

# TOWARD THE CRITIQUE OF PHOTOGRAPHIC VIOLENCE

## ON SUSAN SONTAG'S VISUAL RESEARCHES

Daniele Garritano<sup>1</sup>

Università della Calabria<sup>2</sup>

Susan Sontag's interest in visual research, documented by numerous essays, is closely linked to the central role that the author has recognized in the photographic gaze, in understanding a series of cognitive and social processes in modern capitalist societies. Her approach has highlighted, over a period ranging from the early Seventies to the early 2000s, a series of effects of construction and deconstruction in the formation of common sense, linking them to the settlement of forms of social intimacy with the photographic medium. Sontag's long-standing interest in the history of photography, and in the evolution of consumer practices related to this medium, testifies to the political engine of her research: recognizing the principles of construction of social reality between representation, power of fiction and information overload, developing a critical understanding of capitalist society through the traffic of images that innervates it.

Keywords: Photography, Violence, Empathy, Recognition

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0009-0000-2340-7880>

<sup>2</sup> <https://ror.org/02rc97e94>

# PER LA CRITICA DELLA VIOLENZA FOTOGRAFICA

## LE RICERCHE VISUALI DI SUSAN SONTAG

Daniele Garritano

Università della Calabria

### 1. Introduzione

L’interesse di Susan Sontag per la ricerca visuale, documentato dai suoi numerosi interventi saggistici, è strettamente collegato al ruolo centrale che l’autrice ha riconosciuto allo sguardo fotografico per comprendere una serie di processi cognitivi e sociali nelle società capitalistiche moderne. Il suo approccio ha messo in luce, nel corso di un periodo che va dai primi anni Settanta ai primi Duemila, una serie di effetti di costruzione e de-costruzione nella formazione del senso comune, legandoli all’assestamento delle forme di intimità sociale con il mezzo fotografico. In un senso più ampio, Sontag ha sottolineato l’urgenza di interrogare eticamente e politicamente la cultura fotografica, per rilanciare una ricerca critica intorno ai processi di soggettivazione percettiva nelle società moderne. In un’ottica ancora più vasta, che incrocia l’analisi dei processi culturali del Novecento, il suo interesse per la costruzione fotografica della realtà rappresenta uno dei maggiori esempi – di certo non l’unico – di uno stile di ricerca interdisciplinare, che ha formato il proprio campo nelle linee di frontiera tra la filosofia, la letteratura, la storia dell’arte, le scienze sociali e gli studi sulla comunicazione.

La capacità sontaghiana di soffermarsi su una pluralità di ambiti e forme della vita (lavoro, informazione, intrattenimento, arti, relazioni sociali, desiderio, malattia, vita politica), senza perdere di vista le cornici dei processi materiali e simbolici in cui la realtà viene socialmente costruita, definisce il profilo di una studiosa che non ha mai smesso di interrogarsi sul funzionamento del principio di realtà nelle società del capitalismo avanzato. Ritagliando la coscienza fotografica del mondo come proprio oggetto di studio, Sontag ha rivolto il proprio sguardo ai processi di inclusione ed esclusione sociale tramite i rituali di rappresentazione e consumo fotografico. Modulando la propria lettura sensibile ai rapporti fra centro e periferia nella costruzione del senso comune, Sontag ha messo a

fuoco – prima nei saggi raccolti in *Sulla fotografia* (1977), quindi in *Davanti al dolore degli altri* (2003) – i modi in cui alcuni meccanismi di cattura dell’attenzione possono entrare nei canoni della cultura di massa, influenzandone l’orizzonte percettivo in senso socio-politico. In altre parole, l’ipotesi della costruzione fotografica della realtà – a cui concorrono la frammentazione e la ricomposizione di significati visivi in una logica di estetizzazione, consumo e controllo – viene testata come chiave interpretativa per comprendere e decostruire gli immaginari del capitalismo contemporaneo.

Se Sontag ha sottolineato in modo netto il potere anestetizzante del consumo fotografico, così come la fragilità del contenuto etico delle fotografie, la sua speranza è rimasta quella di valorizzare un buon uso di questo medium: richiamandolo a una funzione di riconfigurazione politica del senso comune, innescata dai processi interpretativi richiesti dalle immagini, che provocano un effetto di straniamento cognitivo nella cornice di significati abituali entro cui riconosciamo ed etichettiamo la realtà, dandola il più delle volte per scontata. Questo prolungato interesse per la storia della fotografia, e per l’evoluzione delle sue pratiche di produzione e consumo, testimonia il movente politico delle ricerche di Sontag: comprendere i principi di costruzione della realtà sociale tra rappresentazione, finzione e sovraccarico cognitivo (*information overload*), elaborando una comprensione critica della società capitalistica attraverso il traffico d’immagini che la innerva.<sup>3</sup>

In effetti, la ricerca di Sontag sugli usi del mezzo fotografico nella seconda metà del Novecento ha aperto la strada per una ridefinizione delle cornici interpretative di un ordine simbolico basato sulla *credibilità* delle immagini nel dominio del tardo capitalismo occidentale, poiché «credere significa accettare qualcosa come la verità»<sup>4</sup>. In questo senso, possiamo mettere in risonanza l’interesse critico di Sontag con quanto evidenziato dai fotomontaggi di Martha Rosler, una delle figure più importanti della scena artistica

<sup>3</sup> Alcuni temi trattati in questo articolo fanno parte dei materiali analizzati in occasione del seminario *Fotografia ed empatia in Susan Sontag*, che ho tenuto all’Università della Calabria nel febbraio 2019, rispondendo a un invito di Marcello Walter Bruno. Per un approfondimento si può rinviare a: D. Garritano, “La coscienza fotografica del mondo. Note su Susan Sontag,” in M. W. Bruno, G. Cosenza, C. Martino (a cura di), *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 237-248; D. Garritano, “«Un congegno che capta ogni cosa». Susan Sontag e i limiti dell’immaginario fotografico”, in *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, vol. 16, 2020, pp. 174-192; D. Garritano, “Learning from Empathy: Violence and Vulnerability in Susan Sontag’s Photographic Research”, in AA. VV., *Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Conference of the Journal Scuola Democratica “Education and Post-Democracy”*, vol. 1, Roma, Per Scuola Democratica, 2019, pp. 271-275; D. Garritano, “Susan Sontag”, in *il Mulino. Rivista di cultura e politica*, vol. 4, 2017, pp. 623-628.

