



## La parabola della teatralità nella rappresentazione iconografica della sofferenza

**Martina Ricci**

Scuola Superiore Meridionale (SSM)

### La teatralità della sofferenza

Le dinamiche discorsive che garantiscono la comprensione degli eventi articolati nelle immagini sono orientate dal modo in cui esse sono presentate, dai principi che selezionano le motivazioni ideologiche avvertite come preponderanti nelle società, dalle capacità di documentazione del mezzo fotografico e dalle ragioni storiche che modulano le restrizioni delle informazioni o ne favoriscono la diffusione. Le rappresentazioni visive possono mobilitare i valori costitutivi delle comunità umane, indurre al ripensamento dei postulati ideologici, vertere verso l'adesione acritica a un modello concettuale o innescare un dibattito sulle componenti che hanno permesso all'immagine stessa di circolare.

La difficoltà sottesa all'innescarsi dei processi di definizione dei significati sta nel fatto che l'osservazione di una scena mediata implica la sovrapposizione del punto di vista soggettivo con quello della memoria storica e del complesso ideologico condiviso dalle comunità di appartenenza. Lo spazio destinato alla riflessione sui complessi figurativi costituisce «il territorio in cui verificare i valori ai quali sono sottese le operazioni di strutturazione e organizzazione della memoria collettiva, ma anche – ovviamente – di quella individuale». <sup>1</sup> Le riflessioni sono stimolate da costrutti interpretativi che alternano le manifestazioni giudiziose delle soggettività con gli enunciati che «si sono prodotti nell'orizzonte della storia». <sup>2</sup> I mezzi di espressione e di interazione risentono degli interessi delle comunità, della loro storia e delle convinzioni di carattere valoriale che hanno contribuito a plasmarne il profilo.

È nel contesto della distribuzione di potere che fanno difficoltà a emergere le rappresentazioni che stridono con le articolazioni espressive ritenute accettabili. Sarà molto improbabile che le rappresentazioni che mettono in crisi il sistema valoriale di una società siano rese virali al punto da indurre un pericoloso ripensamento delle strutture su cui quella società ha costruito i propri riferimenti. Ciò non equivale a sostenere che i processi di archiviazione del passato escludano categoricamente alcune manifestazioni considerate troppo pericolose per gli equilibri dell'autorappresentazione sociale, comunitaria o nazionale. <sup>3</sup> È ovvio che alcune questioni vadano presentate con estrema cautela ma è evidente ugualmente che la contestazione può verificarsi «solo all'interno della griglia di problemi determinata dagli interessi (sostanzialmente collegati) dello Stato e del potere economico». <sup>4</sup>

<sup>1</sup> T. Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, F. Faeta – G.D. Fragapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Corisco Edizioni, Roma-Messina, 2013, pp. 23-40.

<sup>2</sup> E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* (1966), il Saggiatore, Milano, 1971, p. 287.

<sup>3</sup> Si pensi, per esempio, al dibattito animato in occasione dello scandalo di Abu Ghraib, ovvero a seguito della pubblicazione, avvenuta nel 2004, di fotografie amatoriali scattate da personale militare americano all'interno del carcere omonimo, in Iraq. Esse ritraevano sevizie, torture, umiliazioni e gravi violazioni dei diritti umani, condotte dai militari statunitensi ai danni dei detenuti. Lo scandalo minò la credibilità degli USA e scosse la comunità internazionale: come potevano, coloro che erano intervenuti per frenare le ambizioni di un pericoloso tiranno giocare la parte degli aguzzini, maltrattare i detenuti con fare goliardico?

<sup>4</sup> N. Chomsky, *Illusioni necessarie. Mass Media e democrazia* (1989), tr. it. di R. Ambrosoli, Elèuthera, Milano, 1991, p. 139.



Se emerge la relativa indisponibilità a contestare il sistema di valori che ha reso disponibile la trasmissione intergenerazionale di alcune immagini per ciò che espongono, si pone un problema circa l'esistenza e la diffusione di immagini considerate sconvenienti.

Nel presente elaborato sostengo che a sollevare le più evidenti perplessità da questo punto di vista, siano le rappresentazioni visuali che espongono la sofferenza, i patimenti e la violenza esercitati nei confronti di vittime inermi. La rappresentazione della sofferenza è, infatti, politicizzata, nel senso che è associata a un modo specifico di selezione che privilegia alcune categorie o alcuni eventi a discapito di altre/i. Chi conquista il privilegio della rappresentazione conquista il «diritto di essere umano» perché solo alcune vittime vengono considerate degne di essere compiante. Il patto su cui ci si accorda per stabilire cosa è degno di essere tramandato e cosa non lo è, si delinea tra l'esigenza dell'elaborazione, la necessità dell'oblio, l'impegno della memoria. Il materiale ritenuto costitutivo della storia – e quindi dell'identità – delle comunità umane deve tenere quindi «traccia degli atti che modificano un ordine ricevuto e una visione sociale». <sup>5</sup> Ciò che accade alla conoscenza quando viene ufficialmente legittimata facendo ingresso nel dibattito pubblico è una forma di limitazione.

Accordandosi sulle cause che possono essere discusse – quelle sulle cui condizioni di esistenza si impone una certa disciplina – si incontrano delle restrizioni che non riguardano solo il contenuto delle rappresentazioni, ossia ciò che può essere conosciuto, ma anche il modo in cui queste vengono percepite. I meccanismi che ispirano l'iconografia della sofferenza, infatti, inducono gli spettatori a riflettere sul dolore esercitato ai danni di un altro essere umano e su ciò che significa assimilarne il contenuto. Le reazioni emotive dipendono dal sistema di valori condiviso, dall'esigenza dell'elaborazione e dal senso di coinvolgimento percepito. Nei paragrafi che seguiranno si metteranno a fuoco le possibili reazioni soggettive alla figurazione della sofferenza nella prospettiva, elaborata da Lilie Chouliaraki, che oppone, come in una scena teatrale, gli spettatori sani e al sicuro dagli Altri, vulnerabili e in difficoltà. Le riflessioni sul carattere storico, e quindi determinato, della figurazione degli eventi più crudeli si intrecciano con le reazioni del pubblico, il quale è concepito come una collettività monolitica dotata di integrità morale e volontà di agire.

### **La sofferenza come spettacolo**

Il tormento, come soggetto canonico, è spesso stato osservato come una forma di spettacolo. Già le tragedie messe in scena durante l'età classica esponevano drammatiche vicende a un pubblico lontano al fine di provare a «capire e riconoscere le dinamiche che portano alla sofferenza, in modo da poter affrontare i dolori del proprio vissuto soggettivo con maggiore forza d'animo». <sup>6</sup> Tra gli attori e gli spettatori era necessario si sviluppasse un rapporto di empatia: le emozioni sulla scena dovevano corrispondere a quelle provocate nel pubblico. Con le sue trasposizioni dei conflitti, della morte, della sofferenza, la tragedia greca doveva poter dare prova delle emozioni di pietà e di paura vissute dagli attori in maniera simulata ma verosimile. La distanza tra il palco e lo spettatore non alimentava il distacco emotivo, anzi, permetteva un progressivo accrescimento di un sentimento di dolorosa premura favorito dall'immaginazione.

