

Susan Sontag

Davanti al dolore degli altri

Traduzione di Paolo Dilonardo

nottetempo

## Indice

Capitolo 1	13
Capitolo 2	29
Capitolo 3	53
Capitolo 4	73
Capitolo 5	89
Capitolo 6	111
Capitolo 7	121
Capitolo 8	131
Capitolo 9	137
<i>Ringraziamenti</i>	145

*Per David*

*...aux vaincus!*

Baudelaire

*L'esperienza, sordida nutrice...*

Tennyson

Nel giugno del 1938 Virginia Woolf pubblicò *Le tre ghinee*, riflessioni coraggiose e poco apprezzate sulle radici della guerra. Scritto nel corso dei due anni precedenti mentre Woolf, insieme a gran parte dei suoi amici e colleghi, era tutta presa dall'avanzare dell'insurrezione fascista in Spagna, il libro si presentava come la tardiva risposta a una lettera di un illustre avvocato londinese che le aveva rivolto la seguente domanda: “Cosa, secondo lei, *noi* dobbiamo fare per prevenire la guerra?” Woolf comincia con l'osservare causticamente che un sincero dialogo tra loro potrebbe forse non essere possibile. Anche se appartengono alla stessa classe, la “classe colta”, un profondo abisso, infatti, li separa: l'avvocato è un uomo e lei è una donna. Gli uomini fanno la guerra. Gli uomini (quasi tutti) amano la guerra, poiché nel combattimento trovano “un po' di gloria, una certa necessità, e qualche soddisfazione” che le donne (quasi tutte) non provano né gradiscono. Che cosa può sapere della guerra una donna colta – vale a dire, privilegiata, benestante – come lei? È possibile che la sua repulsione alle lusinghe della guerra sia simile a quella del suo interlocutore?

Mettiamo alla prova questa “difficoltà di comunicazione”, propone Woolf, guardando insieme delle immagini di guerra. Si tratta di alcune delle fotografie che il governo spagnolo assediato inviava all'estero un paio di volte la settimana – “scritto nell'inverno 1936-37”, annota Woolf a piè di pagina. “Vediamo”, scrive, “se, guardando le stesse fotografie, proviamo gli stessi sentimenti”. E prosegue:

Tra quelle arrivate stamani ce n'è una in cui si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna; è così mutilato che potrebbe benissimo essere il corpo di un maiale. Ma non c'è dubbio che quelli laggiù sono bambini morti, e quella è sicuramente la sezione di una casa. Una bomba ne ha squarciato il fianco; in quello che doveva essere il salotto è ancora appesa la gabbietta per gli uccelli...

Il modo più rapido e asciutto per trasmettere il turbamento interiore prodotto da tali fotografie sta nel notare come non sempre si riesca a distinguerne il soggetto, tanto assoluta è la rovina di carne e pietra che esse raffigurano. A partire da questa constatazione, Woolf si affretta a trarre una conclusione. “Per diverse che siano la nostra educazione e le tradizioni che abbiamo alle spalle”, dice all'avvocato, le nostre reazioni sono identiche. E adduce una prova: sia “noi” – e qui le donne sono il “noi” – che lei, avvocato, possiamo benissimo reagire con le stesse parole.

Lei, Signore, le descrive come “orrore e disgusto”. Anche noi le chiamiamo orrore e disgusto... La guerra, lei dice, è un abominio; una barbarie; la guerra va impedita a ogni costo. E noi facciamo eco alle sue parole. La guerra è un abominio; una barbarie; la guerra va impedita a ogni costo.

Chi crede oggi che la guerra possa essere abolita? Nessuno, neppure i pacifisti. Speriamo soltanto (e finora invano) di fermare i genocidi, di consegnare alla giustizia chi commette gravi violazioni delle leggi di guerra (perché esistono leggi di guerra, a cui i combattenti dovrebbero attenersi) e di riuscire a fermare certe guerre imponendo alternative negoziali al conflitto armato. Oggi ci è forse difficile prestare fede al disperato proposito indotto dallo shock successivo alla Prima Guerra Mondiale, quando prese finalmente corpo la percezione della rovina che l'Europa aveva provocato a se stessa. Ma condannare la guerra in quanto tale non sembrava così futile o irrilevante all'indomani delle fantasie cartacee del Patto Kellogg-Briand del 1928, con il quale quindici importanti nazioni, tra cui Stati Uniti, Francia, Gran Bretagna, Germania, Italia e Giappone, rinunciavano solennemente alla guerra come strumento di politica nazionale; nel 1932 persino Freud e Einstein si inserirono nel dibattito con un pubblico scambio epistolare intitolato *Perché la guerra?*. *Le tre ghinee* di Woolf, apparso dopo quasi