<sup>4</sup> D. Levi Strauss, *Perché crediamo alle immagini fotografiche*, Monza, Johan e Levi Editore, 2021, p. 10.

americana, per esempio nelle due serie intitolate *House Beautiful: Bringing the War Home*, in cui i ritratti di personaggi di guerra collidono con le ambientazioni domestiche in cui sono stati incorporati, generando uno slittamento percettivo che mette in questione il dato per scontato della separazione atmosferica tra spettatore ed evento traumatico e/o bellico.<sup>5</sup>

## 2. Conflitti a fuoco

Possiamo riconoscere nel viaggio ad Hanoi, compiuto nel 1968 durante i bombardamenti statunitensi nel Vietnam del Nord, un’esperienza che ha influenzato l’inizio della ricerca di Sontag in campo fotografico. Si tratta di un capitolo fondamentale del lungo rapporto che lega la vita dell’autrice ai territori di guerra. Lo testimonia soprattutto il diario di viaggio dal Vietnam, che parla di una «nuova connessione con la mia memoria storica, la mia sensibilità estetica, la mia stessa idea di futuro»<sup>6</sup>:

A meno di non realizzare dentro di me una qualche sorta di mutamento di consapevolezza, di coscienza, il fatto di essere in Vietnam avrebbe significato ben poco. Ma era proprio questa la parte più difficile, dal momento che non possedevo nient’altro che lo strumento della mia disorientata e culturalmente limitata sensibilità.<sup>7</sup>

Il reportage vietnamita, incluso nella raccolta *Stili di volontà radicale*, parte dall’esperienza del disorientamento percettivo di fronte alla realtà, per riconoscere il fatto che la disastrosa operazione bellica ha trasformato qualcosa nella coscienza americana. Se, infatti, «come disse Hegel, il problema della storia è il problema della coscienza», allora Sontag può affermare che:

---

<sup>5</sup> Riporto un estratto dedicato a *House Beautiful: Bringing the War Home*, dall’intervista che Martha Rosler ha concesso a Elisa Carollo nel 2023 per *Fondazione Imago Mundi*: «Credo che la “collisione” delle immagini all’interno di questi fotomontaggi [...] produca sempre un certo shock di incongruenza nello spettatore. A volte si tratta di immagini di persone del “nostro” mondo, quello della casa e della vita quotidiana, che vengono “dislocate” in scene di guerra. In tutti questi fotomontaggi, cerco di insistere sul legame tra i due: tra “noi” e i nostri spazi belli e “sicuri” idealizzati, e “loro”: coloro che vivono in costante precarietà e non hanno diritto a ciò che noi abbiamo avuto il privilegio di ottenere. Finché non capiremo veramente che il mondo non è diviso in “qui” e “là”, ma è un tutt’uno, le guerre non finiranno – e certamente dobbiamo anche notare che se non comprendiamo l’unità del mondo, non risolveremo mai le crisi del riscaldamento globale e le migrazioni e i conflitti che esse generano» (E. Carollo, *Martha Rosler* (intervista per la mostra *La guerra è finita! La pace non è ancora iniziata*, Treviso, Galleria delle Prigioni 5 aprile-17 settembre 2023), <https://fondazioneimagomundi.org/webdoc/martha-rosler-intervista/>).

<sup>6</sup> S. Sontag, *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori, 1999, p. 280.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 270.

Il viaggio interiore che ho fatto nel corso del mio soggiorno ad Hanoi ha avuto il potere di rendere la verità di questa massima acuta e concreta per me. Lì, in Vietnam, quella che era con tutta evidenza un’esperienza tutto sommato passiva di educazione storica si è trasformata, come doveva, adesso credo, in un confronto attivo con i limiti del mio stesso pensiero.<sup>8</sup>

Nel 1973, a pochi anni dal viaggio nel Sud-Est asiatico, Sontag concretizza il progetto di girare un film-documentario sulla guerra del Kippur in corso fra Siria, Egitto e Israele: *Promised Lands* (1974). Da ebrea americana, cosciente di essere «un’americana radical e non allineata»<sup>9</sup>, in fuga dalla bolla dell’intellighenzia ebraica newyorkese, Sontag si ritrova a realizzare una ricerca visiva tra la penisola del Sinai e le alture del Golan, nei territori che Israele aveva occupato nel 1967 con la Guerra dei sei giorni a danno dell’Egitto e della Giordania. Nel collage visuale realizzato da Sontag si susseguono immagini di soldati impegnati nelle zone di guerra, fra paesaggi desertici e scene di vita quotidiana militarizzata, in cui lo sguardo s’inchioda nei supermercati, nelle strade, nelle ceremonie del consumo e nelle procedure di controllo del territorio, in una ritualità comunitaria fatta di addestramento, preghiere e funerali. Anche in questo caso, l’esperienza di straniamento percettivo, con l’allontanamento dalla propria *comfort zone*, determina una trasformazione percettiva che spinge Sontag a mettere in questione il senso con cui viene costruito, garantito, legittimato e propagato il modello di realtà fondato sull’ordine simbolico delle società tardo-capitaliste.<sup>10</sup>

