

**laboratorio sei**  
la forma e l'impronta del dolore.  
percorsi nella fotografia della sofferenza

# La forma e l'impronta del dolore. Percorsi nella fotografia della sofferenza

Centro TraMe  
Università di Bologna

## 1. Presentazione dell'atelier

Patrizia Violi

Il presente atelier – *La forma e l'impronta del dolore. Percorsi nella fotografia della sofferenza* – è il primo risultato di una ricerca ancora in corso sull'immagine della sofferenza su cui alcuni componenti del centro TraMe, Centro Interdisciplinare sulla memoria e i traumi culturali del Dipartimento di Discipline della Comunicazione dell'Università di Bologna, stanno lavorando con il coordinamento di Patrizia Violi. Fanno parte del gruppo di lavoro Cristina Demaria, Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli, Federico Montanari e Daniele Salerno<sup>1</sup>.

Il settimanale *Paris Match* nel 1949 apriva il suo primo numero con lo slogan “Le poids des mots, le choc des photos”. A più di sessant'anni di distanza e nonostante l'avvento della Rete, il motto di *Paris Match* non ci pare affatto invecchiato: esso continua a valere per la carta stampata e vale per i siti di informazione e per quelli delle organizzazioni umanitarie. La rappresentazione della sofferenza ci sembra infatti eccedere il livello della documentazione – in cui la foto agisce soprattutto sulla dimensione cognitiva del *far sapere* –, cercando di colpire lo spettatore a un livello esteso e patemico secondo diverse strategie di messa in quadro dei soggetti.

Quando la foto della sofferenza viene inserita in pratiche discorsive e dispositivi semiotici sincretici, come una pagina di *Paris Match* – con la combinazione di didascalie, articoli e fotografie – o una galleria in Rete, essa assolve a funzioni diverse, spesso non riducibili a quella referenziale o esornativa. Soprattutto quando alla dimensione del *far sapere* si affianca quella del *far sentire* la sofferenza o l'ingiustizia, l'immagine viene usata come strumento di sensibilizzazione dell' “opinione pubblica”. Si tratta di muovere lo spettatore a compassione (com-muovere), muoverlo a indignazione, muoverlo a sdegno: così la fotografia della sofferenza diviene *foto sociale* di denuncia.

L'etichetta di *foto sociale* si applica a un vasto campo di generi discorsivi che vanno dal reportage giornalistico alle mostre fotografiche. Noi abbiamo scelto di limitare la nostra analisi a un oggetto preciso: le gallerie di immagini utilizzate sul web, in particolare dalle organizzazioni umanitarie che si occupano a vario titolo di sofferenza<sup>2</sup>.

Le foto utilizzate in questi siti sono inserite all'interno di una pratica discorsiva specifica che ha come suo obiettivo quello del dono (o donazione). La fotografia ha in questo senso una valenza etico-persuasiva: accanto alla dimensione cognitiva (*far sapere*) e a quella patemica (*far sentire*), dobbiamo considerare la dimensione pragmatico-manipolativa (*far fare*), legata appunto al convincere chi guarda a sostenere economicamente l'organizzazione umanitaria.

La nostra analisi si è mossa principalmente lungo due direzioni: da una parte, abbiamo rivolto la nostra attenzione verso l'uso di foto *concerned* da parte di associazioni umanitarie, analizzando un corpus comune composto da alcuni siti di organizzazioni umanitarie (*International Red Cross*, *Human Rights Watch*, *Médecins Sans Frontières*, *Unicef*, *Save the Children* e *Amnesty International*) e dal vasto numero di foto da essi ospitate; dall'altra, abbiamo provato a rendere conto dei meccanismi di circolazione delle immagini di fotografia sociale all'interno del circuito mediatico e di differenti domini discorsivi, dei processi di trasformazione e di stabilizzazione di determinate “estetiche della sofferenza”.

Per quanto riguarda la prima parte dell'analisi, *Anna Maria Lorusso* si è occupata delle modalità in cui questi siti – in quanto soggetti dell'enunciazione – costruiscono, presentano e utilizzano i loro archivi fotografici. Analizzandone i programmi discorsivi (l'intenzione “etico-pragmatica” ma anche quella “promozionale-identitaria”) e ravvisandone le diverse strategie enunciative e retoriche, Lorusso ha notato come in alcuni casi siano preferite strategie di “allusione metonimica” alla complessità della realtà denunciata (*Human Right Watch*, ad esempio); in altri (come il sito dell'*Unicef*) – dove maggiore è l'enfasi sulla dimensione narrativa – di costruzione di “parabole umane”; in altri ancora, strategie “probatorie”, che mirano ad “attestare” l'emergenza e la prontezza dell'intervento umanitario, nelle sue varie fasi (*International Red Cross*); in altri, infine, di ricerca di uno *shock*, per conquistare l'attenzione del potenziale donatore con lo spettacolo “bello” di una realtà “brutta” (come per il sito di *MSF*). Una delle conclusioni a cui giunge Lorusso è che, a differenza di quanto ci si poteva aspettare, lo spettacolo dell'orrore in queste foto viene quasi sempre evaso; in questo senso, riprendendo gli ammonimenti di Didi-Hubermann sulle difficoltà cui incorre un'*etica dell'immagine*, Lorusso mette in evidenza come il rischio corso da questi siti sia quello di evocare, a volte, un astratto “mito della redenzione dell'umanità”.

*Cristina Demaria* si è invece concentrata sulla rappresentazione di donne e bambini, vale a dire delle vittime per eccellenza, le vittime designate. Estruendo le foto da varie gallerie web di siti di organizzazioni umanitarie, Demaria ha descritto una serie di modelli e configurazioni ricorrenti nelle fotografie che ritraggono la sofferenza, per vedere poi come tali “iconizzazioni” (*infra* § 4.1) si stabilizzino nella composizione di soggetti e di

relazioni ricorrenti, sul piano figurativo, plastico e nelle varie forme assunte dal gesto di interpellazione. A conclusione della sua analisi Demaria si interroga attorno all'osceno inscritto e spesso occultato in alcune foto e ravvisa in particolare due elementi in azione in una rappresentazione oscena della sofferenza: il "perturbante", dato dalla messa in crisi dei modelli di classificazione più stabili e la dimensione aspettuale inscritta nella foto (*infra* § 4.4), che congela il soggetto sul crinale che separa la vita umana dalla morte, bloccandolo in uno stato di "morte eternamente incompleta".

A conclusioni simili giunge l'intervento di *Francesco Mazzucchelli*, il quale, guardando ai paesaggi rappresentati entro cui si muovono le "vittime designate" analizzate da Demaria, mette in evidenza come alla rimozione dell'osceno e all'anestetizzazione della rappresentazione dei soggetti faccia da contro altare una iperestetizzazione dell'osceno paesaggistico: un'estetica della catastrofe che, però, appiattendolo le specificità narrative dei diversi eventi, corre il rischio di occultare, nascondere e far dimenticare.

Ma se l'osceno pare assente nelle immagini utilizzate dai siti, nondimeno esso può "ricomparire" in altri luoghi della semiosfera e in altre immagini<sup>3</sup>. E delle modalità di "riemersione dell'osceno" e di una sua stabilizzazione all'interno di un quadro estetico condiviso (che finisce quasi con "stereotipizzarla") si occupa *Daniele Salerno* nella sua ricostruzione della storia e delle vicende semiotiche di una fotografia (quella di quattro bambini pachistani circondati dalle mosche, nella situazione d'emergenza determinata da una catastrofica alluvione). Questa immagine diventa un luogo di sovrapposizione di diversi domini discorsivi: il giornalistico-mediatico, l'umanitario e l'estetico; la condizione alla quale il discorso umanitario può riassorbire l'osceno è allora forse quella di una sua "normalizzazione"? Sulla stessa linea, l'intervento di *Federico Montanari* che, analizzando alcune foto della commemorazione dell'eccidio di Srebrenica, traccia dei nessi interessanti tra alcuni usi delle immagini e le procedure (mediatiche, politiche e culturali) della rimemorazione (la commemorazione della strage di Srebrenica), che trasformano delle immagini-affetto in immagini-documento: dei veri e propri *processi di rfigurazione* per immagini. Il rischio che il processo di emblemizzazione diventi stereotipizzazione, ci avverte però Montanari, non deve spingerci a giudizi affrettati: sono "immagini, malgrado tutto", ammonisce Montanari assieme a Didi-Hubermann, testi a "statuto multiplo": raccontano, ma testimoniano, anche.

## 2. Postcards from hell: i "paesaggi traumatizzati" della concerned photography

Francesco Mazzucchelli

La nostra analisi ha provato a focalizzare l'attenzione anche verso i paesaggi rappresentati nella fotografia

sociale, non solo perché nelle fotografie di catastrofi umanitarie il paesaggio sembra essere uno dei principali soggetti ritratti, ma anche perché, nella nostra ipotesi, le differenti modalità della sua rappresentazione possono giocare un ruolo particolare nei processi di "messa in foto" della sofferenza. Uno degli interrogativi della nostra indagine riguardava infatti i differenti modi in cui la fotografia (perlomeno quella utilizzata dalle associazioni umanitarie per i loro siti e le loro campagne) potesse "significare" il trauma collettivo, il dolore, la sofferenza; in certe immagini – così ci è sembrato di rilevare<sup>4</sup> soprattutto nei casi in cui il soggetto principale, la "vittima", è "umano" (donne, bambini, mutilati) – il dolore spesso non è esplicito, non è quasi mai "osceno"; in questo paragrafo, invece, ci renderemo conto di come, almeno per quanto riguarda la costruzione degli spazi in cui i "soggetti della sofferenza" si muovono, sia vero, in una certa misura, il contrario: questi spazi traboccano di "segni del trauma", segni di cui bisognerà approfondire le configurazioni e le modalità in cui si trasformano in testi che mettono in scena una catastrofe. In un certo senso, quindi, si potrebbe avanzare l'ipotesi – che metteremo alla prova nelle pagine successive – che sia proprio il paesaggio a incaricarsi di rimettere in scena quell'*osceno* che le foto-ritratto, in certi casi, paiono escludere<sup>5</sup>.

Osservare il paesaggio in queste immagini, diventa allora importante, perché esso pare farsi carico di quell'orrore che a volte non traspare nella sua lividezza quando si tratta di soggetti umani, controbilanciando la sua sparizione (o la sua attenuazione) nei corpi delle vittime. Ma se è vero che l'*anestetizzazione del trauma* nella foto-ritratto (come abbiamo ravvisato nella analisi delle foto che ritraggono soprattutto donne e bambini) aveva luogo per effetto di una sorta di "trattamento estetizzante" dell'orrore, nondimeno il suo recupero – nei processi discorsivi e figurativi di produzione dello spazio, di rappresentazione di un paesaggio – avviene anch'esso in concomitanza di quella che potremmo definire una vera e propria *estetica del paesaggio traumatizzato*. Se quindi, in certi casi, *il corpo delle vittime* (donne e bambini) in queste foto *si fa paesaggio*, diventa superficie di iscrizione di segni di distruzione, proveremo qui a concentrarci su come, parallelamente a questo processo di significazione, in queste foto se ne verifichi spesso un altro che viceversa *trasforma i paesaggi in corpi*, in attori che si muovono nelle configurazioni narrative più ampie costruite da queste immagini per raccontare le catastrofi (naturali o antropiche che siano).

### 2.1. Immagini di paesaggi traumatizzati

In questa sezione abbiamo estratto dal corpus più generale (*website, gallery e photoblog* di alcune associazioni umanitarie)<sup>6</sup> le foto di paesaggio, ovvero quelle in cui il paesaggio è il soggetto principale. In queste foto, il paesaggio ritratto è ovviamente sempre quello di una catastrofe, di origine *antropica* (guerra, conflitti) o *natu-*

rale (terremoti, inondazioni o disastri ambientali causati dall'uomo ma che riguardano l'ambiente naturale).

La selezione, però, era tutt'altro che scontata: cos'è infatti una foto di paesaggio? Qual è (se c'è) la sua specificità di genere? Se, infatti, è vero che con il termine paesaggio ci si riferisce spesso ad una veduta campestre, che veicola una particolare concezione della Natura (si pensi alla nozione di "pittoresco") o del "territorio", quando il termine è usato in un'accezione geografica, si parla tuttavia anche di "paesaggi urbani", di "paesaggi umani", e così via. Inoltre le raffigurazioni del paesaggio possono variare moltissimo a seconda della "visione dello spazio" convocata, e dell'estetica soggiacente.

In termini semiotici potremmo considerare il paesaggio come una strategia figurativa di aspettualizzazione dello spazio a partire dal punto di vista di un soggetto osservatore. Una simile definizione ci consente di districarci tra le varie differenze figurative dei diversi "generi paesaggistici" utilizzati in queste foto: la fotografia di paesaggio sarà allora quella che inquadra una parte di spazio a partire dalla prospettiva di un osservatore, una porzione di mondo naturale "messa in prospettiva". È quindi la messa in discorso di uno spazio a partire da un punto di vista che trasforma lo spazio in luogo "praticato da uno sguardo" (misurato e "territorializzato" da un punto di vista), e di conseguenza in *circostante*, in scenario abitabile o percorribile da un particolare sguardo. Ma ancora, dunque, ci troviamo di fronte ad una difficoltà definitoria, a seconda del tipo rapporto tra soggetto osservatore e spazio osservato manifestato nell'immagine: abbiamo foto di paesaggio quando quest'ultimo è *sfondo*, *scenario* in cui si muovono determinate figure? Oppure (e sembrerebbe più logico rispetto ad una classificazione "tradizionale" di genere) quando è questa *porzione di mondo naturale* a divenire *figura* (rispetto ad uno sfondo), a passare da "oggetto fenomenologico" a "soggetto narrativo"? Questa distinzione è importante perché ci autorizza ad interrogarci circa lo statuto delle "figure manane" che si muovono dentro un paesaggio: sono parte di esso o hanno una loro "autonomia narrativa" rispetto a ciò che viene messo in quadro?