La tragedia greca non aveva però uno scopo didattico né un intento morale: osservare da spettatori la sofferenza di altre persone conduceva all'immedesimazione empatica che serviva all'attivazione del processo di catarsi. Ciò esclude che la tragedia fosse la dimostrazione di un teorema morale e che si

<sup>5</sup> M. De Certeau, *La scrittura della storia* (1975), tr. it. di A. Geronimidis, Milano, Jaca Book, 2006, p. 84.

<sup>6</sup> D. Loscalzo, «Catarsi tragica», *Quaderni urbinati di cultura classica*, Nuova serie 75 (2003), 3: p. 71.



prefiggesse il compito di trasmettere valori al pubblico:<sup>7</sup> la partecipazione alle vicende si concludeva con l'acquisizione della consapevolezza dell'esistenza del tragico e delle emozioni che esso produce.

La politica teatrale della sofferenza, che celebra attraverso narrazioni figurative i drammi di comunità lontane, condivide con le esperienze teatrali greche la caratteristica della distanza tra interpreti e spettatori.<sup>8</sup> È bene sottolineare che il paragone con il teatro è funzionale alla concettualizzazione di una struttura comunicativa e non al paragone con la finzione drammaturgica. L'approccio qui evidenziato è destinato a valutare la disposizione degli spettatori a riflettere su ciò che osservano attraverso la distanza che si frappone con il palcoscenico su cui si muovono gli attori. Gli spettatori della sofferenza ipostatizzata nelle immagini sono, come gli spettatori delle tragedie teatrali, posti nelle condizioni di osservare il dolore altrui, riflettere sulle sue origini nonché sulle azioni che si potrebbero intraprendere perché cessino. La sofferenza come teatro permette, quindi, di osservare la vita degli altri dal loro punto di vista invitando alla partecipazione empatica attraverso il riconoscimento degli elementi sinottici che identificano il principio di vulnerabilità.

I nuovi mezzi di comunicazione hanno esasperato queste pratiche dal momento in cui la loro diffusione e manipolazione ha provocato due conseguenze legate alla percezione del dolore vissuto da comunità distanti. In primo luogo, «la moltiplicazione dei media e della loro potenza» ha permesso «di fare penetrare la miseria nell'intimità di focolai felici con un'efficacia mai eguagliata in passato».<sup>9</sup> In secondo luogo, i media hanno offerto quotidianamente una visione del mondo in cui l'alterità sofferente reclama di essere osservata. In tal senso, l'alterità è stata concepita in maniera esclusiva come uno «spettacolo da guardare», condizione che ha accompagnato la negazione della «possibilità di relazione tra i diversi interlocutori».<sup>10</sup>

Va precisato che se nell'esperienza della tragedia greca l'interazione era limitata al contesto del palcoscenico e il processo di catarsi coinvolgeva solo lo spettatore,<sup>11</sup> la comunicazione della sofferenza attraverso i mezzi di comunicazione pretende di favorire il giudizio collettivo e di delineare cornici di intervento a favore dei sofferenti. In tal senso, la sofferenza mediatizzata include l'ambizione a sollecitare la «capacità comune volta a immaginare le sofferenze dell'infelice»<sup>12</sup> nella prospettiva di promuovere una proposta di impegno che conduca all'obbligo di assistenza. Lo spettacolo della sofferenza non è limitato a una rappresentazione egoriferita per bisogno di purificazione catartica ma è studiato per favorire la capacità immaginativa di provare emozioni ai fini della costruzione di una relazione empatica.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>8</sup> Con teatralità si intende in questo senso «una struttura comunicativa che non si riferisce necessariamente al teatro ma funziona in linea con le convenzioni della performance teatrale – distanziando lo spettatore dallo spettacolo della vulnerabilità altrui attraverso lo spazio oggettivo del palco (o di qualunque altro dispositivo di *framing*) e, allo stesso tempo, rendendo possibile una certa prossimità attraverso risorse narrative e visive che ci invitano ad elaborare il nostro giudizio empatico nei confronti dello spettacolo» (L. Chouliaraki, *Lo spettatore ironico: la solidarietà nell'epoca del post-umanitarismo* (2013), a cura di P. Musarò, tr. it. di M. Solaroli, Mimesis, Milano-Udine, 2014, p. 49).

<sup>9</sup> L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore: morale umanitaria. Media e politica* (1993), tr. it. di B. Bianconi, R. Cortina, Milano, 2000, p. 19.

<sup>10</sup> R. Silverstone, *Mediapolis: la responsabilità dei media nella civiltà globale* (2006), V&P, Milano, 2009, p. 77.

<sup>11</sup> È necessario premettere che la similitudine tra la tragedia greca e lo spettacolo inteso come rappresentazione della sofferenza si può stabilire solo in relazione al rapporto tra figuranti e pubblico. Del resto, sarebbe apparso un po' forzato il parallelismo tra una forma di teatralità che simula la sofferenza e una forma di teatralità che inscena vissuti drammatici realmente accaduti. Si consiglia, per approfondire: S. Giorcelli, «Lo spazio politico come teatro. Spettacolo e spettatori antichi nella riflessione di H. Arendt», *Politica antica* 1, 2011: pp. 39-57.

<sup>12</sup> L. Boltanski, *op. cit.*, p. 79.



L'obiettivo della teatralità della sofferenza di performare uno spazio in cui l'alterità abbia la possibilità di interagire e farsi riconoscere, si scontra con la realtà delle pratiche iconografiche moderne che consentono l'assimilazione dell'alterità ma non la sua autodeterminazione. Il sofferente è rappresentato sempre come un soggetto estremamente vulnerabile, incapace di badare a sé stesso e alla disperata ricerca di aiuto. Non è dotato di forza di volontà, prodezza o disinvoltura: la sua condizione di sofferente è inscindibile dall'esternazione di rassegnazione e di dolore. L'immaginazione morale del teatro è, in questo senso, limitata a una questione di impegno nei confronti delle persone distanti che reclamano di essere aiutate perché non hanno gli strumenti o le risorse per sopravvivere. La testimonianza che si articola attraverso questa elaborazione concettuale tiene conto del potere fisico dei corpi ma nega loro la possibilità di esporsi secondo sensibilità culturali che si discostano dalle aspettative del pubblico. Concepire una realtà diventata spettacolo secondo una rigida separazione dei ruoli «equivale a universalizzare il modo di pensare di una piccola popolazione istruita che vive nei paesi ricchi del mondo, dove l'informazione è stata trasformata in intrattenimento». <sup>13</sup> L'inesattezza dietro questa presunzione sta nell'assunzione di una sola reazione alle sofferenze altrui che si basa «sulla mentalità di quei consumatori di notizie che non sanno nulla di prima mano sulla guerra, sulle enormi ingiustizie e sul terrore». <sup>14</sup>