due decenni di accorate condanne della guerra, aveva tuttavia l'originalità (che ne fa il meno apprezzato dei suoi libri) di concentrarsi su una questione ritenuta così ovvia o inappropriata da non dover essere menzionata, né tanto meno diventare oggetto di riflessione: la presa d'atto che la guerra è uno sport maschile, che la macchina bellica ha un genere sessuale, ed è maschile. Ciò nonostante, la temerarietà della versione woolfiana del *Perché la guerra?* non basta a rendere la ripugnanza meno convenzionale nella sua retorica, nelle sue generalizzazioni infarcite di frasi ripetute. E le fotografie delle vittime di guerra sono anch'esse una sorta di retorica. Reiterano. Semplificano. Scuotono. Creano l'illusione del consenso.

Evocando questa ipotetica esperienza di condivisione – “stiamo guardando insieme gli stessi corpi privi di vita, le stesse case in macerie” –, Woolf sostiene di credere che lo shock prodotto da tali immagini non possa non affratellare le persone di buona volontà. Ma è davvero così? Certo, Woolf e l'innominato destinatario di questa lettera in forma di libro non sono due persone qualsiasi. Le secolari affinità di condotta e di sentimenti caratteristiche dei loro rispettivi sessi li separano, come la stessa Woolf gli ha ricordato, ma l'avvocato non è affatto il tipico maschio bellicoso. La sua opposizione alla guerra non è meno indubbia di quella di lei. In fin dei conti, non le ha chiesto: “Che ne pensa della possibilità di prevenire la guerra?”,



bensí: “Cosa, secondo lei, *noi* dobbiamo fare per prevenire la guerra?”

Quel “noi” è proprio ciò che Woolf mette in discussione all’inizio del libro: non permette al suo interlocutore di dare un “noi” per scontato. Ma in quel “noi”, dopo alcune pagine dedicate alla questione femminista, finisce poi col ricadere.

Non si dovrebbe mai dare un “noi” per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri.

Chi sono i “noi” a cui queste immagini scioccanti sono indirizzate? Quel “noi” dovrebbe includere non soltanto i simpatizzanti di una piccola nazione o di un popolo privo di Stato che lotta per la propria vita, ma anche il gruppo ben piú nutrito di chi si preoccupa, non foss’altro che a parole, di una qualche terribile guerra in corso in un altro paese. Le fotografie sono uno strumento per rendere “reali” (o “piú reali”) situazioni che i privilegiati, o quanti semplicemente non corrono alcun pericolo, preferirebbero forse ignorare.

“Qui, sul tavolo dinanzi a noi, ci sono delle fotografie”, scrive Woolf a proposito dell’esperimento mentale proposto tanto al lettore quanto al fantomatico avvocato che, reale o fittizio, è cosí illustre, come lei stessa sottolinea, da aggiungere al proprio nome la sigla onorifica K.C., King’s Counsel. Immaginate allora una serie di fotografie estratte da una busta arrivata con la posta del mattino e sparpagate casualmente su

un tavolo. Mostrano i corpi straziati di adulti e bambini. Mostrano come la guerra svuota, frantuma, spacca, abbatte il mondo costruito. “Una bomba ne ha squarciato il fianco”, scrive Woolf a proposito della casa raffigurata in una delle immagini. Certo, il paesaggio urbano non è fatto di carne. Ma gli edifici tranciati sono eloquenti quasi quanto i cadaveri abbandonati per strada. (Kabul, Sarajevo, Mostar Est, Groznyj, i sedici acri nella parte meridionale di Manhattan dopo l’11 settembre 2001, il campo profughi di Jenin...). Guardate, dicono le fotografie, *questo* è ciò che succede. Questo *fa* la guerra. E *quello*, fa anche quello. La guerra lacera, spacca. La guerra squarcia, sventra. La guerra brucia. La guerra squarta. La guerra *rovina*.

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.

Ma è poi vero che quelle fotografie, documenti di un massacro di civili piú che di uno scontro tra eserciti, avrebbero potuto promuovere soltanto il rifiuto della guerra? Senza dubbio potevano anche incoraggiare una piú attiva militanza in favore della Repubblica. Non era forse quello il loro scopo? L’accordo tra

Woolf e l'avvocato sembra dato del tutto per scontato, e le spaventose fotografie servono solo a confermare un'opinione già condivisa. Se l'avvocato le avesse invece chiesto: "Qual è il modo migliore per contribuire alla difesa della Repubblica spagnola dalle forze del fascismo militarista e clericale?", le fotografie avrebbero potuto rafforzare la fede di entrambi nella giustizia di quella lotta.

