione. Perché? Perché siamo fortunati a essere dall'altra parte? O, più sottilmente, perché sotto sotto ci fa piacere assistere come spettatori privilegiati al dolore degli altri?

Boltanski: lo spettacolo del dolore

Considerazioni molto articolate sulla rappresentazione mediatica della sofferenza altrui sono svolte anche da Luc Boltanski in *Lo spettacolo del dolore*.⁷ Si tratta di un libro originariamente pubblicato in francese nel 1993. In questo lavoro fondamentale, Boltanski esplora i modi in cui la sofferenza a distanza, in particolare rappresentata attraverso l'immaginario dei media, modella risposte morali e politiche contemporanee. Il libro offre un esame critico del ruolo dei media nel mediare la nostra comprensione della sofferenza umana e nell'influenzare l'azione morale.

Boltanski introduce il concetto di "sofferenza a distanza" per descrivere l'esperienza di testimoniare e rispondere alla sofferenza umana che si verifica lontano dal proprio ambiente fisico immediato. Sostiene che i progressi nella comunicazione e nella tecnologia dei media hanno reso possibile per gli individui confrontarsi quotidianamente con immagini e storie di sofferenza provenienti da parti lontane del mondo.

Boltanski esamina l'economia morale che governa le risposte alla sofferenza lontana. Sostiene che la compassione per gli altri distanti dipende dalla visibilità e dalla rappresentazione mediatica della sofferenza. Le immagini dei media svolgono un ruolo cruciale nel mediare le emozioni morali degli spettatori e nel suscitare risposte come empatia, simpatia e indignazione.

Boltanski analizza criticamente il ruolo dei media nella costruzione dello spettacolo della sofferenza. Esplora il modo in cui le immagini della sofferenza vengono inquadrati, narrativizzate e sensazionalizzate dalle organizzazioni dei media per catturare l'attenzione degli spettatori e generare risposte emotive. Boltanski sostiene come Sontag che la mercificazione della sofferenza per il consumo di massa può portare alla desensibilizzazione e al voyeurismo tra il pubblico.

Egli indaga inoltre le implicazioni politiche della rappresentazione della sofferenza nei media. Sostiene che la rappresentazione della sofferenza lontana spesso serve ai programmi politici, rafforzando stereotipi, pregiudizi e dinamiche di potere. Boltanski critica la strumentalizzazione della pietà da parte delle élite politiche per giustificare interventi e politiche che potrebbero non alleviare le cause profonde della sofferenza.

Boltanski riflette poi sulle responsabilità etiche di essere testimoni della sofferenza a distanza. Sostiene che l'atto di testimoniare implica qualcosa di più dell'osservazione passiva; implica riconoscere l'umanità di coloro che soffrono e intraprendere azioni

⁷ L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, trad. it. di B. Bianconi, Raffaello Cortina, Milano 2000.

significative per affrontare le ingiustizie strutturali sottostanti che perpetuano la loro difficile situazione. Boltanski chiede un impegno più etico e riflessivo con le rappresentazioni mediatiche della sofferenza.

Boltanski esamina infine il paradosso di vivere in un mondo sempre più interconnesso in cui gli individui sono bombardati da immagini di sofferenza, ma spesso si sentono sopraffatti e impotenti nel realizzare il cambiamento. Sostiene che la globalizzazione dei media ha paradossalmente contribuito a un senso di distanza morale e di indifferenza verso gli altri distanti. Boltanski sfida i lettori a confrontarsi con la propria complicità nei sistemi di disuguaglianza e ingiustizia globali.

Basandosi sull'analisi critica della sofferenza a distanza, Boltanski propone una politica di riconoscimento incentrata sul riconoscimento della dignità e dell'umanità di tutti gli individui, indipendentemente dalla loro posizione geografica o status sociale. Sostiene approcci basati sulla solidarietà che diano priorità alla trasformazione strutturale e alla giustizia sociale come mezzo per affrontare le cause profonde della sofferenza.

Nel complesso, il suo lavoro offre una critica significativa delle dinamiche morali, mediatiche e politiche che modellano le risposte contemporanee alla sofferenza umana in un'era di globalizzazione. L'approccio interdisciplinare di Boltanski si basa sulla sociologia, sugli studi sui media e sulla filosofia morale per illuminare le complessità dell'empatia, della compassione e dell'azione morale di fronte alla sofferenza lontana. Attraverso la sua analisi incisiva, Boltanski sfida i lettori a rivalutare i propri obblighi morali verso gli altri lontani e a lottare per un mondo più giusto e compassionevole.

Didi-Huberman: immagini malgrado tutto

Ma forse il saggio che più efficacemente mette in mostra alcune peculiarità della rappresentazione mediatica della sofferenza è quello che si intitola *Immagini malgrado tutto*.⁸

È un'opera fondamentale nel campo della cultura visiva e della storia dell'arte, scritta dal filosofo e storico dell'arte francese Georges Didi-Huberman. Il libro esplora il potere delle immagini di trasmettere significati, evocare emozioni e modellare la memoria collettiva,

⁸ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005.

in particolare nel contesto di traumi storici e violenza. Didi-Huberman attinge a un'ampia gamma di fonti artistiche e culturali per esaminare come le immagini possano testimoniare la sofferenza umana e resistere alle forze della censura, della cancellazione e dell'oblio.

