

AN INTELLECTUAL HALFWAY BETWEEN TWO WORLDS

SUSAN SONTAG'S PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY AMONG CRITICAL THINKING AND POLITICAL ACTIVISM

Pietro Di Cesare¹

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna²

Susan Sontag's essays on the vast topic of photography – mainly *On Photography* and *Regarding the Pain of Others* – are significant pieces of her philosophical thought, but also shed light on the importance that political activism had in Sontag's life, at least since the start of the Vietnam War. In the two essays, both the theoretical and the practical frameworks are outlined in detail by the American philosopher, who significantly highlights the strict bonds that tie them together. Among these threads, the experience of travel occupies a very important space, because it allows Sontag to challenge her ideas and – at the same time – put into practice her thoughts. In this sense, the present article will analyse both the ontological and the aesthetical dimensions on one side and the political and ethical ones on the other of *On photography* and *Regarding the pain of others* and will point out as well how specific travels – to Hanoi for the former work and to Sarajevo for the latter – helped Sontag shape some of the ideas she expresses in these essays, mainly regarding war photography.

Keywords: Photography, Political Activism, Critical Thinking, War Photography

¹ <https://orcid.org/0009-0003-4984-6584>

² <https://ror.org/01111rn36>

UN'INTELLETTUALE A METÀ TRA DUE MONDI

LA FILOSOFIA DELLA FOTOGRAFIA DI SUSAN SONTAG

FRA PENSIERO CRITICO E ATTIVISMO POLITICO

Pietro di Cesare

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

1. Un'esploratrice fra le rovine del pensiero

Devastati dalle due guerre mondiali e dalle dittature totalitarie, dalle violenze compiute dai propri paesi durante le guerre di liberazione coloniale e – non da ultimo – dallo sviluppo del capitalismo neoliberale, intellettuali provenienti da diversi paesi e tradizioni politiche come ad esempio Jean-Paul Sartre, Pier Paolo Pasolini o Angela Davis hanno tentato di costruire un pensiero che non fosse puramente speculativo e lontano dalla realtà sociale e politica, ma che – al contrario – si impegnasse a modificarla radicalmente. Per questo motivo, hanno preso ripetutamente la parola nello spazio pubblico con il dichiarato scopo di lottare contro quelle forme di oppressione, discriminazione e violenza, come il razzismo sistemico o la guerra, che erano allora e in parte continuano ancora oggi a essere praticate dagli stati del Nord globale nei quali hanno vissuto. Una possibile formulazione di questo impegno a radicare il pensiero nella realtà sociopolitica che si abita può essere quella che Gilles Deleuze presenta in un dialogo con Michel Foucault in questo modo:

Da un lato una teoria è sempre localizzata e relativa a un campo limitato, e può trovare una sua applicazione in un altro dominio, da essa più o meno distante. [...] Dall'altro lato, nel momento in cui una teoria s'inoltra nel suo dominio proprio, inizia a incontrare ostacoli, muri e contrasti che rendono necessario che venga rilevata da un altro tipo di discorso (è quest'altro tipo [di discorso] che [la] fa passare eventualmente a un dominio differente). La pratica è un insieme di relè da un punto teorico a un altro, e la teoria un relè da una pratica a un'altra.

Nessuna teoria si può sviluppare senza incontrare una specie di muro, e occorre la pratica per perforare il muro.³

Rispetto a questo approccio che trae profitto dall'interconnessione fra teoria e pratica la filosofa, scrittrice e critica culturale statunitense Susan Sontag rappresenta un caso peculiare, perché sia il suo lavoro teorico sia il suo attivismo politico hanno visto un'evoluzione significativa del rapporto tra queste due dimensioni: da una posizione che privilegiava largamente il primo polo della dicotomia teoresi – prassi, la pensatrice è infatti passata nel corso degli anni ad abbracciare una concezione molto più aperta a costruire un fervido dialogo fra i due campi.

Per capire in che senso la filosofa statunitense ha affrontato questo percorso di evoluzione, va osservato primariamente che Sontag si colloca in quella tradizione filosofica personale, frammentaria e asistemica propria, come lei stessa scrive nel saggio dedicato a Emil Cioran e intitolato *Pensare contro se stessi*, di autori come Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein e lo stesso Cioran.⁴ Una tradizione nata dalla presa di consapevolezza che i grandi sistemi filosofici si sono sgretolati insieme alla loro pretesa di individuare categorie astratte e universali dell'Essere sotto la forza della storicizzazione dell'esperienza umana, cioè sotto l'inserimento da parte della coscienza di ogni avvenimento umano all'interno di una catena ben determinata e conclusa di eventi storici, che non ha lasciato più alcuno spazio al pensiero dell'universalità.⁵

Ecco allora che la tradizione presentata dalla scrittrice statunitense abbraccia la frammentarietà del discorso filosofico e cerca attraverso di esso di addentrarsi fra le «rovine del pensiero», stando «sul ciglio di quelle della storia e dell'umanità stessa».⁶ Da questo punto di vista la figura di Sontag (come nota Mena Mitrano nella sua introduzione al pensiero della filosofa) si può intendere come quella di una pensatrice dissidente, ovvero una persona che «siede separatamente, in disparte rispetto a una maggioranza nella

³ G. Deleuze, M. Foucault, "Les Intellectuels et le pouvoir", in AA. VV., *L'Arc-Inculte: Gilles Deleuze*, Paris, Inculte, 2005, pp. 25-39: 25-26.

⁴ Cfr. S. Sontag, "Pensare contro se stessi. Riflessioni su Cioran", in ead., *Stili di volontà radicale*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2024, pp. 97-120: 101-102.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 99-101.

⁶ *Ivi*, p. 98.

pubblica assemblea»⁷ e che assume una collocazione distante dai fenomeni, conscia di non poter più aspirare a osservarli da un punto di vista universale e di dover dunque affinare la propria vista per inquadrarli da una posizione costitutivamente limitata e parziale. Una delle opere che meglio raffigura quest’approccio è la raccolta di saggi pubblicata nel 1977 *Sulla fotografia*, nella quale – come vedremo – Sontag studia l’impatto che le immagini fotografiche hanno avuto sulle società industrializzate da una prospettiva molto critica che arriva a negare loro ogni possibile valore etico o potenziale trasformativo. Per quanto riguarda invece il suo attivismo politico, è sempre mantenendo una forte distanza dai fenomeni che tratta che Sontag si imbarca nell’aprile del 1968 (durante la guerra in Vietnam) in un viaggio di alcune settimane a Hanoi, la capitale dell’allora Vietnam del Nord. In questa esperienza la filosofa statunitense avrà molte difficoltà a relazionarsi con la cultura del paese e con i suoi abitanti, tanto che descriverà il tempo passato nel paese asiatico come un «viaggio interiore» in cui ha potuto decostruire la sua «sensibilità occidentale»⁸ ed estraniarsi dalla cultura statunitense.

Con il passare degli anni l’impegno politico di Sontag si fa però sempre più diretto e incisivo: ad esempio, oltre a scrivere vari articoli fortemente critici della politica statunitense,⁹ si attiva in prima persona per difendere intellettuali perseguitati dai capi politici dei rispettivi paesi e visita alcuni fra i più importanti teatri di conflitti armati e rivoluzioni sociali.¹⁰ Fra questi molteplici viaggi spiccano per importanza quelli compiuti fra il 1993 e il 1995 nella Sarajevo assediata dalle milizie serbe nel contesto delle guerre jugoslave, dove – a differenza di Hanoi – la filosofa si mescola tra gli abitanti della città, si relaziona con loro come fosse una persona qualunque, lasciando fuori dalla Bosnia un atteggiamento di superiorità che sentiva di dover mantenere in altri contesti e arrivando addirittura a rifiutarsi di indossare il giubbotto antiproiettile, pratica comune per qualunque “visitatore” estero.¹¹

⁷ M. Mitrano, *La critica sconfinata. Introduzione al pensiero di Susan Sontag*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 11. Vedasi anche S. Sayres, *Susan Sontag: The Elegiac Modernist*, New York (NY)-London, Routledge, 1990, p. 21.

⁸ S. Sontag, “Viaggio a Hanoi”, in ead., *Stili di volontà radicale*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2024, pp. 245-326: 322.