Per risolvere questi dilemmi e definire la fotografia di paesaggio potremmo invece provare a partire da un vincolo tecnico inerente al mezzo fotografico: abbiamo foto di paesaggio quando c'è grande *profondità di campo*, che è ciò che distingue tecnicamente la foto di paesaggio dal ritratto o dalla foto di un dettaglio o di una "scena". Ciò definisce evidentemente un peculiare rapporto figura/sfondo: mentre, solitamente, nel ritratto la figura è in primo piano e lo sfondo sfocato<sup>7</sup>, nel paesaggio è messa a fuoco una porzione *il più possibile profonda*: ci sono *più piani spaziali* a differenti profondità. Ciò fa sì che l'enfasi non cada solo sul "piano" occupato dagli attori e dalle figure principali, ma anche sui piani spaziali circostanti, che individuano uno spazio complessivo che è composto da più spazi. Più della grande apertura focale è la profondità di campo, in generale, a individuare una foto di paesaggio<sup>8</sup>.

Un altro aspetto da sottolineare, e su cui torneremo: nel paesaggio il soggetto è spesso posto come *immobile*: non solo sono rari gli *effetti di movimento*, ma il soggetto, nella foto di paesaggio, non ha capacità di movimento, oppure si tratta di un movimento "congelato" o colto come "flusso" (si pensi alle scie luminose del traffico automobilistico nelle foto di paesaggi urbani)<sup>9</sup>, ma raramente nella sua fase "trasformativa".

La domanda che ci poniamo, a questo punto, è: come gli spazi delle foto analizzate, quando sono rappresentati e costruiti come paesaggi, possono essere interpretati come spazi del trauma o come paesaggi della catastrofe?

## 2.2. Un'estetica della catastrofe?

Definiti questi criteri si tratta di stabilire un criterio di pertinenza all'interno del nostro "sotto-corpus": quali sono i tratti distintivi la cui presenza ci fa dire che un determinato paesaggio *significa e mette in scena* una catastrofe, un trauma o, addirittura, la "sofferenza"?

Quali sono, ad esempio, i motivi figurativi più ricorrenti che caratterizzano il paesaggio traumatizzato? Come ci si può facilmente aspettare, la foto di catastrofe solitamente attinge ad un repertorio specifico di figure, che pare ruotare attorno ad un motivo particolare: quello della *rovina*. Nella rappresentazione della catastrofe, il mondo costruito e il paesaggio *si fanno corpo*, soggetto semiotico su cui si iscrivono le tracce visibili del trauma: rovine, macerie, ruderi, squarci, distruzioni, che corrispondono a *deformazioni* di elementi paesaggistici. Il paesaggio della catastrofe è un "paesaggio squarciato", che tematizza la ferita, lo strappo di una stabilità figurativa, la "perdita della forma"; si sofferma su questo aspetto, tra gli altri, Susan Sontag, quando scrive che le foto di guerra (e potremmo aggiungere alla lista anche quelle di ogni catastrofe umanitaria) "mostrano i corpi straziati di adulti e bambini. Mostrano come la guerra svuota, spacca, abbatte il mondo costruito" (Sontag 2003, p. 11 trad. it.) – e continua, per descrivere la resa figurativa del trauma nel paesaggio, riprendendo alcune considerazioni di Virginia Woolf:

'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, Grozny, 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 (*ibidem*).

Non ci soffermeremo qui tanto su questo punto – sulla rovina come deformazione di una forma e sulla stabilizzazione di questa forma (anche la rovina ha una sua "buona forma") – ma pare evidente come la *forma-rovina* giochi un ruolo fondamentale nella definizione di una

*estetica del paesaggio traumatizzato*, tanto che sarebbe possibile lavorare ad un inventario di *figure della rovina* le cui configurazioni hanno dato origine a specifiche estetiche della rovina-paesaggio e di quello che proveremo qui a considerare un suo sottogenere: il *paesaggio della catastrofe*. Un'estetica della rovina caratterizza infatti una certa rappresentazione del paesaggio sin dalla pittura paesaggista del XVIII secolo che, com'è noto, introdusse la categoria di "pittoresco", e che influenzò fortemente la fotografia di paesaggio. La nostra ipotesi è che esista un'estetica del paesaggio traumatizzato (o del paesaggio della catastrofe) e che questa estetica si ponga come una deformazione di determinati canoni stilistici della rappresentazione pittoresca del paesaggio così come si è attestata in pittura (nel XVIII e XIX secolo) ed in fotografia (ad esempio con fotografi come Fenton, Adams, ecc.)<sup>10</sup>.



Fig. 1 – Paesaggio di guerra in Afghanistan (© Mark Knobil)

Si consideri ad esempio un'immagine dell'Afghanistan (Fig. 1), che non fa parte del nostro corpus (non ci risulta sia stata utilizzata da un'associazione umanitaria) ma che incarna un certo stereotipo del paesaggio bellico o post-bellico così come viene spesso rappresentato nei vari *media*: bambini spaventati o donne in lacrime in primo piano (immobili, sembrano parte del paesaggio e non soggetti autonomi), rovine su uno sfondo spesso urbano ma che appare quasi "contaminato" da una sorta di natura che si ri-presenta sotto forma di "terra" e polvere che invade l'asfalto e lo spazio della città, figurativizzando una specie di degradamento di quella vita civile simbolizzata dallo spazio urbano. In questo tipo di immagini, spesso la deformazione dell'estetica del pittoresco (della "rovina pittoresca") appare evidente. È una deformazione *cromatica* (colori più *disforici* rispetto al paesaggio), e in parte *figurativa* (compaiono ruoli tematici specifici, come il bambino vestito in un certo modo, con un aspetto da sopravvissuto e l'espressione sofferente) a cui fa però da contro altare una *stabilità eidetica* di proporzioni e prospettive, che rimangono quelle della rappresentazione "normale" del paesaggio,

e la *permanenza* di determinate figure tipiche del paesaggio, che però subiscono anch'esse una "deformazione" (come in Fig. 1, in cui le proprietà *testurali* del terreno e delle rovine accentuano la sua scabrosità e l'assenza di vegetazione).

Ma tale deformazione del genere "paesaggio con rovine", a nostro avviso, ha tuttavia acquisito, nel corso degli anni, un'autonomia propria sino a sviluppare dei caratteri tipici, come nota, tra gli altri il filosofo Maurizio Vitta che, occupandosi del tema dei paesaggi di guerra o del paesaggio urbano "distrutto", così descrive, ad esempio, le immagini mediatiche del nuovo paesaggio newyorkese all'indomani dell'attentato alle *Twin Towers*, facendo notare come esse abbiano dato vita ad una sorta di estetica mediatica della catastrofe urbana: "simboli di un potere superbo e sicuro, *landmarks* orgogliosi sveltanti sullo *skyline* più conosciuto sulla terra, esse sono scomparse brutalmente disegnando, con la loro assenza, un altro paesaggio, nuovo e incerto [...] Queste nuove figure di paesaggio sono divenute a loro volta particelle di un più generale lessico di massa [...]" (Vitta 2005, p. 292).

I processi di distruzione del paesaggio generano dunque una nuova forma della sua rappresentazione, e una corrispondente sua estetica (in parte derivata dal genere paesaggistico pittorico-fotografico, in parte autonoma e consolidata nella nostra *Enciclopedia*) che permea a tal punto la rappresentazione fotografica della catastrofe tanto da apparire trasversale ad eventi diversi tra loro (guerre, terremoti, attentati terroristici, inondazioni, incidenti), con l'effetto di uniformare e rendere stereotipiche le diverse rappresentazioni di tragedie "catastrofiche" anche molto dissimili fra loro.

Ci chiediamo: questo tipo di estetica del trauma è presente anche nelle immagini del nostro corpus? Per verificarlo, proveremo a ragionare prima su una serie di immagini di catastrofi antropiche (come guerre, conflitti, ecc.) e quindi su una serie di catastrofi naturali (terremoti, inondazioni, ecc.), in cerca di somiglianze e differenze tra le "messe in foto" di differenti catastrofi: ad esempio, c'è forse una prevalenza dell'elemento "naturale" nel caso di catastrofi naturali e dell'"urbano" nel caso di catastrofi antropiche? Quali differenti percorsi tematici e figurativi caratterizzano tali diversi tipi di paesaggi della catastrofe? E i soggetti che si muovono in essi, sono di tipo diverso o ci sono somiglianze di ruoli narrativi e tematici? E ancora, che tipo di configurazioni narrative sono messe in scena (ci si potrebbe aspettare, ad esempio, narrazioni che pongono l'accento sull'elemento *polemico* per le catastrofi antropiche e su quello *contrattuale* per quelle naturali, ma è così?).

### 2.3. Il paesaggio ferito: immagini di guerra e conflitti

Cominciamo con l'osservazione di alcune immagini di paesaggi di guerra. Alcune delle foto che abbiamo raccolto in questo sottocorpus si rifanno al genere, prima individuato, della rovina estetizzata e alla "deformazio-

ne coerente” dei canoni del “paesaggio con rovine”, ma finiscono con il creare una nuova forma di messa in scena del paesaggio, in cui sono i “segni del trauma” a balzare all’occhio, come le case distrutte in Fig. 2<sup>11</sup>. Questa modalità di “composizione dell’immagine” è molto ricorrente nella rappresentazione del paesaggio bellico nei siti delle associazioni umanitarie, forse anche in virtù del fatto che risulta facilmente riconoscibile e decodificabile. Si potrebbe dire che questo tipo di immagine costituisca quasi una sorta di *entrata enciclopedica*: è il paesaggio di guerra<sup>12</sup> così come ci aspettiamo che venga raffigurato.



Fig. 2 – Kabul (© Franco Pagetti/International Red Cross)

*astanti* si muovono all’interno delle rovine del paesaggio, quasi misurando con lo sguardo l’entità delle distruzioni. Tutti questi soggetti cognitivi, portatori di uno sguardo sul paesaggio, non sono però, come potrebbe sembrare in prima battuta, semplici figurativizzazioni di un osservatore esterno: quest’ultimo pare sempre confinato, appunto, all’esterno di quel mondo, di quel tipo di esperienza, così lontana dalla sua esperienza quotidiana.

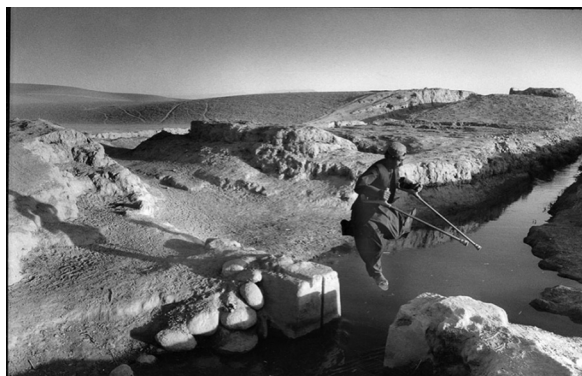


Fig. 3 – Afghanistan (© Stephan Vanfleteren/Médecins sans frontières)

Ma le cose non sono sempre così semplici, e il ruolo del paesaggio può cambiare molto a seconda della relazione figura/sfondo posta dall’immagine, ovvero la relazione tra il paesaggio e i soggetti (se ci sono) che lo abitano. In altre immagini (Fig. 3)<sup>13</sup> infatti il paesaggio costituisce niente più di uno *sfondo* entro il quale si muove il “soggetto traumatizzato”, che è in primo piano ed è il vero “fuoco” dell’immagine: nonostante l’enfasi posta sugli aspetti plastici del paesaggio (che lo spogliano da ogni connotazione “pittorresca”), i segni del trauma sono portati qui solo dalla figura umana, che si fa carico di rappresentare la catastrofe, trasferendo però la sua disforia al paesaggio circostante, che pare “risuonare”, rispondere al suo trauma.

L’effetto disforico è dato dunque dalla contrapposizione tra la stilizzazione plastica del paesaggio e dei cromatismi (quasi quelli di un paesaggio lunare) e il salto con le stampelle “congelato” (una sorta di “movimento immobile”) del ragazzo privo di una gamba.

In altri casi, invece, il soggetto umano si confonde con il paesaggio ferito, ne assume la tonalità emotiva e diventa parte di esso pur mantenendo una sua autonomia. In questi casi, vale la pena di soffermarsi sui diversi tipi di osservatore figurativizzati: in alcune immagini (ad es. Fig. 4)<sup>14</sup> osserviamo un *astante* che assiste passivamente agli effetti della catastrofe, in altre ci sono soggetti umani che paiono “posare” di fronte al paesaggio devastato, guardando solo apparentemente in camera (quasi una falsa interpellazione diretta)<sup>15</sup>, in altre foto, uno o più



Fig. 4 – Sierra Leone (© Robert Knot/Médecins sans frontières)

Gli osservatori incarnati in un ruolo attoriale, in altre parole, non paiono svolgere mai la funzione di *sguardi sul paesaggio*, ma sono essi stessi *parte di* un paesaggio ripiegato su se stesso e l’occhio che misura lo spazio (trasformandolo in paesaggio) è quello di un punto di vista esterno all’immagine ed irriducibile ad esso: il punto di vista del potenziale donatore cui si rivolge l’associazione umanitaria. Questa strategia di incassamento di punti di vista (quello previsto dal testo fotografico e quello manifestato in esso da determinati attori), che probabilmente mira ad offrire all’enunciatario una proposta di adesione e condivisione di uno sguardo interno alla tragedia, sembra, nella maggioranza delle foto, non riuscire nell’obiettivo di moltiplicare i punti di osservazione, ma finisce anzi con il ratificarne l’incommensurabilità. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che

il metro – anche estetico – che “misura” questi paesaggi è infatti quasi sempre riferibile ad una cultura e ad un gusto (ad un’estetica, appunto) occidentali. Si potrebbe dunque parlare di un uso particolare dell’enunciazione, di un *débrayage* di soggetti cognitivi/osservatori che duplicano il punto di vista esterno senza però sostituirsi ad esso e agendo anzi internamente all’universo narrativo della catastrofe, portatori di uno sguardo che con l’occhio del fotografo (e di chi guarda la foto) ha poco a che fare<sup>16</sup>.

Tutto ciò pone un interrogativo forse scontato ma comunque centrale: *chi* guarda questi paesaggi? Sono paesaggi *per chi*? Chi costituisce questi spazi come paesaggio? Se prendiamo le immagini in cui alcuni soggetti si muovono e guardano le devastazioni dello spazio che abitano, da una parte abbiamo l’impressione che il loro paesaggio non coincida con quello osservato da noi, c’è come una tensione che il punto di vista spettualizzatore della macchina fotografica non riesce a risolvere: gli sguardi degli astanti nel paesaggio si perdono nella scena e fanno parte di esso, sono “pezzi di paesaggio”, ripiegato su se stesso ad osservarsi. Dall’altra, queste foto però ci propongono di condividere il punto di vista degli astanti/testimoni raffigurati, tentando di porre un’equazione tra il nostro e il loro sguardo.

