

PIETRO MELONI

APOCALISSI VISUALI.  
GUERRA, IMMAGINI E SOCIAL MEDIA

ESTRATTO

da

LARES

Quadrimestrale di studi demoetnoantropologici  
2022/1 ~ (LXXXVIII)



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

Anno LXXXVIII n. 1 – Gennaio-Aprile 2022

# LARES

QUADRIMESTRALE DI STUDI DEMOETNOANTROPOLOGICI

Rivista fondata nel 1912  
diretta da  
Fabio Dei



Leo S. Olschki  
Firenze

# LARES

Rivista quadrimestrale di studi demoetnoantropologici

Fondata nel 1912 e diretta da L. Loria (1912), F. Novati (1913-1915),  
P. Toschi (1930-1943; 1949-1974), G.B. Bronzini (1974-2001),  
V. Di Natale (2002), Pietro Clemente (2003-2017)

## REDAZIONE

Fabio Dei (direttore),  
Fabiana Dimpflmeier (coordinamento redazionale),  
Francesco Aliberti, Elena Bachiddu, Fulvio Cozza, Paolo De Simonis,  
Caterina Di Pasquale, Cecilia Draicchio, Marco Fabbrini, Antonio Fanelli, Maria Federico,  
Mariano Fresta, Costanza Lanzara, Francesco Lattanzi, Federico Melosi, Dario Nardini  
(coordinamento editoriale), Luigigiovanni Quarta, Lorenzo Sabetta, Lorenzo Urbano.

## COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Dionigi Albera (CNRS France), Francesco Benigno (Scuola Normale Superiore di Pisa),  
Alessandro Casellato (Università 'Ca' Foscari' di Venezia), Pietro Clemente (Università di  
Firenze), Sergio Della Bernardina (Université de Bretagne Occidentale), Billy Ehn (Umeå University),  
David Forgacs (New York University), Lia Giancristoforo (Università di Chieti), Martina Giuffrè  
(Università di Parma), Gian Paolo Gri (Università di Udine), Reinhard Johler (Universität Tübingen),  
Ferdinando Mirizzi (Università della Basilicata), Fabio Mugnaini (Università di Siena), Silvia Paggi  
(Université de Nice-Sophia Antipolis), Cristina Papa (Università di Perugia), Leonardo Piasere  
(Università di Verona), Goffredo Plastino (Newcastle University), Emanuela Rossi (Università di  
Firenze), Hizky Shoham ('Bar-Ilan' University, Ramat-Gan), Alessandro Simonicca (Università  
'La Sapienza' di Roma).

## Miscellanea

HIZKY SHOHAM, <i>Ripensare la tradizione: da realtà ontologica a significato temporale assegnato</i> . . . . .	3
PIETRO MELONI, <i>Apocalissi visuali. Guerra, immagini e social media</i> . . . . .	31
CLAUDIO POGLIANO, <i>Inter-visualità dell'antropofagia nel XVI secolo</i> . . . . .	55
ADELINA MIRANDA, <i>Angela Giglia (1961-2021): l'itinerario di un'intellettuale cosmopolita</i> . . . . .	97
REINHARD JOHLER, <i>Prof. Dr. Hermann Bausinger (1926-2021)</i> . . . . .	109
FORUM (a cura di LUIGIGIOVANNI QUARTA)	
LUIGIGIOVANNI QUARTA, <i>Introduzione</i> . . . . .	115
ROBERTO BENEDEUCE, <i>Trauma: l'angolo retto dove psichico e politico si annodano</i> . . . . .	117
VIRGINIA DE MICCO, <i>Dal trauma al traumatico e ritorno...</i> . . . . .	129
LORENZO D'ORSI, <i>Il trauma tra imperi e significanti fluttuanti</i> . . . . .	141
FABIO DEI, <i>Critica normativa e critica genealogica: rileggere il paradigma vittimario. Su L'impero del trauma di D. Fassin e R. Rechtman</i> . . . . .	149
DIDIER FASSIN, <i>Il trauma, la vittima e l'antropologo</i> . . . . .	167
RICHARD RECHTMAN, <i>Il trauma di ieri e di oggi</i> . . . . .	173
<i>Gli Autori</i> . . . . .	179

Anno LXXXVIII n. 1 – Gennaio-Aprile 2022

# LARES

QUADRIMESTRALE DI STUDI DEMOETNOANTROPOLOGICI

Rivista fondata nel 1912  
diretta da  
Fabio Dei



Enas lares iuvale

Leo S. Olschki  
Firenze

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

PIETRO MELONI

APOCALISSI VISUALI.  
GUERRA, IMMAGINI E SOCIAL MEDIA

*Le guerre, la guerra*

Guerra e mezzi di comunicazione di massa hanno una lunga storia di frequentazione.

Nel 1855 il fotografo inglese Roger Fenton, considerato il primo fotografo di guerra della storia, era partito per documentare la guerra di Crimea, su invito del governo britannico e con un accordo che gli avrebbe consentito di pubblicare le fotografie su *The Illustrated London News*.<sup>1</sup> Avendo ricevuto ordine dal Ministero della Guerra di non fotografare morti e non potendo fotografare molti soggetti a causa dell'attrezzatura ingombrante e dei lunghi tempi di esposizione – 15 secondi circa –, Fenton, che viaggiava con un carro-laboratorio per poter preparare le emulsioni al collodio e le lastre, che sviluppava e stampava a contatto, si era dedicato a una fotografia di posa, con ufficiali intenti a dare ordini o soldati che badavano ai cannoni, restituendoci una visione della guerra che Sontag ha ben riassunto nell'immagine della scampagnata.<sup>2</sup> La presenza di Fenton, in qualche modo indica quello che in futuro caratterizzerà il rapporto tra guerra e produzione e consumo delle immagini, ossia, per dirla con le parole di Sontag, «mitigare gli effetti degli allarmanti resoconti pubblicati dalla stampa sui rischi impreveduti e sui disagi che avevano dovuto affrontare i soldati britannici inviati nella regione l'anno prima».<sup>3</sup>

L'esperienza di Fenton ha in qualche modo creato il ruolo del fotografo di guerra, consacrato quasi un secolo dopo da Robert Capa, certamente il più noto dei fotoreporter di guerra – si pensi alle immagini dello sbarco in Normandia o alla fotografia del miliziano spagnolo ferito a morte – per essere poi seguito da numerosi e celebri fotografi – Larry Towell in Palestina, Nick Ut e Eddie Adams in Vietnam, Gilles Peress in Bosnia e Ruanda, solo per citarne alcuni.

---

<sup>1</sup> S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 42-43.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 41.

La guerra in Crimea ha inoltre dato avvio alla presenza dei media come strumento di documentazione dei conflitti. Se, come scrive Sontag, la guerra civile spagnola è stata la prima dove un corpo di fotografi professionisti è stato inviato in prima linea e quella in Vietnam la prima a essere documentata quotidianamente dalle telecamere;<sup>4</sup> la guerra nel Golfo è stata probabilmente la prima con dirette costanti dal fronte e delle missioni militari, quella in Iraq la prima ad aver interessato un largo uso di internet e di fotografia amatoriale<sup>5</sup> e quella in Ucraina la prima dell'era dei social media.

I nuovi media non sostituiscono quelli vecchi, li contengono,<sup>6</sup> li integrano e ne ampliano le potenzialità e le possibilità di diffusione. Con i social media, infatti, le immagini – fisse e in movimento – sono ancora il contenuto principale della comunicazione relativa ai conflitti bellici.

Cosa significa, dunque, affermare che quella in Ucraina è la guerra dell'era dei social media e cosa implica questo fatto? Se la guerra in Iraq ci è nota principalmente per le fotografie che i militari americani hanno scattato nel carcere di Abu Ghraib – foto che vedevano i prigionieri 'posare' nudi e secondo criteri artistici, pornografici e grotteschi –,<sup>7</sup> quella in Ucraina è una guerra che ci ha abituati a dirette Facebook di cittadini, militari e giornalisti, alla sovraesposizione mediatica del presidente ucraino Zelens'kyj,<sup>8</sup> all'uso di Instagram come principale canale di divulgazione delle immagini da parte dei fotoreporter di guerra fino all'uso di Telegram per aiutare le famiglie russe a riconoscere i propri cari.

Queste evidenti peculiarità, che hanno avuto come effetto anche un'aumentata circolazione di fake news, si accompagnano a immagini e discorsi che in qualche modo ricordano altri conflitti, altre retoriche, altre modalità di rappresentazione.

Uno degli aspetti che mi ha maggiormente sorpreso del dibattito italiano – che ho seguito più di quello internazionale ma che comunque gli somiglia – è la ripetitività di temi bellici che sono stati decostruiti e criti-

<sup>4</sup> Ivi, p. 17.

<sup>5</sup> G. RICUPERATI, *Fucked-Up*, Milano, Rizzoli, 2006.

<sup>6</sup> È Marshall McLuhan a spiegare che il contenuto di un medium è sempre un altro medium. Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 20-21.