Dopo alcuni anni, la ricerca di Sontag viene attratta dal desiderio di raccontare la guerra in ex-Jugoslavia, con un viaggio nel cuore dell’Europa. Organizza la partenza per i Balcani e raggiunge Sarajevo nel 1993. Lo fa con la volontà di documentare le realtà di abbandono e attesa, gli orizzonti di morte e distruzione, le rimozioni, le amputazioni, il silenzio e le imputazioni di responsabilità che hanno segnato la capitale bosniaca. Come nei casi precedenti, la maniera di entrare in un orizzonte di comprensione con l’atmosfera del territorio di guerra ha comportato una fase di straniamento, dovuta alla caduta delle convinzioni ideologiche apparentemente più neutrali, perfino delle risorse comprensive

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> D. Garritano, “Straniamento e senso comune: pratiche di conoscenza tra automatismi percettivi, autoriflessione e processi trasformativi”, in *Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali*, vol. 11, 2022, pp. 169-186.

che fanno appello alla compassione. È così che nasce, accanto al progetto del reportage di guerra, l’idea di mettere in scena nella città devastata una versione di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett – realizzata senza l’energia elettrica, tagliata a causa dei bombardamenti – con l’aiuto di Haris Pasovic, regista e direttore Sarajevo Film Festival: l’arte diventa una risorsa fondamentale per lavorare a una trasformazione percettiva necessaria per collocare l’esperienza umana dell’assedio in un nuovo orizzonte di comprensione, che include la compassione e la trasformazione delle coscienze. Come ha notato anche Franke Wilmer in *The Social Construction of Man, State, and War. Identity, Conflict, and Violence in Former Jugoslavia*, a proposito del conflitto etnico in ex-Jugoslavia e del suo impatto sulla costruzione sociale delle idee stesse di Uomo, Stato e Guerra, «*we need to acknowledge and understand ways in which we bleed into one another, and how distinctions between inside and outside create the paradox of our interdependent individual and collective existence*»<sup>11</sup>.

### 3. Il dolore degli altri

Il complesso rapporto fra Sontag e i territori di guerra passa soprattutto attraverso le esperienze incrociate del viaggio, della documentazione, del racconto, dell’elaborazione artistica e della lettura critica delle immagini. Tali questioni si trovano al centro dello scritto che Sontag ha pubblicato l’anno prima di morire – *Davanti al dolore degli altri* (2003) –, in cui parte dal presupposto che «non si dovrebbe mai dare un “noi” per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri»<sup>12</sup>.

Il testo rappresenta la ripresa delle importanti questioni che l’autrice aveva sollevato da quarantenne, con *Sulla fotografia*,<sup>13</sup> quando aveva iniziato a riflettere sui codici dominanti della cultura visiva nelle società del capitalismo avanzato. L’ingresso della fotografia nella vita quotidiana viene riconosciuto come un tratto dominante dei processi culturali moderni, poiché la sua influenza rappresenta la soglia di un mutamento epocale nella percezione del mondo, una trasformazione dell’orizzonte percettivo.

---

<sup>11</sup> W. Franke, *The Social Construction of Man, State, and War. Identity, Conflict, and Violence in Former Jugoslavia*, New York (NY), Routledge, 2002, p. xiii; «Dobbiamo riconoscere e comprendere i modi in cui sanguiniamo gli uni negli altri, e come le distinzioni tra dentro e fuori creino il paradosso della nostra esistenza interdipendente, sul piano individuale e collettivo» (trad. mia).

<sup>12</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 6.

<sup>13</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1992.

Occorre ancora riflettere sul potere di questo mezzo, sugli usi sociali che se ne fanno e sul modo in cui i suoi prodotti influenzano la nostra percezione della realtà. Se si tratta di rappresentare il dolore della vita di fronte alla morte, la fotografia tende a configurare la realtà come un fenomeno estetico. In effetti, una connessione fra fotografia e morte passa attraverso tutti i ritratti, conferendo un aspetto malinconico all'intera arte fotografica, legata in modo quasi incontrovertibile all'elaborazione del senso del passato, al tema della persistenza delle immagini negli orizzonti temporali umani. Ma è la riflessione sul fotogiornalismo, sull'uso delle immagini che fissano la nostra percezione del passato storico, ad alimentare l'interrogazione che Sontag porterà a compimento a circa venticinque anni dalla prima formulazione del problema.

Con *Davanti al dolore degli altri*, la sfida parte dalla domanda su come la morte dell'altro sia vista da chi resta in vita e, attraverso le immagini, ne diventa spettatore. A tal proposito, Sontag sceglie esempi tratti dalla propria esperienza, come il fatto che «a Sarajevo negli anni dell'assedio capitava spesso di sentire, nel bel mezzo di un bombardamento o del fuoco di un cecchino, un abitante della città che, rivolgendosi ai fotoreporter, facilmente riconoscibili dall'attrezzatura appesa al collo, urlava: "State aspettando che scoppi un'altra bomba per fotografare qualche cadavere?"»<sup>14</sup>. Nel momento in cui Sontag scrive queste pagine, sono passati dieci anni dal viaggio in Bosnia e dall'intervento artistico a Sarajevo. Nella scrittura si compie un'elaborazione delle riflessioni che, nel corso di un'intera vita, hanno l'hanno ossessionata, a partire dalle relazioni tra immagine fotografica, morte, guerra, informazione, rappresentazione e grammatica dei sentimenti.