⁹ Mi riferisco particolarmente a un commento sull’attentato terroristico dell’11 settembre 2001 al World Trade Center incluso nell’articolo *Tuesday, and After*, pubblicato pochi giorni dopo l’evento sul *The New Yorker*, e *Regarding the Torture of Others*, apparso sul *The New York Times Magazine* nel 2004.

¹⁰ Cfr. B. Moser, *Sontag. Una vita*, trad. it. di R. Prencipe, L. Rodinò, Milano, Rizzoli, 2024, pp. 417-421, 593.

¹¹ *Ivi*, pp. 498-500.

Anche sul piano teorico, e specificatamente in relazione alla sua riflessione sulla fotografia, si avverte questo cambiamento, che sfocia nella pubblicazione del saggio *Davanti al dolore degli altri*, avvenuta nel 2003. In quest'opera la filosofa statunitense si occupa specificatamente di quelle immagini di violenza e orrore che ritraggono situazioni estreme, come una guerra o un genocidio, ma lo fa modificando lo sguardo radicalmente critico che aveva assunto in *Sulla fotografia* per impiegarne uno che riconosce sia l'importanza che «la psicologia umana e la politica [hanno nel] sensibilizzare o desensibilizzare le reazioni alle fotografie»¹² sia il loro valore etico.

Dunque, questo lavoro intende mostrare l'evoluzione del rapporto fra la riflessione teorica e l'impegno politico di Sontag con lo scopo di mettere in luce il passaggio compiuto dalla filosofa statunitense da un approccio che privilegia il piano speculativo a una visione che fa dialogare la dimensione mentale con quella pratica. Per fare ciò, si dedicherà ampio spazio ad analizzare la filosofia della fotografia di Sontag per come viene tratteggiata prima in *Sulla fotografia* e poi in *Davanti al dolore degli altri*, in quanto è proprio all'interno di questi testi che ad avviso di chi scrive i cambiamenti del rapporto fra teoria e prassi sono più visibili. Secondariamente, si osserverà come il rapporto fra questi due piani si evolva in relazione all'attivismo della pensatrice statunitense e come il suo impegno politico informi in maniera diversa – ma egualmente importante – i due saggi sulla fotografia. Al fine di mostrare questi aspetti di natura più specificatamente “pratica” si prenderanno in considerazione altre due opere di Sontag: *Viaggio a Hanoi*, che è il racconto pubblicato nel 1968 del viaggio compiuto nella città nordvietnamita, e “*Waiting for Godot*” in *Sarajevo*, testo al cui centro vi sono le riflessioni che la filosofa matura nei suoi numerosi viaggi nella città serba.

2. Lontani dalla realtà, vicini all'obiettivo

Secondo Sontag, per secoli l'umanità si è interfacciata alla realtà attraverso la mediazione di immagini religiose, politiche o di altro tipo che conferivano al reale un senso pieno, sicuro, dando all'essere umano degli strumenti per comprendere ciò che lo circondava. Allo stesso tempo, il pensiero filosofico ha per secoli cercato di mostrare quanto tale sicurezza fosse vacua e portasse a velare sotto una coltre di raffigurazioni mistificanti la

¹² C. Rollyson, *Understanding Susan Sontag*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2016, p. 27.

realtà autentica. Compito del filosofo era dunque quello di costruire dei modelli di comprensione del reale indipendenti dalle immagini. Fra questi, uno dei più celebri è stato senza dubbio quello platonico, che con il mito della caverna illustrato nella *Repubblica*¹³ ha fissato in maniera radicale la dicotomia tra il mondo vero delle idee e quello apparente delle cose, intendendo quest'ultime come una mera copia delle idee stesse e assegnando al primo *kosmos* una supremazia ontologica ed epistemica assoluta sul secondo.

Quando però nel XIX secolo attraverso i grandi sviluppi del pensiero scientifico e della cultura umanistica di stampo illuminista l'umanità riuscì effettivamente a emanciparsi dalla mediazione delle immagini, accadde qualcosa di inaspettato. L'essere umano non si liberò come voleva Kant dal suo «stato di minorità» dato dall'«incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro»¹⁴. Piuttosto, non avendo più nessun ancoraggio fittizio attraverso cui poter leggere la realtà, l'umanità ricadde nell'idolatria delle immagini. Non – però – le stesse antiche immagini dalle quali il pensiero filosofico aveva per secoli cercato di liberarlo, bensì le fotografie,¹⁵ ovvero dei frammenti di realtà dallo statuto epistemologico molto specifico che pongono questioni etiche e ontologiche impellenti per la nostra epoca. È proprio su tali questioni che lo sguardo di Sontag si poggia nel primo dei due saggi che prenderò più ampiamente in esame, *Sulla fotografia*.

L'opera si apre ponendoci di fronte a quella che l'autrice considera la situazione in cui versa attualmente l'umanità: una tremenda sovrabbondanza di immagini fotografiche, una presenza smodata di simulacri che ci pongono in una relazione “acquisitiva” con il mondo; ci portano a collezionarlo, a farlo nostro, a conservare quello che pensiamo sia meritevole di essere trattenuto. E dato il fatto che tutto può essere fotografato si rompe la tradizionale distanza ontologica tra il soggetto e il mondo esterno e la realtà inizia a configurarsi per chi la osserva dall'obiettivo della macchina fotografica come «uno schieramento di fotografie potenziali»¹⁶. Rimanendo nella stessa linea di pensiero, Rosalind Krauss scriverà diversi anni dopo la pubblicazione di *Sulla fotografia* che le immagini fotografiche non sono delle icone, ovvero dei «segni che rappresentano il referente per procura sulla base di una similitudine o di una somiglianza visiva», ma degli indici, «dove

¹³ Cfr. Plat., *Rep.* VII, 514a-517a.

¹⁴ I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?*, a cura di M. Bensi, Pisa, ETS, 2013, p. 11.

¹⁵ Cfr. S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 131.

¹⁶ *Ivi*, p. 85.

il referente è evocato per intervento di una traccia o di un'impronta»¹⁷. Pertanto, una fotografia si configura come l'orma di un evento, una traccia impressa su un supporto che può accogliere solo una parte del mondo che rappresenta. È per questo motivo che – sia per Krauss sia per Sontag – la fotografia è «una collezione di frammenti»¹⁸ della realtà che erode la differenza tra copia e originale.¹⁹

Se Krauss non si spinge ad analizzare le conseguenze ontologiche di questo statuto frammentario delle fotografie, Sontag al contrario le mette in luce chiaramente: con l'avvento di questa tecnologia la realtà ha iniziato a essere lacerata in tantissimi pezzi che non rimandano più a una struttura unificante, non sono più parte di un disegno coerente e universale. Accade sul piano della realtà un evento estremamente simile a quello che Barthes aveva rilevato nel mondo letterario e che aveva chiamato la morte dell'Autore. Per il semiologo francese l'idea che un'opera letteraria sia messa al mondo da un'unica mente che ne rivendica la paternità o maternità è solo una fuorviante invenzione moderna. Un testo non è il frutto di una sola voce autoriale, ma uno «spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale», un «tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura»²⁰. Allo stesso modo, per Sontag la realtà frammentata dalle fotografie non ha nulla dell'unità e dell'universalità propria del mondo delle idee platonico, ma al contrario si configura come uno spazio in cui convergono innumerevoli punti di vista diversi sulla realtà permessi e incentivati dalla tecnologia fotografica.

In questo senso, come aveva già affermato Gisèle Freund nel saggio *Fotografia e società*, l'obiettività della fotografia è soltanto una finzione perché la lente della macchina «permette tutte le possibili deformazioni della realtà» e «il carattere dell'immagine è ogni volta determinato dal modo di vedere dell'operatore e dalle esigenze dei suoi

¹⁷ R. Krauss, "I nottambuli", in ead., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 139-156: 144. Sia il termine "icona" sia il termine "indice" fanno riferimento – per esplicita ammissione di Krauss – alla tassonomia dei segni ideata da Charles Sanders Pierce (cfr. *ibidem*).

¹⁸ R. Krauss, "A proposito dei nudi di Irving Penn: la fotografia come collage", in ead., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 157-165: 165.