Questo non significa che il modello teatrale applicato alla comunicazione del dramma sia da superare ma che la disposizione all'osservazione vada integrata con la partecipazione, l'ascolto, l'intervento. L'osservazione senza riconoscimento, giudizio e azione si esaurisce in un'attività solipsistica e inutile. Se la riflessione maturata dalla visione è un'attività che si alimenta nel privato, essa può innescare forme di ragionamento collettive che conducono a comprendere la realtà e le sue contraddizioni e a esprimere istanze, riflessioni, giudizi. La visione non deve quindi essere accompagnata solo dalla descrizione ma deve attivare il pensiero e rimandare all'azione, fondamenti del vivere nella collettività, presupposti per l'empatia. <sup>15</sup>

### **Connessione empatica, indignazione, contemplazione**

Per favorire la connessione empatica, l'iconografia della sofferenza singolarizza un dramma umanitario nella narrazione di un individuo sofferente che, senza volerlo, si trasforma in un modello. <sup>16</sup> È evidente che la testimonianza del dolore patito da alcune persone selezionate faccia parte di una strategia incapace di affrontare complesse argomentazioni esplicative. Le immagini che si concentrano su alcuni volti sofferenti selezionati <sup>17</sup> fanno maggiore presa sul pubblico: forniscono l'illusione che l'indignazione o il

<sup>13</sup> J. Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo* (2004), tr. it. di O. Guaraldo, Postmedia Books, Milano, 2013, p. 95.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> La preconditione per il riconoscimento della pluralità passa per l'integrazione dell'altro nel nostro mondo e dal riconoscimento della sua presenza all'interno della nostra sfera comunicativa, una presenza che cerca di essere compresa, che cerca trasparenza nell'espressione e una giustificazione per il suo agire nel mondo. Gli uomini, in quanto vivono, si muovono e agiscono in questo mondo, possono fare esperienze significative solo quando possono parlare e attribuire reciprocamente un senso alle loro parole. Sul punto il riferimento imprescindibile da tenere presente: H. Arendt, *Vita activa: la condizione umana* (1958), tr. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano, 2017.

<sup>16</sup> Regimi visuali di questo genere si costruiscono per stereotipi e perpetuano una convinzione di superiorità, offensiva e fuorviante, del mondo in via di sviluppo come spettacolo di tragedia, disastro, malattia, crudeltà. (S. Cohen, *Stati di negazione: la rimozione del dolore nella società contemporanea* (2001), tr. it. di D. Damiani, Carocci, Roma, 2002, p. 243.

<sup>17</sup> Insistere su individui facilmente riconoscibile, inoltre, consente di costruire un canale diretto tra la vittima e il benefattore: «On the one hand, the personalization of the sufferer (in the photos of smiling children, in the sentimental texts of child sponsorship or in the eye-witness accounts of aid workers) articulates such a sense of fine-tuning between the donor and the receiver of aid. This use of bilateral emotion not only empowers the sufferer, giving her a voice, but further animates the



contributo degli spettatori possa avere una funzione risolutiva nei confronti della sofferenza di un individuo mentre evitano di problematizzare le radici etiche e politiche di quella stessa sofferenza. Da un lato lo schermo «assicura emozioni forti» spesso senza chiedere nulla in cambio, dall'altro «proietta in una realtà senza darci gli strumenti adeguati per comprenderne la complessità».<sup>18</sup> Le immagini di questo genere non offrono una spiegazione razionale al dolore o una soluzione alle conseguenze endemiche della povertà. Tuttavia, provare a ignorarle, oltre a essere molto complicato a causa della pervasività della comunicazione mediale,<sup>19</sup> è disapprovato moralmente: lo spettatore distante e passivo può essere considerato, di fatto, attivamente complice di quelli che hanno causato direttamente le sofferenze<sup>20</sup> se persegue a ignorarle, negarle o ometterle. Conoscere la sofferenza conduce al coinvolgimento affettivo verso comunità con cui non è detto che esistono legami preliminari ma anche all'obbligo di assistenza determinato dalla responsabilità morale verso l'alterità.<sup>21</sup>

Tra le reazioni scatenate a seguito della visione di persone sofferenti, almeno due hanno un valore rilevante per le collettività. La commozione, che corrisponde a un sentimento di dolorosa partecipazione all'infelicità altrui, è il sentimento di cui si alimentano le attività pubbliche caritatevoli; l'indignazione, che si basa sulla giustizia, determina le espressioni di denuncia o di accusa. Se la commozione avanza l'istanza della comune umanità in nome della quale intervenire per veder cessare ogni patimento, l'indignazione attiva forme di mobilitazione collettiva con l'obiettivo di ripristinare la giustizia o di indurre i colpevoli a riconoscere ufficialmente i propri errori. Entrambe le reazioni rispondono a un paradigma proprio: la compassione può innescarsi nell'intimità delle coscienze e promuovere forme di attivismo indirizzate a lenire il dolore delle vittime, mentre l'indignazione pertiene al contesto della collettività e si indirizza verso la punizione dei carnefici e l'ottenimento della giustizia.

L'enfasi morale di entrambe le reazioni si compone delle due visioni che hanno animato il dibattito attorno al quale si articolano due differenti accezioni storiche del significato dell'umanitarismo.<sup>22</sup> La prima accezione, che trova legittimazione nelle reazioni compassionevoli, è espressione della morale

---

donor's "modal imagination": our capacity to acknowledge in the suffering other a shared quality off humanity absent in "shock effect" app». (L. Chouliaraki, "Post-humanitarianism: Humanitarian communication beyond a politics of pity", *International journal of cultural studies* 13 (2010), 2: p. 112).

<sup>18</sup> K. Robins, "The Politics of Silence: The Meaning of Community and the uses of Media in the New Europe", *New Formations* 21 (1994): p. 313.

<sup>19</sup> La pervasione della comunicazione mediale può tuttavia anche condurre al rischio di sovra-stimolazione visiva che trasforma le immagini di disastri e atrocità in fenomeni banalmente popolari. Quando viene routinizzata, l'emergenza umanitaria smette di essere l'eccezione e diventa la norma delle rappresentazioni dell'alterità. Lo schermo espone le persone a spettacoli molto duri ma ne addomestica l'orrore. Susan Moeller ha definito l'assenza di partecipazione emotiva che si sviluppa a seguito della sovraesposizione mediale *stanchezza da compassione*. Per l'autrice la ragione di quest'intorpidimento morale ha diverse cause che vanno dal rifiuto di comprendere razionalmente gli orrori più drammatici all'indebolimento dell'interesse per eventi che osserviamo reiterati sui mezzi di comunicazione. Per approfondire: S.D. Moeller, *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, Routledge, London, 1999; Id., *Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*, Basic, New York, 1989.