Si può affermare che, tra i testi di Sontag, *Davanti al dolore degli altri* sia fondamentale per analizzare la rappresentazione visiva della violenza nella società fotografica e televisiva del Novecento. Facendo tesoro delle precedenti esperienze di ricerca sull'immaginario fotografico, l'autrice si sofferma in particolare sull'iconografia contemporanea della distruzione della vita umana, documentata dalle immagini della guerra civile spagnola, dei campi di concentramento tedeschi, della guerra del Vietnam, della guerra del Golfo, dell'assedio di Sarajevo, del genocidio del Ruanda, degli attentati alle Torri Gemelle. «Le fotografie di un'atrocità possono suscitare reazioni opposte. Appelli per la

---

<sup>14</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 97.

pace. Proclami di vendetta. O semplicemente la vaga consapevolezza, continuamente alimentata da informazioni fotografiche, che accadono cose terribili»<sup>15</sup>.

#### 4. La vulnerabilità come codice visivo

La sua lettura prende le mosse dal commento di un classico: *Le tre ghinee* di Virginia Woolf, a partire dalle considerazioni della scrittrice britannica sul rapporto tra educazione e guerra. Nel 1938, in un mondo seriamente minacciato da ciò che Freud definì «disagio della civiltà», il saggio di Woolf rappresenta il tentativo di rispondere a una domanda ricevuta per lettera da un avvocato londinese, segretario di un’associazione antifascista: cosa, secondo Lei, si deve fare per prevenire la guerra?

Osservando più da vicino lo scambio epistolare, si nota che l'avvocato e la scrittrice appartengono alla stessa classe: borghese, di nazionalità britannica, bianca, agiata e colta. Eppure, riprendendo il commento di Sontag, si fa subito evidente che «un profondo abisso [...] li separa: l'avvocato è un uomo e lei è una donna»<sup>16</sup>. Il senso di questo abisso, a prima vista banale, sta nella differenza percettiva che i due soggetti provano rispetto al tema della guerra:

La nostra scuola è stata il matrimonio, l'arte di scegliere la persona giusta con cui dividere la vita, l'unica grande professione aperta alla nostra classe dall'inizio dei tempi fino al 1919. Ma a questo punto sorge una nuova difficoltà. Perché, anche se molti istinti sono ritenuti patrimonio comune dell'uomo e della donna, combattere è sempre stato un'abitudine dell'uomo, non della donna. La legge e l'esercizio hanno sviluppato quella differenza, non importa se innata o accidentale.<sup>17</sup>

È per questo che la risposta di Woolf si fa puntuale e articolata, includendo una presa di posizione sull’educazione e sull’esclusione delle donne dal sistema scolastico, dai luoghi di pensiero, di politica e di cultura. In altri termini, la questione dei mezzi per prevenire la guerra viene inserita da Woolf in un contesto d’analisi che incorpora il diritto all’istruzione, l’accesso alle scuole e le possibilità di affermarsi in una società strutturata intorno a criteri discriminatori basati non solo sul genere, ma anche sulla razza e sull’accesso alle risorse economiche.

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>17</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 25.

Veniamo ora ai codici visivi: Woolf si riferisce ad alcune fotografie della guerra civile spagnola, inviate dal governo repubblicano alla stampa estera per documentare le atrocità del conflitto, nel tentativo di sensibilizzare l'opinione internazionale per sostenere le forze di resistenza contro il colpo di stato franchista. La scrittrice britannica, chiedendosi «se, guardando le stesse fotografie, proviamo gli stessi sentimenti», è consapevole che le immagini non corrispondono a «dimostrazioni razionali», ma fanno appello alla sensibilità di ciascun osservatore. Un'immagine non dà una semplice informazione: richiede una spiegazione, quindi un atto interpretativo che chiama in causa l'esperienza dell'osservatore. Le immagini – le fotografie belliche – «non costituiscono dimostrazioni razionali, sono soltanto grossolane dichiarazioni di fatto dirette ai nostri occhi; ma gli occhi sono collegati con il cervello, e il cervello con il sistema nervoso»; perciò interagiscono con la memoria dell'osservatore, «attraversano come un lampo tutti i ricordi del passato e tutte le sensazioni del presente»<sup>18</sup>.

Le immagini della guerra civile spagnola fanno breccia nell'esperienza interiore degli osservatori, mostrando la devastazione di un paese in cui la distruzione dell'esperienza umana, la devastazione di ciò che rende umano l'umano, produce un paesaggio totalmente deumanizzato.

Non sono piacevoli da guardare; per la maggior parte sono fotografie di cadaveri. Tra quelle arrivate stamani ce n'è una in cui si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna, non si capisce bene; è così mutilato che potrebbe benissimo essere anche il corpo di un maiale. Ma non c'è dubbio che quelli laggiù siano corpi di bambini morti, e quella è sicuramente la sezione di una casa spaccata a metà da una bomba; in quello che doveva essere il salotto sta ancora appesa la gabbia degli uccelli, ma il resto è irriconoscibile: più che a una casa assomiglia a un mazzo di bastoncini di Shanghai sospesi a mezz'aria.<sup>19</sup>

Di fronte all'orrore, cioè alla mutilazione dell'elemento umano, «irriconoscibile» fra le rovine di un paesaggio di guerra, Woolf ammette che le differenze esistenziali fra osservatori e osservatrici si assottigliano in nome dell'immedesimazione empatica che dovrebbe avvicinare le percezioni di spettatori diversi. Occhi diversi vedono lo stesso paesaggio annichilito, memorie diverse registrano la stessa distruzione, «gli stessi cadaveri,

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

le stesse macerie», con una sensazione di spaesamento. «Ed ecco che 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»<sup>20</sup>.