¹⁹ Come scrive Krauss nel saggio *Reinventare il medium* le immagini fotografiche sono «multipl[i]-senza-originale» che si trovano in una «condizione strutturale di copia» (R. Krauss, "Reinventare il medium", in ead., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, trad. it. di E. Grazioli, Milano, Mondadori, 2005, pp. 48-69: 49).

²⁰ R. Barthes, "La morte dell'autore", in id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 54.

committenti»²¹. Secondo Sontag, una volta riconosciuto questo fatto si è iniziata a sviluppare una «“visione fotografica”», corrispondente sia alla «capacità di scoprire la bellezza in ciò che ognuno vede ma trascura» perché «troppo banale»²², sia all’attività stessa di cercare quegli angoli di mondo normalmente ignorati. Il punto è che l’esercizio di questa forma di visione favorisce le «discrepanze oggettive tra la maniera in cui la macchina e l’occhio umano mettono a fuoco e valutano la prospettiva»²³, portando a sviluppare una modalità dissociativa di osservare la realtà nella quale sia oggetti che soggetti vengono sradicati dagli orizzonti di senso in cui sono normalmente collocati. Nell’esempio portato dalla pensatrice statunitense, in una serie di fotografie di Edward Weston si sfrutta un gioco di forme e prospettive per raffigurare dei nudi femminili riducendoli a composizioni astratte e asessuali, mentre si ritraggono dei peperoni come se fossero dei corpi sensuali per cui proviamo un’attrazione erotica.²⁴

Pertanto, la fotografia per Sontag non ha quel carattere essenzialmente veritativo e autenticatorio che Roland Barthes pochi anni dopo gli assegnerà in *La camera chiara* e che Krauss riprenderà in uno dei saggi inclusi nella raccolta *Teoria e storia della fotografia*. Se per il semiologo francese e la critica d’arte statunitense le immagini fotografiche sono un «certificato di presenza» e indicano con tutta certezza che una «cosa *necessariamente* reale [...] è stata posta dinanzi all’obiettivo»²⁵, a detta di Sontag fanno l’opposto: distorcono la realtà del soggetto fotografato, impedendo di istituire un legame di referenzialità fra ciò che viene rappresentato nell’immagine e la cosa reale. In questo modo delineano un «pensare fotograficamente»²⁶ che non solo permette di osservare il mondo come prima riuscivano a fare solo degli occhi esperti, ma che porta anche – come già accennato sopra – a un drastico cambiamento del concetto stesso di realtà. Questo perché, se qualsiasi cosa può cadere sotto l’occhio trasvalutante della fotografia, il mondo nella

²¹ G. Freund, *Fotografia e società*, trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Torino, Einaudi, 2024, p. 5.

²² S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 78.

²³ *Ivi*, p. 85.

²⁴ *Cfr. ibi*, p. 86.

²⁵ R. Barthes, *La camera Chiara*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, pp. 77, 87. Per quanto riguarda la concezione barthesiana delle fotografie come rappresentazioni veritiere della realtà *cfr.* anche R. Barthes, “Il messaggio fotografico”, in *id.*, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, 1985, pp. 5-21: 6-8; mentre in relazione alla ripresa kraussiana dell’idea di Barthes vedasi R. Krauss, “A proposito dei nudi di Irving Penn: la fotografia come collage”, cit., p. 165.

²⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 85.

sua immediatezza ontologica, nella sua fenomenicità, appare del tutto insoddisfacente, in quanto «insufficiente, piatt[o], troppo ordinat[o], solo superficialmente razionale»²⁷.

Con lo sviluppo della fotografia ci si trova dunque di fronte a un radicale rovesciamento del mito della caverna platonico: non ci si libera più dalle immagini per contemplare la realtà autentica, ma – al contrario – si utilizzano le fotografie per riprodurre, catturare e trasfigurare una realtà insoddisfacente, che inizia così ad assomigliare sempre più a tali raffigurazioni “fittizie”²⁸. In questo senso, Sontag concepisce la fotografia come una droga che permette di raggiungere l’aspirazione surrealista di rendere il mondo una collezione di *objets trouvés*²⁹, di vedere la realtà come un «grande magazzino, o un museo senza pareti»³⁰. I fotografi cercano di proteggere questa aspirazione di sublimazione del mondo attraverso una concezione realista della fotografia, secondo la quale l’apparecchio fotografico servirebbe a portare alla luce quelle porzioni di realtà nascoste all’occhio umano.³¹

Ma così facendo ricadono nella stessa pratica trasvalutante che Sontag – seguendo quanto scrive nel saggio *Contro l’interpretazione* – ritiene propria di una larga parte della critica artistica contemporanea: come i critici artistici traducono certi aspetti contenutistici di un’opera d’arte in un insieme di significati ad essi convenzionalmente associati,³² così i fotografi sublimano la realtà fenomenica per costruirne una intensificata. In entrambi i casi si adoperano delle metafore per edificare una realtà di secondo livello, allo stesso tempo più accessibile e più soddisfacente e si sommerge sotto una coltre di significazioni accessorie l’esperienza immediata del mondo, oscurando in questo modo «la luminosità della cosa in sé, delle cose così come sono»³³.

²⁷ *Ivi*, p. 71.

²⁸ «Le immagini fotografiche non sono certo molto reali. È piuttosto la realtà che è venuta ad assomigliare sempre più a ciò che ci mostrano le macchine fotografiche» (*ivi*, p. 138).

²⁹ *Cfr. ivi*, pp. 45-47, 71-72.

³⁰ *Ivi*, p. 97.

³¹ *Cfr. ivi*, pp. 104-105. Quest’idea di realismo fa senza dubbio eco al concetto di «inconscio ottico» che Walter Benjamin presenta in *Piccola storia della fotografia*. Benjamin, infatti, parla di una peculiare natura che si presenta alla macchina fotografica, ma non all’occhio umano e che si caratterizza per il fatto di rendere visibile uno spazio altrimenti impercettibile alla vista umana, cioè, appunto, uno «spazio elaborato inconsciamente» o un «inconscio ottico» (W. Benjamin, “Piccola storia della fotografia”, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 225-244: 230).

³² *Cfr.* S. Sontag, “Contro l’interpretazione”, in ead., *Contro l’interpretazione e altri saggi*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2022, pp. 17-31: 20-22.

³³ *Ivi*, p. 30.

L'enorme proliferazione delle immagini fotografiche e la loro sublimazione della realtà empirica portano anche a una "democratizzazione" tanto dei significati quanto dei soggetti fotografati. Sontag osserva infatti che le fotografie non hanno un significato univoco, ma assumono un senso in base all'uso che se ne fa, cioè in base al contesto in cui vengono collocate. Ad esempio, la stessa foto di un attore famoso ha un certo significato se appare in una pubblicità e uno diverso se appare in un museo, così come immagini fotografiche antiche vengono ammirate come i resti di un passato perduto ma perdono il significato che avevano all'epoca in cui sono state scattate. Allo stesso modo, osservando la questione dal lato dei soggetti fotografici, qualsiasi cosa può essere resa esteticamente bella dalla macchina, perché i vecchi canoni di bellezza sono stati radicalmente democratizzati, tanto da arrivare a includere anche quei soggetti una volta considerati brutti o sgradevoli.³⁴ Dunque, la fotografia nobilita quasi ogni soggetto, tingendolo di un lirismo che permetterà a dei futuri spettatori di osservarlo sotto una luce melanconica, data dal fatto che chi viene raffigurato «è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più»³⁵. È per questo motivo che la fotografia è un'«arte elegiaca, crepuscolare» e ogni immagine fotografica è un «*memento mori*»³⁶.

In definitiva, il *mundus* frammentato delle fotografie, così come le rovine dell'umanità di cui Sontag parla in *Pensare contro se stessi* segnalano la fine dei grandi progetti artistici e filosofici, il cui scopo era quello di fondare la realtà su una serie di assiomi universali e immutabili, ormai del tutto sottoposti alla spinta livellante della cultura contemporanea. Questa frantumazione ha poi effetti evidenti anche su un altro fondamentale versante, cioè quello etico-politico: nella «promessa insita nella fotografia sin dagli esordi [...] di democratizzare tutte le esperienze, traducendole in immagini»³⁷ si cela infatti anche una profonda aggressione della realtà, tanto individuale quanto collettiva. Scattare una fotografia a una persona – ad esempio – si configura per Sontag come un «omicidio sublimato», nella misura in cui «equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformala in un oggetto che può essere simbolicamente posseduto»³⁸.