Le immagini evocate da Woolf in realtà non mostrano ciò che la guerra, la guerra in quanto tale, produce. Mostrano un modo particolare di condurre una guerra, un modo all'epoca descritto abitualmente come "barbarico", in cui il bersaglio sono i civili. Il generale Franco stava utilizzando le stesse tattiche di bombardamento, massacro, tortura, uccisione e mutilazione dei prigionieri che, da comandante, aveva perfezionato in Marocco negli anni '20. Allora, cosa più accettabile per le autorità costituite, le sue vittime erano state i sudditi di una colonia spagnola, per giunta scuri di pelle e infedeli; ora si trattava di compatrioti. Leggere in quelle immagini, come fa Woolf, soltanto la conferma di una generica avversione per la guerra significa rinunciare a fare i conti con la Spagna in quanto paese segnato da una storia. Significa liquidare la politica.

La guerra per Woolf, come per molti polemisti che vi si oppongono, è generica e le immagini da lei descritte mostrano vittime anonime, anch'esse generiche. Benché possa apparire inverosimile, le fotografie

inviata dal governo di Madrid sembrerebbero prive di didascalie. (O forse Woolf sta semplicemente supponendo che le fotografie dovrebbero parlare da sé). Ma le argomentazioni contro la guerra non si fondano su informazioni relative al chi, al quando e al dove; l'arbitrarietà dell'inesorabile massacro è considerata prova sufficiente. Per chi crede fermamente che il diritto stia da una parte e l'oppressione e l'ingiustizia dall'altra, e che la lotta debba continuare, ciò che conta è invece proprio chi viene ucciso e da chi. Per un ebreo israeliano, la fotografia di un bambino dilaniato in seguito a un attentato alla pizzeria Sbarro nel centro di Gerusalemme è innanzitutto la foto di un bambino ebreo ucciso da un kamikaze palestinese. Per un palestinese, la fotografia di un bambino dilaniato dal fuoco di un carro armato a Gaza è innanzitutto la foto di un bambino palestinese ucciso dall'artiglieria israeliana. Per i militanti, l'identità è tutto. E ogni fotografia attende di essere spiegata o falsificata da una didascalia. Durante i combattimenti tra serbi e croati all'inizio delle recenti guerre nei Balcani, le stesse fotografie di bambini uccisi nel bombardamento di un villaggio venivano mostrate sia nelle conferenze di propaganda serbe sia in quelle croate. Bastava cambiare la didascalia e la morte di quei bambini poteva essere utilizzata innumerevoli volte.

Le immagini di civili morti e di case in macerie possono servire a fomentare l'odio per il nemico, come è

successo nel caso dei filmati della parziale distruzione del campo profughi di Jenin nell'aprile del 2002, continuamente ritrasmessi da Al Jazeera, la rete televisiva satellitare araba con sede in Qatar. Ma tali immagini, benché incendiarie per il gran numero di persone che guarda Al Jazeera in tutto il mondo arabo, non rivelavano niente sull'esercito israeliano che quel pubblico non fosse già incline a credere. Al contrario, le immagini che forniscono una prova in grado di contraddire le nostre piú sacre certezze sono invariabilmente liquidate come una messinscena a beneficio della macchina fotografica. La reazione tipica dinanzi alla conferma fotografica delle atrocità commesse dal proprio schieramento consiste nel sostenere che le immagini sono una montatura, che una simile atrocità non ha mai avuto luogo: quelli sono corpi che l'altra parte ha trasportato con dei camion dall'obitorio per poi abbandonarli in strada, oppure, sí, è successo, ma è stato il nemico a colpirci da sé. Così, il capo della propaganda franchista sosteneva che fossero stati i baschi a distruggere Guernica, la loro antica città ed ex capitale, il 26 aprile 1937, collocando della dinamite nelle fogne (o, secondo una versione successiva, sganciando bombe costruite in territorio basco), allo scopo di suscitare indignazione all'estero e rafforzare la resistenza repubblicana. Allo stesso modo, la maggioranza dei serbi, sia in patria sia all'estero, ha sostenuto sino alla fine dell'assedio di Sarajevo, e anche in

seguito, che erano stati gli stessi bosniaci a perpetrare l'orrenda "strage della fila per il pane" nel maggio del 1992 e "la strage del mercato" nel febbraio del 1994, scagliando granate di grosso calibro o piazzando mine nel centro della loro capitale in modo da creare degli spettacoli particolarmente raccapriccianti per gli obiettivi dei giornalisti stranieri e ottenere così un maggior sostegno internazionale alla causa bosniaca.