È l'esperienza dello *choc* ad avvicinare, al di là delle reciproche differenze, l'uomo e la donna che osservano le stesse fotografie della guerra civile spagnola. La rappresentazione della vulnerabilità attiva ciò che Woolf definisce come un sentimento di «contatto»: la sensazione di un'appartenenza umana che attraversa le differenze legate al genere, all'educazione, ai retaggi culturali e alla tradizione. Non è però un'argomentazione razionale ad attivare tale forma di intelligenza sensibile, ma un effetto che consiste nell'impressione che la vulnerabilità dell'altro parli della vulnerabilità del genere umano, dunque anche di quella (vissuta o potenziale) dell'osservatore. L'idea che si fa strada, seguendo il commento di Sontag, è che le immagini fotografiche su cui sta riflettendo Woolf comunichino qualcosa sull'umanità in quanto specie vulnerabile. Ma non è il principio di somiglianza ad attivare questa forma di intelligenza empatica, piuttosto un meccanismo di sostituzione: le immagini funzionano come «chiavi capaci, per puro caso, di aprire certe serrature biologiche o psicologiche, altrimenti detto, sono falsi gettoni – capaci, tuttavia, di far funzionare il meccanismo se introdotti al posto dei gettoni veri»<sup>21</sup>. La loro funzione estetica non è dunque l'imitazione, ma la sostituzione che attiva nel cervello gli stessi processi percettivi e psicologici che potrebbero essere prodotti dal soggetto originale.

La percezione del legame empatico a partire dall'osservazione fotografica è il nodo su cui insiste maggiormente Sontag nella sua lettura delle *Tre ghinee*. La riflessione non riguarda soltanto le fotografie di guerra, ma il potere delle immagini in senso più esteso: la capacità fotografica di far interagire il pensiero con la memoria affettiva più profonda, aprendo l'orizzonte percettivo dello spettatore alla possibilità di cogliere nel proprio imaginario qualcosa delle condizioni di un'esistenza che si trova al limite della propria distruzione. In questo dialogo senza parole, l'osservatore può imparare a riconoscere la sofferenza e il dolore dell'altro con un salto percettivo basato sulla sostituzione, anche se non ha provato direttamente le esperienze che vede rappresentate. In breve, si tratta di

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> E. H. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Le radici della forma artistica*, Milano-Udine, Mimesis, 2024, p. 12.

mettersi al posto – o nei panni – dell’altro, attraverso un’opera di traduzione etica, cognitiva ed affettiva che coinvolge la memoria e l’elaborazione di un passato traumatico.

Non soffrire a causa di queste immagini, non indietreggiare inorriditi dinanzi a esse, non sforzarsi di abolire ciò che provoca una simile devastazione, una simile carneficina – queste sarebbero, in termini morali, le reazioni di un mostro, dice Woolf. E, lascia intendere, non siamo mostri, noi membri della classe colta. A mancarci è l’immaginazione, l’empatia: non siamo riusciti a fare nostra questa realtà.<sup>22</sup>

La conclusione di Sontag riassume perfettamente il senso di sgomento che si prova di fronte all’atrocità delle immagini di un massacro. E tuttavia, non si tratta di un istinto coattivo, né di un riflesso automatico insito nelle consuetudini percettive dell’essere umano: non tutti gli spettatori, infatti, si pronuncerebbero per una condanna della guerra. Ogni immagine – comprese le fotografie e, in questo sottoinsieme, quelle che documentano forme di violenza – si presta a usi molteplici, a letture contraddittorie, a interpretazioni più o meno parziali, ideologiche e tendenziose.<sup>23</sup> Sottolineando ciò, Sontag non intende condannare l’emergere di uno sguardo indifferente al male né di una deriva relativistica, piuttosto indica la necessità di un approfondimento necessario per studiare da vicino il modo in cui assorbiamo le rappresentazioni visive della violenza e ne elaboriamo, eventualmente, il senso.

In altri termini, bisogna compiere uno sforzo per educarsi – in quanto osservatori – alla comprensione della vulnerabilità. Se Sontag ammette che talvolta difettiamo nel «fare nostra questa realtà», la causa principale riguarda proprio la mancanza di immaginazione, ovvero di quella risorsa esistenziale con cui prefiguriamo la realtà e di cui ci serviamo maggiormente laddove non arriva l’esperienza diretta. La prima operazione da compiere di fronte all’immagine consiste allora nel riconoscere la violenza, inquadrandola nella cornice dell’esperienza umana, poiché «chi continua a essere sorpreso dall’esistenza della perversità, chi è disilluso (o addirittura incredulo) di fronte alle prove delle crudeltà racapriccianti che a mani nude gli uomini sono capaci di commettere ai danni di altri esseri umani, non ha raggiunto la maturità morale o psicologica»<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 7.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 97-99.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 99.

Le fotografie conservano un valore di testimonianza e di stimolo per l’immaginazione empatica, che non può essere abbandonata nel campo degli usi propagandistici conformi alle regole del mercato e della comunicazione di massa. Si tratta di testimonianze che rappresentano l’esperienza umana esposta al pericolo della propria distruzione. È innegabile che il linguaggio visivo del fotogiornalismo tenda ad oggettivare la realtà, a fornire prove di eventi e contenuti informativi; ma di fatto ciò che può offrire è soprattutto una testimonianza: «nei documenti fotografici di un’atrocità si vuole tutto il peso della testimonianza senza la macchia dell’artisticità, che viene equiparata all’insincerità o a un vero e proprio inganno»<sup>25</sup>. Ma sono anche strumenti preziosi per educare lo sguardo di chi osserva a «coltivare l’umanità», attraverso l’uso di un tipo di intelligenza basata sulla sensibilità simpatetica, dunque sul ricorso alla finzione come risorsa esistenziale per il genere umano, che corrisponde alla «capacità di figurarsi cosa si proverebbe a vivere le esperienze dell’altro»<sup>26</sup>.