³⁴ Cfr. S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., pp. 70, 74, 93.

³⁵ *Ivi*, p. 15

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 7.

³⁸ *Ivi*, p. 14.

In termini più ampi, la violazione della realtà si mostra nella sua acquisizione da parte delle fotografie, che può avvenire in varie forme: attraverso il rimpiazzo di una persona o di una cosa cara con la sua immagine, tramite l'istituzione di un rapporto consumistico con gli eventi che accadono nel mondo o con l'acquisizione di una quantità sempre più grande di informazioni, che possono andare dall'aspetto fisico di un individuo alle immagini di cellule al microscopio, della disposizione dei pianeti o anche della forma di un cranio.³⁹ Se nel primo caso il rapporto istituito con le fotografie è senza dubbio più personale, nel secondo e terzo ci troviamo di fronte a un'acquisizione che ha delle importanti connotazioni etiche e politiche.

Da un lato – infatti – quando ci rapportiamo alla realtà in modo consumistico, la esperiamo come una serie di eventi interessanti che meritano di essere fotografati e questo ci porta a intrattenere una relazione voyeuristica con quello che osserviamo. Assistere a un accadimento non è mai un atto passivo, ma richiede un impegno attivo per far sì che «lo status quo rimanga invariato» fino a che lo scatto non sia avvenuto, azione che può anche comportare il mantenimento della «sofferenza o [del]la sventura di un'altra persona»⁴⁰. D'all'altro lato, le forme di conoscenza permessa dalla fotografia offrono enormi possibilità di controllo della realtà sociopolitica, utilizzate dai moderni stati capitalistici per «meglio sfruttare le risorse naturali, aumentare la produttività, mantenere l'ordine, fare la guerra e dar lavoro ai burocrati»⁴¹.

C'è – da ultimo – un fondamentale esempio che racchiude tanto la spinta consumistica insita nell'atto di scattare fotografie quanto il controllo del mondo che esse permettono, cioè la guerra. Il fenomeno della guerra suscita una grandissima curiosità nelle persone che abitano quelle società in cui è diffusissimo l'uso della fotografia, società che «rend[ono] 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»⁴². Le fotografie rendono in un certo modo “vicino” un conflitto armato ma permettono allo stesso tempo di osservarlo da una “distanza di sicurezza”, saziando così almeno

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 133-134.

⁴⁰ *Ivi*, p. 12.

⁴¹ *Ivi*, p. 154.

⁴² *Ivi*, p. 144.

parzialmente la curiosità di spettatori che lo vedono soprattutto come un fenomeno di consumo e non come una catastrofe umanitaria.

Allo stesso tempo però Sontag ritiene che l'accesso a questo tipo di immagini non sia mai immediato, perché – piuttosto che essere determinato dalla capacità di suscitare in chi le guarda una reazione morale – viene definito dall'ideologia dominante, che stabilisce quali eventi possono essere chiamati tali e quali devono rimanere nell'ombra. Le fotografie invece non sono in grado di costruire una coscienza politica integra o di generare una reazione morale, perché non possono elevare un determinato fatto al livello di un evento di cui va documentato l'orrore. Oltretutto, quelle immagini fotografiche che rappresentano forti sofferenze e violenze non aiutano a convivere con quello che mostrano, ma anestetizzano la coscienza degli spettatori, placando a lungo andare ogni reazione morale:⁴³ se è certo vero che il primo incontro con queste fotografie è un'«epifania negativa»⁴⁴, un profondo e istantaneo shock, a lungo andare la sofferenza che vediamo raffigurate iniziano a sembrarci più normali, naturali e quindi anche lontane e inevitabili. In questo senso, la filosofa statunitense traccia dei limiti che dovrebbero dividere in maniera molto chiara le fotografie di guerra dall'orrore della guerra stessa, trasmissibile solo in maniera imperfetta e ideologicamente mediata.

È possibile che questa forte diffidenza nei confronti delle fotografie di guerra in particolare e delle immagini fotografiche in generale sia maturata anche durante e dopo il viaggio che Sontag fece nel 1968 a Hanoi.⁴⁵ Il racconto che la pensatrice fornisce della sua esperienza nel paese (pubblicato nello stesso anno con il titolo di *Viaggio a Hanoi* su *Esquire Magazine* e poi incluso nella raccolta di saggi *Stili di volontà radicale*) mostra infatti una notevole difficoltà nel «far combaciare la realtà concreta con le immagini mentali» del Vietnam, acquisite in «anni di letture e visioni di telegiornali»⁴⁶. Si potrebbe dire che Sontag si sia trovata in una situazione del tutto opposta a quella presentata da Deleuze nella citazione sopra riportata: nel suo viaggio è stato il tentativo di conoscere la realtà di un paese di cui aveva un'ampia gamma di immagini mentali a farle incontrare dei muri

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 18-19.

⁴⁴ *Ivi*, p. 18.

⁴⁵ Per una più ampia e dettagliata analisi dell'influenza che il viaggio in Vietnam ebbe sulle idee espresse da Sontag in *Sulla fotografia* (non però del tutto concorde a quella proposta in questo lavoro) vedasi F. Nudelman, "Against Photography: Susan Sontag's Vietnam", in *Photography and Culture*, vol. 7, n. 1, 2014, pp. 7-20.

⁴⁶ S. Sontag, "Viaggio a Hanoi", cit., 249.

(primariamente dovuti alla distanza culturale tra lei e i nord-vietnamiti)⁴⁷ a cui la filosofa ha risposto facendo ricorso a un atto di coscienza, cambiando lo sguardo con cui osservava i fenomeni che la circondavano e di conseguenza anche sé stessa. È proprio grazie a questo cambiamento che – scrive – è «finalmente [riuscita a] scoprire il Vietnam reale»⁴⁸.

Nei primi giorni del suo viaggio racconta infatti dell'estrema difficoltà che ha provato nell'entrare in contatto con gli abitanti di Hanoi, rispetto a cui percepiva un enorme distanza, dovuta all'assenza di complessità e profondità del contesto socioculturale in cui vivevano. Le sembrava di trovarsi – scrive – in un «mondo bidimensionale da favoletta morale», in una «*pièce* di teatro politico»⁴⁹ orchestrata dai nordvietnamiti. Non c'era neanche lo spazio per conversazioni lunghe e approfondite, perché in questa recita teatrale anche il linguaggio che gli abitanti di Hanoi impiegavano sembrava a Sontag piatto e monodimensionale. Allo stesso modo, la loro maniera di raccontare la storia le pareva ingenua, perché didascalica e ottimistica.⁵⁰ Nulla in quel microcosmo dava alla filosofa statunitense la possibilità di manifestare la propria sensibilità intellettuale e per questo motivo lei stessa ha riconosciuto che «la [sua] solidarietà nei confronti dei vietnamiti – per quanto genuina e sentita – [era] un'astrazione morale sviluppata (e destinata a essere vissuta) a grande distanza da loro»⁵¹.

Nonostante nel prosieguo del viaggio Sontag metta da parte le sue riserve e inizi a vedere il Vietnam con un luogo reale,⁵² tale distanza non cessa di esistere: la filosofa passa semplicemente dal mantenere una postura eccessivamente critica e semplificatoria nei confronti dei nordvietnamiti e della loro cultura ad abbracciare la posizione opposta, cioè quella di una loro esaltazione acritica. Ad esempio, parla della loro resilienza e della loro bontà nel trattare i prigionieri statunitensi,⁵³ ignorando l'esistenza di un hotel che distava pochi chilometri da quello in cui alloggiava dove i soldati statunitensi catturati venivano torturati e non certo trattati benevolmente.⁵⁴ Per il fatto che in questo testo Sontag voglia

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 253.

⁴⁸ *Ivi*, p. 322; corsivo mio.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 255, 257.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 257, 261.

⁵¹ *Ivi*, p. 260; corsivo mio.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 280.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 300-303, 308.

⁵⁴ Cfr. B. Moser, *Sontag. Una vita*, cit., p. 266.

«mantenere vivo un [costante] senso di estraneità»⁵⁵ nei confronti della cultura nordvietnamita, finisce inevitabilmente per piegarla a una narrazione fuorviante a un tempo figlia della cultura statunitense, di cui la filosofa non riesce a liberarsi in maniera efficace, e radicalmente antistatunitense, intrisa cioè di un’ammirazione acritica per il popolo nordvietnamita.