<sup>20</sup> L. Boltanski, *op. cit.*, p. 25.

<sup>21</sup> Se dovessimo incontrare sul ciglio della strada un individuo che necessita immediato soccorso, il minimo che potremmo fare è sostare presso di lui o di lei per assicurarci delle sue condizioni e valutare i suoi bisogni. Tuttavia, se l'individuo sofferente è protagonista di un appello solidale o un di un reportage televisivo, l'incertezza sulle possibilità di intervento offerte allo spettatore problematizza l'obbligo di assistenza indotto dalla visione del dolore altrui. È bene, quindi, premettere che lo stato di impegno o di disimpegno nei confronti di un individuo sofferente non dipende dal *framing* con cui viene esposto alla comunità: la parabola del buon Samaritano è un esempio efficace che riporta a misurarsi con il fatto che anche nella dimensione del quotidiano l'indifferenza nei confronti dei miserabili può rappresentare un atteggiamento frequente.

<sup>22</sup> Per approfondire si rimanda all'analisi delle topiche della sofferenza affrontata da L. Boltanski, *op. cit.*



individualista. La seconda accezione, invece, si rivolge direttamente alle condizioni sociali che propagano la sofferenza. È il mantenimento di alcune società in condizioni di dipendenza economica che ne impedisce l'emancipazione: il dominio simbolico dell'Occidente sulle comunità più svantaggiate è il capo di accusa secondo questa interpretazione dell'umanitarismo, per la quale l'intervento a vantaggio degli indigenti deve passare attraverso il ripensamento delle strutture di potere.<sup>23</sup>

L'indignazione si orienta nei confronti di colui o di colei che ha causato la sofferenza, verso cui saranno indirizzate forme di denuncia o azioni punitive. Se gli accusati sono riconoscibili, «il collettivo» può «riaffermare i suoi valori stigmatizzando l'immoralità di un colpevole isolato»;<sup>24</sup> se è impossibile individuare un colpevole o perseguirlo, si può «fornire una spiegazione del modo in cui l'azione del persecutore ha agito sul destino dell'infelice».<sup>25</sup> La mobilitazione collettiva, in questo senso, non deve essere necessariamente indirizzata all'impegno di ottenere il castigo del persecutore, ma può servire come ribellione nei confronti di un sistema ingiusto.

La denuncia che discende da queste considerazioni può articolarsi, perciò, secondo due emanazioni: la prima singularizza l'accusa, la seconda la de-individualizza. Se si vuole ottenere l'effetto di condannare il colpevole, sarà indirizzata a costui direttamente.<sup>26</sup> Se, invece, non si rivolge a nessun responsabile in particolare, si articolerà designando nei sistemi e nelle strutture economiche e sociali la causa della sofferenza. In accordo con quest'ultima accezione, non è possibile identificare degli agenti pienamente responsabili: i miserabili che reclamano pietà sono le vittime di un sistema che si sostiene sullo sfruttamento e le disuguaglianze. Quando si osserva la fotografia scatta da Kevin Carter<sup>27</sup> dell'avvoltoio che punta la bambina rannicchiata in primo piano, non si pensa che ci sia qualcuno di identificabile a cui attribuire le colpe per il destino di quella giovane vittima. Ciononostante, si riconosce che le condizioni della sua sofferenza dipendono dalle relazioni sociali ineguali che hanno arricchito le società occidentali a discapito delle altre.

---

<sup>23</sup> Ho deciso di non inserire anche il diniego tra le reazioni possibili poiché, escludendo la consapevolezza della sofferenza altrui, conduce direttamente al suo rifiuto. Il diniego della sofferenza può manifestarsi o in presenza di situazioni senza speranza che ne minano la credibilità, oppure con riferimento a tentativi politici di bloccare l'informazione. Distruggere il ricordo di eventi dolorosi può condurre a forme di diniego letterale del passato di gruppi di persone o di intere comunità. Al tentativo di negare la memoria collettiva possono opporsi reazioni vivaci; si pensi al movimento delle Madres de Plaza de Mayo, nato con l'obiettivo di superare il diniego pubblico riguardo alla scomparsa di numerosi dissidenti politici durante la dittatura militare argentina degli anni Settanta. Sia che il diniego corrisponda a un meccanismo individuale di difesa che blocca le informazioni più crude, sia che agisca per evitare di innescare un dibattito pubblico dalle conseguenze potenzialmente esplosive, esso è correlato al rifiuto della rappresentazione della violenza. Per questa motivazione non sarà oggetto di ulteriori approfondimenti, non costituendo una reazione alla comunicazione del dolore, bensì la sua negazione.

<sup>24</sup> L. Boltanski, *op. cit.*, p. 97.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>26</sup> Un esempio arcinoto può essere rilevato nell'editoriale pubblicato da Emile Zola con il quale sono state denunciate le irregolarità rilevate nel processo a seguito del quale Alfred Dreyfus è stato condannato per alto tradimento. Nella più famosa prima pagina de *L'Aurore*, il 13 gennaio 1898, lo scrittore francese menziona, facendo nomi e cognomi, i persecutori di Alfred Dreyfus attraverso una elegante filippica che denuncia i soprusi e le ingiustizie del processo (cfr. N. Halasz, *Captain Dreyfus. The story of a mass hysteria*, Simon & Schuster, New York, 1955).

<sup>27</sup> La foto, testimonianza della carestia che colpì negli anni Novanta il Sudan e che valse a Kevin Carter il premio Pulitzer per la fotografia nel 1994, è sicuramente una delle immagini destinata a diventare un'icona. L'efficacia dello scatto sta nella sua composizione che richiama a logiche oppostive: vita-morte, animale-umano, arrendevolezza-opportunità. La bambina in primo piano, gracile e rannicchiata, abbandonata e indifesa, sembra si stia nascondendo dall'avvoltoio che, nella sua stridente fierezza, sta solo aspettando il momento in cui potrà consumare il pasto su cui mantiene fisso lo sguardo. (K. Carter, "Stricken child crawling towards a food camp", *The New York Times* 23 marzo 1993).