Ma il caso più tipico è quello in cui in cui il paesaggio diventa soggetto esso stesso, in cui cioè le figure principali sono elementi paesaggistici: frammenti di paesaggi in rovina, visto che stiamo parlando di paesaggi di catastrofe (Fig. 5)<sup>17</sup>. Paesaggio che diventa dunque soggetto, anche narrativo, e condivide questa soggettività con chi lo abita: qui è davvero il paesaggio ad essere corpo ferito, e le figure umane, quando ci sono, hanno la sola funzione di arredare tale spazio.



Fig.5 – Grozny (© ICRC)

In casi più rari, infine, è il corpo umano ad essere trattato come paesaggio e come superficie di iscrizione di tracce di devastazione e violenza, come nel ritratto di una donna mutilata durante la guerra in Sierra Leone fotografata in bianco e nero e di profilo, in una scomposizione dei confini del volto che dà risalto a confini e spazi *interni* al volto, trattato quasi come una mappa su

cui seguire le tracce delle guerra. Qui il soggetto umano non è più astante o testimone (un soggetto cognitivo che guarda): è parte del paesaggio in rovina, è anch’esso rovina, portando alle estreme conseguenze quel processo di “contaminazione”, presente anche nelle altre immagini, tra la devastazione del paesaggio e di chi lo abita. Vanno evidenziati, infine, due dispositivi di enunciazione piuttosto ricorrenti in queste immagini: la *cornice* (che può essere una finestra, o l’oblò di un *tank* dal quale è inquadrato il paesaggio) come elemento che permette lo slittamento tra due dimensioni, due piani di realtà (una di “normalità”, l’altra di catastrofe), e infine l’uso dello *sfocato* e del *mosso* nella rappresentazione del paesaggio di guerra. Questi meccanismi enunciazionali enfatizzano la situazione di scarto dalla normalità e innescano una dialettica tra l’“ordinario” della pace e lo “straordinario” della guerra, che viene quindi presentato attraverso lo scarto da una situazione quotidiana comprensibile anche al punto di vista esterno cui si rivolge l’associazione umanitaria perché riguarda il suo orizzonte di esperienza “ordinaria”. Un raddoppiamento di spazi che spesso è infatti anche un raddoppiamento dei punti di vista: uno *esterno* (di chi guarda) e uno *interno* (all’universo narrativo della foto).

Ciò che colpisce maggiormente, tuttavia, in queste immagini, è che a differenza delle foto-ritratto viene accentuata una *solidarietà* tra il trauma del soggetto umano e quello dello spazio, ed è quest’ultimo a modularne l’intensità, ad attenuarlo o ad amplificarlo.

#### 2.4. La “Natura malvagia”: immagini di terremoti e inondazioni

Per quanto riguarda le catastrofi naturali, anche qui la finalità documentaria delle immagini si trasfigura – forse in una maniera ancora più accentuata che per le immagini di guerra ma secondo stilemi del tutto simili – nell’evocazione figurativa “distorta” di un genere paesaggistico “classico”: in ogni caso, pur nelle variazioni di intensità, anche qui spesso la catastrofe è una deformazione della rappresentazione “normale” del pittorresco, che genera un *effetto di perturbazione*.

In certe immagini (Fig. 6)<sup>18</sup> siamo così di fronte ad una “modalità citazionista” più accentuata, in cui il rimando al genere paesaggistico conferisce una sorta di “codificazione estetica” all’orrore, mettendone in luce una sorta di bellezza (una “bellezza dell’orrore”, la definiva Cristina Demaria nella sua analisi), che in realtà, nondimeno, lo evoca in maniera forse non meno incisiva. E questa evocazione è resa possibile tramite quello che potremmo chiamare un *effetto di perturbazione*: un “perturbante figurativo” che genera un movimento di oscillazione tra due dimensioni (“normale”/“eccezionale” – “familiare”/“inconsueto”), predisposto dall’ambiguità di figure ad un tempo familiari ed estranee. È in questo senso che l’uso citazionista di determinati stilemi della rappresentazione del paesaggio riesce a “far parlare di trauma” queste immagini.



Fig. 6 – Frana in Indonesia (© Juan Carlos Tomasi/Médecins Sans Frontières)

Lo stesso meccanismo è alla base anche delle deformazioni di altri generi consueti e quotidiani della foto di paesaggio, come la foto-ricordo con paesaggio sullo sfondo, che viene riproposta in alcune di queste immagini come scarto da una situazione di pace, come “normalità improbabile” (Fig.7)<sup>19</sup>.



Fig. 7 – Inondazione in Pakistan (© Jason Tanner/Save The Children)

Per quanto riguarda i soggetti che si muovono in questi paesaggi, ci sono alcune continuità e alcune differenze con le fotografie di guerre analizzate prima. Siamo ancora una volta in presenza di soggetti immobili, che in certi casi sembrano “parte del paesaggio”, in altri abbozzano reazioni soggettive, con una reazione che però è scoordinata, “incompetente”, isolata (fuga, tentativi disperati di soccorso, ecc.). Rare le immagini in cui i soggetti sono, ad esempio, impegnati nella ricostruzione o nei soccorsi<sup>20</sup>: le azioni mostrate sono sempre non risolutive (non testimoniano l’avvio di una nuova narrazione, di una trasformazione narrativa); sono reazioni immobili, che non trasformano lo “stato di mancanza” prodotto dalla tragedia, e i soggetti si confondono col paesaggio “rovinato”, sono parte di esso.

Anche qui, le modalità di interazione figure/sfondo sono del tutto paragonabili a quelle delle immagini di guerra e l’estetica del terremoto in particolare risulta molto simile a quella della guerra (rovine in primo pia-

no, ecc.). Forse, in certi casi, è ravvisabile una maggior enfasi sulle figure di bambini che interpellano direttamente l’osservatore, ricambiando lo sguardo.

La Natura è posta come Anti-Soggetto, spesso evocato o attraverso i suoi effetti distruttivi o al massimo attraverso una “naturalizzazione del paesaggio urbano” (villaggi inondata dall’acqua, “inglobati” dall’elemento naturale o quartieri distrutti dal terremoto, trasformati in “natura” dalla presenza di terra, erbacce, ecc.). È rappresentata invece come Soggetto esplicitamente figurativizzato solo nel caso di catastrofi ambientali ma causate dall’uomo: in questo caso non è più “aggressore” (invisibile), ma “aggredito” (visibile).

## 2.5. Antropico vs. Naturale: un primo confronto tra le diverse strategie di messa in immagine

Osservando queste due classi di foto (paesaggi colpiti da catastrofi di origine antropica e catastrofi di origine naturale) abbiamo avuto modo di mettere in evidenza una certa continuità di configurazioni figurative e tematiche che avvalorano l’idea di un’estetica comune ad eventi tanto diversi pur accomunati da una distruttività rivolta contro l’ambiente costruito e naturale<sup>21</sup>.

Due punti meritano di essere sottolineati:

1. Innanzitutto, sia per guerre che per terremoti e inondazioni, i soggetti che abitano questi spazi sono rappresentati come *soggetti inermi* in balia di Anti-Soggetti onnipotenti ma *invisibili*. Ciò spinge ad un confronto con altre immagini di catastrofi che circolano nel circuito mediatico: immagini in cui l’accento narrativo è spostato, nel caso della guerra, sul momento del confronto polemico tra attori contrapposti (in cui ci sono insomma anche figurativizzazioni dell’Anti-Soggetto) e, nel caso dei terremoti, sul racconto della catastrofe “mentre succede” (si pensi ai *reportage* di “scatti rubati” della vita stravolta nell’immediato dopo-catastrofe, che mostrano i primi soccorsi, le prime operazioni se non di ricostruzione quantomeno di “messa in sicurezza”). Tutto questo pare mancare nella foto umanitaria: c’è come un’*immobilità* che situa il paesaggio in un momento di arresto della narrazione, di sospensione<sup>22</sup>. Sono due gli elementi in particolare che paiono marcare una differenza significativa con le immagini di paesaggi distrutti di questo tipo che, tuttavia, circolano anche sul *web* su siti di informazione: da una parte la sparizione della figura del militare, solitamente sempre presente, anche e soprattutto nelle foto di paesaggi di guerra; dall’altra, la sparizione del momento dell’azione (presente invece nella foto di reportage): dell’evento restano solo i suoi effetti. Raramente ci sono soldati in queste foto, a differenza delle immagini di paesaggi di guerra tradizionali. Al tempo stesso le foto di catastrofi naturali mostrano le sofferenze della distruzione, ma sono immobili, non succede nulla. Non raccontano la catastrofe nel suo svolgersi (reportage giornalistico) ma si soffermano esclusivamente sugli effetti di essa: non vengono mai rappresentati azioni o eventi ma solo risultati di



azioni o eventi. È la temporalità di queste foto ad essere peculiare: una sorta di *atemporalità*, immemore dell'irruzione della catastrofe.

2. Un secondo punto di comunanza tra immagini di guerra e di terremoti/inondazioni (almeno nella fotografia umanitaria) riguarda il fatto che, a differenza di alcune foto-ritratto, queste fotografie *esibiscono sempre segni del trauma*: ciò che le distingue tra loro è, come abbiamo visto, la differente configurazione di questi segni e le differenti modulazioni dell'intensità del trauma, ovvero il modo in cui il trauma è costruito discorsivamente e significato. Inoltre, prevalentemente, in queste immagini il paesaggio è trattato anch'esso come un corpo. Tutti questi corpi – corpi umani che si muovono dentro paesaggi traumatizzati, elementi del paesaggio come corpo – hanno una caratteristica in comune: sono “immobili”, sono colti nella loro immobilità. Non c'è azione (*performance*) ma solo il risultato dell'azione (che coincide con un momento di *virtualizzazione del Soggetto*).

## 2.6. Una fotografia “ostensiva”?

La caratteristica comune a queste immagini consiste dunque nel fatto che tutte esibiscono corpi feriti, traumatizzati. Non narrano, ma mostrano. Non raccontano, ma ostentano ferite. Sono foto che *non devono raccontare, ma ostentare*: esibire le ferite, i traumi, le vittime. Il genere prevalente è “paesaggistico”, nel senso che ciò che si mette in foto è sempre un soggetto immobile (come nella foto di paesaggio), ma in uno stato di prostrazione; un soggetto che può essere umano (donna, bambino, uomo mutilato o “traumatizzato”), non umano (città, natura, paesaggio), ma in ogni caso vittima dell'azione di un Anti-Soggetto, spesso non rappresentato, ma solo evocato come forza oscura e potente.

Il segno caratteristico di queste immagini è dunque una ribadita ostensione di segni del trauma: ciò non implica che in queste foto sia assente una dimensione narrativa, ma che essa risulti totalmente appiattita sul un momento statico e non-trasformativo – quello della virtualizzazione, di una produzione di *manque* accompagnata però da una *demodalizzazione* del Soggetto rappresentato che non è in grado di passare all'azione (non possiede la *competenza* necessaria). Tale insistenza sulla virtualizzazione, accompagnata dalla demodalizzazione del Soggetto, nega la narrativa e al tempo stesso *reclama un innesco*, un riavvio della narrazione.

E proprio questo aspetto ci spinge a riflettere sulla ricorrenza di “foto paesaggistiche” nella rappresentazione del dolore a fini umanitari e ci aiuta anche a rileggere la questione dell'espulsione dell'oscenità del dolore e del trauma dalle foto-ritratto: ciò che infatti accomuna queste immagini, pur diversissime tra loro (si va da foto “d'autore”, a istantanee, passando per immagini “da reportage”), sta nel fatto di essere state scelte, selezionate da un'associazione umanitaria per “mostrare” la catastrofe: per *informare* ma anche per *manipolare informando*, informando non solo cognitivamente, ma anche

passionalmente; se il /far fare/ in questo caso coincide dunque con il convincere l'enunciario a fare una donazione, la manipolazione di queste foto si fonda anche su di un /far sentire/, su un tentativo di *predisposizione patemica* dell'enunciario ad un effetto passionale di pietà<sup>23</sup>. La manipolazione passionale gioca proprio su questo aspetto: trasferendo il “trauma” dal soggetto umano al paesaggio (come soggetto), e enfatizzando la “narratività bloccata” del post-catastrofe, traccia il percorso per un re-innesco narrativo che chiama in gioco direttamente l'enunciario-donatore: il paesaggio si può mostrare distrutto perché si può (si deve) ricostruire, mentre il soggetto che si muove in quel paesaggio non può essere mostrato come “totalmente distrutto”, deve poter essere ancora “salvabile” perché l'azione dell'associazione umanitaria (e la donazione) abbia senso<sup>24</sup>. Forse la ragione del tentativo di scaricare tutti i segni del trauma sul paesaggio a vantaggio degli attori umani è una strategia di manipolazione rivolta al potenziale donatore cui queste foto si rivolgono: il paesaggio distrutto si può ricostruire (e motiva una donazione), il “soggetto massacrato” no; anzi, come nota Sontag, esso può paradossalmente rendere più insensibili:

la compassione è un'emozione instabile. Ha bisogno di essere tradotta in azione altrimenti inaridisce. La questione è cosa fare delle emozioni così suscitate, delle informazioni così trasmesse. Se pensiamo che noi non possiamo fare più niente – ma chi sono poi questi noi? – e che neppure loro possono farci alcunché – e chi sono loro? – allora cominciamo ad annoiarci, a divenire cinici, apatici (Sontag 2003, p. 96 trad. it.).

Forse, allora, siamo un presenza di un'estetica del paesaggio che intende suscitare passioni che consentono una migliore traduzione della compassione in azione? Più che il corpo della vittima, la catastrofe riguarda infatti il paesaggio come corpo e come vittima, mentre il trauma, in queste foto, prende la forma di un'immpossibilità di azione all'interno di quel paesaggio; il reinnesco della narrazione, nella manipolazione dell'associazione umanitaria, è consentito solo da una ricostruzione di quei paesaggi, che diventa così una ricostruzione delle soggettività che abitano quei paesaggi (e attualmente in uno stato di inazione, di trauma).