Dunque, per quanto in Vietnam Sontag ha fatto esperienza diretta della limitatezza delle fotografie di guerra nel rappresentare sia la realtà concreta di un paese interessato in un conflitto sia i suoi orrori, le riflessioni esposte in *Sulla fotografia* a cui questo viaggio ha probabilmente dato luogo sembrano essere eccessivamente condizionate da una visione distaccata e monodimensionale delle immagini fotografiche stesse, di cui la filosofa statunitense assolutizza determinati aspetti considerati estremamente negativi (come la frammentazione del mondo che generano o il controllo politico che facilitano) senza lasciare alcuno spazio all’azione potenzialmente trasformativa dei soggetti che le scattano o di quelli che le fruiscono.

Non esiste la possibilità di un utilizzo innovativo della macchina fotografica, perché ogni possibile scatto, tanto quanto ogni reazione alle fotografie stesse, è partecipe dello stesso processo totalizzante di cattura della realtà. Nel caso delle foto di guerra, il problema più evidente di questa concezione è che manca di comprendere l’importanza che hanno nell’informare moltissime persone dell’esistenza di un conflitto armato e della sua brutalità perché le riduce a un tipo di immagini la cui peculiarità consiste unicamente nell’avere un effetto profondamente negativo sulla nostra psiche. In ultima analisi, Sontag nega loro ogni possibile valore etico.⁵⁶ Ma è davvero possibile sottoporre a un giudizio così sbrigativo delle raffigurazioni di eventi estremamente drammatici senza correre il rischio di lasciare le grida delle persone raffigurate inascoltate?

3. Pensare di fronte all’orrore

⁵⁵ L. Kennedy, “Precocious Archaeology Susan Sontag and the Criticism of Culture”, in *Journal of American Studies*, vol. 24, 1990, pp. 23-39: 38.

⁵⁶ Per altre critiche alla concezione della fotografia che Sontag presenta in *Sulla fotografia* vedasi A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York (NY), Zone Books, 2008, p. 122; S. Linfield, *The Cruel Radiancy*, Chicago (IL)-London, The University of Chicago Press, 2010, p. 33; R. Shusterman, “La fotografia come processo performativo”, in S. Marino (a cura di), *Esperienza estetica e arti popolari*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 115-144:128-131, e J. Butler, *Regimi di Guerra. O della vita che non merita lutto*, trad. it. di S. Demichelis, G. Mormino, Roma, Castelvecchi, 2024, pp. 102-103.

Poco meno di trent'anni dopo la pubblicazione di *Sulla fotografia*, Sontag torna a riflettere in maniera ampia sul tema delle immagini fotografiche concentrandosi specificatamente sulle rappresentazioni di sofferenze e violenze caratteristiche di situazioni estreme come una guerra o un genocidio. Sontag si pone e ci pone come lettori *Davanti al dolore degli altri*, come recita il titolo del saggio. Stavolta però lo fa da una prospettiva differente da quella assunta in *Sulla fotografia*. Difatti, per quanto permangano molti punti in comune tra le due opere il saggio del 2003 mostra un distanziamento da alcune idee problematiche espresse nel testo del 1977 e segnala una netta maturazione del pensiero filosofico di Sontag e delle sue posizioni politiche, tutti elementi che verranno analizzati in questo lavoro.

Davanti al dolore degli altri si apre con una riflessione sulla posizione pacifista che Virginia Woolf assume nel saggio del 1938 *Le Tre Ghinee*. L'opera della scrittrice inglese nasce come la risposta alla seguente domanda, postale da un facoltoso avvocato londinese: «“Cosa secondo Lei, si deve fare per prevenire la guerra?” [*How in your opinion are we to prevent war?*]»⁵⁷. Partendo dall'idea che «l'istinto del combattimento è una caratteristica sessuale» maschile e che quindi lei (in quanto donna) non è in grado di comprenderlo, l'autrice si chiede se sia possibile «provare le medesime emozioni»⁵⁸ indipendentemente dal sesso guardando le stesse fotografie, in questo caso quelle della Guerra Civile Spagnola, all'epoca nel pieno del suo terribile svolgimento. La risposta che Woolf dà è del tutto positiva:

mentre guardiamo quelle fotografie si forma dentro di noi un contatto, e – per diverse che siano la nostra educazione e le nostre tradizioni – le sensazioni che proviamo sono identiche; sono violente. Lei – Signore – le descrive come “orrore e disgusto”. Anche noi diciamo “orrore e disgusto”. Ci vengono alle labbra parole identiche. La guerra – Lei scrive – è una cosa abominevole, è una barbarie; bisogna impedirla a ogni costo. E noi facciamo eco alle Sue parole. Perché ora – finalmente – il paesaggio che vediamo è identico: gli stessi cadaveri, le stesse macerie.⁵⁹

⁵⁷ V. Woolf, *Le tre ghinee*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 21.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 145, 186.

⁵⁹ *Ivi*, p. 31.

Secondo Sontag, questa conclusione non segnala solo un'idea impossibile da realizzare (l'abolizione definitiva della guerra) ma presenta anche una serie di problemi di natura concettuale che hanno delle forti ricadute etiche.

In primo luogo, Sontag nota che Woolf prima mette in discussione la prospettiva dell'avvocato che utilizza un generico "noi" nel rivolgersi alla scrittrice inglese, e poi cade nello stesso errore del suo interlocutore. Piuttosto che definire chiaramente «chi sono i noi a cui queste immagini scioccanti sono indirizzate»⁶⁰, Woolf lascia intendere che si riferisce a tutta l'umanità e che le fotografie di cui parla servano solo a rinfrancare il sentimento di rifiuto della guerra che ogni essere umano prova. Ma quelle immagini potrebbero anche rinforzare l'appoggio alla lotta dei repubblicani spagnoli contro i fascisti, perché non dicono nulla sulla posizione morale da assumere di fronte a loro.

In questo senso, la visione che Woolf propone della guerra è troppo generica, perché non tiene in considerazione i contesti storici concreti in cui i conflitti si svolgono e i molteplici usi che si possono fare delle fotografie che li rappresentano, mentre «per chi crede fermamente che il diritto stia da una parte e l'oppressione e l'ingiustizia dall'altra, e che la lotta debba continuare, ciò che conta è [...] chi viene ucciso e da chi»⁶¹. Dunque, per il fatto che i morti rappresentati nelle fotografie di un conflitto possono essere rivendicati da una delle parti belligeranti o dall'altra, Sontag crede che le didascalie giochino un ruolo fondamentale nel favorire o smentire tali attribuzioni. Affermando ciò, la filosofa statunitense rifiuta implicitamente l'idea barthesiana per cui le didascalie sarebbero solo dei messaggi parassitari che servono unicamente a «sublimare, [...] patetizzare o [...] razionalizzare l'immagine»⁶² e che svolgerebbero quindi una funzione meramente accessoria. Al contrario, come aveva già notato Benjamin⁶³ le didascalie sono fondamentali nel permettere a chi le osserva di dare un significato a qualsiasi foto, ma particolarmente a quelle di guerra. Senza di esse le immagini fotografiche di un conflitto armato possono ricevere le interpretazioni più varie, anche contraddittorie: «appelli per la pace», «proclami di vendetta», o anche «la vaga consapevolezza [...] che accadono cose terribili»⁶⁴.

⁶⁰ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2021, p. 17.

⁶¹ *Ivi*, p. 20.

⁶² R. Barthes, "Il messaggio fotografico", cit., p. 16.

⁶³ Cfr. W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia", cit., p. 244.

⁶⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 23. Com'è evidente, il carattere polisemantico delle fotografie apre la porta alla possibilità di manipolarne il significato per scopi politici. Sul tema vedasi G. Freund, *Fotografia e società*, cit., pp. 136-148.