L'indignazione, che alimenta la denuncia nei confronti di un persecutore o di un sistema socioeconomico iniquo, si dispiega nella volontà di riconoscere un principio di giustizia. Non è detto, tuttavia, che lo spettatore della sofferenza voglia impegnarsi attraverso gli strumenti di cui si serve l'accusa; molto spesso costui non dispone delle risorse per poter perseguire una denuncia o non ha l'interesse di politicizzare la causa in cui si è imbattuto. Avere di fronte a sé la testimonianza visiva di un individuo che soffre può, infatti, limitarsi a orientare lo spettatore verso una relazione simpatetica con i soggetti della rappresentazione, i quali inducono, nella drammaticità dei contesti che li delineano, una forte commozione.

La considerazione delle sofferenze patite da una persona innesca un coinvolgimento affettivo che si dispiega nell'interiorità nello spettatore. La sola consapevolezza dell'esistenza di «bisogni fondamentali come la fame, la sete, il freddo, lo sfinimento, la solitudine» che non vengono garantiti, sviluppa il riconoscimento di una «fraternità universale»<sup>28</sup> da tutelare e proteggere. La manifestazione della commozione non è condizionata da valutazioni materiali né da soddisfazioni ideali, ma nasce spontanea, non intenzionale. Il disvelamento della commozione non può essere anticipato né manipolato ma si sviluppa in corrispondenza dell'incontro con l'altro. La dimostrazione di sensibilità è la prova più autentica del riconoscimento nell'alterità di qualcosa di propriamente umano. Le emozioni si realizzano se a soffrire è qualcuno che consideriamo degno della nostra pietà, un soggetto nei cui panni possiamo immaginarci e il cui stato ci suggerisce qualcosa sulle nostre condizioni.

Perché si sviluppi questa relazione sinergica è necessario che siano rispettate le convenzioni che garantiscono ripetitività nel genere umanitario. L'apprendimento del linguaggio che regola l'iconografia della sofferenza, svolge una funzione essenziale nei confronti dell'educazione emotiva degli individui. Il coinvolgimento sarà tanto più sentito e vivo, quanto maggiori saranno le aderenze alle convenzioni che regolano la comunicazione della vulnerabilità. Gli artifici utilizzati per suscitare emozione devono corrispondere agli effetti convenzionali con cui si è soliti presentare scene strazianti e drammatiche: la musica malinconica che accompagna alcune fotografie, immagini di infanti emaciati che guardano dritti nell'obiettivo della macchina fotografica, riproposizione di scatti familiari a indicare una certa continuità del corso della violenza. I mezzi di comunicazione sono ossessionati con l'esposizione di fatti in grado di produrre *pathos* e se una storia estremamente tragica può far vendere bene, viene esposta con il suo corredo di testimonianze fotografiche a incrementare l'attenzione di coloro che osservano.<sup>29</sup>

Esiste però il rischio, associato alla standardizzazione della rappresentazione della sofferenza, di alterarne l'autenticità. «Si fabbricherebbero volentieri degli infelici per gustare la dolcezza del compiangersi», scriveva nel 1769 Madame Riccoboni in una lettera che descrive il gusto parigino per la sensibilità.<sup>30</sup> In alcune circostanze, le risorse emozionali vengono introdotte per servire scopi che poco hanno in comune con il nobile impegno di consolidare il senso di appartenenza a una comunità morale universale. Il legame tra sentimento e moralità può facilmente incepparsi, qualora venga sfruttato indebitamente, come nell'esperienza del piacere per la sofferenza.

Quest'ultimo non può considerarsi una vera e propria reazione alla visione dell'alterità sofferente; piuttosto si tratta di un atteggiamento, in cui sono assenti sia la componente della commozione che l'attributo dell'indignazione, volutamente separata dalla questione politica, che svela il piacere per l'orrido. L'esposizione di un corpo ripugnante può essere considerata affascinante; del resto, «qualunque

<sup>28</sup> M. Ignatieff, *The Need of Strangers*, Vintage, Londra, 1994, p. 28 (tr. it. mia).

<sup>29</sup> M. Singletary – C. Lamb, "News values in award-Winning Photos", *Journalism Quarterly* 61 (1984), 1: pp. 104-108.

<sup>30</sup> Citata in L. Boltanski, *op. cit.*, p. 158.



immagine che mostri la violazione di un corpo è, in una certa misura, pornografica».<sup>31</sup> Georges Bataille, uno dei teorici dell'erotismo, ha dedicato uno dei suoi ultimi libri, *Le lacrime di Eros*, alla ricostruzione di una storia delle rappresentazioni dell'erotismo tragico. In uno dei capitoletti conclusivi si esprime sul supplizio cinese dei cento tagli<sup>32</sup> il quale consisteva nell'asportazione metodica di piccole parti del corpo di un condannato preventivamente legato a un palo. Lo scrittore inserisce nel libro anche cinque fotografie del supplizio, probabilmente scattate nel 1905 in Cina, come dimostrazione dell'esistenza di uno stato in cui l'orrore si lega all'abisso dell'erotismo. I condannati, con la pelle scorticata, gli arti amputati, semi-coscienti sembrano evadere completamente dalla realtà. Tra tormento ed estasi, la loro rappresentazione, che ricorda la figura mitologica di Marsia o il martirio di qualche santo della cristianità, illumina lo spettatore circa il nesso tra l'agonia e le varianti del sadismo.

È, questa, una concezione della sofferenza «profondamente radicata nel pensiero religioso, che associa il dolore al sacrificio e il sacrificio alla glorificazione».<sup>33</sup> Per le sensibilità moderne queste costruzioni, che esaltano la sofferenza altrui fino a farne oggetto di culto, potrebbero sembrare inconcepibili; eppure, c'è un legame tra l'orrore e il piacere che non risparmia nemmeno coloro i quali, figli della modernità, concepiscono la sofferenza come un errore a cui dover rimediare. Privata dell'intenzione alla cura dell'altro o della riflessione sul senso della sofferenza, l'osservazione delle crudeltà è una stimolazione pornografica che non ha più nulla in comune né con la compassione né con l'indignazione. Pur alimentate da esigenze di cronaca o ragioni umanitarie, queste rappresentazioni trasformano gli spettatori in «voyeur della sofferenza altrui, in turisti circondati da un panorama di dolore».<sup>34</sup> Se non forniscono schemi educativi, resoconti edificanti, istruzioni per il soccorso o raffigurazioni alternative del dolore, queste narrazioni visive alimentano il disincanto e il raccapriccio senza giustificare l'esposizione. L'ostentazione di bambini denutriti o di individui mutilati espone qualcosa di estremamente delicato e privato quanto la sessualità: la sofferenza. Queste immagini si soffermano sui corpi delle persone, sulla loro miseria, sul loro dolore e le loro paure, con la precisione e l'indiscrezione che una lente telescopica contiene.<sup>35</sup> Dietro queste rappresentazioni, che i mezzi di comunicazione consentono di riprodurre reiteratamente, c'è solo lo sfruttamento della pietà e il voyeurismo della sofferenza che sfidano lo spettatore a osservare senza cedere alla tentazione di voltare lo sguardo.