<sup>7</sup> Cfr. S. ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2002; Id., *America oggi. Abu Ghraib e altre oscenità*, Verona, ombrecorte, 2005; W.T.J. MITCHELL, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze, La casa Usher, 2012; S. SONTAG, *Regarding the Torture of Others*, «New York Times», May 23, 2004; M. SOLAROLI, *Cornici di tortura. Lo scandalo di Abu Ghraib come rituale mediatizzato tra fotogiornalismo e arte contemporanea*, «Altre Modernità», 10, 4, 2010, pp. 227-256; M. SOLAROLI, *Scatti Immortali. Lo scandalo di Abu Ghraib e la costruzione culturale delle fotografie iconiche del conflitto in Iraq*, «Studi Culturali», VIII, 2, 2011, pp. 203-230.

<sup>8</sup> Utilizzo in questo caso la traslitterazione che compare nel passaporto ufficiale del presidente ucraino e non quella, largamente diffusa, come Zelenski.

cati in una letteratura che circola nelle scienze sociali e umane da oltre un trentennio.

Che la politica, l'opinione pubblica, lo spettatore abbiano sentito il dovere di rievocare le guerre giuste,<sup>9</sup> la categoria delle vittime ideali,<sup>10</sup> l'etica del soldato<sup>11</sup> o l'idea di sofferenza a distanza<sup>12</sup> è qualcosa di prevedibile ma che al contempo lascia sgomenti.

È prevedibile perché la guerra è attraversata da tensioni oppostive, tra chi la ritiene una opzione possibile, talvolta necessaria e chi la osteggia con tutte le forze, dove le immagini giocano un ruolo fondamentale, sia come strumento di propaganda sia per denunciarne l'ignominia. Lascia sgomenti perché la guerra continua a produrre discorsi dove si legittima ciò che in altri contesti sarebbe intollerabile – l'uccisione di un uomo –, dove si gioisce, seppure in maniera controllata, della sconfitta e della sofferenza dell'altro, dove gli essere umani improvvisamente perdono il loro valore di inalienabilità, divenendo numeri,<sup>13</sup> pedine necessarie al raggiungimento di un obiettivo che si pone al di sopra della vita stessa. E lascia sgomenti la retorica, l'incapacità di operare una critica culturale, che rimetta in discussione le nostre certezze di fronte all'orrore che la guerra provoca.

A partire da queste considerazioni, che le guerre sono tra loro differenti ma che producono discorsi simili, retoriche simili, rappresentazioni simili, vorrei discutere la produzione e circolazione di immagini della guerra nei social media, in internet e nei mezzi di comunicazione, mettendo in evidenza due aspetti: la costruzione di un discorso bellico che produce legittimazione, vittime ideali, iconografie e posizionamenti; la soggettività delle interpretazioni, dove le immagini, manipolate sia a livello della comunicazione mainstream sia dal basso, sono utilizzate per costruire polarizzazioni e, a seconda dei contesti, affermare o negare la realtà osservata. In particolare vorrei affrontare l'intreccio che si viene a creare tra la produzione delle immagini e il loro consumo, mettendo in luce l'ambiguità delle rappresen-

---

<sup>9</sup> M. WALZER, *Guerre giuste e ingiuste. Un discorso morale con esemplificazioni storiche*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

<sup>10</sup> B. HOIJER, *The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering*, «Media, Culture & Society», 26, 4, 2004, pp. 513-531.

<sup>11</sup> M. IGNATIEFF, *The warrior's honor: ethnic war and the modern conscience*, London, Vintage, 1998.

<sup>12</sup> L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

<sup>13</sup> Va inoltre precisato che non tutti gli esseri umani sono numerabili allo stesso modo, nel senso che non tutti producono lo stesso effetto. Come ha scritto Susan D. Moeller, citando un articolo comparso sul «New York Times» «un vigile morto a Brooklyn vale più di cinque bobbies inglesi, che valgono più di cinquanta arabi, che valgono più di cinquecento africani». Cfr. S.D. MOELLER, *Compassion Fatigue. How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, London, Routledge, 2002, p. 22.



tazioni che spesso rendono complesso interpretare immagini i cui codici visivi presentano tensioni non sempre risolvibili tra etica ed estetica.

### *Sofferenza a distanza*

Dal 24 febbraio 2022, giorno in cui la Russia ha deciso di invadere l'Ucraina, ho iniziato a seguire, come molti cittadini europei allarmati, le informazioni sui diversi canali di comunicazione: televisione, stampa, siti internet, social media. Il flusso di informazioni quotidiano è stato da subito molto intenso; la guerra è divenuta l'oggetto di discussione principale ovunque, facendo quasi scomparire i dibattiti sull'andamento del Covid-19 e sulla pericolosità delle nuove varianti.

Molte delle informazioni si sono basate sulle dirette Facebook di cittadini e giornalisti presenti sul territorio. Le discussioni sono state alimentate dal grande flusso delle immagini che ha iniziato a circolare in rete. Le immagini sono l'oggetto sul quale vorrei concentrare maggiormente la mia attenzione, non per provare a interpretare questa guerra ma per analizzare la produzione e il consumo delle immagini mediali, i significati che sono stati loro attribuiti, i discorsi che hanno fatto nascere.

Dai primi di marzo ho iniziato a seguire i profili Instagram di alcuni fotografi impegnati in Ucraina: Emilio Morenatti, Lynsey Addorio, Wolfgang Swahn, Aris Messinis, Chris McGrath e Erin Trieb.

I loro profili, costantemente aggiornati e molto seguiti, ci hanno aiutato a vedere la vita quotidiana ucraina di questi mesi, fornendo anche immagini divenute iconiche e pubblicate sulle principali testate giornalistiche.

Le immagini di guerra, di sofferenza umana, di devastazione e distruzione dei luoghi, di desolazione, sono da sempre un oggetto che occupa uno spazio particolare nel mondo della fotografia e che attira l'attenzione degli spettatori e dell'opinione pubblica.

Nelle immagini trasmesse dai diversi media, emerge spesso il tentativo di evocare un sentimento di compassione (globale), da intendersi come emozione dolorosa che viene causata dalla consapevolezza di una imminente sfortuna che colpisce la vita di una persona.<sup>14</sup> È accaduto nei diversi articoli e nelle discussioni televisive sin dall'inizio del conflitto, è accaduto poi con alcune notizie specifiche, quelle che molti aspettavano, perché sembrano dare un volto riconoscibile alle guerre: gli articoli il cui titolo contiene un rimando alle immagini simbolo del conflitto. Lo ha scritto Roberto Saviano, in un articolo apparso sul Corriere della Sera del 22 giugno 2022: «Ucraina e i 100 giorni di guerra: i volti e l'orrore, istantanee di una

---

<sup>14</sup> M. NUSSBAUM, *Upheavals of thought: the intelligence of emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 301.



Fig. 1. Olena Kurilo, fotografia di Aris Messinis.

tragedia»; lo hanno scritto alcuni giornalisti a 50 e a 100 giorni dall'inizio della guerra.<sup>15</sup>

La prima foto che Saviano sceglie come 'simbolo' di questa guerra è quella che ritrae Olena Kurilo in uno scatto di Aris Messinis. Già questa prima immagine ci permette di identificare dei topoi narrativi che spesso ricorrono nelle guerre. Saviano, a ragione, sostiene che questa fotografia parli di un conflitto dove un esercito attacca anche i civili – la domanda che possiamo porci però è: non è così per tutti i conflitti post Seconda guerra mondiale? Le foto selezionate da Saviano, come quelle di altri giornalisti, mi colpiscono – mi *pungono*, come direbbe Barthes<sup>16</sup> – per alcuni motivi: in esse riconosco forme narrative già viste altrove. Donne ferite, bambini innocenti, anziani morti, uomini che danno prova di resistere al nemico. Orgoglio, coraggio, paura, disperazione. È qualcosa che ha a che vedere con l'idea di sofferenza e con quella di vittima.

L'immediato impatto che le immagini riescono a creare nello 'spettatore' ha un ruolo fondamentale nel sedimentare un'idea di compassione che prende posto nelle coscienze delle persone. D'altronde è attraverso le

<sup>15</sup> <https://tg24.sky.it/mondo/approfondimenti/foto-guerra-ucraina-russia>; <https://luce.lanazione.it/attualita/ucraina-50-giorni-dallinizio-della-guerra-le-foto-simbolo-che-il-mondo-non-dimentichera/>.

<sup>16</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 43.

immagini che circolano sui social e mass media che veniamo informati della sofferenza di persone per noi sconosciute, che abitano in luoghi remoti o, come nel caso ucraino, pericolosamente vicini, aiutandoci a includere questa sofferenza nella nostra coscienza morale.<sup>17</sup>

La questione dello statuto delle vittime – e della loro legittimità – è un tema di cui si dibatte da molto tempo e ancora oggi rimane irrisolto, basti vedere le esternazioni di alcuni politici italiani in risposta all'organizzazione di corridoi umanitari, preoccupati della possibilità dell'arrivo di 'finti profughi' mescolati insieme a quelli 'veri',<sup>18</sup> stabilendo così non solo una linea di demarcazione sullo statuto di vittima ma anche la produzione di un'asimmetria sul diritto a una buona vita.<sup>19</sup>

Secondo Birgitta Hoijer le immagini di sofferenza e di violenza non pongono soltanto domande di tipo normativo, alle quali rispondere in termini etici e politici, ma ci interrogano sulla stessa definizione di vittima. A suo avviso le immagini di sofferenza tendono spesso a organizzarsi intorno a modelli specifici di vittime, che lei definisce ideali – a scapito di altre vittime che non godono invece di questo statuto.