Le fotografie di corpi mutilati possono indubbiamente essere usate come fa Woolf, per rinfocolare la condanna della guerra, e possono, per un certo lasso di tempo, concretizzare parte della sua realtà agli occhi di coloro che non ne hanno alcuna esperienza diretta. Tuttavia, chi accetta l'idea che, in un mondo diviso come il nostro, la guerra possa diventare inevitabile, e perfino giusta, potrebbe replicare che le fotografie non forniscono una prova, nessunissima prova, per indurci a rinunciare alla guerra – se non si vogliono considerare del tutto svuotate di senso e credibilità le nozioni di coraggio e sacrificio. La distruttività della guerra – prescindendo dalla distruzione totale, che non è guerra ma suicidio – non è di per sé un argomento contro la guerra, a meno di non credere (come pochi davvero fanno) che la violenza sia sempre ingiustificabile, che la forza sia sempre e in ogni circostanza sbagliata – sbagliata perché, come afferma Simone Weil nel suo sublime saggio sulla guerra *L'Iliade o il poema della forza* (1940), la violenza rende

chiunque le sia sottomesso pari a una cosa\*. Non è vero, ribatte chi in una determinata circostanza non vede alternativa alla lotta armata, la violenza può far assurgere le sue vittime al rango di martiri o di eroi.

In realtà, si possono fare molti usi delle innumerevoli opportunità che la vita moderna fornisce per guardare – a distanza, attraverso il mezzo fotografico – il dolore degli altri. Le fotografie di un’atrocità possono suscitare reazioni opposte. Appelli per la pace. Proclami di vendetta. O semplicemente la vaga consapevolezza, continuamente alimentata da informazioni fotografiche, che accadono cose terribili. Chi può dimenticare le tre fotografie a colori scattate da Tyler Hicks che il *New York Times* ha pubblicato il 13 novembre 2001 in testa alla prima pagina della sezione quotidiana dedicata all’ultima guerra dell’America, *A Nation Challenged* [“Una nazione presa di mira”]? Il trittico raffigurava il destino di un soldato talebano in uniforme, trovato ferito in un fosso da alcuni soldati dell’Alleanza del Nord che avanzavano verso Kabul. Primo riquadro: trascinato sulla schiena da due degli uomini che l’hanno catturato – uno gli ha afferrato

\* Pur condannando la guerra, Weil cercò di partecipare alla difesa della Repubblica spagnola e alla lotta contro la Germania di Hitler. Nel 1936 si unì a una brigata internazionale e andò in Spagna come volontaria non combattente; nel 1942 e all’inizio del 1943, rifugiata a Londra e già malata, lavorò nell’ufficio di Francia Libera, nutrendo la speranza di essere inviata in missione nella Francia occupata. (Morì in un sanatorio inglese nell’agosto del 1943).

un braccio, l'altro una gamba – lungo una strada pietrosa. Secondo riquadro (la macchina fotografica è vicinissima): accerchiato, alza lo sguardo in preda al terrore, mentre viene tirato su. Terzo riquadro: al momento della morte, supino con le braccia tese e le ginocchia piegate, nudo e coperto di sangue dalla vita in giù, mentre viene finito dalla banda di soldati radunatisi per massaccrarlo. È necessaria un'ampia riserva di stoicismo per riuscire a leggere ogni giorno fino in fondo il *New York Times*, considerata la probabilità di imbattersi in fotografie che possono farci piangere. Ma la pietà e il disgusto che immagini come quelle di Hicks ispirano non dovrebbero impedirci di chiedere quali immagini, quali crudeltà e quali morti *non* ci vengano mostrate.

Alcuni hanno a lungo creduto che se fossero riusciti a rendere l'orrore sufficientemente vivido, i più avrebbero finito per comprendere l'enormità, l'insensatezza della guerra.