## 5. Violenza delle immagini

Per approfondire il discorso sull’empatia occorrerebbe considerare una prospettiva più ampia che riguarda il tema della violenza delle immagini e il loro rapporto con l’intelligenza umana (intesa come capacità di costruire processi di conoscenza). Per provare a riassumere in poche battute una questione tanto complessa, farò riferimento alle parole del filosofo Jean-Luc Nancy, che a più riprese è tornato a riflettere su questo tema:

Il tema della violenza dell’immagine va trattato cominciando col dire che l’immagine è per se stessa violenta. [...]. Io credo che l’immagine sia violenta di per sé perché si impone subito con la sua sola presenza, in tutta la sua verità. [...] Nulla è spiegato, niente è detto, è la forza dell’immagine che comunica.<sup>27</sup>

Tutte le fotografie – anche le nature morte – proclamano in modo più o meno esplicito qualcosa di violento. Ad esempio: la vulnerabilità di vite effimere, fatte di istanti destinati a perdersi in un flusso di tempo che le sovrasta. Come già affermato, il legame intrinseco

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>26</sup> M. Nussbaum, *Coltivare l’umanità. I classici, il multiculturalismo, l’educazione contemporanea*, Roma, Carocci, 1999, p. 106.

<sup>27</sup> J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L’evidenza del film*, Roma, Donzelli, 2004, pp. 99-100.

fra fotografia e morte descrive perfettamente l’aspetto malinconico di quest’arte, il suo essere rivolta al passato.

Procedendo per analogia, possiamo immaginare la memoria umana come un enorme archivio di tracce accumulate più o meno coscientemente dal soggetto. Alcune possono essere richiamate in vita in ogni momento, a seconda del bisogno, da parte del loro detentore. Altre invece sono meno accessibili: fanno parte di un archivio segreto che si apre soltanto a certe condizioni, quasi sempre in modo involontario, ossia quando il soggetto che le custodisce non è mosso dall’intenzione cosciente di riportarle alla luce. Non si tratta di amnesie; molto spesso sono ricordi legati a esperienze traumatiche, tracce che la coscienza tende a seppellire in profondità per non soffrire di nuovo, immagini che riappaiono improvvisamente nella sua *camera oscura*. Quando si riattiva un collegamento cosciente con una traccia appartenente a questo archivio segreto, nella mente di chi osserva ha luogo uno *choc* legato al rivivere per un istante quell’esperienza dolorosa e al tentativo di tradurne il senso per comprenderne il legame con la costruzione del sé. È in questo momento di estrema vulnerabilità che l’esperienza dello spettatore, incapace di rimuovere la violenza dell’immagine e spinto a interpretarne il senso mettendo in gioco l’integrità del proprio sé, può avvicinarsi con un salto percettivo a quella del soggetto rappresentato.

La saldatura fra l’osservazione di immagini violente e l’attivazione di un’intelligenza empatica si compie nel momento in cui uno stimolo esterno richiama nell’osservatore la traccia di un’esperienza traumatica depositata nella propria memoria profonda. «Io resto davanti all’immagine e sta a me poi riprendere questa violenza e analizzarla», scrive Nancy nelle pagine appena citate. La sensibilità simpatetica dipende dalla possibilità che lo spettatore subisca lo *choc* istantaneo generato dalla connessione involontaria tra realtà esterna e realtà psichica, e che si ritrovi, anche solo per un istante, immerso nella sua vita interiore in un modo che resta radicalmente aperto all’esperienza dell’altro. Questo passaggio rinvia, da un lato, alla capacità di provare dolore che abbiamo in comune gli uni con gli altri, e che costituisce un vettore della comunicazione intersoggettiva; ma richiama, dall’altro, una forma di sensibilità simpatetica che ci porta a conoscere qualcosa – degli altri e di noi stessi – attraverso il dolore provato.

È opportuno, a questo punto, richiamare la chiarezza con cui Sontag sottolinea la relazione fra violenza e spettacolo nelle società capitaliste. Un ruolo importante spetta ai

processi di secolarizzazione della modernità, basati sull’idea del progresso ininterrotto come orizzonte d’attesa largamente condiviso nelle società occidentali: una cornice entro cui è possibile elaborare il senso della realtà a partire da una maggiore disponibilità di stimoli prodotti da elementi visivi.

In questo insieme di riferimenti, Sontag riconosce la tendenza capitalistica a trasformare l’esperienza – anche la sofferenza provata dagli altri – in uno spettacolo da consumare, che richiede allo spettatore di assumere diverse modalità di ricezione, giocando sul proprio coinvolgimento emotivo: «disegnano *sensibilità* comuni sulle quali possono basarsi accordi prorflessivi [...] tra persone che riconoscono se non gli stessi valori etici, almeno una comunità di relazioni»<sup>28</sup>. E di fatto, come ha sottolineato il critico inglese John Berger, «lo strumento usato per questo scopo – fino a che l’atto non è diventato talmente abituale che l’immaginazione condizionata poté compierlo da sé – è la macchina fotografica»<sup>29</sup>. Ma ciò che conta è la configurazione dell’io che osserva, cioè l’atteggiamento con cui lo spettatore si mette in gioco attraverso l’immagine:

I cittadini della modernità, consumatori di violenza sotto forma di spettacolo, esperti della prossimità priva di rischi, imparano a guardare con cinismo alla possibilità di essere sinceri. C’è chi farebbe di tutto per evitare di commuoversi. È molto più facile rivendicare, dalla propria poltrona, lontano dal pericolo, una posizione di superiorità. [...] Quelle immagini dicono: Ecco ciò che gli esseri umani sono capaci di fare, ciò che – entusiasti e convinti d’essere nel giusto – possono prestarsi a fare. Non dimenticatelo.<sup>30</sup>

Lo scopo del richiamo consiste nel familiarizzare con l’idea che tutti gli esseri umani siano accomunati da una caratteristica che li pone potenzialmente sullo stesso livello: la vulnerabilità. La sua radice etimologica – il verbo latino *vulnerare* – rinvia proprio alla ferita e in senso più figurato alla lesione, al danneggiamento e alla minaccia di morte, cioè al pericolo della relazione che ci espone, almeno potenzialmente, alla violenza altrui.