In definitiva, il pacifismo umanista di cui Woolf si vuole fare portavoce non è per Sontag né efficace nel raggiungere i propri obiettivi né utile per inquadrare quell'esperienza fondamentalmente moderna consistente nell'«assistere da spettatori a calamità che avvengono in un altro paese»⁶⁵. La scrittrice inglese intende tale esperienza in maniera astratta e generica, ma per Sontag non lo è affatto: ciò che sappiamo di un conflitto lo conosciamo grazie a «quei turisti di professione altamente specializzati noti come giornalisti»⁶⁶, ma proprio per questa ragione sappiamo solo quello che loro decidono di trasmettere. Perciò, «la consapevolezza del cumulo di sofferenze prodotte da un numero selezionato di guerre lontane è in qualche modo frutto di una costruzione»⁶⁷ in larga parte offerta dalle immagini fotografiche, la cui immediata possibilità di «lettura» permette loro di raggiungere un pubblico potenzialmente ampissimo.

Come notato da Sontag, a partire dalla Guerra Civile Spagnola, la prima raccontata «da un corpo di fotografi professionisti inviati in prima linea e nelle città bombardate», e ancora di più con la guerra in Vietnam, primo conflitto seguito giornalmente dalle telecamere delle più importanti emittenti televisive occidentali, la nostra conoscenza della guerra ha iniziato a essere ampiamente «mediata dalla macchina fotografica»⁶⁸. Se le fotografie sono riuscite a ritagliarsi un posto centrale nella costruzione dell'immaginario di guerre che avvengono lontano da chi le osserva, è anche perché riescono a combinare la pretesa di fornire una visione oggettiva della realtà con l'assunzione di un punto di vista specifico, quello del fotografo. Queste qualità contrapposte già evidenziate dalla filosofa statunitense in *Sulla fotografia* permettono di controllare la narrazione che si fa di un conflitto bellico.

Storicamente le immagini fotografiche sono servite a dare un'immagine positiva della guerra e solo recentemente hanno iniziato a fornirne una decisamente più negativa. Allo stesso modo, molte vecchie e iconiche fotografie di guerra non sono affatto autentiche, ma frutto di una messinscena. Se questo tende a stupirci molto e a deluderci – scrive

⁶⁵ *Ivi* p. 29.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, p. 30.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 32, 35. Il fatto che la conoscenza che spettatori esterni a determinati conflitti armati hanno di una guerra dipende dall'ampiezza della sua copertura mediatica implica che di quelle campagne belliche scarsamente documentate, come ad esempio le attuali guerre in Sudan e in Congo, si diffondano pochissime informazioni (*cfr. ibi*, p. 49). Come scrive Gigliola Foschi, queste guerre diventano dei «“non eventi”», delle «tragedie [che rimangono] senza parole, senza immagini, fuori dalla storia» (G. Foschi, *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 22).

Sontag – è proprio perché pretendiamo che il fotografo registri gli eventi nel momento stesso in cui avvengono, e ne dia quindi una rappresentazione oggettiva e non arbitraria⁶⁹. Come aveva già affermato Barthes in *Fotografie-choc*, se l'orrore raffigurato è «*supercostruito*» dal fotografo, se – cioè – è aumentato o diminuito artificialmente da chi lo raffigura, allora l'immagine non muove lo spettatore e non lo obbliga a una necessaria «interrogazione violenta»⁷⁰ su quello che vede.

Nonostante ciò, la pretesa di obiettività degli spettatori è sempre viziata da una serie di elementi decisivi nell'esperienza di guardare fotografie di orrori e violenze, come ad esempio la vicinanza o lontananza culturale delle vittime che vengono rappresentate: se – come spettatori – ci sentiamo vicini ai soggetti raffigurati, chiederemo al fotografo una certa discrezione, mentre se le vittime sono persone originarie di un paese percepito come lontano rimangono per noi sconosciute, anonime.⁷¹ In questo senso, è presumibile che per il pubblico statunitense guardare le foto dei loro soldati uccisi nella guerra in Vietnam porti a una partecipazione emotiva molto più intensa e personale rispetto a osservare le macabre immagini delle migliaia di prigionieri cambogiani condannati a morte tra il 1975 e il 1979 durante il regime di Pol Pot. Sulla stessa linea di pensiero, Judith Butler affermerà nella raccolta di saggi del 2010 *Regimi di guerra* che il modo in cui stati moderni, emittenti televisive e fotogiornalisti scelgono di inquadrare e raccontare la realtà di un conflitto armato istituisce una «distinzione tra le vite che devono essere preservate e quelle che sono invece superflue» perché «indegne di lutto»⁷². Come già aveva ben capito Sontag, queste vite non vengono riconosciute come umane e per questo sono – scrive Butler – «ontologicamente e fin dall'inizio [...] già perse e distrutte»⁷³ prima che questo accada effettivamente in una guerra.

Un altro aspetto centrale che riguarda le fotografie di un conflitto armato è la censura, pratica che ha iniziato a incrementare drasticamente da quando si è compreso il profondissimo impatto che le fotografie di guerra hanno su chi le osserva in patria dalla sicurezza della propria casa. Questa comprensione è avvenuta all'altezza della guerra in Vietnam e ha portato sia i media sia i fotogiornalisti a capire che se l'evento fotografato è troppo

⁶⁹ Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit. pp. 61, 69-70.

⁷⁰ R. Barthes, "Fotografie-choc", in id., *Miti d'oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 102-104: 102, 104.

⁷¹ Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit. pp. 52-53.

⁷² J. Butler, *Regimi di guerra*, cit., p. 28.

⁷³ *Ibidem*.

macabro bisogna proibire di mostrarlo «in nome della decenza o del patriottismo».⁷⁴ Per questo motivo, i limiti di ciò che può essere reso pubblico hanno iniziato a dipendere sempre più dalla volontà di non offendere il buon gusto di un pubblico oramai diventato vastissimo.⁷⁵ Ma fare leva su un concetto tanto vago come quello di “buon gusto” è – secondo Sontag – una «strategia tesa a mettere in ombra una serie di ansie e preoccupazioni che non possono essere nominate [...] relative all’ordine pubblico e al morale della società»⁷⁶.

Tale stratagemma segnala anche «l’incapacità di difendere o ridefinire altrimenti le convenzioni a cui tradizionalmente facciamo riferimento nel piangere i nostri morti»⁷⁷. Difatti, certe fotografie vengono nascoste per rispetto della famiglia delle vittime o si pubblicano solo quelle che non ne offrono un ritratto frontale. Ma questa discrezione vale – di nuovo – solo per le vittime a noi culturalmente vicine, verso cui proviamo rispetto, che percepiamo come nostri pari. Se le vittime sono persone originarie di paesi considerati “lontani” non solo non applichiamo gli stessi criteri, e cioè non ci facciamo problemi a mostrarne ritratti frontali o a figura intera, ma riteniamo che le sofferenze che vivono sono per loro inevitabili.⁷⁸ Di fatto, da tutte queste considerazioni estetiche, politiche ed etiche di Sontag si ricava l’idea che le fotografie di orrore e violenza servono per legittimare una certa gerarchia sociopolitica, che vuole tenere ben separate le aree del mondo “sviluppate” da quelle “arretrate” e derivare da questa divisione una rigidissima dicotomia culturale e morale.⁷⁹

Ma è solo questo l’effetto che tali immagini hanno? Per rispondere alla domanda è necessario prendere in considerazione le varie reazioni che uno spettatore può avere di fronte a queste fotografie e – conseguentemente – la distanza a cui si può collocare dal dolore degli altri. In primo luogo, Sontag nota che molte immagini di orribili violenze, tanto rappresentazioni storicamente antiche quanto moderne fotografie, non hanno nessuna connotazione morale. Ciò che fanno – piuttosto – è sfidare lo spettatore a guardare

⁷⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit, p. 78.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 79-83.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 83-84.

⁷⁷ *Ivi*, p. 84.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 86-88.

⁷⁹ Già molti anni prima della pubblicazione di questo saggio, Sontag aveva criticato profondamente l’egemonia politica ed economica statunitense in relazione alle enormi disuguaglianze e violenze che genera tanto internamente al paese quanto nel resto del mondo. Cfr. S. Sontag, “Cosa sta succedendo in America?”, in ead., *Stili di volontà radicale*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2024, pp. 231-244.

indicibili brutalità. Ma quando ci troviamo di fronte a un «orrore reale, allo shock si aggiunge la vergogna»⁸⁰, perché stiamo osservando sofferenze rispetto a cui siamo inermi. «Forse» – scrive Sontag – «le sole persone che hanno il diritto di guardare immagini di sofferenze reali così estreme sono quelle che potrebbero fare qualcosa per alleviarle [...] o che da quest[e] immagin[i] potrebbero imparare qualcosa. Noialtri [*The rest of us*], che lo vogliamo o no, siamo tutti voyeur»⁸¹. Oltretutto, lo shock che provoca una fotografia orrorifica può sempre scemare o possiamo decidere di non vederla affatto.