Il problema dell'esposizione di questo genere iconografico è duplice. Da una parte non calibra i processi di denuncia di gravi violenze in modo da «soppesare la notiziabilità rispetto ad altri valori» perché non si verificano «incursioni al di là di quelli che alcuni ritengono essere i limiti della proprietà estetica e drammatica».<sup>36</sup> Dall'altra, non riesce a recuperare una dimensione riflessiva che si apra

<sup>31</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* (2003), tr. it. di P. Dilonardo, Mondadori, Milano, 2003, p. 83.

<sup>32</sup> G. Bataille, *Le lacrime di eros* (1961), tr. it. di A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pp. 231-238.

<sup>33</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 86.

<sup>34</sup> M. Ignatieff, *The Warrior's Honor: Ethnic War and the Modern Conscience*, Chatto & Windus, Londra, 1998, p. 10 (tr. it. mia).

<sup>35</sup> «The starving child image is seen as unethical, firstly because it comes dangerously close to being pornographic. In my definition, pornography is the exhibition of the human body and soul in all its nakedness, without any respect and piety for the person involved. The public display of an African child with a bloated kwashikorkor-ridden stomach in advertisements is pornographic because it exposes something in human life that is as delicate and deeply personal as sexuality, that is, suffering. It puts people's bodies, their misery, their grief and their fear on display with all the details and all the indiscretion that a telescopic lens will allow» (J. Lissner, *Merchants of misery*, New Internationalist, 1 giugno 1981, <<https://newint.org/features/1981/06/01/merchants-of-misery>>).

<sup>36</sup> L. A. Day, *Morally Offensive Content: Freedom and Responsibility*, in R.M. Baird Robert – W. E. Loges – S.E. Rosenbaum, *The Media & Morality*, Prometheus Books, New York, 1999, p. 211.





all'inclusione dell'alterità nel proprio orizzonte valutativo. L'immagine di una persona malata, ferita o in fin di vita viene esposta per diletto o piacere, quando dovrebbe intrecciarsi con la considerazione dell'esistenza di una morale universale in virtù della quale sollecitare l'impulso a fare qualcosa.<sup>37</sup>

Quando la rappresentazione delle testimonianze della violenza cede al principio di piacere, sono silenziati i vincoli della giustizia e dell'emotività. L'osservatore si disinteressa alla politica, all'intervento, alla partecipazione empatica perché la relazione puramente individuale ed estetica con la sofferenza altrui lo affranca da ogni vincolo emotivo e morale. Se osservare qualcosa di autenticamente drammatico attraverso l'interposizione di un dispositivo ne riduce l'impatto potenziale, l'esposizione di miserie, supplizi e atrocità secondo una chiave estetica, ne estromette in maniera radicale la funzione morale. L'interesse verso la rappresentazione non si indirizza verso la comunità sofferente né interroga l'osservatore sugli stati d'animo che le visioni provocano; l'operazione della contemplazione trasforma il dolore in un'opera d'arte la quale, per definizione, non deve servire a uno scopo, non deve maturare alcuna utilità.

Quando, nell'ottobre del 1862, qualche mese dopo la battaglia di Antietam, le fotografie di Gardner e O' Sullivan furono esposte nella galleria di Brady a Manhattan, il New York Times si espresse sottolineando lo stridente contrasto tra la realtà della guerra e la sua feticizzazione artistica:

I vivi che affollano Broadway forse si curano poco dei morti di Antietam, ma noi pensiamo che si farebbero largo in modo meno spensierato lungo la grande arteria, e se ne andrebbero a zonzo meno sereni, se sul marciapiede fossero deposti dei corpi sanguinolenti, appena trasportati dal campo di battaglia. Le gonne verrebbero leggermente sollevate e si farebbe attenzione a dove si mettono i piedi.<sup>38</sup>

Le testimonianze fotografiche della Guerra Civile americana furono tra le prime manifestazioni della rappresentazione della morte e della sofferenza ad avere conquistato il privilegio dell'esposizione museale e della grande distribuzione. Le frequenti menzioni nei cataloghi fotografici e le altrettanto frequenti apparizioni nelle collezioni contemporanee<sup>39</sup> non solo hanno contribuito a una trasformazione profonda delle modalità di percezione dei conflitti, ma hanno dimostrato la possibilità di fare del dolore realmente vissuto un oggetto di contemplazione. Questa prospettiva ha innescato nuove consapevolezze riguardo all'autorità dei mezzi fotografici che, «pur dovendo rispecchiare la realtà, sono comunque tormentati dai taciti imperativi del gusto e della coscienza».<sup>40</sup>

Sono indigenti, miseri, malati, denutriti i soggetti preferiti dai reporter che sublimano la sofferenza fino a farne uno strumento di contemplazione estetica. Il fruitore riconosce i disagi e le angosce di quei soggetti ma non può non valutare con una nota di apprezzamento il valore artistico dello scatto. Si finisce per considerare *belle* le testimonianze di orrori indicibili che chiunque vorrebbe scongiurare: il filtro estetico allo sguardo fotografico eleva il tormento a espressione artistica, a scapito della capacità degli

---

<sup>37</sup> La studiosa e psicoterapeuta Petruska Clarkson ha proposto, anche in maniera provocatoria, un programma che abitui le persone all'osservazione di resoconti atroci in modo che non si adagino nella contemplazione voyeurista. Mantenere vive, però, le reazioni più nobili al contatto con contesti di miseria, è un obiettivo troppo ambizioso per essere raggiunto tramite gli esercizi proposti dalla studiosa, la quale suggerisce la giustapposizione di storie di altruismo a immagini di crudeltà (Id., *The Bystander (An End to Innocence in Human Relations?)*, Whurr Publications, Londra, 1996).

<sup>38</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 35.

<sup>39</sup> V. Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Pr, New York, 1993, p. 26 (tr. it. mia).

<sup>40</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società* (1977), tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino, 1992, p. 6.



osservatori di collocare storicamente il fenomeno rappresentato. La ricerca di grazia e armonia nelle forme della violenza impone un'ostentazione forzata del bello che attenua la vivacità delle manifestazioni della sofferenza e anestetizza i sentimenti di coloro che ne sono testimoni.<sup>41</sup> A chi obietta che è nella natura della fotografia possedere una duplice funzione, di testimonianza e produzione d'arte, va ricordato che

le fotografie che raffigurano la sofferenza non dovrebbero essere belle... In quest'ottica, infatti, una bella fotografia sposta l'attenzione dalla gravità del soggetto rappresentato al medium in sé, compromettendo così il carattere documentario dell'immagine. Una fotografia del genere invia segnali contraddittori. «Fermate tutto ciò» ingiunge. Ma al tempo stesso esclama: «Che spettacolo!»<sup>42</sup>

La sofferenza, recepita attraverso i canoni della produzione estetica, viene elevata a feticcio. Le disgrazie, poiché compaiono in zone remote e sono esposte nella più edulcorata delle manifestazioni, sembrano essere state imposte da tragiche fatalità contro le quali alcun intervento può essere risolutivo. Resta solo la contemplazione estetica che, affrancata dagli obblighi di relazione morale tra spettatori e rappresentati, si esprime nel carattere spettacolare delle narrazioni esposte solo al fine di compiacere l'osservatore.