## 6. Empatia critica e riconoscimento: verso un nuovo immaginario democratico

---

<sup>28</sup> L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Cortina, 2000, p. 87.

<sup>29</sup> J. Berger, *Uses of Photography*, New York (NY), Pantheon Books, 1980, p. 55 (trad. mia).

<sup>30</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 99.

Seguendo fino in fondo il ragionamento di Sontag, dovremmo articolare la questione finale intorno alla possibilità di stimolare sentimenti di empatia e compassione intersoggettiva tramite l'esperienza estetica delle fotografie che mostrano la vita devastata. La domanda può essere posta in diverse versioni: siamo in grado di elaborare ciò che simili immagini mostrano, collegandone le tracce al nostro orizzonte presente? Quali usi possiamo fare di questa consapevolezza nel tessuto quotidiano delle nostre relazioni?

A cosa serve mostrarle? A risvegliare l'indignazione? A farci sentire «male»; cioè, ad aterrirci e ad affliggerci? Ad aiutarci a compiangere? È davvero necessario guardarle, considerato che questi orrori appartengono a un passato lontano e quindi impunibile? Diventiamo persone migliori dopo averle viste? Ci insegnano davvero qualcosa? O non confermano, piuttosto, ciò che già sappiamo (o vogliamo sapere)?<sup>31</sup>

Nell'orizzonte aperto dalle domande di Sontag il punto di riferimento critico è rappresentato dalla necessità di superare la dinamica di spettacolarizzazione dell'informazione, cioè la sua estetizzazione come forma di intrattenimento macabro. In una fase storica del capitalismo in cui è sempre più centrale l'estrazione di valore dal consumo di immagini, la soluzione auspicata da Sontag consiste nell'aspirare a una rivoluzione percettiva tramite la ricerca di un'empatia critica che riconosca l'altro come soggetto reale dell'esperienza, non solo in quanto vittima. Il nucleo di tali questioni è riconducibile al fatto che l'altro, «anche quando non è un nemico, è considerato soltanto come qualcuno da vedere, e non qualcuno che (come noi) vede»<sup>32</sup>.

Perfino i sentimenti di pietà, compassione e indignazione possono essere manipolati, sfruttati e capitalizzati in più direzioni, grazie a tecniche figurative e automatismi saldamente radicati nelle nostre culture, tanto sul piano percettivo quanto su quello discorsivo. Per uscire da questa *empasse*, trasformando l'empatia in un sentimento di partecipazione al dolore, bisogna lavorare autoriflessivamente a una critica della compassione, mettendo in risalto le ambivalenze di tale esperienza:

La compassione è un'emozione instabile. Ha bisogno di essere tradotta in azione, altrimenti inaridisce. La questione è che cosa fare delle emozioni così suscite, delle informazioni così trasmesse. Se pensiamo che «noi» non possiamo fare niente – ma chi sono poi questi «noi»?

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 63.

– e che neppure «loro» possono fare alcunché – e chi sono «loro» – allora cominciamo ad annoiarci, a diventare cinici, apatici.<sup>33</sup>

Nel tentativo di concludere il discorso alla luce delle considerazioni avanzate sulla relazione tra violenza e immagine fotografica, così come tra vulnerabilità umana e processi di spettacolarizzazione, si può affermare che il contributo transdisciplinare di Sontag possa coincidere con la ricerca di un’educazione all’esercizio dell’empatia critica, intesa come l’orizzonte di un processo di conoscenza etica radicalmente aperta all’altro. Si tratta di un esercizio faticoso, in quanto si configura come una sfida senza compimento né rendite acquisite, che obbliga il soggetto a un infinito rilancio.

La sfida consiste nel riconoscere il dolore dell’altro. È fondata sulla coscienza etica e sulla speranza utopica che tutti possano tradurre performativamente la percezione del dolore altrui in un orientamento esistenziale, cioè in forme immaginarie del vivere insieme. Per affrontarla occorre riconoscere la dimensione che ci espone allo sguardo degli altri: il corpo, come sede di un’esperienza di vulnerabilità, rivela il bisogno di riconoscimento come tratto decisivo per la configurazione umana dell’esistenza. Occorre trasformare il potere della compassione e l’esercizio della sensibilità simpatetica in una comprensione critica ed emozionale della vita offesa. Infine, occorre trasmettere lo stimolo alla costruzione di sé tramite pratiche di partecipazione, mettendo in questione la (presunta) posizione neutrale degli spettatori, dal momento che (come ha scritto Judith Butler, riferendosi ai codici culturali, politici e giuridici che riguardano il misconoscimento selettivo della vulnerabilità umana):

La vulnerabilità deve essere percepita e riconosciuta al fine di entrare nella dinamica dell’incontro etico, e non c’è garanzia che questo avvenga. Non solo c’è la possibilità che la vulnerabilità non venga affatto riconosciuta e che arrivi a costituirsi come ciò che è “irriconoscibile”, ma nel momento in cui la vulnerabilità è riconosciuta, questo riconoscimento può trasformare il significato e la struttura stessa della vulnerabilità. In questo senso dobbiamo dedurre che la vulnerabilità, se deve essere attribuita a ogni soggetto umano, dipende profondamente da norme di riconoscimento preesistenti.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>34</sup> J. Butler, *Vite precarie. Contro l’uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Roma, Meltemi, 2004, p. 64.