Nel 1924, quattordici anni prima che Woolf pubblicasse *Le tre ghinee* e decimo anniversario della mobilitazione nazionale in Germania per la Prima Guerra Mondiale, l'obietto di coscienza Ernst Friedrich pubblicò *Guerra alla guerra*. Si tratta di fotografia come terapia d'urto: un album di oltre centottanta foto in gran parte provenienti da archivi medici e militari tedeschi, molte delle quali considerate impubblicabili



dalla censura governativa mentre la guerra era ancora in corso. Il libro si apre con immagini che mostrano soldatini, cannoni giocattolo e altri balocchi amati dai maschietti di tutto il mondo, e si chiude con immagini scattate nei cimiteri militari. Tra i giocattoli e le tombe, il lettore compie uno straziante viaggio fotografico attraverso quattro anni di rovine, massacri e degradazione: pagine e pagine raffiguranti chiese o castelli saccheggiati e distrutti, villaggi rasi al suolo, foreste devastate, piroscafi di linea silurati, automezzi fracassati, obiettori di coscienza impiccati, prostitute seminude nei bordelli militari, soldati in agonia dopo un attacco con gas tossici, bambini armeni ridotti a scheletri. Quasi tutte le sequenze di *Guerra alla guerra* sono difficili da guardare, in particolare le immagini che mostrano i cadaveri di soldati appartenenti a vari eserciti ammucchiati a putrefarsi nei campi, nelle strade e nelle trincee di prima linea. Ma le pagine piú intollerabili del libro, che aveva nel suo complesso lo scopo di atterrire e demoralizzare, si trovano indubbiamente nella sezione intitolata "Il volto della guerra": ventiquattro primi piani di soldati con il volto sfigurato da enormi ferite. Friedrich non commise l'errore di supporre che delle fotografie strazianti e repellenti potessero semplicemente parlare da sé. Ogni fotografia è corredata da un'appassionata didascalia in quattro lingue (tedesco, francese, olandese e inglese) e la malvagità dell'ideologia militarista è condannata

e sbeffeggiata in ogni pagina. Immediatamente denunciata dal governo, dalle associazioni dei veterani e da altre organizzazioni patriottiche – in alcune città ci furono irruzioni della polizia nelle librerie e si tentarono azioni legali contro la pubblica esposizione delle fotografie –, la guerra alla guerra dichiarata da Friedrich fu accolta con grande favore da scrittori, artisti e intellettuali di sinistra, così come dai membri di numerose associazioni pacifiste, i quali predissero che il libro avrebbe esercitato un influsso decisivo sull'opinione pubblica. Entro il 1930, *Guerra alla guerra* aveva esaurito dieci edizioni in Germania ed era stato tradotto in molte lingue.

Nel 1938, l'anno delle *Tre ghinee* di Woolf, il grande regista francese Abel Gance mostrò in primo piano alcuni rappresentanti della popolazione, in larga parte nascosta, degli ex combattenti orribilmente sfigurati – *les gueules cassées* (“i musci rotti”) come venivano soprannominati in Francia – al momento culminante del suo nuovo *J'accuse*. (Con lo stesso consacrato titolo Gance aveva infatti realizzato, nel 1918-19, una prima e più rudimentale versione del suo impareggiabile film contro la guerra). Come la sezione finale del libro di Friedrich, il film di Gance si conclude in un nuovo cimitero militare, non soltanto per ricordarci quanti milioni di giovani furono sacrificati al militarismo e all'inettitudine tra il 1914 e il 1918, nel corso di un conflitto salutato come “la guerra per porre fine a ogni

guerra”, ma soprattutto per dar voce alla solenne condanna che quei morti avrebbero sicuramente pronunciato contro i politici e i generali europei se avessero saputo che, di lí a vent’anni, un’altra guerra sarebbe stata alle porte. “Morts de Verdun, levez-vous!” (“Alzatevi, morti di Verdun!”), esclama il veterano impazzito protagonista del film, ripetendo la sua ingiunzione in tedesco e in inglese: “Il vostro sacrificio è stato vano!” E la vasta piana cimiteriale vomita le sue moltitudini, un esercito di spettri zoppicanti, con il volto mutilato e le uniformi marcite, che risorgono dalla tomba e s’incamminano per ogni dove, seminando il panico tra il popolo già mobilitato per una nuova guerra paneuropea. “Riempitevi gli occhi di questo orrore! È la sola cosa che può fermarvi!” grida il pazzo alle moltitudini dei vivi in fuga, che lo ripagano con una morte da martire. Egli può così unirsi ai camerati deceduti: un mare di spettri impassibili che travolge i futuri combattenti impauriti e le vittime della *guerre de demain*. La guerra respinta da un’apocalisse.

E l’anno dopo la guerra arrivò.