È per il cortocircuito tra l'orrore e l'estetica che Jean Baudrillard sostiene che la nostra sia l'epoca della post-estetica, in cui le immagini sono solo delle superfici prodotte per titillare lo sguardo dello spettatore.<sup>43</sup> La teoria del post-estetismo postula il totale affrancamento dei rapporti di potere nelle rappresentazioni visive. È necessario, tuttavia, precisare che l'immagine non può esaurirsi nella sua forma superficiale perché le sue molteplici forme narrative si combinano con il potere in un modo che la post-estetica coglie solo superficialmente. Infatti, le immagini sono una propagazione e una conferma delle dinamiche che determinano i rapporti spesso ineguali tra le comunità. Dunque, si rende necessaria l'analisi dell'iconografia della sofferenza non solo relativamente al rapporto tra spettatore e oggetto della rappresentazione, come sostenuto finora, ma anche in funzione degli scopi della sua produzione, vale a dire procurare evidenze che inducano alla filantropia.

### **L'umanitarismo: atto di benevolenza o di potere?**

Radicato nella storia dell'uomo e nei principi delle religioni, l'umanitarismo è diventato un fenomeno storico e sociale a partire dalla nascita di organizzazioni destinate a promuovere la pace e a soccorrere i più bisognosi. Con la diffusione delle fotografie come fenomeno di massa,<sup>44</sup> le pratiche umanitarie sono

<sup>41</sup> Gli scatti di Werner Bischof sulla carestia in India negli anni Cinquanta sono inquietanti perché i soggetti più frequenti sono scelti tra bambini denutriti e corpi scheletrici. Eppure, l'uso studiato della prospettiva e della saturazione, l'impostazione centrale delle inquadrature, il contrasto netto dei colori rendono quel reportage non un fedele strumento di documentazione ma una produzione esteticamente curata che scosta l'attenzione dell'osservatore dai soggetti delle fotografie alla maestria del loro autore. La bellezza non induce a riflessioni sulla giustizia né tocca le corde della compassione: il sentimentalismo, se non è fine a sé stesso, è sfruttato per esaltare le abilità del fotografo. A Sebastião Salgado, principale bersaglio delle critiche all'estetizzazione della sofferenza, si rimproverava proprio questo: di cercare la bellezza nell'aberrazione (si veda: I. Sishy, "Good Intentions", *New Yorker* 9 settembre 1991).

<sup>42</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 67.

<sup>43</sup> J. Baudrillard, *Selected Writings*, M. Poster, Polity, Cambridge, 1988, p. 43.

<sup>44</sup> Va tenuto presente che il fenomeno del fotogiornalismo ha iniziato a costituirsi come fenomeno di massa grazie alla popolarità raggiunta dai photo magazines solo a partire dagli anni '20, quindi dopo la conclusione del primo conflitto mondiale. Il privilegio di poter visualizzare gli eventi come si stavano verificando è riassunta dal commento di Henry Luce sulla rivista *Life* che egli stesso trasformò in un magazine imperniato sul fotogiornalismo: «To see life; to see the world; to



gradualmente diventate dipendenti dalle testimonianze visive degli orrori delle guerre o delle carestie. Che si tratti di indignazione, sgomento, orrore, dispiacere, compassione, l'importante è saper catturare l'attenzione di un benefattore potenziale perché contribuisca alle cause umanitarie di quanti si spendono per ridurre la sofferenza nel mondo.<sup>45</sup>

Il contributo rilevante alle cause umanitarie sta nella esternazione di prove dirette delle tragedie. Attraverso la loro canalizzazione sui mezzi di comunicazione, tramite appelli o campagne pubblicitarie, esse «danno avallo istituzionale a un'attestazione di eventi nefasti che, altrimenti, sarebbero solo una realtà per una cerchia locale di vittime».<sup>46</sup> Perché sia riconosciuto il carattere di estrema necessità di una popolazione colpita da una crisi umanitaria, è necessario che le sofferenze patite siano spettacolarizzate. La giustificazione all'intervento si concede, infatti, solo nelle circostanze che appaiono più intollerabili. È così che nella rappresentazione di alcuni gruppi etnici e sociali vengono esasperati i caratteri vittimizzanti e stereotipati. L'aspetto che assumono i drammi umanitari, quando li si osserva da lontano, «contribuisce alla conservazione dell'ordine, della gerarchia e della distanza, sostiene e alimenta i tradizionali ambiti di relazione asimmetrica».<sup>47</sup> La condizione di vittime bisognose è, infatti, una proprietà che si addice solo ad alcune comunità, quelle considerate dall'Occidente come arretrate e sottosviluppate. Il mezzo fotografico rafforza la stereotipizzazione dell'alterità, presentandola sempre con le stesse caratteristiche; l'africano è povero, fugge dalle guerre, vive indicibili sofferenze, sopravvive alle epidemie, soffre per la mancanza di disponibilità di acqua potabile. Queste estreme semplificazioni hanno orientato la conoscenza che l'Occidente ha acquisito rispetto tutto ciò che sta al di là dei suoi confini.

La fotografia come produzione di conoscenza e articolazione delle differenze si riflette passivamente nella cultura dominante ed esprime una certa volontà di controllare e manipolare ciò che è manifestamente diverso e va mantenuto in una relazione di subordinazione. Quando Edward Said denuncia la tendenza a «preferire l'autorità schematica di un testo al disordine delle relazioni dirette con gli [altri] esseri umani»<sup>48</sup> si riferisce all'approccio che l'Occidente mantiene nei confronti degli Altri, vale a dire un approccio costruito su differenze visivamente articolate e perciò immediatamente riconoscibili ma che solo gli spettatori sono in grado di produrre e recepire secondo le proprie

---

eyewitness great events; to see strange things... to see and to take pleasure in seeing; to see and to be amazed; to see and be instructed; Thus to see and to be shown, is now the will and the new expectancy of half mankind» (L. Henty, in V. Goldberg, *Margaret Bourke-White: A Biography*, Harper and Row, New York, 1986, pp. 174-175).