Ideale vuol dire anche degna, finendo con il determinare l'importanza che i media decidono di concedere a certe immagini piuttosto che ad altre. Questo significa – come è abbastanza intuibile – che vi sono vittime che richiamano attenzione e attivano nel pubblico una compassione maggiore rispetto ad altre. Storicamente le vittime ideali sono i bambini, le madri, gli anziani, le donne. Gli uomini non sono quasi mai considerati vittime ideali, ossia persone verso le quali rivolgere la nostra compassione e possono invece, talvolta, generare il sentimento opposto, il disprezzo.

La vittima ideale è una costruzione storica e si è definita nel tempo, appuntandosi su specifiche categorie di persona. Un paradigma vittimario che tiene insieme la violenza, la guerra e il trauma, come ben evidenziato da Didier Fassin e Richard Rechtman.<sup>20</sup> Hoijer<sup>21</sup> nota ad esempio che le donne

<sup>17</sup> B. HOIJER, *The discourse of global compassion*, cit., p. 515.

<sup>18</sup> Mi riferisco in questo caso alle posizioni della Lega e di Matteo Salvini, che considerano gli ucraini 'veri profughi' ma temono che i corridoi umanitari possano essere sfruttati anche da chi finge di fuggire da altre guerre – nell'ottica leghista tutti i migranti africani e mediorientali – o che possano essere utilizzati dagli afgani in fuga dal regime talebano. Questo non è accaduto soltanto in Italia, Slavoj Žižek ha scritto della vergogna provata nei confronti della Slovenia, suo paese natale, che ha deciso di concedere diritti d'asilo ai rifugiati ucraini ma lo aveva precedentemente negato a quelli afgani. Cfr. S. ŽIŽEK, *Guida perversa alla politica globale. Tutti i paradossi del presente dalla crisi ecologica alla guerra in Ucraina*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2022.

<sup>19</sup> Potremmo parlare, in questo caso, di vite ineguali, che evidenziano le disuguaglianze tra chi ha diritto ad avere una vita degna e chi invece è condannato all'esclusione dalla storia. Cfr. D. FASSIN, *Le vite ineguali. Quanto vale un essere umano*, Milano, Feltrinelli, 2019.

<sup>20</sup> D. FASSIN – R. RECHTMAN, *L'impero del trauma. Nascita della condizione di vittima*, Milano, Meltemi, 2020.

<sup>21</sup> B. HOIJER, *The discourse of global compassion*, cit., p. 517.



Fig. 2. Bambina soccorsa da un ufficiale di polizia. Fotografia di Emilio Morenatti.



Fig. 3. Famiglia che si separa. Fotografia di Emilio Morenatti.

non sempre sono state considerate vittime ideali, basti pensare al Medioevo, dove non si provava alcuna compassione per le donne messe al rogo con l'accusa di stregoneria, o alla Seconda Guerra Mondiale, quando i soldati russi sono entrati a Berlino e l'Europa ha 'accettato'<sup>22</sup> le violenze sulle donne tedesche<sup>23</sup> in nome della liberazione dal nazismo. Fassin e Rechtman<sup>24</sup> hanno illustrato come la psichiatria di Charcot abbia molto influito nella costruzione del trauma, uno degli aspetti psicologici che costituiscono il profilo di una vittima.

Il tema della compassione è molto usato in ambito politico e umanitario, per promuovere programmi di aiuto e di sviluppo o per avviare indagini e garantire l'indignazione dell'opinione pubblica. Le ONG, ad esempio, come anche programmi umanitari come Telethon, hanno spesso necessità di utilizzare i media per pubblicizzarsi e contare su un sostegno economico che permetta loro di agire in favore di persone bisognose. Per attivare la compassione globale e mobilitare l'opinione pubblica, si ricorre a immagini particolarmente toccanti, dal forte tono emotivo. I bambini sono soggetti capaci di commuovere lo spettatore e determinare una politica della pietà. Abbiamo tutti presente le immagini di bambini africani denutriti; la fotografia di una bambina nuda che scappa per strada dopo un bombardamento al napalm, scattata da Nick Ut l'8 giugno del 1972 (foto che gli valse il Pulitzer); oppure l'immagine della bambina sudanese, piegata su sé stesso, mentre un avvoltoio la osserva a pochi passi da lei, fotografia scattata da Kevin Carter e pubblicata sul New York Times del 1993 (anche questa premiata con il Pulitzer); o ancora la recente immagine di Aylan Kurdi, il bambino morto sulle spiagge turche; oppure ci risuona ancora lo slogan di alcuni politici italiani, che urlavano di mettere giù le mani dai bambini di Bibbiano, ricordandoci di quale potente strumento politico i bambini possono essere.

Sontag ritiene che una fotografia che ci informa di miseria e sofferenza non è in grado da sola di sensibilizzare l'opinione pubblica se in essa non si ritrova un contesto appropriato, capace di orientare i sentimenti dello spettatore.<sup>25</sup> Alcune immagini hanno maggiore successo di altre e i bambini, ad esempio, sono molto efficaci nel determinare compassione e indignazione.

---

<sup>22</sup> Accettare in questo caso, rientra nell'idea di 'male minore' o 'bene superiore'. La stessa logica che, in questi giorni (luglio 2022), consente a Svezia e Finlandia di entrare nella NATO grazie a un accordo che permette a Erdogan, che aveva messo il veto sul loro ingresso, di continuare la guerra contro i curdi, con il silenzioso assenso dell'Europa.

<sup>23</sup> Stesso genere di violenze di cui i russi sono accusati oggi in Ucraina e che negano, affermando che anche l'accusa di aver stuprato le donne berlinesi era propaganda e diffamazione da parte degli europei.

<sup>24</sup> D. FASSIN – R. RECHTMAN, *L'impero del trauma*, cit.

<sup>25</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1992, p. 16.

Il rapporto con le immagini è, in questo caso, un rapporto di testimonianza morale, una consapevolezza che chiede di trasformarsi in azione concreta. Le immagini di violenza raramente vengono messe in discussione, se ne accetta l'autenticità proprio per l'orrore che esse mostrano: come si può, d'altronde, dubitare di bambini denutriti e spaventati, di madri ferite e in lacrime, della disperazione sui volti delle vittime?<sup>26</sup>

La posizione dello spettatore, però, cambia quando l'immagine non rappresenta più le vittime ideali. È il caso di una serie di interviste telefoniche che Hoijer raccoglie riguardo un documentario norvegese sul Kosovo, dove un giovane maschio supplica la *troupe* televisiva di portarlo in salvo, lontano dalla guerra. La reazione del pubblico è stata di riprovazione di fronte a un uomo che implora pietà invece di accettare la propria condizione e, al limite, lottare contro il nemico per la salvezza di donne e bambini. Tale comportamento è stato considerato egoistico e poco adatto al ruolo che l'uomo dovrebbe occupare in una società.<sup>27</sup> Questo significa che, in un'ottica di compassione globale, non tutti hanno diritto di soffrire, non tutti meritano le nostre lacrime e la nostra indignazione.<sup>28</sup>

All'indomani dell'invasione russa il presidente Zelens'kyj ha introdotto la legge marziale e impedito a tutti i maschi di età compresa tra i 18 e i 60 anni di lasciare il paese.<sup>29</sup> Una notizia che non ha sollevato l'indignazione europea proprio perché gli uomini, nell'immaginario occidentale della guerra, non godono di alcuno statuto di vittima – al contrario, li si considera con facilità disertori e nemici della patria se vengono meno al loro impegno di difendere il proprio paese.<sup>30</sup>

Il rapporto che lo spettatore stabilisce con le vittime rimanda a due aspetti: il disagio creato dall'essere spettatori della sofferenza altrui, che Luc Boltanski ha descritto in maniera efficace in un libro degli anni Novanta<sup>31</sup> e la

<sup>26</sup> Questa fiducia nelle immagini di violenza, in realtà, è oggi sempre più messa in discussione.

<sup>27</sup> B. HOIJER, *The discourse of global compassion*, cit., p. 521.

<sup>28</sup> Le lacrime possono essere potenti strumenti di chiamata alle armi, come mostrato ne *La corazzata Pötemkin* di Sergej Ėjzenštejn. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Popoli in lacrime, popoli in armi*, Milano, Mimesis, 2016.

<sup>29</sup> Nei media sono circolate anche le notizie di alcuni transgender bloccati alla frontiera polacca perché nel passaporto risultavano essere maschi e quindi idonei per la resistenza all'avanzata russa. Questo fatto evidenzia come i transgender non godano affatto dello statuto di vittima e vengano ricondotti all'interno del genere maschile per comodità belliche – quando di solito sono espunti da questo genere quando si tratta di denigrarli.