La foto umanitaria, verrebbe provocatoriamente da dire, è dunque, per vocazione e per necessità, foto di paesaggio: foto di un soggetto immobile e *demodalizzato*, spesso incapace di agire e reagire mentre il mondo attorno a lui è andato in frantumi. Non c'è narrazione, ma arresto di essa: esprime uno stato, non una trasformazione di stato. La strategia manipolativa che utilizza queste foto punta su questo per lasciar intravedere, proprio nel momento della fine della narrazione, la possibilità di un nuovo inizio, di una ricostruzione.

Queste immagini, insomma, vivono dello stesso paradosso di cui vive l'associazione umanitaria: il *non dover prendere posizione*. Portare sempre e comunque soccor-

so, come l'associazione umanitaria deve fare, vuol dire farlo al di là della configurazione narrativa dell'evento, senza pretendere di raccontarlo. E queste foto, queste immagini, *non vogliono prendere posizione*. Impossibile, come sappiamo: come già ci avvertiva Régis Debray<sup>25</sup> (ma c'è tutta la riflessione semiotica a ricordarcelo) non esiste un "grado zero" dell'immagine, un suo valore prima di tutto documentale: l'immagine è da subito "finzione", narrazione. Se non altro perché è proiezione enunciativa di un osservatore, e quindi, contemporaneamente, proiezione enunciativa di un soggetto della visione. Queste immagini dunque forse finiscono con il prendere una posizione, che è quella di un punto di vista specifico, il punto di vista a cui si rivolgono queste immagini (occidentale, bianco, benestante e "benpensante"). Prendono, cioè, la posizione di quella "logica della redenzione dell'umanità" ravvisata da Anna Maria Lorusso nella sua analisi. Una posizione che è però anch'essa finzione, una messa in prospettiva che può diventare *occultamento* (volontario o meno), *omissione*. Queste immagini non raccontano mai tutta la storia, e a volte finiscono con l'assomigliare a "cartoline dall'inferno": come le cartoline anche queste sono, in un certo senso, foto di paesaggio e con le cartoline condividono forse, a volte, una certa "superficialità di rappresentazione".

### 3. La foto della sofferenza: istanza estetica, mediatica e umanitaria

Daniele Salerno

Dopo aver affrontato le foto del paesaggio, affronteremo qui un caso specifico di ritratto di soggetti umani, che è divenuto nel 2010 un caso mediatico: la foto di quattro bambini assaliti dalle mosche nel contesto delle alluvioni che hanno colpito il Pakistan nel 2010.

Si tratta di una foto scioccante (come testimoniato dalle centinaia di commenti che la foto ha ricevuto nelle gallerie web di siti di area europea e nordamericana), che ha prodotto un cambiamento radicale nei modi di rappresentare l'evento.

La tesi che si sostiene è che l'irruzione di questa foto sui giornali e sui siti di Europa e Stati Uniti abbia di fatto rotto le strategie, le prassi e le modalità di rappresentazione fino a quel momento predominanti nella narrazione per immagini del disastro (tendenti all'occultamento della sofferenza), e imposto una profonda trasformazione nei modi di mettere in quadro la sofferenza nello specifico contesto pachistano.

Possiamo sinteticamente cadenzare questo processo in quattro momenti:

*agosto 2010*: le immagini delle alluvioni che colpiscono il Pakistan cominciano a circolare sul web e sulla stampa, interessando in ambito europeo soprattutto il Regno Unito. *Save the children* lancia l'allarme umanitario attraverso il sito del *The Guardian* che pubblica, a sostegno dell'organizzazione umanitaria, una galleria di foto di

donne in gravidanza e di neonati<sup>26</sup>. La tendenza dominante è quella di ritrarre i soggetti, come vedremo, narcotizzando ogni elemento che si possa riferire alla sofferenza e al disastro abbattutosi sul paese asiatico. In Italia sono rari i riferimenti al caso pachistano: si tratta per esempio dei blog de *La Stampa*<sup>27</sup> e di *Panorama*<sup>28</sup>, ma in posizioni secondarie all'interno dei siti delle testate giornalistiche. Inoltre a volte sono gli stessi commentatori/utenti a indicare i siti di organizzazioni umanitarie che raccolgono fondi. Nello specifico caso italiano viene fatto riferimento soprattutto alla *Croce Rossa Italiana*, che apre una pagina web per la raccolta fondi nel proprio sito, provvista di galleria fotografica<sup>29</sup>;

*31 agosto - 1 settembre 2010*: la foto di Mohammad Sajjad di quattro bambini assaliti dalle mosche (Fig. 8) comincia a circolare sul web, scioccando e attirando l'attenzione di stampa e opinione pubblica internazionale sui fatti pachistani. La foto viene pubblicata prima da alcuni *photoblog*, poi da blog di organizzazioni interessate a temi umanitari e infine dallo stesso *The Guardian*<sup>30</sup>. La pubblicazione della foto sul sito del *The Guardian* le dà una risonanza mediatica che contagia tutta la stampa occidentale;

*31 agosto - 7 settembre 2010*: la foto diviene l'oggetto attorno a cui si interrogano opinionisti e lettori di tutto il mondo (che commentano la foto sul web), relativamente non solo allo "scandalo" rappresentato dal caso pachistano ma al senso della sofferenza umana in generale.

*7 settembre - fine settembre 2010*: la foto si impone come modello da imitare. Bambini assaliti dalle mosche divengono il soggetto principale di gallerie web di giornali e organizzazioni umanitarie, spesso ritratti con i procedimenti fotografici adottati da Sajjad. La foto dei bambini di Nowshera diviene così una foto tra le tante, inserita in gallerie e serializzata.

La storia di questa foto diviene quindi il crocevia di tre domini: l'umanitario, il mediatico-giornalistico e, come vedremo, il dominio estetico. Le tre istanze agiscono sulla foto in una maniera che è molto significativa nel quadro delle dinamiche e delle tendenze a cui sono sottoposte le immagini della sofferenza. Ma ripercorriamo più analiticamente i punti su descritti.

#### 3.1. Storia di una fotografia

Nell'estate del 2010 il Pakistan è stato colpito da uno degli eventi naturali in assoluto più disastrosi della sua storia: dopo settimane di piogge monsoniche i fiumi hanno straripato, alluvionando un quinto del paese e colpendo quasi venti milioni di persone.

Dal punto di vista mediatico, l'evento è passato per molte settimane quasi sotto silenzio sui media statunitensi e su quelli di molti paesi europei, con l'eccezione dei mezzi di informazione britannici. L'eccezione si può probabilmente ricondurre al passato coloniale che lega ancora il paese asiatico al Regno Unito e alla presenza di tanti pachistani, o cittadini britannici di origine pachistana, in Inghilterra.

La pubblicazione e la diffusione della foto di quattro bambini stesi su un telo e assaliti dalle mosche ha rotto improvvisamente l'“embargo mediatico” che sembrava aver condannato il Pakistan, producendo una serie di effetti sia sui media dei paesi fino ad allora disinteressati all'avvenimento, sia nei contesti che invece si erano rivelati sensibili al caso (i media britannici appunto).



Fig. 8 – I bambini di Nowshera sulla doppia pagina di Internazionale (© Mohammad Sajjad/Associated Press)

L'immagine è del fotografo Mohammad Sajjad dell'*Associated Press* e viene scattata il 31 agosto del 2010 nella città di Nowshera, nella parte occidentale del Pakistan. Sajjad scatta anche un'altra foto che cirolerà molto in Rete, in cui viene ritratto il bambino con il biberon mentre guarda in camera.

Uno dei primi siti a pubblicare le foto di Sajjad è il *photoblog allies*<sup>31</sup>, che pubblica quasi quotidianamente le “news photos” più significative ed esteticamente interessanti in circolazione (o come dice lo stesso sito “interesting images from all around the world”). La foto comincia poi a diffondersi su vari siti impegnati sul piano soprattutto umanitario<sup>32</sup> e poi sui siti di informazione.

Il primo settembre 2010 è infatti il *The Guardian online* a inserire la foto di Sajjad nella galleria *eyewitness*, indicandola come foto del giorno. Da quel momento in poi l'immagine dei quattro bambini si diffonderà sui siti di informazione di tutto il mondo, divenendo un vero e proprio caso mediatico.

Il 5 settembre lo stesso *The Guardian* pubblica un articolo dal titolo “Behind the photograph: the human face of Pakistan's deadly flood”<sup>33</sup>, in cui viene raccontata la storia dei quattro bambini ritratti, che l'inviata del giornale britannico ritrova in un improvvisato campo profughi. Il bambino con il biberon si chiama Reza e ha accanto il fratello Mahmoud: insieme agli altri due fratellini nella foto, sono profughi afgani in fuga con la madre dalla guerra. La foto ritrae dunque le conseguenze di un disastro naturale intervenuto su un disastro antropico, quello della guerra in Afghanistan, e del dramma dei rifugiati.

In Italia sarà *Internazionale* nel numero 862 del 3-9 settembre 2010 a pubblicare la foto e a dare risalto al caso, inserendolo nelle prime due pagine della sezio-

ne “Immagini” che apre ogni numero della rivista. Il quotidiano *La Repubblica* pubblicherà la foto in prima pagina il 7 settembre con un lungo articolo di Adriano Sofri<sup>34</sup> dal titolo “Quella foto del bimbo pakistano simbolo dell'orrore dimenticato” (*La Repubblica* del 7 settembre 2010).

In Rete, dopo la pubblicazione del *The Guardian*, l'immagine si diffonde velocemente e riempie le gallerie dei giornali: per rimanere al Regno Unito, il *The Telegraph* pubblicherà il 14 settembre una galleria fotografica sui bambini pachistani e l'emergenza sanitaria<sup>35</sup>, in cui inserirà anche una delle foto dei bambini di Sajjad (quella che ritrae Reza con gli occhi aperti e lo sguardo in camera).

Tutte le gallerie fotografiche che spuntano in Rete per documentare il caso pachistano si caratterizzano da quel momento in poi per foto tematicamente uguali: si tratta di bambini assaliti dalle mosche, spesso ritratti utilizzando tecniche fotografiche simili.

Questo tipo di rappresentazioni, tematicamente omogenee, interessa le stesse organizzazioni umanitarie: poco tempo dopo la diffusione della foto di Sajjad, *Save the Children* pubblica una galleria che ritrae bambini assaliti dalle mosche in Pakistan.

In altri termini la foto diviene non solo l'emblema del disastro pachistano, rappresentandone e condensandone la tragicità, ma diventa un modello di rappresentazione della sofferenza che verrà preso come riferimento per la creazione di serie fotografiche con lo stesso tema, di cui la foto di Sajjad diviene il “prototipo”.

La storia di questa foto pone dal punto di vista semiotico alcuni interrogativi.

Perché l'immagine di Sajjad è stata così mediaticamente efficace per attirare l'attenzione del mondo su una catastrofe umanitaria nota, ma fino a quel momento ignorata? Come e perché essa è divenuta l'emblema stesso della tragedia, seppure per pochi giorni?

In secondo luogo: come la foto rompe un certo stile rappresentativo consolidatosi nel caso pachistano (lì dove si era rivolta attenzione all'evento) e come impone un nuovo modo di rappresentarlo, che a sua volta si ripete e diviene quasi “stereotipo”?

### 3.2. Emblematizzazione della sofferenza: il dominio estetico<sup>36</sup>

La capacità della foto di condensare in una immagine la tragedia di una intera nazione e di diventare “simbolo dell'orrore dimenticato” (*La Repubblica* del 7 settembre 2010), per dirla con Adriano Sofri, sta prima di tutto nell'effetto passionale ed estesico che produce su chi la guarda: non solo Sofri, ma molti di coloro che hanno visto la foto in Italia per la prima volta sulla doppia pagina di *Internazionale* ne sono rimasti scioccati<sup>37</sup>. Seppure la foto abbia avuto la capacità di attirare l'attenzione del mondo sull'evento – raggiungendo l'obiettivo sul piano cognitivo di *far sapere* ciò che stava accadendo nel paese asiatico –, il perturbamento emotivo

ed esteso che provoca nello spettatore innesca una serie di interrogativi che vanno al di là dello stesso contesto pachistano.

I commenti che la foto provoca non si fermano infatti al fatto contingente, ma interrogano più in generale il senso della sofferenza umana e le sue cause su un piano universale, punti affrontati da Sofri quasi in una laica teodicea. O, come scrive un lettore di *Internazionale*, spinge a interrogarsi sul ruolo di vescovi e “imbrattacarte” (organizzazioni e agenzie umanitarie, ONU, parlamento europeo) che non hanno impedito il realizzarsi di quella situazione. Lo scandalo che la foto ritrae viene caricato quindi di valenze politiche e umanitarie ma anche, superando le contingenze storiche, di interrogativi universali sulla mancanza di giustizia e sulla sofferenza umana, specie quando questa coinvolge dei bambini.

Il percorso che fa giungere questa foto nel breve arco di pochi giorni a divenire emblema del disastro e persino immagine dell’ingiustizia, non è spiegabile semplicemente appellandosi al piano tematico e figurativo: non basta dire che è la natura dei soggetti stessi – i bambini attaccati dalle mosche e ridotti a uno stato animale – a spiegare lo scandalo che la foto ha suscitato nel mondo. Le foto di bambini africani attaccati dalle mosche sono infatti uno stereotipo documentale ben presente nell’ambito della fotografia umanitaria. E seppure queste foto, quando vengono riproposte, siano orribili da guardare, esse non producono, o non producono più, l’effetto mediatico che di fatto l’immagine ritratta da Sajjad ha provocato. In altri termini purtroppo le fotografie di bambini africani attaccati da insetti e da mosche sono una realtà mediatica con la quale siamo ormai abituati a convivere, senza esserne più particolarmente turbati.

Se rimaniamo dunque fermi al solo piano figurativo e tematico possiamo solo dire che essa ripropone un immaginario ipercodificato e ormai stereotipico che appartiene da decenni al repertorio della fotografia umanitaria. E ciò non spiega le ragioni che hanno fatto divenire l’immagine prima emblema della sofferenza di una intera popolazione e poi modello da imitare nella rappresentazione dell’evento (come vedremo). Per comprendere l’effetto patetico e lo choc che la foto provoca nello spettatore dobbiamo addentrarci in un’analisi del piano plastico.