Le fotografie che rappresentano indicibili violenze hanno anche la funzione di procurare una minima conoscenza di quello che è accaduto nel passato o di quello che accade nel presente, perché, dato il fatto che rappresentano dei soggetti “bloccati” nel tempo, «forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare»⁸². Il problema sta nel fatto che spesso ricordiamo solamente le fotografie, mettendo così in ombra «altre forme di comprensione, e di memoria»⁸³. «Una narrazione» – scrive Sontag – «può farci capire. Le fotografie fanno qualcos’altro: ci ossessionano»⁸⁴. Di fronte a quest’ossessione, alcune possibili reazioni sono la trasfigurazione delle violenze che osserviamo in un piacere pruriginoso e insopportabile, legato alla rappresentazione di natura «pornografica» della «violazione di un corpo attraente»⁸⁵, la paura che si ha nella possibilità che un conflitto che sembra lontano arrivi a raggiungerci, la cinica apatia con cui cerchiamo di respingere le sofferenze che vediamo solo da lontano o ancora la compassione che porta a sentirci innocenti di fronte alle sofferenze che persone percepite come “lontane” vivono sulla propria pelle e che ci affranca dal fondamentale compito di riflessione su quanto i nostri privilegi siano connessi ai conflitti che generano quell’orrore che vediamo solo in forma di fotografia.⁸⁶

Rispetto a *Sulla fotografia*, Sontag propone qui una gamma di reazioni emotive molto più complessa, non più limitata all’assuefazione che le immagini di violenze dovrebbero suscitare a lungo andare in chi le guarda. A tutti gli effetti, la filosofa statunitense mette

⁸⁰ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 55.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 33.

⁸³ *Ivi*, p. 105

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 111.

⁸⁶ *Cfr. ivi*, pp. 111, 115-119.

esplicitamente in questione tale idea,⁸⁷ affermando che «ci sono centinaia di milioni di spettatori televisivi che non sono per nulla assuefatti a ciò che vedono in televisione»⁸⁸. Per Sontag non è dunque vero (come aveva invece affermato Jean Baudrillard nel 1991 in un articolo intitolato *La guerra del golfo non avrà luogo*) che l'enorme dipendenza delle guerre contemporanee dalla tecnologia abbia portato a un'«anoressia della guerra»⁸⁹, caratterizzata dall'assenza di nemici da annientare o di eserciti che si combattono e da una fagocitazione pressoché totale del fenomeno bellico da parte dello schermo televisivo o della camera oscura. Se per il filosofo francese «alla catastrofe del reale preferiamo l'esilio del virtuale»⁹⁰, Sontag al contrario ritiene che questo sia solo una fra le molteplici posizioni che uno spettatore può assumere di fronte a una guerra.

Difatti, ci sono persone che non rivendicano «dalla propria poltrona [...] una posizione di superiorità» e non «derid[ono] lo sforzo di coloro che rendono testimonianza di un conflitto», ma si servono delle immagini dei fotografi di guerra per «prendere atto di quanta sofferenza causata dalla malvagità umana esiste nel mondo che condividiamo con gli altri»⁹¹. Per quanto (come scrive Georges Didi-Hubermann nel saggio del 2003 *Immagini malgrado tutto*) l'immagine non permette di comprendere un fenomeno nella sua interezza e ha per questo bisogno di essere messa in comunicazione con altre fonti di conoscenza, non è nemmeno un semplice frammento insignificante di un evento che non possiamo capire affatto.⁹² È piuttosto una testimonianza che permette di avvicinarci a una comprensione, pur sempre limitata, di ciò che è successo, che ci consente di implicarci negli eventi raffigurati, di creare un contatto immaginativo fra “noi” che li osserviamo da lontano nello spazio e potenzialmente nel tempo e “loro” che hanno subito le sofferenze che vediamo. E questa implicazione, come lo storico dell'arte francese scriverà nel 2006

⁸⁷ Sontag mette in questione anche un'altra idea che aveva esposto in *Sulla fotografia*, cioè quella secondo cui «l'attenzione del pubblico sia manovrata da quella dei media, e dunque – in maniera preponderante – dalle immagini», affermando piuttosto che in realtà «quelle televisive sono per definizione immagini di cui – prima o poi – ci si stanca» (*ivi*, pp. 121, 122).

⁸⁸ *Ivi*, p. 128.

⁸⁹ J. Baudrillard, “La guerra del Golfo non avrà luogo”, in T. Villani, P. Dalla Vigna (a cura di), *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991, pp. 87-92: 89.

⁹⁰ *Ivi*, p. 91.

⁹¹ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., pp. 129, 131.

⁹² Cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina, 2005, pp. 143-144.

nel saggio *L'immagine brucia*, è l'unico modo che lo sguardo di uno spettatore ha di raggiungere «una possibilità di *esplicazione*, di conoscenza, di rapporto etico»⁹³.

Anche per Sontag prendere atto è tutto quello che possiamo fare, perché mai potremo capire le brutali sofferenze di un conflitto armato senza averle vissute, e anche per lei è essenziale implicarci in quello che vediamo, lasciarci «ossessionare dalle immagini atroci»:

quelle immagini dicono: Ecco ciò che gli esseri umani sono capaci di fare, ciò che – entusiasti e convinti di essere nel giusto – possono prestarsi a fare. Non dimenticatelo. [...] Possiamo distogliere lo sguardo, voltare pagina, cambiare canale, ma questo non vanifica il valore etico delle immagini da cui siamo assaliti, [...] [le quali] non possono che essere un invito a prestare attenzione, a riflettere, ad apprendere, ad analizzare le ragioni con cui le autorità costituite giustificano le sofferenze di massa. [...] Non c'è nulla di male nel fare un passo indietro e pensare. Come hanno affermato molti sapienti, nessuno può pensare e al tempo stesso colpire un altro essere umano.⁹⁴

Come in tutta la sua produzione e così anche in quest'opera, Sontag fa emergere il tratto fondamentale dell'attività conoscitiva, etica e politica: il pensiero. Un pensiero non più ingabbiato – come in *Sulla fotografia* – in un processo di estraniamento dagli oggetti e dai soggetti presi in considerazione e di disorientamento rispetto alla propria coscienza, entrambe azioni necessarie per osservare il mondo da una prospettiva sì critica, ma anche limitante.

Ora – invece – Sontag mette in luce una dialettica più complessa tra pensiero e realtà, una dialettica centrata su una nuova visione dei rapporti fra teoria e pratica che molto probabilmente ha forgiato durante e dopo i suoi molteplici viaggi compiuti a Sarajevo fra il 1993 e il 1995. Nella città bosniaca Sontag non si limita a portare un grandissimo supporto alla causa dei sarajevesi, ma anche un'opera che – come scrisse nel 1993 in “*Waiting for Godot*” in *Sarajevo* – sembrava scritta «per – e su – Sarajevo»⁹⁵, cioè *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. L'idea di mettere in scena quel dramma le fu suggerita dal

⁹³ G. Didi-Huberman, “L'immagine brucia”, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 241-268: 258.

⁹⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., pp. 131-132, 133-134, 135.

⁹⁵ S. Sontag, “*Waiting for Godot* in Sarajevo”, in ead., *Where the stress falls*, New York (NY), Farrar, Straus and Giroux, 2001, pp. 299-322: 300.

regista teatrale bosniaco Haris Pašović ma partì da un'iniziativa della filosofa stessa, che in uno dei suoi primi viaggi decise che se mai fosse tornata nella città assediata non avrebbe voluto essere «solo una testimone», con tutto quello che ciò comportava: «conoscere e visitare, tremare di paura, sentirsi coraggiosa, sentirsi depressa, avere conversazioni strazianti, aumentare ancora di più la propria indignazione, perdere peso. Se fossi tornata» – conclude – «sarebbe stato per contribuire e fare qualcosa»⁹⁶.