<sup>30</sup> La motivazione per cui il governo sloveno si era rifiutato di accogliere i rifugiati afgani era stata giustificata con il fatto che gli uomini dovevano rimanere sul fronte a combattere contro i talebani, rimarcando l'idea che gli uomini non meritano la compassione che concediamo alle donne, ai bambini e agli anziani. Cfr. ŽIŽEK, *Guida perversa alla politica globale*, cit.

<sup>31</sup> L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore*, cit.



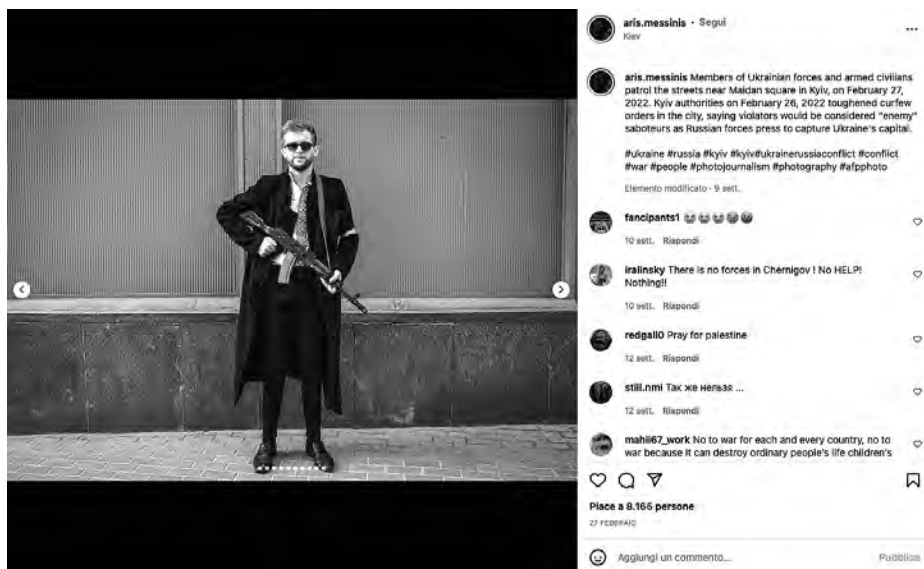


Fig. 4. Civile armato pattuglia le strade di Kiev. Fotografia di Aris Messinis. Non posso fare a meno di notare il contrappunto che questa immagine produce: un giovane ucraino, con cappotto e occhiali da sole che imbraccia un fucile in una posa quasi imbarazzata, di chi sa che non dovrebbe essere lì.

vulnerabilità dell'osservatore, che come nota Ruth Behar,<sup>32</sup> di fronte alla sofferenza altrui, non riesce più a rimanere distaccato ma decide di agire concretamente in favore delle vittime.

Mentre guardo le immagini della guerra in Ucraina, ciò che mi turba è quella posizione privilegiata dovuta all'assistere a un evento che non mi riguarda direttamente, ma che posso comodamente contemplare dalla comodità del salotto di casa.

Questa relazione implica una tensione morale che ci chiede di agire, ma come? Boltanski si pone questa domanda: «Quale forma può prendere questo impegno quando colui cui è richiesto di agire si trova a migliaia di chilometri da colui che soffre, comodamente sistemato, al riparo, davanti alla sua televisione, nel soggiorno di casa sua?».<sup>33</sup>

Quale azione può risultare efficace quando la sofferenza viene vista da una distanza di sicurezza, quando, cioè, chi soffre e chi osserva la sofferenza non si trovano nello stesso spazio? – talvolta, paradossalmente, è il caso delle fotografie storiche sulla guerra, nemmeno nello stesso tempo.

<sup>32</sup> R. BEHAR, *The Vulnerable Observer. Anthropology that Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996.

<sup>33</sup> L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore*, cit., p. xvi.

Spesso il paradosso delle immagini che rappresentano il dolore degli altri è quello di richiedere una politica dell'azione ma, al contempo, negare un accesso diretto all'azione stessa. È forse questa situazione che ci permette di delegare gli Stati ad agire in nostro nome, in favore delle vittime, che nel caso della guerra in Ucraina ha significato fornire armi per organizzare la resistenza contro la Russia. La delega avviene perché la guerra è sostanzialmente un evento inaccessibile a chi non vi è – per sua ventura – coinvolto.

La distanza però rende ogni fenomeno più complesso. Non è detto, infatti, che lo spettatore del dolore reagisca sempre nello stesso modo. Una violenza conosciuta esclusivamente attraverso lo schermo dei media può determinare reazioni articolate,<sup>34</sup> come nelle topiche che Boltanski individua per spiegare la relazione di sofferenza a distanza e che chiamano in causa la denuncia, il sentimento e l'estetica.<sup>35</sup>

La continua trasmissione di immagini di dolore può anche innescare sentimenti contrastanti, tra i quali la presa di distanza e il tentativo di discolarsi di fronte a una sofferenza che non ci riguarda ma che ci fa sentire in colpa, oppure la rimessa in discussione delle immagini stesse, fino alla negazione delle verità che esse mostrano. In molti casi, l'ipertrofia prodotta dalle immagini di guerra rischia di avere effetti anestetici, che portano lo spettatore a rifiutare ciò che ha di fronte agli occhi – è accaduto qualcosa del genere anche per la diffusione del contagio del coronavirus, quando molte persone hanno cominciato a lamentarsi dell'eccesso di informazioni, di raccomandazioni.

### *Naufragio con spettatore*

Restiamo ancora sullo spettatore della sofferenza altrui.

C'è un'immagine che Sontag<sup>36</sup> utilizza per parlare del turbamento che la guerra crea nello spettatore. Si tratta di una delle acqueforti, ne *I disastri della guerra*, che Goya realizza per descrivere l'orrore delle truppe napoleo-

<sup>34</sup> Ossia connessioni che possono tenere insieme più elementi, anche in contrapposizione tra loro. Cfr. J. PROCTER, *Stuart Hall e gli studi culturali*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 53.

<sup>35</sup> Per Boltanski lo spettatore reagisce attraverso delle topiche, ossia delle forme retoriche nei confronti delle immagini di sofferenza. L'autore individua tre topiche, denuncia, sentimento, estetica, che gli permettono di spiegare il comportamento dello spettatore. La denuncia è la ricerca di un responsabile e il tentativo di razionalizzare l'evento che si osserva, a causa dell'indignazione che si prova per la propria condizione di distanza, che rende inattivi e impotenti; il sentimento subentra nel momento in cui ci si concentra e si simpatizza con il sentimento di gratitudine che le vittime mostrano nei confronti dei loro benefattori; l'estetica, che rifiuta i sentimenti di intenerimento e indignazione, volgendosi verso la non azione. Cfr. *ibid.*

<sup>36</sup> S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 39.



niche che nel 1808 invasero la Spagna. L'immagine ritrae un soldato francese adagiato su un sasso che contempla lo spettacolo di un impiccato penzolante. Il voyeurismo di questa rappresentazione è molto forte. Il distacco, la posa assunta dal soldato mentre osserva il corpo di quella che forse è una delle sue vittime, o la vittima della violenza di un altro soldato, ci condanna nel nostro ruolo di spettatori. Così Sontag, senza nascondere la sofferenza che prova nel guardare tale atrocità, descrive le acqueforti di Goya:

Le attrattive della spettacolarità sono state del tutto eliminate: il paesaggio è un'atmosfera, un'oscurità appena abbozzata. La guerra non è uno spettacolo. E la serie di stampe di Goya non è una narrazione: ogni immagine, accompagnata da una didascalia in cui una breve frase lamenta la malvagità degli invasori e la mostruosità delle sofferenze da essi inflitte, è indipendente dalle altre. L'effetto cumulativo è devastante.<sup>37</sup>

Il turbamento di Sontag, a mio avviso, rimanda sia alla condizione di impotenza in cui si trova lo spettatore, sia alla presa di coscienza della possibilità di riconoscere un'estetica del dolore, della violenza.

C'è un'immagine di sofferenza particolarmente toccante che apre il *De Rerum Natura* di Lucrezio, relativa a un uomo che contempla, dalla riva della spiaggia, il naufragio di un'imbarcazione sulla quale grave una forte tempesta:

Bello, quando sul mare si scontrano i venti  
E la cupa vastità delle acque si turba;  
guardare da terra il naufragio lontano:  
non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina,  
ma la distanza da una simile sorte.<sup>38</sup>

Questo sentimento di impotenza, di serena contemplazione e di sollievo per uno scampato pericolo credo sia stato provato spesso dagli spettatori delle immagini di sofferenza, di chi è posto di fronte al dolore di qualcuno ma si trova a una distanza di sicurezza.

La terra ferma che Lucrezio indica come luogo di osservazione e come spazio sicuro corrisponde oggi allo schermo dei media.