L’efficacia simbolica della foto risiede infatti nella complessa configurazione plastica della scena rappresentata, che la rende non solo una foto orribile, ma una foto orribilmente bella. Siamo davanti a una immagine che rispetta i canoni formali di prospettiva, messa in quadro (con la faccia di Reza al centro esatto della foto) e messa a fuoco, che esibisce una strutturazione rigorosa di rime cromatiche (i colori caldi sulla sinistra e quelli freddi sulla destra), eidetiche (due bambini con la faccia rivolta verso l’alto e due sul fianco con le facce seminascolte) e opposizioni (i due biberon e le api disegnate accanto a cui si muovono le mosche vere), e che ci offre una rap-

presentazione tecnicamente e artisticamente accurata di una sofferenza da flagello biblico<sup>38</sup>.

La foto attira i sensi per la sua bellezza formale, veicolando però un contenuto *oscuro*. Nel catturare i sensi e nel perturbare, l’immagine spinge lo spettatore a cercare un contenimento narrativo e linguistico che chiuda e regoli, nominandole, le passioni suscitate (Landowski 2004): la “rabbia” del lettore di *Internazionale* e il “pianto” della moglie come l’“orrore” di Sofri, per riportare la reazione di alcuni spettatori empirici<sup>39</sup>.

In questo senso il caso mediatico suscitato dalla foto è dato dalla sua capacità di operare sul piano del far sentire, provocando nello spettatore, sul piano cognitivo, la necessità di sapere, interrogarsi e, se richiesto, agire.

In altri termini il processo di emblemizzazione della foto, che nel breve arco di ventiquattro ore porta una parte del mondo a guardare gli esiti di una catastrofe sulla quale aveva “chiuso gli occhi” (sempre nelle parole di Sofri), non può essere spiegato se non passando per l’analisi del livello estetico-strutturale dell’immagine.

### 3.3. Il disfarsi della vita: la dimensione aspettuale<sup>40</sup>

È un dato evidente e intuitivo che il primo elemento che disgusta chi guarda la foto sia dato dalle stesse mosche. Gli insetti saturano lo spazio rappresentato, ricoprono i corpi dei bambini e si distribuiscono probabilmente seguendo lo sporco e gli umori biologici che ne macchiano e ne bagnano i vestiti: si concentrano dunque nelle narici, sulla bocca, tra le dita delle mani e attorno alle ferite o alle pustole sul loro corpo. E risaltano grottescamente sul biberon vuoto e punteggiato di api che il bambino al centro stringe nella mano. La foto produce quasi un effetto sonoro, dato anche da alcuni punti mossi che non sono altro che le mosche in volo.

L’opposizione esibita dalla foto che mette in crisi le nostre strutture categoriali, e dunque i nostri sistemi di divisione e collocazione degli elementi, è quello tra l’umano e l’animale e tra il puro e l’impuro, e si trova alla base di quel senso di disgusto che immediatamente proviamo. Secondo Martha Nussbaum “il disgusto possiede un contenuto cognitivo complesso focalizzato sull’idea dell’incorporazione di un elemento contaminante” (2004, p. 113 trad. it.) e riguarda in particolare i limiti del corpo e soprattutto il mantenimento della separatezza tra l’essere umano e l’essere animale, che nella foto che stiamo analizzando viene meno.

La contiguità tra le mosche e i bambini ci porta sotto gli occhi la compresenza tra due universi connotativi che secondo i nostri sistemi valoriali non dovrebbero entrare in quel genere di relazione: l’umano puro per eccellenza (il bambino) e l’impuro animale (la mosca). Il biberon con le false api su cui si muovono le vere mosche approfondisce e drammatizza l’opposizione, mostrando un oggetto legato all’infanzia e alla sua cura, in un contesto che è quanto di più lontano dall’idea che abbiamo di infanzia giusta.

Il bambino indossa magliette con scritte in inglese e usa un oggetto di provenienza occidentale, dono probabilmente di organizzazioni umanitarie: la maglietta e il biberon fanno risaltare ancora di più l'inappropriatezza e l'ingiustizia rappresentata dalla foto.

Il biberon e le magliette mettono così in relazione due altri universi, questa volta identitari, la *nostra infanzia* – quella occidentale portata dalle organizzazioni umanitarie – e la *loro infanzia*, quella dei bambini colpiti dal disastro. Nei vestiti macchiati, sporchi e laceri e nel biberon con le false api su cui si muovono le mosche vere vediamo la degradazione dell'idea stessa di infanzia. E nella relazione tra l'oggetto occidentale e i bambini si muove la presenza/assenza proprio delle organizzazioni umanitarie occidentali che, evocate dagli oggetti, vengono così chiamate in causa: il biberon nelle mani del bambino diviene quasi la prova della colpa, il segno del delitto che pesa sulla coscienza di *noi occidentali*, cioè del destinatario inscritto nella foto.

Sono questi elementi dell'immagine che vengono valorizzati dalle due reazioni che abbiamo prima riportato, quella di Adriano Sofri e quella del lettore di *Internazionale*. Il biberon, come una prova, accusa l'occidente e le organizzazioni umanitarie di essere a un tempo presenti con le loro azioni caritatevoli ma fallimentari nella loro opera. Questi oggetti permettono così una moralizzazione dell'evento: non si tratta solo di un disastro provocato dalla natura (l'alluvione, le mosche, le epidemie), ma di un evento aggravato dall'indifferenza dello stesso "occidente".

Questi elementi, come dicevamo, sono necessari ma non sufficienti a spiegare i motivi che hanno reso la foto un caso mediatico. Occorre in tal senso analizzare il livello plastico, aspettuale e ritmico alla luce dei precisi effetti di senso che risuonano a livello estetico e patemico nello spettatore.

La foto, in un ideale percorso di visione, pone i quattro bambini come momenti diversi di un processo di *demodalizzazione* dei soggetti che affrontano il disastro, con il graduale indebolimento della loro volontà di sopravvivere<sup>41</sup>.

Reza stringe il biberon mentre Mahmoud, bocconi e con la faccia schiacciata sulla testa del fratellino, è teso in un evidente e sofferto sforzo: la mano destra – intralciata dalle mosche che assumono per chi guarda quasi una dimensione aptica – preme sul pavimento, mentre la mano sinistra è contratta. Reza e Mahmoud, nella forma assunta dal loro corpo, sono animati, seppure in gradi diversi (Mahmoud sembra fare appello alle ultime forze) da una volontà di vita o anche da un istintivo e sofferto gesto di sopravvivenza che li rende reattivi al disastro. In questo risiede la forza dei due gesti, che appaiono naturali e umani nell'assurdità del contesto: suggerire, anche se da un biberon vuoto; cercare di sollevarsi, premendo sulle mani assalite dalle mosche. Sullo sfondo vediamo invece un biberon abbandonato e poi gli altri due bambini immobili: dormono? Sono

in uno stato di incoscienza? Sono morti? Il loro corpo tradisce l'abbandono, la mancanza di forze anche solo nel tentativo di scacciare una mosca con la mano. Si tratta di due soggetti che, se non privi di vita, appaiono completamente privi di volontà. E in loro indoviniamo il potenziale tendere della vita verso la morte e il suo conseguente disfacimento organico, annunciato dalle mosche.

Ciò che il fotografo ha ritratto è quindi il disfacimento della vita stessa. In questo sta il senso d'orrore e di osceno che la foto suscita in chi la guarda: la foto ci suggerisce come la storia dei due bambini in primo piano potrebbe finire, facendoci intravedere sullo sfondo l'epilogo tragico e offrendoci quindi l'immagine di una morte nel suo farsi.

Crediamo sia questo ad aver reso l'immagine, per alcuni giorni, non solo la rappresentazione del male storico e contingente dell'alluvione pachistana, ma l'immagine che interroga il senso della sofferenza umana sul piano universale, specie quando questa colpisce i bambini.

### 3.4. La serializzazione dell'immagine della sofferenza nelle gallerie web: il dominio mediatico e umanitario

Vediamo ora la seconda fase nella storia che abbiamo tracciato della foto: il suo divenire da emblema e *unicum* nella rappresentazione dell'orrore pachistano, a "prototipo" per il ristabilirsi di un nuovo modo di rappresentare il disastro.

La foto di Sajjad diviene uno strumento per avviare una produzione in serie di foto tutte simili: i fotografi cominciano a cercare "la realtà" ritratta da Sajjad e a ritrarla con le stesse tecniche fotografiche, per proporla ai mezzi di informazione e alle organizzazioni umanitarie.

Per comprendere il cambiamento apportato dalla foto dei bambini di Nowshera, occorre fare un passo indietro e guardare a come i siti che hanno pubblicato la foto di Sajjad hanno trattato precedentemente il caso pachistano.

*Alleyes*, il *photoblog* che per primo ha pubblicato la foto, aveva messo online qualche giorno prima diverse immagini sulle alluvioni pachistane e in particolare il 26 agosto ha dedicato una galleria ai ritratti di bambini<sup>42</sup> (mettendo in copertina la foto di un bimbo che dorme in una zanzariera adattata a culla)<sup>43</sup>. Sono foto che ritraggono bambini che, inconsapevoli del disastro, continuano a giocare (la galleria dedicata specificatamente ai bambini pachistani si apre con un bimbo che gioca con un pneumatico), che chiedono cibo, che vengono assistiti dai genitori o che vengono curati in ospedale. In alcuni casi sembrano bambini che vivono momenti di infanzia felice. Fanno eccezione alcune foto della galleria su indicata e altre pubblicate il 10 agosto sempre su *alleyes*: si tratta di immagini scattate dallo stesso Sajjad<sup>44</sup>. Lo stesso si può dire per il sito del *The Guardian*. Il 27 agosto il giornale britannico sostiene una campagna di *Save the children* per aiutare i bambini pachistani. La galleria

si intitola “Births amid the Pakistan floods” (Nascite nel mezzo delle inondazioni in Pakistan) e ritrae donne in gravidanza e bambini neonati. L’introduzione a tutte le foto della galleria recita: “tra le migliaia di persone che sono sfuggite alle alluvioni in Punjab ci sono donne in gravidanza, alcune costrette a camminare per giorni e a partorire ai bordi delle strade. Le loro case sono state distrutte e non sanno dove andranno quando le acque si ritireranno”. Ogni foto è poi accompagnata da una breve didascalia con la storia delle persone ritratte.

Le immagini che vediamo sono molto lontane dall’orrore rappresentato dall’immagine di Sajjad e in alcuni casi potrebbero stare bene persino in un catalogo di moda: donne che passeggiano in quella che sembra una spiaggia, vestite di tutto punto e con un bimbo in braccio, in una specie di narcotizzazione di ogni elemento che faccia pensare a un’emergenza umanitaria<sup>45</sup>.

Come abbiamo detto, la foto di Sajjad appare il 31 agosto. A circa una settimana da quella data si diffondono sul web e sui siti degli organi di informazione immagini di bambini assaliti dalle mosche.

Queste foto vengono poi inserite nelle gallerie degli organi di informazione, come quella del *Telegraph* del 14 settembre 2010<sup>46</sup>: diciannove foto di bambini, alcuni con il biberon e quasi tutti ricoperti da mosche, alcune terribili a guardarsi e tra queste la foto di Reza scattata da Sajjad.

*Save the children*, che come abbiamo detto il 27 agosto si era affidato al *The Guardian* per sostenere l’appello a favore del Pakistan, pubblica una galleria a un mese dalle alluvioni<sup>47</sup>: anche in questo caso vengono inserite immagini di bambini attaccati dalle mosche.

La foto di Sajjad così da unicum d’orrore e disgusto diviene una tra le tante foto tutte simili tra loro di bambini attaccati dalle mosche: questo tipo di immagine diviene un vero e proprio marchio dell’alluvione pachistana, uno stereotipo narrativo e visivo.

In pochi giorni il “successo” dell’immagine di Sajjad conduce molti fotografi a cercare di imitarla: le gallerie fotografiche, prima decantate di ogni elemento riferibile al disastro naturale, propongono una infinita serie di immagini di bambini ricoperti da mosche, tra loro molto simili sia dal punto di vista tematico che della resa fotografica.

Rimane però un elemento che non riesce a passare nella attività di riproduzione e che è dato dalla singolarità estetica della foto: un *plus* di senso che rimane non trasposto e forse non trasponibile. Gli altri fotografi non riescono a ricopiarne affatto l’efficacia simbolica – che come abbiamo detto è il risultato dell’organizzazione del livello strutturale ed estetico della foto – e si fermano solo sulla superficie fotografica, cercando di copiarne il livello figurativo e tematico, e non quello plastico e le opposizioni strutturali che abbiamo evidenziato.

Bisogna qui interrogarsi quanto l’immagine della sofferenza risponda alle logiche del mercato dell’informazio-

ne: il “successo” di una fotografia come quella di Sajjad ha portato alla produzione in serie e alla proposizione di un “marchio del disastro”.

La foto di Sajjad quando è apparsa è riuscita in questo senso a risvegliare le coscienze e a sensibilizzare, anche puntando su una rischiosa estetizzazione della sofferenza dei bambini. Ha dato inoltre forma a una serie di riflessioni sulla sofferenza umana a partire dalla sua capacità di trasmettere tale sofferenza e *farla sentire* a chi guarda, scioccando e agendo a livello patemico.

Allo stesso tempo, nel momento in cui la logica quasi industriale dell’informazione ne ha imposto l’imitazione, si è compiuto probabilmente un processo di normalizzazione e stereotipizzazione. Le foto che hanno seguito quella di Sajjad sono immagini con le quali, come quelle dei bambini africani assaliti dalle mosche, siamo mediaticamente abituati a convivere. E forse hanno depotenziato la stessa forza mobilitante dei bambini di Nowshera.

#### **4. Ritorno a Srebrenica. Testimoniare la testimonianza**

Federico Montanari

##### **4.1. Oltre alle immagini del dolore: il lutto e le forme della commemorazione**

In questa parte del nostro intervento si vorrebbe provare a lavorare su un caso di rappresentazione e “racconto del dolore” in parte diverso, ma tuttavia complementare rispetto a quelli mostrati in precedenza: caso relativo ad alcuni esempi di fotografie di una commemorazione – quella dell’eccidio di Srebrenica, in occasione del quindicesimo anniversario, nel luglio 2010 – con i suoi rituali e le sue immagini inseparabilmente connesse a quegli stessi rituali.