Portare *Aspettando Godot* in una città devastata dalla guerra non serviva a Sontag per compiere un viaggio di trasformazione interiore come fu quello in Vietnam, ma voleva essere un modo di fornire aiuto concreto alle persone di Sarajevo, di dare loro forza e di consolarle sia trasfigurando la loro tragedia in arte sia – semplicemente – intrattenendole.⁹⁷ Tuttavia, mettere in scena un'opera teatrale in una città assediata ha posto Sontag e l'intera compagnia teatrale di fronte a grandi difficoltà. Per fare solo qualche esempio: le prove venivano fatte di notte con un'illuminazione scarsissima che si limitava a pochissime candele e qualche torcia elettrica, delle parti del teatro erano state distrutte dai bombardamenti e le macerie non erano state successivamente ripulite, quasi tutti gli attori e le attrici erano malnutriti e ogni giorno alcuni di loro dovevano percorrere lunghi e pericolosi tratti di strada per arrivare a teatro. Inoltre, ogni volta che la compagnia si riuniva per provare correva il rischio concreto di essere colpita da un bombardamento. Nonostante tutto però, Sontag è riuscita a mettere in scena *Aspettando Godot* e a organizzare più di una replica.⁹⁸

Come si evince dal suo racconto, dirigere il dramma beckettiano è stata un'esperienza che l'ha assorbita completamente e l'ha fatta entrare in contatto con gli abitanti della città senza che la distanza culturale fra lei e i sarajevesi abbia creato ostacoli o impedimenti. In questo senso, Sontag scrive di aver visitato quello che le è parso «il posto più reale del mondo»⁹⁹, un luogo dove – con tutta probabilità – ha dovuto fare i conti con la limitatezza della sua precedente teoria delle fotografie di guerra. Di fronte a tanto orrore e a tutte le difficoltà a cui è andata incontro in prima persona si è resa conto che non era più possibile passare tutte le immagini fotografiche sotto il vaglio di una radicale negazione del loro valore etico, perché quelle che uscivano da Sarajevo erano fondamentali per permettere a

⁹⁶ *Ivi*, p. 299.

⁹⁷ *Cfr. ivi*, pp. 301-302.

⁹⁸ *Cfr. ivi*, pp. 309-311, 321-322.

⁹⁹ *Ivi*, p. 321.

chi non era mai stato lì di comprendere in minima parte la brutalità di quello che stava succedendo. Stavolta, è stata la pratica, l'aiuto concreto dato alle persone di Sarajevo e i numerosi viaggi fatti nella città assediata, a permetterle di sviluppare una nuova e più complessa concezione teorica delle fotografie di guerra, che verrà poi presentata organicamente in *Davanti al dolore degli altri*.¹⁰⁰

Ma – di nuovo – accanto alla pratica Sontag nella sua attività filosofica e nel suo attivismo politico darà sempre ampissimo spazio al pensiero, tanto da arrivare a definire l'intellettuale «qualcuno che [...] s'impegna a esercitare (e quindi – implicitamente – difendere) la *vita della mente* come tale»¹⁰¹. Il pensiero – dunque – è anche ciò che porta in una realtà sconvolta da indicibili violenze e problemi ontologici, estetici, politici ed etici estremamente complessi, chiarezza, calma, comprensione. Per quanto parziale e limitata possa essere l'esperienza del pensare, essa può comunque avere un effetto duraturo: ci può insegnare a guardare quei fenomeni così tortuosi che caratterizzano la contemporaneità da una prospettiva da cui può fiorire un cambiamento concreto. Pensare per Sontag non è un'attività fine a se stessa o puramente mentale: al contrario, un pensiero significativo richiede sempre di essere messo in pratica, di servire come carburante per un'azione nella realtà. E questo è – forse – il seme più significativo che *Davanti al dolore degli altri* e in minor grado anche *Sulla fotografia* piantano nella mente di noi lettori, lasciandoci l'arduo compito di coltivarlo e farlo infine germogliare.

¹⁰⁰ A proposito dei rapporti tra *Davanti al dolore degli altri* e l'esperienza di Sontag a Sarajevo vedasi anche F. Nudelman, "Against Photography: Susan Sontag's Vietnam", cit., pp. 17-18.

¹⁰¹ S. Sontag, "Answers to a Questionnaire", in ead., *Where the Stress Falls*, New York (NY), Farrar, Straus and Giroux, 2001, pp. 294-298: 296; corsivo mio.

Bibliografia

- Azoulay Ariella, *The Civil Contract of Photography*, New York (NY), Zone Books, 2008.
- Barthes Roland, “Fotografie-choc”, in id., *Miti d’oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 102-104.
- Barthes Roland, “Il messaggio fotografico”, in id., *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, 1985, pp. 5-21.
- Barthes Roland, “La morte dell’autore”, in id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- Barthes Roland, *La camera Chiara*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.
- Baudrillard Jean, “La guerra del golfo non avrà luogo”, in T. Villani, P. Dalla Vigna (a cura di), *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991, pp. 87-92.
- Benjamin Walter, “Piccola storia della fotografia”, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 225-244.
- Butler Judith, *Regimi di Guerra. O della vita che non merita lutto*, trad. it. di S. Demichelis, G. Mormino, Roma, Castelvecchi, 2024.
- Deleuze Gilles, Foucault Michel, “Les Intellectuels et le pouvoir”, in AA.VV., *L’Arc-Inculte: Gilles Deleuze*, Paris, Inculte, 2005, pp. 25-39.
- Didi-Huberman Georges, “L’immagine brucia”, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 241-268.
- Didi-Huberman Georges, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- Foschi Gigliola, *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Freund Gisèle, *Fotografia e società*, trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Torino, Einaudi, 2024.
- Kant Immanuel, *Risposta alla domanda: che cos’è l’illuminismo?*, a cura di M. Bensi, Pisa, ETS, 2013.
- Kennedy Liam, “Precocious Archaeology Susan Sontag and the Criticism of Culture”, in *Journal of American Studies*, vol. 24, 1990, pp. 23-39.

- Krauss Rosalind, “A proposito dei nudi di Irving Penn: la fotografia come collage”, in ead., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 157-165.
- Krauss Rosalind, “I nottambuli”, in ead., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 139-156.
- Krauss Rosalind, “Reinventare il medium”, in ead., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte di oggi*, trad. it. di E. Grazioli, Milano, Mondadori, 2005, pp. 48-69.
- Linfield Susie, *The Cruel Radiancy*, Chicago (IL)-London, The University of Chicago Press, 2010.
- Mitrano Mena, *La critica sconfinata. Introduzione al pensiero di Susan Sontag*, Macerata, Quodlibet, 2022.
- Moser Benjamin, *Sontag. Una vita*, trad. it. di R. Prencipe, L. Rodinò, Milano, Rizzoli, 2024.
- Nudelman Franny, “Against Photography: Susan Sontag’s Vietnam”, in *Photography and Culture*, vol. 7, n. 1, 2014, pp. 7-20.
- Rollyson Carl, *Understanding Susan Sontag*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2016.
- Sayres Sohnya, *Susan Sontag: The Elegiac Modernist*, New York (NY)-London, Routledge, 1990.
- Shusterman Richard, “La fotografia come processo performativo”, in S. Marino (a cura di), *Esperienza estetica e arti popolari*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 115-144.
- Sontag Susan, “Contro l’interpretazione”, in ead., *Contro l’interpretazione e altri saggi*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2022, pp. 17-31.
- Sontag Susan, “Cosa sta succedendo in America?”, in ead., *Stili di volontà radicale*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2024, pp. 231-244.
- Sontag Susan, “Pensare contro se stessi. Riflessioni su Cioran”, in ead., *Stili di volontà radicale*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2024, pp. 97-120.
- Sontag Susan, “Viaggio a Hanoi”, in ead., *Stili di volontà radicale*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2024, pp. 245-326.
- Sontag Susan, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2021.
- Sontag Susan, *Sulla fotografia*, trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.

Sontag, Susan, “Answers to a Questionnaire”, in ead., *Where the stress falls*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001, pp. 294-298.

Sontag, Susan, “*Waiting for Godot* in Sarajevo”, in ead., *Where the stress falls*, New York (NY), Farrar, Straus and Giroux, 2001, pp. 299-322.

Woolf Virginia, *Le tre ghinee*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Feltrinelli, 1987.