La ripetizione costante di immagini sempre uguali – poiché tutte le immagini di dolore e violenza tendono spesso a uniformarsi a dei *topoi* ricorrenti – rischia dunque di anestetizzare lo spettatore, di intorpidirlo, di renderlo insensibile di fronte alla violenza che distrugge il mondo.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

<sup>38</sup> TITO LUCREZIO CARO, *De Rerum Natura*, Torino, Einaudi, 2003, Libro II, 1-4. Come ben rileva Marco Dinoi, in questo passaggio di Lucrezio, si rileva l'importanza di un evento che richiede un atto di testimonianza. Cfr. M. DINOI, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 255.

Ci sono due aspetti che bisogna considerare nella produzione e diffusione di immagini di sofferenza: la discussione riguardo all'autenticità dell'immagine e il ricorso a un'estetica che rimanda a una retorica del dolore di senso comune.

Partiamo dall'ultima.

Spesso la questione dell'iconografia viene trascurata quando si parla di immagini di guerra e sofferenza. Da queste immagini ci aspettiamo principalmente che forniscano testimonianze dell'orrore della guerra non che siano belle e tecnicamente corrette. Eppure, Bernd Hüppauf ha spiegato quanto la guerra abbia contribuito a rendere la fotografia una forma d'arte, oltre che uno strumento di documentazione attendibile. La fotografia di guerra mette in scena una costante tensione tra l'imperativo etico della rappresentazione visiva e la sensibilità estetica, che rischia di compromettere l'interpretazione dell'immagine: etica ed estetica, dice Hüppauf, sono al centro delle foto di guerra.<sup>39</sup> La componente estetica, il fascino per la distruzione, la melanconica vista di città in rovina, di corpi straziati dal dolore, le pose eroiche, la struggente separazione di famiglie, l'amore e la solidarietà divengono nell'immaginario collettivo esempi di una profonda riflessione e di una memoria costituita attraverso le immagini. Nella storia dei conflitti alcune immagini hanno assunto con il tempo il valore di icone con le quali poter immaginare e ricordare le atrocità e l'inumanità della guerra, attraverso le quali costruire una coscienza morale e partecipare emotivamente alla guerra, o almeno alla distruzione che sempre ne consegue, divenendo uno strumento di memoria.<sup>40</sup>

Così, sfogliando le pagine Instagram per vedere le foto, per cercare di immaginare il dolore degli altri, non ho potuto fare a meno di notare che molte di queste foto sono anche belle foto, tecnicamente impeccabili, esteticamente efficaci. C'è qualcosa di emotivamente pericoloso nel rilevare questa particolare ambiguità delle immagini, nell'evidenziare una produzione visuale stereotipata ed estetizzata, nel voler discutere, in modo critico, qualcosa che il senso comune ci chiede di accettare in modo incondizionato con compassione e solidarietà. Per comprendere una certa retorica bellica che gran parte dell'Europa ha deciso di cavalcare in modo probabilmente irragionevole, e per provare a spiegare questa regressione del dibattito sulla guerra, è necessario interrogarci sul ruolo che le immagini svolgono nel produrre complesse significazioni su scala globale.

---

<sup>39</sup> B. HÜPPAUF, 1995, *Modernism and the Photographic. Representation of War and Destruction*, in L. DEVEREUX – R. HILLMAN (a cura di), *Fields of Vision*, California, University of California Press, 1995, pp. 94-126: 94.

<sup>40</sup> Sul rapporto tra fotografia e memoria si vedano, fra i tanti, R. BARTHES, *La camera chiara*, cit.; S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagini nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1992.

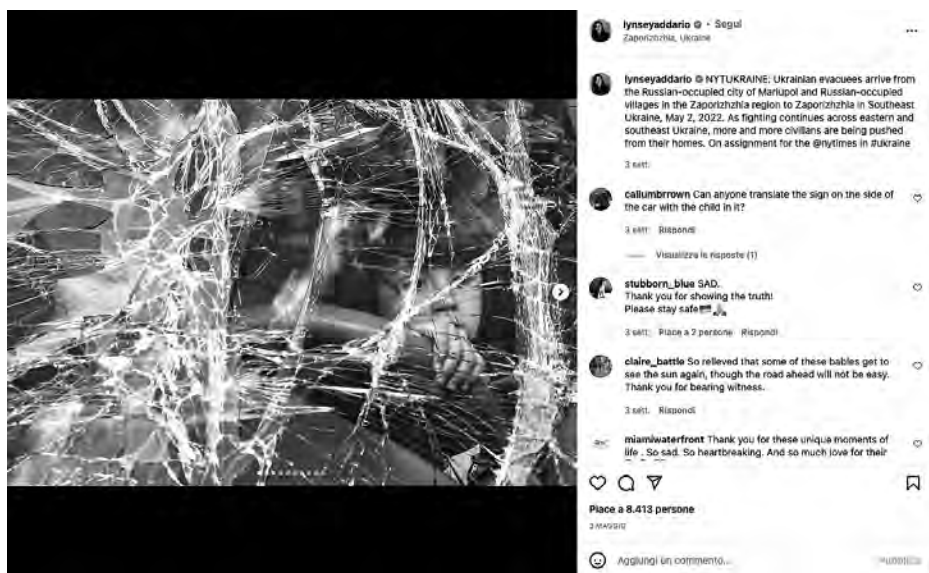


Fig. 5. Bambino dentro una macchina con il parabrezza distrutto. Fotografia di Linsey Addario. L'immagine è toccante, racconta della fuga dei civili da Mariupol durante l'attacco russo. Eppure se, come suggerisce Barthes, mi spoglio di ogni condizionamento e guardo questa immagine, non posso fare a meno di notare la somiglianza con la fotografia che Eliot Erwitte ha scattato in Colorado nel 1955, dove un bambino dentro una macchina guarda in camera dal finestrino rotto all'altezza dell'occhio destro. La fotografia statunitense ha forse inconsapevolmente pensato a quello scatto?

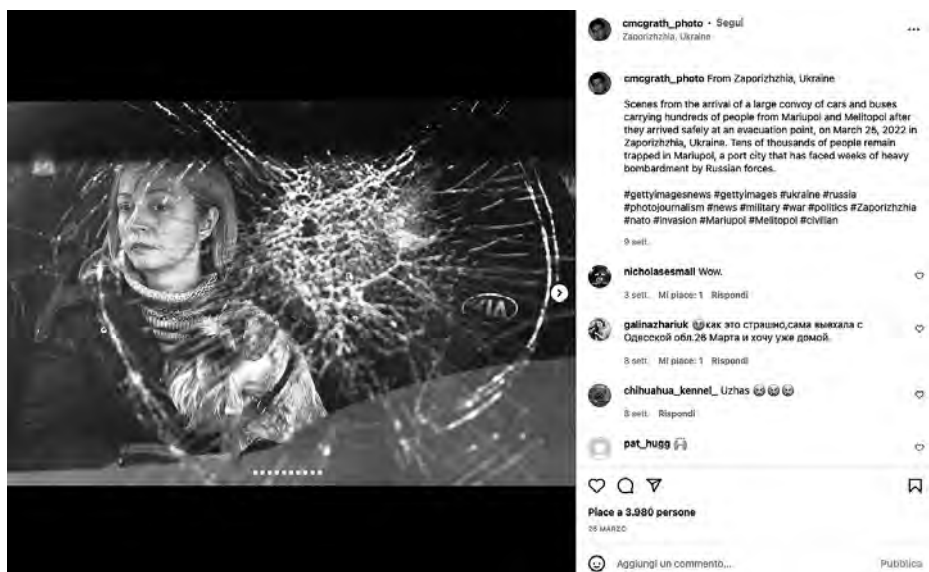


Fig. 6. Fuga da Mariupol. Fotografia di Chris McGrath.

In campo fotografico esistono temi che vendono più di altri, che suscitano emozioni maggiori rispetto ad altri. Secondo Terence Wright<sup>41</sup> per comprendere i meccanismi che determinano un messaggio fotografico non possiamo limitarci a una lettura estetica che isoli i codici della rappresentazione ma dobbiamo guardare anche al mondo del giornalismo, ai tecnici che scelgono le immagini, al pubblico che legge i giornali, alle aspettative, all'influenza che sulla nostra comprensione può svolgere una conoscenza anteriore del fenomeno, ai follower. Questo significa anche che la reazione nei confronti di un'immagine può cambiare se questa viene pubblicata su un quotidiano nazionale o internazionale, stampata su un cartellone pubblicitario, esposta in una mostra, pubblicata sul profilo social di un professionista o di un utente qualunque, realizzata da un fotografo di guerra o da un militare. Inoltre le immagini sono soggette a interessi specifici, per cui alcune sono ritenute più adatte di altre a rappresentare l'immaginario che si va costruendo intorno a un determinato evento.

Nella fotografia di guerra, dove la sofferenza umana è sempre in primo piano, tendono a crearsi degli standard fotografici, che non falsificano l'evento ma che, non di meno, lo inseriscono dentro una cornice facilmente riconoscibile. Se è vero, almeno in parte, che le fotografie dovrebbero essere in grado di comunicare un chiaro messaggio anche in assenza di un testo scritto, questo può avvenire non soltanto perché l'immagine è legata dal punto di vista indessicale a un fenomeno realmente accaduto ma anche per l'immaginario – spesso pittorico, altre volte cinematografico, altre volte ancora di fotografie precedenti – dal quale riesce ad attingere. Il rischio è di incorrere in quello che Georges Didi-Huberman chiama il paradosso del fasmide.<sup>42</sup>

Wright porta come esempio le immagini dei rifugiati, figura tipica della guerra.