Dire rituale, in questo caso, e dire rappresentazione, può risultare come assurdamente riduttivo, e forse anche oltraggioso, specie in relazione ad un evento ormai così noto per la sua drammaticità: ricordiamo che molto spesso il massacro di Srebrenica è stato paragonato agli eccidi della seconda guerra mondiale, come Marzabotto, per il suo carattere di “guerra ai civili”, di spregevole crudeltà. Infine esso si ripropone per le controversie che ha suscitato e che ancora oggi continua a provocare.

Prima però ci pare necessaria una breve collocazione, più che storica, diremmo di “formazione culturale” di queste immagini. Vorremmo cioè provare a considerare le immagini in questione non solo come testi isolati da analizzare “in sé”; o, ancora, non tanto in relazione al loro presunto “contesto” (momento storico-sociale che, in ogni caso, dal punto di vista semiotico, non potrà essere dato nient’altro che da un insieme di racconti, testi e discorsi che circondano e si relazionano con quelle stesse immagini); o, infine, al co-testo (oggetti testuali composti da cui provengono le immagini, come i diversi blog: nel nostro caso, fra gli altri, quello del settimanale

“Panorama”, o di alcuni siti web a tematica umanitaria, come quello di *Amnesty*, e alcune foto-gallerie<sup>48</sup>). Anche in questo, come negli altri casi analizzati in precedenza, tale co-testo risulta essere, certo, importante, dato che è proprio grazie a tali mezzi e canali – appunto, costruiti testuali eterogenei come blog, o magazine online – che queste immagini vengono fatte circolare, vengono utilizzate<sup>49</sup> e si connettono con altri tipi di testi relativi a questo tema. Tuttavia, vogliamo fare notare che proprio l’alta capacità di diffusione e messa in circolazione di queste immagini, data dal web, crea un effetto paradossale: la nostra ipotesi al riguardo è che, proprio a causa di questi mezzi, diventino relativamente meno importanti gli stessi “mezzi” o le “cornici” (co-testi di inserimento e diffusione) di queste immagini, mentre, al contempo tali immagini si trasformano in fretta in “emblemi”: il processo, prima di iconizzazione e poi di “emblematizzazione”<sup>50</sup> sembra avvenire in modo molto più rapido. Soprattutto, vorremmo sottolineare come questo tipo di trasformazioni che tali immagini subiscono rapidamente provoca un cambiamento più generale; potremmo dire che da testi esse diventano anche veri e propri attori sociali. Attori-immagini, il cui statuto si connette irrimediabilmente con altre forme di testualità diffusa, come ad esempio, il “ciò che si sa” e il “ciò che si dice”: il ciò che viene raccontato attorno a quel dato evento: alle connessioni che si vengono a creare fra reti e sequenze di eventi e gli enunciati e i racconti che li circondano.

Insomma, vorremmo provare a tenere fede, e a riprendere, quanto Foucault (1969, 1984), da un lato, affermava relativamente alla possibilità di uno studio degli enunciati e delle loro concatenazioni (ma egli aggiungerebbe che non si tratta solo della dimensione del *dicibile*, ma, appunto, anche di quella del *visibile*): come si trattasse di reti, o meglio di arcipelaghi – le formazioni discorsive, per dirla con Foucault –, in cui si creano come degli itinerari; in cui gli enunciati rappresentano soltanto parti emerse di più ampie zone di discorso; e di cui individuare “stratigraficamente” i processi di accumulo attraverso i quali gli enunciati nascono e si trasformano, e le zone da cui potenziali nuovi discorsi possono svilupparsi (cfr. su questo anche Deleuze 1986). Sottolineiamo qui, ma senza potere approfondire, la presenza di due fenomeni e figure rilevanti: quello, appunto, dell’*accumulo*, dell’addensamento testuale: relativo al sedimentarsi, al sovrapporsi e stratificarsi di diverse gradi e tipi di formazioni testuali (resoconti, memorie, inchieste, denunce, ecc.) e la *serie o concatenazione*, a carattere processuale e sintagmatico, in cui i testi si richiamano gli uni con gli altri. Tali figure, forme (cfr. Fontanille 2004, p. 355 e sgg. a proposito del rapporto fra testimonianza e reportage) o fenomeni sono, evidentemente, tipici delle forme testuali-culturali della memoria<sup>51</sup> (qui in particolare collegata con il racconto del dolore e del trauma e, appunto, della testimonianza), ma a nostro parere ne va tuttavia rivendicata la loro natura *prospettica e trasformatrice* degli stessi racconti e narrazioni culturali.

Dall’altro lato, Baudrillard (2004), in rapporto, questa volta direttamente, alle immagini – del terrorismo, della guerra – proponeva di chiedersi non soltanto quale violenza esse fanno a noi, ma anche quale violenza noi facciamo loro (come le manipoliamo, le riorientiamo, le distruggiamo, o anche, certo, per come spesso le interpretiamo); e, infine, si chiedeva se non vi sia una terza forma di violenza, quella anestetizzante, del controllo, della deterrenza, della sterilizzazione, data proprio dalla stessa circolazione di quelle immagini. Non solo la violenza *delle* immagini, non soltanto quella *alle* immagini, ma quella *fra* le immagini, nel loro proporsi come spettacolo. Si tratta di tre modi o statuti delle immagini del dolore, della violenza e della commemorazione che sono ben comuni e talvolta sembrano sovrapporsi. Notiamo che questa lettura di Baudrillard può prestarsi ad una banalizzazione: non si tratta infatti di pensare tanto al “rischio di assuefazione” alle immagini della violenza per un effetto di saturazione – nei media, nella nostra percezione e nella memoria sociale condivisa – o di loro “manipolazione” – per cui la “realtà del dolore e della violenza” scomparirebbe, di volta in volta, dietro alla costruzione mediatica (è la critica che era stata mossa da Susan Sontag – 2003, p. 95 – proprio a Baudrillard e ad una linea di pensiero propria, secondo la Sontag, alla “*French Theory*”, anche all’indomani dell’11 Settembre), o ad una loro estetizzazione<sup>52</sup>, ma di valutare come queste immagini lavorino e producano, a partire dal *loro interno*, questi effetti, e di capire come, appunto, questi caratteri si connettono e si sovrappongono gli uni con gli altri.

#### 4.2. L’evento, il ricordo: la sfera monumentaria

Ora, anche nel nostro caso dobbiamo tenere conto di un evento – Srebrenica, luglio 1995, e la sua commemorazione quindici anni dopo – e non tanto, appunto, della “memoria in sé” connessa a questo evento, quanto delle *procedure*, mediatiche, politiche, culturali della sua memorializzazione, e ri-memorazione: vale a dire dei modi di costruirlo, di metterlo in una data forma. Ricordiamo, a questo proposito, che il “paradosso Srebrenica” è consistito, sin da subito, proprio nel suo rapporto con le immagini e i modi di “osservazione”. Nel suo “essere subito sotto i nostri occhi”: avvenire e divenire “in diretta”, sotto gli occhi e gli sguardi – come si disse allora, “impotenti” – non soltanto dei media, e dunque delle opinioni pubbliche di tutto il mondo (e in questo non possiamo non ricordare ancora Baudrillard, nel suo insistere sulla dimensione oscena e pornografica delle immagini delle guerre recenti<sup>53</sup>, anche se si era in un’epoca che ancora non aveva conosciuto l’enorme espansione del web come grande distributore di immagini in tempo reale, e che invece allora arrivavano attraverso i canali, assai più intermittenti, dei reporter, delle truppe televisive e dei giornalisti che operavano sul terreno). Ma questo evento accadeva anche sotto gli sguardi di osservatori “politici”, “militari” e “diplo-

matici”, così come dei dispositivi – quantomeno inetti, incapaci, passivi – delle organizzazioni e delle potenze internazionali (l’Onu, l’Europa, la Francia con il suo comando della missione Unprofor, l’Olanda con il suo patetico e impreparato battaglione di protezione dispiegato sul campo, la Nato con il suo impotente e limitato dispositivo aereo, e gli Usa) che non furono in grado, o non vollero, impedire l’evento, e fermare il massacro; di proteggere perlomeno i civili, le donne, i bambini.

Inoltre, come anticipavamo, si tratta della capacità, da parte di questo evento, di riattivare immagini memoriali e memorie precedenti<sup>54</sup>: da Marzabotto, al nazismo, ai Campi, alla *Shoah*. A questo proposito, l’allora Segretario Generale dell’Onu Boutros Ghali, parlerà, appunto, con affermazione destinata ad essere ripresa tante volte “della peggior atrocità commessa in Europa dai tempi della Seconda Guerra Mondiale”; e significativamente, Elie Wiesel, pochi anni dopo la conclusione della guerra di Bosnia, e poco prima dell’inizio della guerra del Kosovo, si appellerà a Clinton e a Madeleine Albright, chiedendo loro di intervenire per fermare un nuovo possibile Olocausto, ancora una volta in piena Europa.

Infine, vi è una scia, che arriva sino ai giorni nostri, data dalle centinaia di video reperibili oggi in rete, e su Youtube<sup>55</sup>, relativi alla guerra, ai combattimenti e alle violenze in Bosnia e allo stesso massacro di Srebrenica, e che ancora oggi contribuisce ad alimentare polemiche, attribuzioni di colpe, tentativi di difesa da parte dei protagonisti, sino all’elaborazione di indagini e inchieste internazionali. Tutti continuiamo a ricordare il *déjà vu* del generale Mladic che accarezza i poveri bambini piangenti con alle spalle le figure scheletriche dei prigionieri del campo di Potocari, e con intorno i soldati Onu olandesi che sembrano fraternizzare, per quanto incapaci ragazzini impauriti pure loro, con i miliziani serbo-bosniaci. Ecco che il dossier Srebrenica<sup>56</sup> – nei suoi caratteri storici, giuridici, politici – non è ancora chiuso: e, anzi, nel suo non chiudersi mostra i tratti del trauma, dello *shock* politico-culturale difficilmente rimovibile; magari non tanto per quanto riguarda la percezione “comune”, all’interno del dibattito pubblico attuale, quanto da parte dei suoi protagonisti politici; esso inoltre sembra crescere e assumere forme politico-culturali-semiotiche nuove<sup>57</sup>. Ma dicevamo che qui ci limiteremo a segnalare alcuni tratti che sembrano caratteristici di due reportages fatti, in particolare, in occasione dei momenti della commemorazione del quindicesimo anniversario dell’eccidio, nel luglio 2010; ma che si connettono strettamente con questa costruzione: di un qualcosa che ha a che fare con la costruzione di un monumento.

### 4.3. Dalle immagini-affetto alle immagini-monumento

Perché monumento? Non in senso stretto, anche se vi è, sul luogo principale dell’eccidio, a Potocari, un memo-

riale, attorno al quale, mano a mano, si vanno affollando, allineate, le stele delle tombe. Mano a mano: ecco che qui troviamo una prima caratteristica; si tratta di un monumento eterogeneo<sup>58</sup>, e che si accresce progressivamente; fatto di linee di tombe che vi trovano spazio, via via che vengono scoperti, nei dintorni, i poveri resti, ciò che rimane dei corpi che subirono l’eccidio. Questo punto è importante, perché ci dice qualcosa sulla eterogeneità e drammatica complessità di questo monumento commemorativo – fatto, insistiamo, non solo dello stratificarsi di quel “sito” fisico e geografico, ma anche dell’accumularsi di diversi tipi di attività: fino al lavoro compiuto dalle stesse immagini. La componente giudiziaria (l’attività di indagini degli anatomo-patologi forensi) si lega ad un altro “affollarsi”, appunto, quello delle immagini di quel sito, e degli elementi *dentro* quelle immagini. Testimonianze, certo, di queste attività, le immagini svolgono anche una funzione peculiare. Soprattutto quelle dei volti delle madri di Srebrenica (riunite in associazione, dunque dotate di un carattere non solo “affettivo”, del dolore e del ricordo, ma anche “politico”, della giustizia: in questi quindici anni le donne e le madri di Srebrenica hanno condotto la loro battaglia per la verità, simili anche nella loro iconologia e discorsi, alle Madri argentine di Plaza de Mayo).

Troviamo dunque questo insieme di volti, figure, momenti, attraverso il lavoro di due fotografi – Peter Dejong ed Amel Emric – che, dicevamo, hanno seguito da tempo le azioni e le proteste delle madri di Srebrenica, così come, in specifico, hanno fotografato i momenti del ricordo e delle commemorazioni.

Un primo tratto che sembra emergere – forse evidente, ma per noi importante – da questa serie di immagini ci pare essere quello del costituirsi di un rapporto speciale fra volto delle donne e paesaggio: fra viso (e corpo) e scena che fa da sfondo a questo volto. Si tratta di una relazione che potremmo definire di rfigurazione. Vale a dire che i volti, in particolare, e i corpi delle donne, attraverso gli elementi che li attorniano – il velo, in particolare – si connettono al “paesaggio”: in questa connessione si ha la trasformazione, al tempo stesso narrativa e propriamente figurativa, di questi volti e del senso globale di questa serie di fotografie (le quali possono essere esaminate insieme proprio per la loro omogeneità che risulta immediatamente evidente, sia dal punto di vista stilistico che tematico). Si tratta qui di un paesaggio tristemente peculiare, fatto di bare, esse stesse coperte di drappi; e oltre alle bare le tumulazioni e infine le lunghe serie di lapidi. Fino, di nuovo, al volto del dolore.