Didi-Huberman inizia il proprio saggio riflettendo sul potere duraturo delle immagini di trascendere il tempo e lo spazio, fungendo da potenti ricordi di eventi ed esperienze passate. Sostiene che le immagini hanno una capacità unica di sfidare le forze della dimenticanza e dell'oblio, persistendo nella memoria collettiva molto tempo dopo che gli eventi che raffigurano sono svaniti dalla coscienza immediata.

Didi-Huberman approfondisce le implicazioni etiche della visione di immagini di sofferenza e violenza. Riconosce la tensione tra il desiderio di testimoniare le atrocità umane e il rischio di voyeurismo e sfruttamento insito nell'atto di guardare. Egli sottolinea in particolare l'importanza di interagire con le immagini in modo critico ed empatico, riconoscendo l'umanità delle persone raffigurate e la complessità delle loro esperienze.

Centrale nell'analisi di Didi-Huberman è la relazione tra trauma e rappresentazione. Egli esplora il modo in cui artisti e fotografi hanno affrontato la sfida di trasmettere l'impatto emotivo e psicologico del trauma attraverso mezzi visivi. Didi-Huberman considera i modi in cui le immagini possono sia illuminare che oscurare la realtà del trauma, evidenziando il divario tra ciò che si vede e ciò che si sente.

Didi-Huberman esamina le dimensioni politiche della memoria e della commemorazione, in particolare all'indomani di traumi storici come il genocidio, la guerra e il colonialismo. Sostiene che le immagini svolgono un ruolo cruciale nel plasmare la memoria collettiva e nella costruzione di narrazioni del passato, spesso riflettendo gli interessi di chi detiene il potere. Didi-Huberman richiama l'attenzione sui modi in cui le voci emarginate e le storie alternative vengono messe a tacere o emarginate nei discorsi dominanti della memoria.

Nonostante l'influenza pervasiva delle narrazioni egemoniche, Didi-Huberman evidenzia esempi di resistenza e sovversione all'interno della cultura visiva. Analizza opere d'arte e fotografie che sfidano le rappresentazioni dominanti del trauma e della violenza, offrendo prospettive alternative e sconvolgendo i modi di vedere convenzionali. Didi-Huberman celebra la capacità delle immagini di ispirare attivismo, solidarietà e cambiamento sociale.

In tutto il libro, Didi-Huberman esplora le dimensioni poetiche delle immagini, sottolineando la loro capacità di evocare emozioni, provocare pensiero e stimolare l'immaginazione. Considera i modi in cui gli artisti utilizzano strategie visive come metafora, allegoria e simbolismo per trasmettere idee ed esperienze complesse che sfidano l'espressione verbale.

Didi-Huberman è alle prese con i limiti intrinseci della rappresentazione quando si tratta di catturare tutta la profondità e la complessità della sofferenza umana. Riconosce l'inadeguatezza delle immagini nel trasmettere la totalità delle esperienze traumatiche, che spesso sfuggono al linguaggio e sfidano la rappresentazione visiva. Nonostante questi limiti, Didi-Huberman sostiene che le immagini rimangono strumenti indispensabili per affrontare le complessità della condizione umana.

Nel complesso, *Immagini nonostante tutto* offre una profonda meditazione sul potere e sui limiti delle immagini nel testimoniare traumi storici e violenza. L'approccio interdisciplinare di Didi-Huberman si basa sulla filosofia, sulla storia dell'arte, sulla psicologia e sugli studi culturali, per esplorare i modi in cui le immagini modellano la nostra comprensione del passato e informano il nostro impegno con il presente. Attraverso la sua analisi sfumata, Didi-Huberman invita i lettori a riconsiderare le dimensioni etiche, politiche ed estetiche del guardare immagini di sofferenza e a riflettere sul loro ruolo nel plasmare la memoria e l'identità collettive.

Alla domanda da cui si era partiti, se sia possibile esperire il dolore altrui, si può allora forse rispondere così: il dolore altrui ci tocca nel più profondo, generando tuttavia sentimenti che possono essere tra loro molto diversi quando non antitetici: dalla più dolente compassione al più perverso godimento, come nel caso dei campi di sterminio. Si tratta quindi certamente di un patire insieme, anche se il carattere del patimento resta profondamente segnato dall'ambiguità. Forse anche per questo l'estetica del dolore, nel doppio senso di questo termine, ha un profondo significato politico.

Nota bibliografica

BOLTANSKI, Luc, Lo spettacolo del dolore, trad. it. di B. Bianconi, Raffaello Cortina, Milano 2000.

BRENTANO, Franz, Untersuchungen zur Sinnespsychologie, Verlag von Duncker & Humblot, Leipzig 1907.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Immagini malgrado tutto, trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005.

HUSSERL, Edmund, Ricerche logiche, trad. it. di G. Piana, Il Saggiatore, Milano 1968.
—, Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro secondo: Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2002.

SONTAG, Susan, Davanti al dolore degli altri, trad. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2021.

STUMPF, Carl, «Über Gefühlsempfindungen», Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 44, 1907, pp. 1-49.