L'interesse per i rifugiati attrae i media da diversi decenni a causa delle continue guerre che colpiscono diverse parti del mondo e costringono persone ad abbandonare i propri luoghi per cercare di sfuggire alla violenza. Intorno a essi, come intorno a tutte le figure che soffrono durante i conflitti, si produce una precisa iconografia.

---

<sup>41</sup> T. WRIGHT, *Moving Images: The Media Representation of Refugees*, «Visual Studies», 17, 1, 2002, pp. 53-66: 56.

<sup>42</sup> Il fasmide è un insetto stecco che Didi-Huberman utilizza per spiegare il rapporto tra copia e originale. Si tratta di un gioco visivo dove si cerca il dettaglio di una rassomiglianza, qualcosa che non vediamo ma che dovrebbe esserci. Non si tratta però di un dettaglio, il fasmide è l'intero oggetto visivo, non semplicemente un modello imitativo di qualcosa, ma una copia che fagocita l'originale facendolo scomparire. Nelle immagini di guerra la ricorrenza iconografica sembra svolgere un ruolo del tutto simile, dove la somiglianza non è solo un ricordare qualcosa di già visto ma tende a sostituire l'oggetto che stiamo osservando. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

La televisione e i social media sono oggi i mezzi attraverso i quali vengono mediati i rapporti morali tra sconosciuti,<sup>43</sup> anche se questi rapporti raramente vengono messi sotto una lente critica. La velocità di trasmissione delle immagini produce veri e propri *mediascapes*,<sup>44</sup> panorami visuali dove si sovrappongono interpretazioni, significati, possibilità di uso. Per controllare e rendere lineare il processo di decodifica,<sup>45</sup> il richiamo all'iconografia tradizionale è spesso fondamentale.

La rappresentazione fotografica, il ricorso a una iconografia immediatamente riconoscibile, contribuisce alla costruzione di stereotipi. Nel caso dei rifugiati, ad esempio, Wright<sup>46</sup> nota come si ricorra ad archetipi ben consolidati nella rappresentazione pittorica e riconducibili a un immaginario attraverso il quale lo spettatore può farsi un'idea di cosa significa essere in esilio.

La cacciata dal paradiso, l'esodo, sono immagini che hanno avuto grande importanza nel definire i termini di una rappresentazione visuale occidentale della sofferenza in contesti di guerra. Non sorprende quindi che le immagini possano spesso somigliare a raffigurazioni pittoriche oppure ad altre fotografie più note, al punto che la nostra stessa comprensione della guerra e delle crisi umanitarie può essere influenzata dalle tradizioni culturali di raffigurazione visuale.<sup>47</sup>

Liisa Malkki<sup>48</sup> sostiene che vi sia una tendenza universalizzante nella rappresentazione fotografica dei rifugiati, strettamente collegata all'immaginario biblico elaborato nella pittura: popoli in fuga scortati – cacciati – da militari; madri con bambini – in braccio o durante l'allattamento –, madri disperate per la perdita di un figlio.

Secondo Wright è probabile che i fotoreporter meno famosi, quelli che non hanno grandi margini per negoziare le immagini da vendere, siano

<sup>43</sup> M. IGNATIEFF, *The warrior's honor*, cit., p. 10.

<sup>44</sup> A. APPADURAI, *Modernità in polvere*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

<sup>45</sup> L'iconografia facilita la decodifica del messaggio secondo le intenzioni del mittente, questo però non significa che lo spettatore legga sempre il messaggio in accordo con i codici impressi nel processo di produzione. Stuart Hall ha ben spiegato come la decodifica sia sempre un lavoro di interpretazione e risignificazione e possa essere letta su livelli tra loro molto diversi. Hall identifica tre livelli di decodifica: egemonico-dominante, negoziata, oppositiva. Questi tre livelli di lettura vanno dall'accordo con il messaggio originario fino a una presa di distanza da esso – posizione classica delle teorie cospirazioniste. Cfr. S. HALL, *Codificazione/decodificazione*, in S. HALL, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Milano, Il Saggiatore, 2006, pp. 43-56.

<sup>46</sup> T. WRIGHT, *Moving Images*, cit., p. 53.

<sup>47</sup> Ivi, p. 54.

<sup>48</sup> L.H. MALKKI, *Purity and Exile. Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, Chicago, Chicago University Press, 1995; L.H. MALKKI, *News from Nowhere. Mass Displacement and Globalized Problem of Organizations*, «Ethnography», 3, 3, 2002, pp. 351-360.



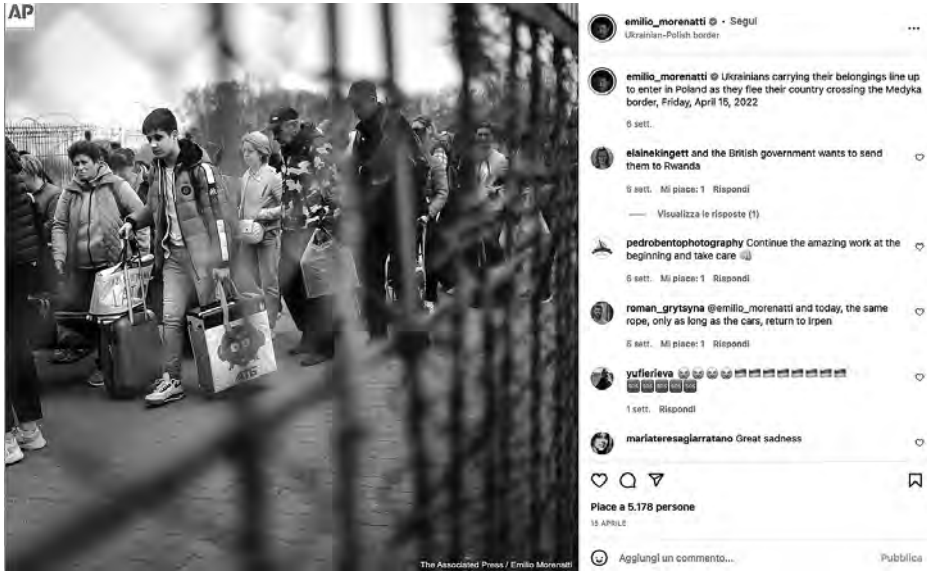


Fig. 7. Ucraini in viaggio verso la Polonia. Fotografia di Emilio Morenatti.



Fig. 8. Madre con bambino. Fotografia di Erin Trieb.

portati – consapevolmente o meno – a proporre immagini prevedibili, di impatto immediato, adatte alla compassione globale.

Il secondo aspetto riguarda l'autenticità delle immagini.

Una delle immagini più famose della guerra in Vietnam è rappresentata dall'esecuzione che, nel 1968, vede il capo della polizia sudvietnamita, Nguyen Ngoc Loan uccidere un presunto vietcong in una strada di Saigon: l'autore della foto è Eddie Adams.

Sontag ha scritto che la fotografia è in grado di catturare la realtà in unico frammento, di fermare l'attimo della morte e proporci un avvenimento che non può che essere considerato reale. Parlando però della foto in cui il capo della polizia vietnamita giustizia il presunto vietcong, dice che in realtà «si trattò di una messa in scena, orchestrata dallo stesso generale Loan, che condusse il prigioniero, le mani legate dietro la schiena, nella strada dove erano riuniti i giornalisti; non avrebbe portato a termine quell'esecuzione sommaria se non ci fossero stati loro a testimoniarla».<sup>49</sup>

Questo vuol dire che la foto in discussione è una rappresentazione organizzata al fine di permettere ai giornalisti di registrarla e di registrare l'autore del fatto.

Nel luglio del 1937 la rivista *Life* ha pubblicato una delle foto di guerra più celebri, la morte di un miliziano repubblicano spagnolo realizzata da Robert Capa. In alcune interviste<sup>50</sup> lo stesso Capa ha raccontato l'esperienza, dove un gruppo di miliziani ha sacrificato la propria vita nel tentativo di impossessarsi di una mitragliatrice. La foto fu scattata mettendo la macchina sopra la testa e senza guardare cosa stava inquadrando, per evitare di essere colpito dalle raffiche di proiettili. A partire dagli anni Settanta in molti hanno messo in dubbio l'autenticità della fotografia. Phillip Knightley<sup>51</sup> fu tra i primi a dubitare dello scatto, portando testimonianze secondo cui la foto sarebbe stata scattata durante un momento di tregua, chiedendo al miliziano di posare davanti alla macchina fotografica.

Un'altra immagine particolarmente famosa – vincitrice del Pulitzer nel 1993 – è quella che ritrae una bambina sudanese ripiegata su sé stessa, mentre un avvoltoio di fronte a lei sembra aspettarne la morte. Kevin Carter – l'autore della foto – ha raccontato di aver atteso davanti alla bambina circa venti minuti, nella speranza che l'avvoltoio spiegasse le ali così da rendere l'immagine ancora più drammatica.<sup>52</sup> Perché un comportamento di questo genere? Le implicazioni etiche ed estetiche in questa fotografia sono molto

<sup>49</sup> S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 51.