Ma cosa significa rfigurazione? Significa pensare che le figure, in particolare quelle del volto, in rapporto a quelle complesse e articolate del paesaggio (e qui ci pare emerga un punto in comune con quanto affermato da Francesco Mazzucchelli sulla questione delle immagini dei paesaggi di guerra e di catastrofe), si connettono, grazie ad alcuni elementi isotopici. Si tratta, certo, di linee di coerenza nel loro insieme, ma soprattutto di





Fig. 9 – © AP/PA Photo/ Peter Dejong



Fig. 13 – © AP/PA Photo/ Amel Emric



Fig. 10 – © AP/PA Photo/ Peter Dejong



Fig. 14 – © AP/PA Photo/ Amel Emric



Fig. 11 – © AP/PA Photo/ Peter Dejong



Fig. 15 – © AP/PA Photo/ Amel Emri



Fig. 12 – © AP/PA Photo/ Peter Dejong

dinamiche presenti nelle immagini, che le trasformano al loro interno, a partire dal piano che la semiotica definisce plastico. Tuttavia, nel nostro caso, vi sono dinamiche, vi sono forze che utilizzano, e partono da, elementi questa volta evidentemente di tipo figurativo – e dotate di tratti al tempo stesso altamente “simbolici” e riconoscibili come i veli, i drappi verdi dell’Islam, che ricoprono le bare, allineate, le steli, esse stesse allineate (Fig. 13) o in attesa di esserlo (Fig. 11), dopo le tumulazioni e i riti che le accompagneranno – ma che ci indirizzano ad un retroscena dotato di componenti di tipo cromatico e di forme molto marcate, come i campi di colore omogenei ed intensi, come le bare allineate. Ecco emergere, anche in questo caso, le particolari figure della *serie* accompagnata dall’*accumulo*, che avevamo evocato sopra relativamente alla questione della testimonianza. In questo caso ci troveremo di fronte ad un sintagma “seriale” (Geninasca), tuttavia composto di tratti figurativi e dunque che, certo, fa pensare all’idea di ripetizione, quindi di tempo, ma che contrasta proprio con la stessa realtà figurativa: le bare, il loro protendersi in una prospettiva quasi infinita. Certo, e per inciso, si potrebbe obiettare che questa disposizione fa parte del rituale, di una data cultura religiosa (l’Islam). Questo è vero, ma tuttavia non va dimenticata la dimensione pubblica e globale che assumono questo evento e queste immagini (le tumulazioni dei resti, e la commemorazione, di un crimine “contro l’umanità”). Ma dicevamo “campi di colore”, non a caso, dato che, se ci spostiamo dai volti, con il loro guardare altrove (o il loro imprecare, nel caso, particolare della madre davanti al tribunale dell’Aja in occasione del processo a Karadzic (Fig. 10), di lato o verso le stesse linee delle bare ecco che queste estensioni, composte dal ripetersi delle bare, delle lapidi, ci proiettano verso un’altra dimensione. Ora è l’organizzazione degli spazi a prevalere: abbiamo la percezione, anche grazie all’effetto prospettico e di punto di fuga le immagini, di un aprirsi verso un altrove, verso uno spazio che si allontana, quasi all’infinito, o comunque all’orizzonte, sovrapposto allo spazio “naturale” del paesaggio.

E, dunque, ci pare che ritroviamo questa relazione tesa e asimmetrica fra le figure del volto (essi sono qui, bloccati, in un istante, dal fotografo, in un’espressione, di ricordo, di sofferenza o di dolore, talvolta di rabbia) e gli spazi retrostanti che sono letteralmente protesi (dal punto di vista sia spaziale che temporale e durativo-attenuale) verso un “laggiù”.

A questo proposito, Fontanille (1995, cfr. per una discussione su questo punto, anche Basso 1999) nel lavorare sul problema delle immagini e della luce, riprende i concetti, rielaborati – come è oramai piuttosto noto – da Deleuze, di spazio *ottico* (tipico delle relazioni spaziali-visive astratte, sottostanti la dimensione figurativa), *tattile* (lo spazio figurativo vero e proprio), *manuale* (lo spazio topologico); ed infine *aptico*. Sono diversi gli studiosi che hanno utilizzato quest’ultima categoria per l’analisi delle immagini: punto di incontro, “spazio in-

terattivo” che connette gli altri spazi; nuova dimensione grazie alla quale noi riusciamo ad entrare “in contatto” e a percorrere un’immagine. Essa sembra essere rilevante anche nel nostro caso: anche in queste fotografie, grazie all’unione fra dimensione materica e coloristica dell’immagine e figure (come il volto o la mano, o lo stesso velo) veniamo cogliendo gli effetti che sprigionano da queste stesse figure, proprio in quanto forme spaziali in rapporto con altri spazi: i volti, i profili, i corpi si stagliano – anche laddove il volto, o il corpo della donna è fotografato di spalle o di lato, in questo caso sempre in atteggiamento di preghiera o di raccoglimento (Figg. 14, 15) – come emergenti da quello “sfondo” che rappresenta per eccellenza altri corpi: quei corpi le cui spoglie sono state rinvenute, ma che non sono più; quelli dei loro cari uccisi.

Per concludere, sottolineavamo sopra come questa “alta densità” di componenti plastico-figurative possa fare di queste foto delle possibili candidate ad una loro “emblemizzazione” e forse stereotipizzazione (il fatto stesso che si siano molto diffuse in rete potrebbe essere una spia di questa tendenza); tanto che a qualcuno hanno ricordato le foto di una pubblicità (pensiamo ad esempio ai lavori di Oliviero Toscani). Crediamo però che questo sia vero solo perché le campagne pubblicitarie si appropriano esattamente di procedure del genere: utilizzo di procedure di iconizzazione e, successivamente, di emblemizzazione. Tuttavia, al di là di questo “rischio”, che non sta certo a noi valutare (specie in rapporto a quanto abbiamo scritto relativamente allo stretto legame di tali immagini con l’evento e ciò che rappresentano e vogliono raccontare), ci sembra che queste fotografie possano essere considerate, in questo senso, immagini a statuto multiplo: di reportage, di testimonianza, del “testimoniare una testimonianza” (quella delle donne di Srebrenica). Certo, esse, forse, fanno emergere i possibili tratti e problemi di una “estetica” del dolore; ma questa estetica, di per sé, non può essere certo giudicata a priori. Men che meno in questo caso.

#### Note

1 Per ragioni di spazio, abbiamo sviluppato in questa sede solo tre contributi del lavoro complessivo che stiamo conducendo, accennando solo brevemente agli altri interventi che sono stati discussi al Convegno AISS. In particolare l’autore del paragrafo 2 è Francesco Mazzucchelli, il paragrafo 3 è il contributo di Daniele Salerno, mentre Federico Montanari è l’autore del paragrafo 4.

2 In questo senso si useranno nel corso dell’articolo anche le etichette “fotografia umanitaria” e “concerned photography”. Per una rassegna sulla fotografia umanitaria, su alcune definizioni di *concerned photography* e sul rapporto tra diritti umani e fotografia si rinvia all’ottimo testo *Diritti Umani. Cultura dei diritti e dignità della persona nell’epoca della globalizzazione* – *Documenti fotografici* (Mauro 2007).

3 Basti pensare al ritratto della donna afgana sfigurata per

aver abbandonato il letto coniugale e recentemente premiata come “foto dell’anno” dagli organizzatori del World Press Photo.

4 Ci riferiamo in particolare alle conclusioni di Anna Maria Lorusso che ha ravvisato una certa tendenza estetizzante nella rappresentazione della sofferenza e all’analisi di Cristina Demaria che osservava come l’“osceno” in queste immagini subisca un complesso processo di occultamento.

5 Con questo non intendiamo dire che non ci sia mai spazio, nelle immagini con soggetti umani, per una messa in scena anche drammatica dell’osceno; d’altra parte, la stessa Cristina Demaria, mentre sottolinea la complessità e la non univocità della nozione di “osceno”, nota anche come ciò che viene giudicato osceno in una certa “scena” possa ricomparire in altri testi, o anche negli stessi, con un’altra funzione: si pensi, ad esempio, all’immagine analizzata da Daniele Salerno (*infra* § 4) focalizzata sulla circolazione mediatica di una particolare immagine, dall’iniziale “scandalo” della sua comparsa sino alla sua progressiva “normalizzazione” all’interno di un condiviso quadro estetico.

6 Le differenze tra le strategie enunciative dei diversi siti (che sono quelli elencati *supra* nel § 2) sono notevoli e quelle indicate nelle pagine successive sono pertanto da intendere solo come “tendenze emergenti”.

7 Un caso particolare tuttavia ricorrente è il ritratto di un soggetto su uno sfondo messo a fuoco: in questo tipo di foto però, generalmente lo sfondo gioca un ruolo talmente importante che è il paesaggio (o perlomeno una particolare relazione figura/sfondo) ad acquisire centralità, tanto che in certi casi il soggetto appare parte del paesaggio. Siamo in questi casi in presenza di ritratti o di foto di paesaggio?

8 Tale definizione trova riscontro nelle riflessioni del geografo Farinelli, che nota come: “perché un paesaggio esista sono necessarie almeno tre [...] cose: non soltanto un soggetto che guarda e qualcosa da guardare, ma anche il massimo d’orizzonte possibile” (Farinelli 2003, p. 41): apertura focale ma soprattutto profondità di campo.

9 Cfr., Dusi, N., 2011, “Fotografia e cinema: indagine sul movimento” in Del Marco, V., Pezzini, I., 2011, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura.

10 A questo proposito, Clarke afferma che la fotografia di paesaggio “si iscrive, forse persino più del ritratto, nei codici della pittura accademica e delle tradizioni dell’arte paesaggistica sviluppatasi nei secoli XVIII e XIX” (Clarke 1997, p. 57 trad. it).

11 La Fig. 2 è tratta dal sito della ICRC (International Committee of Red Cross). [www.icrc.org/eng/resources/documents/photo-gallery/afghanistan-photos-040607.htm](http://www.icrc.org/eng/resources/documents/photo-gallery/afghanistan-photos-040607.htm)

12 Un paesaggio, inoltre, spesso “esotico”, ed è interessante notare come la guerra paia riguardare, nelle rappresentazioni solo paesi esotici, o resi esotici da determinate figure stereotipiche del conflitto, come è accaduto per esempio per la guerra in Bosnia.

13 La Fig. 3 è tratta dal sito di *Médecins sans Frontières* [www.msf.ca/blogs/photos/2009/04/16/afghanistan](http://www.msf.ca/blogs/photos/2009/04/16/afghanistan).

14 La Fig. 4 è tratta dal photo-blog di *Médecins sans Frontières* [www.msf.ca/blogs/photos/2009/04/14/sierra-leone](http://www.msf.ca/blogs/photos/2009/04/14/sierra-leone).

15 Come notato anche da Cristina Demaria, molti dei soggetti che guardano verso il punto di vista dell’osservatore in effetti non restituiscono lo sguardo (l’unico soggetto “autorizzato”, e “in grado di”, restituire lo sguardo pare essere il bambino, posto di fronte al paesaggio devastato).

16 Riprendendo le categorie fontanilliane (Fontanille 1989),

si potrebbe dire che c’è un contrasto tra il punto di vista *inclusivo* dell’osservatore e quello *esclusivo* dei focalizzatori attualizzati interni all’immagine. Interessante confrontare questa ipotesi con le riflessioni di Farinelli, secondo il quale per *chi abita* un luogo il paesaggio non esiste (Farinelli 2003, p. 40): potremmo dire che ciò che è *paesaggio* per l’osservatore esterno è invece *luogo* per l’osservatore interno?

17 La Fig. 5 è tratta dal photo-blog di ICRC (*International Committee of Red Cross*): [www.icrc.org/eng/resources/documents/photo-gallery/photos-caucasus-160605.htm#](http://www.icrc.org/eng/resources/documents/photo-gallery/photos-caucasus-160605.htm#)

18 La Fig. 6 è tratta dal *photoblog* di *Médecins sans Frontières* [msf.ca/blogs/photos/2009/10/06/indonesia](http://msf.ca/blogs/photos/2009/10/06/indonesia).

19 La Fig. 7 è tratta dalla galleria delle *Deutsche Bank* [www.db.com/csr/en/content/further\\_projects\\_social\\_investments\\_1955.html](http://www.db.com/csr/en/content/further_projects_social_investments_1955.html)

20 Poche eccezioni significative le troviamo in alcune gallerie della Croce Rossa, dove spesso viene messo in scena il “fare” degli operatori dell’associazione umanitaria, un “saper fare” che spesso fa risaltare in maniera più drammatica l’inalità delle azioni delle vittime della catastrofe.

21 L’appiattimento delle singolarità dei differenti eventi ad opera di un’estetica trasversale della catastrofe può tradursi in una strategia discorsiva di “occultamento”, tramite cui l’immagine si limita a mostrare gli effetti dell’azione di un “nemico generico” (sia esso umano, sia esso un’oscura e sfuggente forza naturale, in entrambi i casi conoscibile solo per gli effetti della sua azione distruttiva). Si pensi, per fare un esempio, a come un certo uso delle immagini nel racconto del terremoto di Haiti ha di fatto celato i disastri umanitari (e “antropici”) che in quell’isola hanno determinato la crisi della gestione post-terremoto (l’effetto di anni di regimi politici, l’azione delle narcmafie, ecc.).

22 L’unico sito tra quelli considerati che si differenzia da questa tendenza è quello di *Human Rights Watch*, nel quale alcune gallerie sono dei veri e propri reportage “in presa diretta”. Questo aspetto è facilmente spiegabile con la diversa finalità dell’associazione che non consiste solo nel raccogliere donazioni ma principalmente nel documentare e testimoniare con il racconto le violazioni dei diritti umani nel mondo.

23 Queste foto appartengono insomma a quel genere discorsivo della “sofferenza a distanza” indagato da Boltanski (1993).

24 Forse una rappresentazione meno “oscena” del soggetto-vittima (quando è invece il paesaggio ad apparire “osceno”) favorisce una maggiore identificazione tra il destinatario di quelle immagini e la vittima della catastrofe?

25 “non c’è un ‘grado zero’ dello sguardo (né quindi l’immagine allo stato bruto). Non c’è uno strato documentario puro sul quale verrebbe ad innestarsi in un secondo tempo una lettura estetizzante. Ogni documento visivo è immediatamente finzione” (Debray 1992, p. 51 trad. it.)

26 [www.guardian.co.uk/world/gallery/2010/aug/27/pakistan-flooding?picture=366174528#/?picture=366174563&index=9](http://www.guardian.co.uk/world/gallery/2010/aug/27/pakistan-flooding?picture=366174528#/?picture=366174563&index=9).

27 [www.lastampa.it/\\_web/cmstp/tmplRubriche/vociglobali/grubrica.asp?ID\\_blog=286&ID\\_articolo=138&ID\\_sezione=654&sezione=](http://www.lastampa.it/_web/cmstp/tmplRubriche/vociglobali/grubrica.asp?ID_blog=286&ID_articolo=138&ID_sezione=654&sezione=)

28 [blog.panorama.it/mondo/2010/08/02/alluvioni-in-pakistan-1400-morti-paura-epidemie\\_foto/alluvioni\\_pakistan20/](http://blog.panorama.it/mondo/2010/08/02/alluvioni-in-pakistan-1400-morti-paura-epidemie_foto/alluvioni_pakistan20/).