Rileggere i saggi fotografici di Sontag in questo modo, a distanza di decenni dalle circostanze storiche della loro composizione e dalla prima ricezione, consente di rafforzare la conclusione che l’empatia critica sia una risorsa essenziale del campo degli studi dedicati al tema del riconoscimento.<sup>35</sup> La loro componente critica affronta i temi del consumismo voyeuristico, degli sguardi colonizzanti e della spettacolarizzazione delle immagini violente; la parte costruttiva, legata all’esercizio dell’empatia critica, riguarda invece l’esperienza estetica tra interazioni morali, processi di conoscenza e di riconoscimento simpatetico. Entrambe le risorse sono necessarie per curare relazioni di comunità intorno alla «capacità di figurarsi cosa si proverebbe a vivere le esperienze dell’altro (ciò che normalmente definiamo “empatia”)»<sup>36</sup>. È evidente, allora, che l’invito di Sontag sia orientato a costruire una trama di partecipazione civile e politica che intrecci un lavoro di elaborazione stimolato dal contatto con le immagini – definite da Adorno come «opere d’arte gettate in pasto al mondo che le ammazzò»<sup>37</sup> – con la necessità di provocare forme di defamiliarizzazione e straniamento cognitivo nei loro regimi di visibilità, immaginando e testando modi di rovesciare i processi di deumanizzazione e misconoscimento che continuano a colonizzare tanto il nostro immaginario sociale, quanto l’ordine simbolico con cui costruiamo il nostro senso di realtà.<sup>38</sup> Occorre ancora trasmettere, con ogni mezzo necessario, il senso politico di questa sfida per un’ecologia del campo visivo democratico.

---

<sup>35</sup> «A mio parere dobbiamo elaborare una nozione di “riconoscimento critico”, ossia una pratica che consiste nel cercare riconoscimento nei termini delle norme esistenti (ad esempio, ampliare le norme per l’uguaglianza e la giustizia), ma anche nell’interrogare e mettere in discussione la portata e il carattere di queste norme. Se ci limitiamo a cercare il riconoscimento, resteremo legati alle norme esistenti. Ma se ci sta a cuore chi non riesce a ottenere riconoscimento dalle norme esistenti, o dal loro ampliamento, dobbiamo elaborare nuove forme sociali, ed anche nuove norme. Questo vuol dire interrogare i limiti del riconoscibile e formulare una politica precisamente su questo punto»; J. Butler, “L’immaginario nazionale imposto a viva forza”, in *Il Manifesto* (intervista di I. Dominijanni), 25 marzo 2008.

<sup>36</sup> M. Nussbaum, *Coltivare l’umanità*, cit., p. 106.

<sup>37</sup> T. Adorno, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, p. 103.

<sup>38</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, Milano, Postmedia Books, 2007.

## Bibliografia

- Adorno Theodor W., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979.
- Berger John, *Uses of Photography*, New York (NY), Pantheon Books, 1980.
- Boltanski Luc, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Cortina, 2000.
- Butler Judith, “L’immaginario nazionale imposto a viva forza”, in *Il Manifesto* (intervista di I. Dominijanni), 25 marzo 2008.
- Butler Judith, *Vite precarie. Contro l’uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Roma, Meltemi, 2004.
- Carollo Elisa, *Martha Rosler* (intervista per la mostra *La guerra è finita! La pace non è ancora iniziata*, Treviso, Galleria delle Prigioni 5 aprile-17 settembre 2023), <https://fondazioneimagomundi.org/webdoc/martha-rosler-intervista/>.
- Garritano Daniele, “«Un congegno che capta ogni cosa». Susan Sontag e i limiti dell’immaginario fotografico”, in *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, vol. 16, 2020, pp. 174-192.
- Garritano Daniele, “La coscienza fotografica del mondo. Note su Susan Sontag”, in M. W. Bruno, G. Cosenza, C. Martino (a cura di), *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 237-248.
- Garritano Daniele, “Learning from Empathy: Violence and Vulnerability in Susan Sontag’s Photographic Research”, in AA. VV., *Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Conference of the Journal Scuola Democratica “Education and Post-Democracy”*, vol. 1, Roma, Per Scuola Democratica, 2019, pp. 271-275.
- Garritano Daniele, “Straniamento e senso comune: pratiche di conoscenza tra automatismi percettivi, autoriflessione e processi trasformativi”, in *Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali*, vol. 11, 2022, pp. 169-186.
- Garritano Daniele, “Susan Sontag”, in *il Mulino. Rivista di cultura e politica*, vol. 4, 2017, pp. 623-628.
- Gombrich Ernst H., *A cavallo di un manico di scopa. Le radici della forma artistica*, Milano-Udine, Mimesis, 2024.
- Levi Strauss David, *Perché crediamo alle immagini fotografiche*, Monza, Johan e Levi Editore, 2021.
- Levi Strauss David, *Politica della fotografia*, Milano, Postmedia Books, 2007.

- Nancy Jean-Luc, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Roma, Donzelli, 2004.
- Nussbaum Martha, *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Roma, Carocci, 1999.
- Sontag Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.
- Sontag Susan, *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori, 1999.
- Sontag Susan, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1992.
- Wilmer Franke, *The Social Construction of Man, State, and War. Identity, Conflict, and Violence in Former Jugoslavia*, New York (NY), Routledge, 2002.
- Woolf Virginia, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1980.