<sup>50</sup> Cfr. «New York World-Telegram» del 1937; intervista radiofonica a WNBC del 1947.

<sup>51</sup> P. KNIGHTLEY, *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: the War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

<sup>52</sup> A. KLEINMAN – J. KLEINMAN, *The Appeal of Experience, the Dismay of Image: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times*, in J. KLEINMAN – V. DAS – M. LOCK (a cura di) *Social Suffering*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 1-23: 7.

forti. L'idea di proporre una immagine di denuncia, una rappresentazione di sofferenza estrema, finisce per cedere, in questo caso, al voyeurismo più osceno. Il suicidio di Carter, avvenuto di lì a poco, rende ancora più controversa questa fotografia e il ruolo che le immagini giocano nel determinare le nostre emozioni sulla sofferenza altrui.

In merito a questa fotografia Fabio Dei scrive:

La stessa realizzazione della foto sembra implicare profondi problemi etici, [...] non ha forse strumentalizzato la situazione [il fotografo], antepo- nendo la ricerca di un'immagine di successo all'imperativo dell'aiuto? Inoltre, la diffusione mediale della foto non finisce per spettacolarizzarla, rendendo la stessa sofferenza della bambina una forma di intrattenimento? Il dilemma è reso più drammatico dal suicidio, nel 1994, dello stesso autore della foto – un suicidio che [...] sembra disintegrare la dicotomia morale tra soggetto e oggetto di quella foto, fondendo le rispettive sofferenze.<sup>53</sup>

Alla luce di questa spettacolarizzazione del dolore, di questa rappresentazione oscena del soggetto fotografico costretto a soffrire persino nella esposizione come oggetto di denuncia, quale senso assume lo stesso tentativo di comunicare al mondo la sofferenza altrui?

L'accusa costante rivolta ai mass media e ai giornalisti, di strumentalizzare la sofferenza, di trasformare la guerra e la morte in uno spettacolo, non trova forse in questa immagine le sue implicazioni più problematiche, più immorali?

Le fotografie di Abu Ghraib, ad esempio, hanno drasticamente ridotto la distanza tra realtà e finzione, tra posa e reportage, tra immagini di sofferenza e puro *divertissement*. Il primo caso di fotografia amatoriale è anche un eclatante esempio di manipolazione della realtà, esempio di costruzioni di palcoscenici e performance dove la guerra diventa uno spettacolo. Non è il primo caso, già nella guerra di secessione americana O'Sullivan sistemava i cadaveri<sup>54</sup> e Alex Majoli, nella guerra dell'ex Jugoslavia, ha aperto le buste di cellophane dove erano avvolti cadaveri di bambini per poterli fotografare meglio.

Se le fotografie di guerra possono essere considerate false, cosa succede alla nostra percezione dei conflitti? Alla nostra solidarietà nei confronti delle vittime?

Con i video la storia non va molto meglio. Il 3 marzo del 1991 un videomaker aveva fatto un video del violento pestaggio subito a Los Angeles da Rodney King a opera di un gruppo di poliziotti. Nel processo contro i poliziotti, il video, che si credeva potesse essere considerato un documento oggettivo, è stato invece rimesso in discussione. Charles Goodwin ha spiegato

---

<sup>53</sup> F. DEI (a cura di), *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi 2005, pp. 61-62.

<sup>54</sup> S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 46.



come la difesa, facendo ricorso a un'indagine etnografica, avesse illustrato alla corte in che modo il video doveva essere visto e interpretato, stabilendo gli schemi di codifica adeguati alla sua comprensione<sup>55</sup> – ossia quale sensazione di pericolo gli agenti avevano percepito dal comportamento di King. Alla fine la giuria emesse un verdetto di innocenza per tutti e quattro i poliziotti, sentenza che scatenò la ben nota rivolta di Los Angeles del 1992, che causò sessantuno vittime.

Molti spettatori dell'attentato alle Twin Towers nel 2001, hanno dichiarato che pensavano si trattasse di un film legato ad attacchi terroristici<sup>56</sup> o eventi catastrofici.

Tra le varie fake news che sono circolate sulla guerra in Ucraina, alcune riguardano la veridicità di immagini e video. Una fotografia di Wolfgang Schwan che ritrae una donna ucraina ferita e con la testa fasciata e pubblicata su De Morgen è stata ritenuta una performance di un'artista.<sup>57</sup> Un pubblico di scettici sistematicamente rifiuta di credere ai video dei bombardamenti o alle notizie dei massacri di civili o degli stupri di massa. In epoca di fake news e deep fake è divenuto sempre più difficile fidarsi delle immagini.

### *La guerra al tempo dei social*

Nella guerra in Ucraina c'è qualcosa in più che si può aggiungere riguardo l'uso delle immagini. Era già accaduto ad Abu Ghraib. Nel carcere iracheno si sono verificati abusi e violenze, con prigionieri costretti a posare nudi, costretti a stare in piedi su scatole, costretti a masturbarsi davanti ai propri aguzzini. Una delle cose che aveva maggiormente sconvolto l'opinione pubblica erano le foto dove i militari posavano insieme ai prigionieri: Lynndie England che tiene al guinzaglio un prigioniero nudo, Sabrina Harman che posa soddisfatta davanti a una piramide umana. Non era la prima volta che i militari posavano per la macchina fotografica ma era la prima volta che le scene erano costruite appositamente per essere fotografate e dove i militari si mettevano in posa con l'idea di far circolare le immagini. Possiamo definirli selfie, diversi da come li conosciamo oggi ma sicuramente mossi da un'idea simile, quella di essere parte integrante della rappresentazione fotografica.

---

<sup>55</sup> Cfr. C. GOODWIN, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 36 e sgg.

<sup>56</sup> Per un'analisi sulle reazioni e sulla produzione visuale dell'11 settembre: R.V. HATAWAY, 'Life in the TV': the Visual Nature of 9/11 Lore and its Impact on Vernacular Response, «Journal of Folklore Research», 42, 1, 2005, pp. 33-56; C. DELAGE, A Place for the Spectator, «Television & New Media», 3, 2, 2002, pp. 163-167; M. SEMATI, Imagine the Terror, «Television & New Media», 3, 2, 2002, pp. 213-218.

<sup>57</sup> Nel 2004, durante lo scandalo di Abu Ghraib, dei tabloid inglesi pubblicarono delle immagini di soldati che urinavano sui prigionieri irachene. Si scoprì quasi subito che si trattava di una messa in scena.

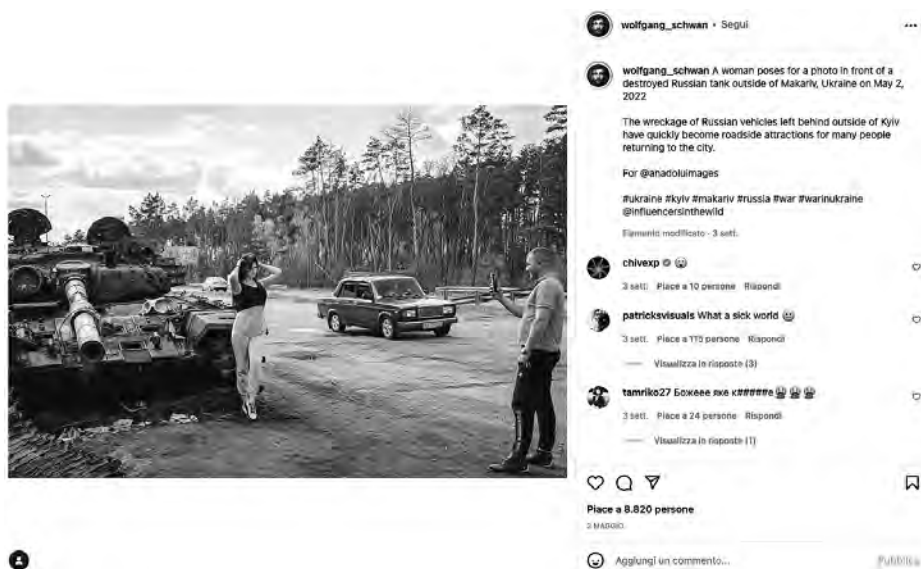


Fig. 9. Una donna posa di fronte a un carrarmato russo distrutto. Fotografia di Wolfgang Schwan.

La prima volta che ho visto la foto di Schwan dove una donna posa davanti alle macerie di un carrarmato russo non sono rimasto molto sorpreso. La vetrinizzazione sociale che Vanni Codecuppi<sup>58</sup> ha denunciato negli ultimi anni è ormai un fenomeno ordinario. Qualcosa del genere l'avevo rilevata alla Biennale d'Arte di Venezia, fotografando le persone che si mettevano in posa con le opere d'arte, che cambiano in questo caso sia l'idea di esposizione sia quella di arte.<sup>59</sup>

La possibilità di scattare fotografie con i propri telefoni e condividerle in tempo reale ha permesso di moltiplicare non solo le immagini ma anche le interpretazioni e l'immaginario bellico, rendendo sempre più difficile capire cosa stiamo osservando. Molti russi negano sistematicamente che quella che si sta consumando in Ucraina sia una guerra con migliaia di vittime e a nulla serve mostrare delle immagini per dimostrare loro il contrario.