Nel caso di *Panorama* è evidente il rinvio a una galleria di media stranieri, date le didascalie in inglese.

29 [www.cri.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/4774](http://www.cri.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/4774).

30 [www.guardian.co.uk/world/picture/2010/sep/01/pakistan-floods-children](http://www.guardian.co.uk/world/picture/2010/sep/01/pakistan-floods-children).

31 [www.tampabay.com/blogs/alleyes/2010/08/flood-survivors-heat-relief-oval-office-16-images.html](http://www.tampabay.com/blogs/alleyes/2010/08/flood-survivors-heat-relief-oval-office-16-images.html).

32 Per esempio sul sito dedicato alle politiche alimentari: [www.foodpolitics.com/2010/09/international-food-politics-pakistan](http://www.foodpolitics.com/2010/09/international-food-politics-pakistan).

33 [www.guardian.co.uk/world/2010/sep/05/pakistan-floods-photograph-children](http://www.guardian.co.uk/world/2010/sep/05/pakistan-floods-photograph-children).

34 [www.repubblica.it/esteri/2010/09/07/news/la\\_foto\\_di\\_reza-6817715](http://www.repubblica.it/esteri/2010/09/07/news/la_foto_di_reza-6817715).

35 [www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/world-news/7975364/Pakistan-floods-children-at-risk-from-deadly-water-borne-diseases-such-as-cholera-and-malaria.html](http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/world-news/7975364/Pakistan-floods-children-at-risk-from-deadly-water-borne-diseases-such-as-cholera-and-malaria.html).

36 Per l'elaborazione di questo paragrafo dobbiamo molto alle riflessioni di Gianfranco Marrone in occasione della presentazione dell'analisi al XXXVIII convegno AISS.

37 Il numero successivo della rivista riporta la mail di un lettore che descrive lo choc provocato dall'immagine: "sul numero del 3 settembre c'è una fotografia agghiacciante in cui si vedono quattro bambini sdraiati su una coperta, coperti di mosche! Mia moglie si è messa a piangere, a me è venuto un moto di rabbia". Per altre reazioni di lettori empirici si possono vedere gli oltre cento commenti all'articolo di Sofri: [www.repubblica.it/esteri/2010/09/07/news/la\\_foto\\_di\\_reza-6817715](http://www.repubblica.it/esteri/2010/09/07/news/la_foto_di_reza-6817715).

38 La foto ci riporta così a un lungo dibattito – esercitatosi nel caso della fotografia umanitaria prima di tutto sulle foto di Doris Salgado – su quanto sia legittimo e morale rappresentare la sofferenza umana usando i linguaggi e gli strumenti dell'arte, specie quando la foto vuole avere uno scopo eminentemente documentale e giornalistico.

39 Si rimanda nuovamente ai commenti online all'articolo di Sofri: [www.repubblica.it/esteri/2010/09/07/news/la\\_foto\\_di\\_reza-6817715/#commentatutti](http://www.repubblica.it/esteri/2010/09/07/news/la_foto_di_reza-6817715/#commentatutti).

40 Si rimanda per l'elaborazione di questo paragrafo alle riflessioni di Cristina Demaria sull'osceno (*infra* §2).

41 *Infra* § 3.6.

42 [www.tampabay.com/blogs/alleyes/2010/08/pakistan-flood-children.html](http://www.tampabay.com/blogs/alleyes/2010/08/pakistan-flood-children.html).

43 [www.tampabay.com/blogs/alleyes/content/pakistan-flood-baby-pink-katydid-ocean-wonders-15-images](http://www.tampabay.com/blogs/alleyes/content/pakistan-flood-baby-pink-katydid-ocean-wonders-15-images).

44 [www.tampabay.com/blogs/alleyes/content/flooding-pakistan-59-images](http://www.tampabay.com/blogs/alleyes/content/flooding-pakistan-59-images).

45 Su questo fenomeno si è soffermata nella sua analisi Anna Maria Lorusso (*infra* § 2).

46 [www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/world-news/7975364/Pakistan-floods-children-at-risk-from-deadly-water-borne-diseases-such-as-cholera-and-malaria.html](http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/world-news/7975364/Pakistan-floods-children-at-risk-from-deadly-water-borne-diseases-such-as-cholera-and-malaria.html).

47 [www.savethechildren.net/alliance/media/photosay/2010\\_pakistan\\_\\_a\\_month\\_after/end.html](http://www.savethechildren.net/alliance/media/photosay/2010_pakistan__a_month_after/end.html).

48 Le immagini qui prese in considerazione provengono, infatti, dai reportage di due fotografi (Amel Emric e Peter Dejong) relative sia alla commemorazione di Srebrenica del luglio 2010, alle tumulazioni che hanno avuto luogo sia in quei giorni, che in periodi precedenti, o, ancora, relative alle proteste ed azioni condotte dall'associazione delle Madri di Srebrenica. Le immagini di Emric sono presenti, sia in forma di reportage, all'interno di una foto-gallery del magazine-blog online di *Panorama* [blog.panorama.it/mondo/2010/07/11/srebrenica-15-anni-dopo-il-massacro-775-nuove-sepolture](http://blog.panorama.it/mondo/2010/07/11/srebrenica-15-anni-dopo-il-massacro-775-nuove-sepolture)

re-foto/ sia, fra gli altri, sul sito di Amnesty International Lombardia: [www.sdfmagazine-amnestylombardia.org/wordpress/diritti-civili-e-politici/srebrenica-il-fallimento-delle-nazioni-unite.html](http://www.sdfmagazine-amnestylombardia.org/wordpress/diritti-civili-e-politici/srebrenica-il-fallimento-delle-nazioni-unite.html); ma si tratta di immagini, lo ripetiamo, molto note e riprese da decine e decine di siti e di blog (fra i tanti, ad esempio, cfr., [dailycaller.com/2010/07/11/bosnians-mark-15-years-since-srebrenica-massacre](http://dailycaller.com/2010/07/11/bosnians-mark-15-years-since-srebrenica-massacre)). Stessa cosa per quanto riguarda la vasta diffusione e ripresa delle immagini di Dejong, ad esempio reperibili in: [www.cbc.ca/world/story/2009/10/26/karadzic-war-crime-trial-bosnian-serb112.html](http://www.cbc.ca/world/story/2009/10/26/karadzic-war-crime-trial-bosnian-serb112.html).

49 Si vedano al riguardo le considerazioni fatte da Daniele Salerno (*infra* § 4), sull'utilizzo delle fotografie da parte dei siti delle ONG e delle organizzazioni umanitarie.

50 Cfr. su questo punto Greimas (1991, p. 200 trad. it.) e Bertrand (2000, pp. 135-138 trad. it.): per iconizzazione possiamo intendere, seguendo questi autori, che a loro volta riprendono le considerazioni di Jean-Marie Floch, fenomeni di "condensazione" di tratti figurativi, tali per cui questo processo ci pare possa funzionare sia in direzione di un effetto "realistico" (contrapposto ad astrazione) sia, al contrario, con un effetto di "sintesi", che condensa anche elementi del piano del contenuto, che vengono poi colti come "riassuntivi", (e dunque evocativi) ad esempio di gesti o situazioni, ed in cui intervengono componenti di tipo tematico (in questo caso con effetti, dice Bertrand, di tipo allegorico). L'emblemizzazione – sulla quale si era insistito anche nel corso della presentazione di questo lavoro al convegno AISS 2010 sulla fotografia – consisterebbe proprio nello stabilizzare questi tratti, e farne un "modello", eventualmente riproducibile sino a divenire stereotipo (cfr. su questo l'intervento di Daniele Salerno all'interno del presente lavoro).

51 Per una discussione sul tema rimandiamo a Demaria (2006).

52 Si veda sulla questione dell'estetizzazione quanto sottolineato da Daniele Saleno, ma anche da Francesco Mazzucchelli – rispetto al dibattito che ha coinvolto anche il fotografo Salgado e che viene ripreso anche da Susan Sontag (2003) – all'interno del presente saggio, che riprendendo anche le valutazioni di Cristina Demaria e Annamaria Lorusso.

53 "Pour que les images soient une véritable information, il faudrait qu'elles soient différentes de la guerre. Or, elles sont devenues aujourd'hui exactement aussi virtuelles que la guerre, et donc leur violence spécifique s'ajoute à la violence spécifique de la guerre. Par ailleurs, de par leur omniprésence, de par la règle aujourd'hui mondiale du tout-visible, les images, nos images actuelles, sont devenues substantiellement pornographiques, elles épousent donc spontanément la face pornographique de la guerre" (Baudrillard 2004a, p. 2).

54 Su questo "risveglio di interesse attraverso immagini ed evocazioni" prodotto dalla guerra di Bosnia e dalle guerre della ex-Jugoslavia, cfr. Sontag (2003, p. 92 trad. it.).

55 Con anche, spesso, canali dedicati, dai caratteri spesso molto diversi fra loro: da quelli dedicati alla memoria e alla commemorazione, a quelli più di informazione e di dossier, sino a quelli più orientati in senso talvolta anche di rivendicazione più islamista militante o, al contrario, orientati in senso revisionista e filo serbo-bosniaco. Si veda ad esempio: [wn.com/memories\\_of\\_srebrenica](http://wn.com/memories_of_srebrenica). O il documentario *Srebrenica Massacre* di BBC *Four* molto diffuso e ripreso sia su *Youtube* che in tanti blog e siti.

56 Si veda ad esempio, al riguardo, l'importante lavoro di

analisi comparativa svolto da Isabelle Delpla per il numero speciale di *Cultures & Conflits* su Srebrenica (2007), dedicato alle diverse inchieste e rapporti relativi all'eccidio di Srebrenica (da quello commissionato dal governo olandese a quello francese). Riteniamo che sia necessaria una specifica indagine socio-semiotica e di analisi del discorso politico di questi dossier e inchieste, e che stiamo peraltro cercando di portare avanti.

57 Forme politico-culturali che sono sempre anche forme, nuovi concatenamenti, trasformazioni, semiotiche: delle culture e dei loro confini, non solo geo-politici ma, appunto, simbolici. Si pensi, ad esempio, alla presenza, in occasione delle commemorazioni di Srebrenica del luglio 2010, del premier turco Erdogan – così come, d'altra parte, delle bandiere verdi di Hamas: segnale, oltre che di una solidarietà fraterna e umanitaria verso la comunità colpita dal massacro composta in maggioranza da musulmani, anche di gesto politico “rivendicativo”, o di una nuova volontà di manifestare una presenza ed un interesse (ad esempio quello turco) per quella zona dei Balcani, e i cui abitanti spesso sono stati chiamati, dopo il ritirarsi dell'impero ottomano, con connotazioni talvolta razzistiche e dispregiative, appunto “turchi”. Tutto questo in concatenazione con altri discorsi, che spesso si davano voce l'un l'altro e si facevano da contrappunto, tipici delle componenti più radicali: da una parte del nazionalismo serbo (e anche talvolta croato) che si ergevano, ancora come un tempo, a difensori di una Europa cristiana, ingrata a loro dire, contro il rischio di una nuova onda islamico-jhadista; e dall'altra parte la presenza effettiva, molte volte ricordata, fra le file bosniaco-musulmane, di combattenti “iraniani” e di “Mujaheddin” islamisti.

58 Cfr., su questo tema il lavoro di Francesco Mazzucchelli (2010, pp. 22-23 in particolare), laddove vengono discussi due modelli diversi di monumento, in rapporto alla distruzione della guerra e alla memoria: uno ad “operazione di enunciazione” esplicita – il monumento in senso tradizionale, come quello ai caduti – e l'altro implicito, frutto di pratiche di reinvenzione e appropriazione di uno spazio. Ci pare che il caso di Srebrenica sia un ibrido fra queste due forme, ed anzi, seguendo la nostra ipotesi, forse ne prospetti un'altra: ancora più eterogenea, fatta, appunto, anche delle immagini.

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Basso, P., 1999, “Introduzione”, in Basso P., a cura, 1999, *Modi dell'immagine*, Bologna, Esculapio.
- Baudrillard, J., 2004a, “Pornographie de la guerre”, *Libération*, mercoledì 19 mai, 2004, pp. 1 e sgg.
- Baudrillard, J., 2004b, “La violence faite à l'image” in *Le Pacte de lucidité ou l'Intelligence du mal*, Paris, Galilée.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER; trad. it., *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.
- Boltanski, L., 1993 *La souffrance à distance. Moral humanitaire, média et politique*, Paris, Métailié; trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

- Clarke, G., 1997, *The photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 1997; trad. it. *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009.
- Debray, R., 1992, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard; trad. it. *Vita e morte dell'immagine: una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Deleuze, G., 1986, *Foucault*, Paris, Minuit; trad. it., *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002.
- Demaria, C., 2006, *Semiotica e memoria*, Roma, Carocci.
- Depla, I., 2007, “Faits, responsabilités, intelligibilité: comparer les enquêtes et les rapports sur Srebrenica”, in *Cultures et Conflits*, n. 65, *Sur Srebrenica*.
- Farinelli, F., 2003, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.
- Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Fontanille, J., 1995, *Sémiotique du visible*, Paris, Puf.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Foucault, M., 1969, *L'Archeologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it., *L'Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Foucault, M., 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard; trad. it., *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.
- Greimas, A. J., 1991, “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.
- Internazionale*, 2010, “Immagini-Sopravvissuti”, 3-9 settembre, pp. 6-7.
- Landowski, E., 2004, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France.
- La Repubblica*, 2010, “Quella foto del bimbo pakistano simbolo dell'orrore dimenticato”, 7 settembre, p. 1 e ss.
- Mazzucchelli, F., 2010, *Urbicidio*, Bologna, Bononia University Press.
- Mauro, A., 2007, *Diritti Umani. Cultura dei diritti e dignità della persona nell'epoca della globalizzazione – Documenti fotografici*, Torino, Utet.
- Nussbaum, M., 2004 *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, Princeton, Princeton University Press; trad. it. *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Sontag, S., 1977 *On Photography*, New York, Anchor Books; trad. it. *Sulla fotografia: realtà e immagini nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978.
- Sontag, S., 2003, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin; trad. it., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006.
- Vitta, M., 2005 *Il paesaggio. Una storia tra natura e architettura*, Torino, Einaudi.
- Winter, J., 1995, *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in european cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it., *Il lutto e la memoria*, Bologna, Il Mulino, 1998.