<sup>58</sup> Cfr. V. CODECUPPI, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; V. CODECUPPI, *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre "vetrinizzazioni"*, Milano, Mimesis, 2015.

<sup>59</sup> Cfr. P. MELONI, *A Fieldwork on the Move. Fare autoetnografia alla Biennale d'arte di Venezia*, «Visual Ethnography», 4, 1, 2015, pp. 113-127; P. MELONI, *Fotografare l'arte: media digitali e consumo di massa alla Biennale di Venezia*, in M. CARNIANI – R. PUTTI (a cura di), *A&A. Sconfinamenti tra antropologia e arte contemporanea*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 61-76.



Fig. 10. Militari posano davanti a una catasta di automobili. Fotografia di Emilio Morenatti.

Queste fotografie, selfie da conservare nel proprio telefono o da inviare tramite WhatsApp ad amici e parenti, sono un modo, osceno, per manifestare la propria presenza sul luogo – *l'essere stati là*. Selfie per passatempo, per dire che ci stiamo divertendo.<sup>60</sup>

Oppure, sono un modo di essere parte della storia, di partecipare a un evento che non esiste solo nello spazio geografico localizzato in Ucraina ma anche in quello indefinito e difficile da controllare che è la rete.<sup>61</sup> Si potrebbe anche aggiungere che queste fotografie mettono in evidenza an-

<sup>60</sup> Daniel Miller ha proposto una formula contraria al senso comune, dove non sono i social media a cambiare il mondo ma il contrario, il mondo cambia i social media. L'idea di Miller segue quella di 'indigenizzazione' di Arjun Appadurai, ossia che i social media vengono sempre localizzati e sono dunque soggetti alle ridefinizioni dei contesti culturali che si appropriano delle tecnologie digitali. Questo però sembra non tenere in considerazione l'adeguamento a formule ormai ampiamente diffuse a livello globale. Se è vero che i media vengono indigenizzati, le foto dei selfie di fronte a rovine, macerie, carrarmati e automobili distrutte, somiglia in maniera evidente a pratiche quotidiane di rappresentazione del sé. Cfr. D. MILLER *et alii*, *Come il mondo ha cambiato i social media*, London, UCL, 2019; D.C. MURRAY (a cura di), *Visual Culture Approaches to the Selfie*, London, Routledge, 2021; A. BISCALDI – V. MATERA, *Antropologia dei social media. Comunicare nel mondo globale*, Roma, Carocci, 2019; A. APPADURAI, *Modernità in polvere*, cit.

<sup>61</sup> Antonello Ciccozzi parla della guerra in Ucraina come di primo conflitto del meta-verso. Cfr. A. CICCOZZI, *Invasi, invasori, invasati: sulle rappresentazioni della guerra in Ucraina*, «Dialoghi Mediterranei», luglio, 2022.

che il bisogno di normalità, di mantenere in vita un quotidiano distrutto da quella guerra, un quotidiano fatto di leggerezza, banalità, cultura di massa – e il selfie è quindi un modo per ristabilire un quotidiano perduto, allo stesso modo delle dirette su TikTok o delle fotografie dove volontarie ucraine si mettono in posa sorridenti che Erin Trieb ritrae insieme a diversi scatti di intimità familiare.

Le fotografie di Schwan e Morenatti richiamano quella di Nathan Weber, che fotografa un gruppo di fotografi che si accalca davanti al cadavere di Fabienne Cherisma, una ragazza haitiana uccisa dalla polizia per aver rubato due sedie di plastica all'indomani del terremoto. Weber ha pubblicato la sua immagine in seguito a quella di Paul Hansen, che ritraeva la ragazza da sola e che gli ha fatto vincere lo *Swedish Picture of the Year Awards*.

Fotografando chi è intento a fotografare si spezza la magia della rappresentazione, denunciandone la natura artificiale. Facendo questo si crea al tempo stesso un cortocircuito: le immagini sono meno affidabili.

Non si tratta soltanto della soggettività della rappresentazione, ciò che viene rimesso in discussione è proprio lo statuto ontologico delle immagini: sono ancora, le immagini, quello che dichiarano di essere? Possiamo fidarci di quello che mostrano?

È la domanda che molti si sono posti di fronte alle continue dirette Facebook del presidente ucraino Zelens'kyj,<sup>62</sup> proponendo una fenomenologia<sup>63</sup> che analizza l'abbigliamento, lo stile narrativo, le modalità di presentazione del sé nei diversi contesti, il modo in cui racconta la guerra rassicurando gli ucraini e sollecitando gli europei e gli statunitensi a fare la loro parte per la resistenza ucraina perché l'Europa potrebbe essere il prossimo bersaglio del presidente russo Putin.<sup>64</sup> Il passato da attore del presidente, la ripetitività dei video, la presenza in luoghi che esulano dalla politica – la sua apparizione in video al Festival di Cannes, ad esempio – ci pongono domande sull'uso del sé come strumento di persuasione in un momento storico in cui la credibilità passa anche attraverso la popolarità che si acquisisce grazie al proprio capitale mediatico.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Sulle critiche al presidente ucraino si veda A. CICOZZI, *Invasi, invasori, invasati*, cit.

<sup>63</sup> Nel senso che ricorda il saggio di Umberto Eco, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*. Cfr. U. Eco, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963.

<sup>64</sup> «Se oggi tocca a noi, domani toccherà a voi», così il presidente ucraino intitola un capitolo del suo libro denuncia, per sottolineare come l'aiuto che viene fornito alla resistenza ucraina è necessario per la difesa dell'Europa. Cfr. V. ZELENSKI, *Per l'Ucraina*, Milano, La nave di Teseo, 2022.

<sup>65</sup> Uso qui un'espressione che Piero Vereni ricava dai capitali di Pierre Bourdieu e che gli serve per spiegare come i mass media abbiano messo a disposizione sistemi ideologici a classi differenti da quelle che li hanno prodotti. Rimanendo nell'ottica dei capitali bourdieusiani, si può qui parlare di capitale sociale mediatico, intendendo con questo il capitale sociale di Bourdieu – ossia la rete di persone alle quali fare riferimento per incrementare il proprio riconoscimento e la propria legittimità – inglobando però anche i social media, dove i follower e la

Se il consumo, come scriveva Jean Baudrillard negli anni Settanta del Novecento, è «un'attività di manipolazione sistematica dei segni»,<sup>66</sup> il rapporto tra codifica e decodifica delle immagini si presta continuamente a una falsificazione del reale.

Questo non significa, ovviamente, che le immagini siano necessariamente false e non vuol dire nemmeno che le persone abbiano smesso di credere a quello che vedono. Significa che la produzione, la circolazione e il consumo delle immagini dipende molto dal rapporto tra le intenzioni dei produttori e le decodifiche degli spettatori. Forse ancor più delle parole le immagini possono essere utilizzate per favorire posizionamenti, in un mondo dove ci è sempre richiesto di schierarci in favore di qualcuno e contro qualcun altro.

#### RIASSUNTO – SUMMARY

In questo articolo discuto la produzione e circolazione di immagini della guerra nei social media, in internet e nei mezzi di comunicazione, mettendo in evidenza due aspetti: la produzione di un discorso bellico che produce legittimazione, vittime ideali, iconografie e posizionamenti; la soggettività delle interpretazioni, dove le immagini, manipolate sia a livello della comunicazione mainstream sia dal basso, sono utilizzate per costruire polarizzazioni e, a seconda dei contesti, affermare o negare la realtà osservata. In particolare, mi propongo di affrontare l'intreccio che si viene a creare tra la produzione delle immagini e il loro consumo, mettendo in luce l'ambiguità delle rappresentazioni che spesso rendono complesso interpretare immagini i cui codici visivi presentano tensioni non risolvibili tra etica ed estetica.

Here I discuss the production and circulation of war images in the social media, in internet and in the mass media, concentrating on two aspects: production of a war discourse that creates legitimacy, ideal victims, iconography and taking of sides; the subjectivity of the interpretations, where the images, manipulated by mainstream media and the 'grassroots', are used to construct polarisation, and according to context, to affirm or deny the situation observed. In particular, I tackle the weave created between image production and consumption, showing that the ambiguity of the representations often makes it complex to interpret images, the visual codes of which involve unsolvable tensions between ethics and aesthetics.

---

presenza nei mass e social media, sono garanzia della credibilità della persona. Cfr. P. VERENI, *Identità catodiche. Rappresentazioni mediatiche di appartenenze collettive*, Roma, Meltemi, 2008; P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2011.

<sup>66</sup> J. BAUDRILLARD, *Il sistema dei segni*, Milano, Bompiani, 2003, p. 250.

Direttore Responsabile  
Prof. FABIO DEI  
Università degli Studi di Pisa  
Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 140 del 17-11-1949

ISSN 0023-8503

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI MARZO 2023