<sup>45</sup> Virginia Woolf, in *Le tre ghinee*, risponde a una lettera immaginaria inviata da un pacifista che sta raccogliendo i fondi per prevenire la guerra. Per risultare più convincente, l'anonimo mittente allega alcune atroci fotografie della Guerra Civile spagnola, permettendo alla scrittrice di esprimere il proprio giudizio sul valore dell'iconografia sofferenza: «Non sono piacevoli da guardare; per la maggior parte sono fotografie di cadaveri. Tra quelle arrivate stamani ce n'è una in cui si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna, non si capisce bene; è così mutilato che potrebbe benissimo essere anche il corpo di un maiale. Ma non c'è dubbio che quelli laggiù sono corpi di bambini morti, e quella è la sezione di una casa spaccata a metà da una bomba, in quello che doveva essere il salotto sta ancora appesa la gabbia degli uccelli, ma il resto è irriconoscibile: più che a una casa assomiglia a un mazzo di bastoncini di Shanghai sospesi a mezz'aria... Ed ecco che mentre guardiamo quelle fotografie si forma dentro di noi un contatto, e, per diverse che siano la nostra educazione e le nostre tradizioni, le sensazioni che proviamo sono identiche; sono violente... La guerra, Lei scrive, è una cosa abominevole, è una barbarie; bisogna impedirle a ogni costo. E noi facciamo eco alle Sue parole. Perché ora, finalmente, il paesaggio che vediamo è identico: gli stessi cadaveri, le stesse macerie». (V. Woolf, *Le tre ghinee* (1938), tr. it. di A. Bottini, La Tartaruga, Milano, 1975, p. 7).

<sup>46</sup> J. Benthall, *Disasters, relief and the media*, I.B. Tauris, London, 1993 p. 11 (tr. it. mia).

<sup>47</sup> A. Furia – S. Silvia, “Umanitarismo internazionale e ordine globale”, *Scienza & politica*, XXVIII (2016), 55: p. 225.

<sup>48</sup> E. Said, *Orientalism*, Penguin, Londra, 2003, p. 93 (tr. it. mia).



percezioni.<sup>49</sup> Del resto, l'accessibilità alla conoscenza diretta delle forme di autoespressione di coloro che vivono in condizioni di indigenza non viene quasi mai garantita dall'Occidente; costoro sono considerati solo limitatamente al «rapporto continuo fra un attante ridotto a oggetto di visione e informazione, e un attante soggetto ridotto a capacità scopica e conoscitiva».<sup>50</sup> Le rappresentazioni figurative hanno perciò un'impronta di rilievo sull'ordine sociale: non solo sostituiscono le interazioni reali ma avvolgono la società producendone i modelli narrativi.<sup>51</sup> Se la realtà si compone di individui dotati di potere e risorse e di individui che ne sono privi, le pratiche discorsive esposte attraverso l'atto del guardare rinforzano e legittimano la narrazione che sostiene lo status quo.

La teatralità della sofferenza umana fallisce nel suo tentativo pedagogico perché trasforma qualsiasi appello per la solidarietà in uno spettacolo che conferma la disuguaglianza di potere globale. Immaginata come strategia che possa stimolare il soccorso, l'esposizione della sofferenza altrui non ha fatto altro che riprodurre un ordine mondiale stabilizzato sui privilegi ereditati dal passato coloniale delle società occidentali. Per certi versi, i contenuti esposti secondo questi canoni si costituiscono proprio come espressioni di un retaggio neocolonialista.<sup>52</sup> La struttura comunicativa dell'umanitarismo, infatti, maschera dietro supposti legami di solidarietà con alcune popolazioni il «nuovo imperialismo del mondo occidentale come comunità di benefattori che si auto-congratolano delle proprie opere».<sup>53</sup> La cultura visiva della filantropia si è sempre distinta per il contrassegno netto e ineludibile disposto tra le società che chiedono di essere aiutate e quelle che erogano beneficenza. La forma di politica che ne scaturisce avanza l'istanza della necessità di atti di benevolenza nonché il riconoscimento che le figure dotate della capacità di tali atti appartengono al mondo occidentale. Del resto, «la sofferenza del Terzo Mondo fortifica il nostro senso di agiatezza da Primo Mondo, assicurandoci che abbiamo il potere di aiutare».<sup>54</sup> Gli appelli sottomessi dei più indigenti, assieme alla spettacolarizzazione della loro miseria, disarmano perché rende consapevoli dell'ingiustizia a cui sono sottoposti; al tempo stesso rassicura perché fornisce la sicurezza relativa al fatto che siamo ancora abbastanza agiati da poter fornire il nostro contributo.

Ha certamente senso interrogarsi sulle modalità di intervento più adeguate perché possano essere garantiti atti di benevolenza che allevino le sofferenze delle comunità più indigenti. Lilie Chouliaraki, a tal proposito, ha introdotto il concetto di «mediazione come comunicazione morale» che metterebbe lo spettatore nelle condizioni di potersi attivare per lenire le sofferenze osservate nella realtà mediatizzata

---

<sup>49</sup> È sempre Said a mettere a fuoco con lucidità la questione relativa allo sguardo occidentale nella rappresentazione dell'alterità che è concepita priva di capacità visiva: «Mi piacerebbe pensare che noi non siamo solo le persone viste o osservate in queste fotografie: anche noi guardiamo i nostri osservatori... anche noi stiamo osservando, scrutando, valutando, giudicando. Siamo qualcosa in più degli oggetti di qualcuno. Facciamo qualcosa di più che restare passivamente di fronte a chi, per qualsiasi ragione, vuole guardarci» (E. Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, Columbia University Press, New York, 1998, p.156, tr. it. mia).

<sup>50</sup> M.C. Addis, «Le programmazioni dello spazio: aggiustamento e critica semiotica», *Actes Sémiotiques* (2017), 120: p. 5.

<sup>51</sup> G. Debord, *Separation Perfected*, in L. Evans – S. Hall, *Visual Culture: The Reader*, Sage, Londra, 1999, p. 143.

<sup>52</sup> Dal 1870 al 1930, durante la parentesi colonialista, il pubblico europeo era incuriosito e affascinato da tutto ciò che proveniva dalle località più esotiche e remote della Terra al punto che venivano organizzate delle mostre itineranti in cui coloro che provenivano da località africane o asiatiche erano esibiti in spazi che ricordavano i comprensori dei giardini zoologici. Il solo pensiero che degli esseri umani venissero considerati come merce da esposizione lascia oggi inorriditi; eppure, la stereotipizzazione dell'alterità sofferente è l'evoluzione delle mostre etologiche di fine Ottocento che avevano luogo nelle capitali europee (si veda: K. Jonassohn, «On A Neglected Aspect Of Western Racism», *Montreal Institute for Genocide and Human rights Studies*, December 2000: p.1).

<sup>53</sup> L. Chouliaraki, *op. cit.*, p. 70.

<sup>54</sup> P. Holland, *What is a child? Popular images of Childhood*, Pandora Press, London, 1992, p. 150 (tr. it. mia).



ma sempre all'interno delle divisioni storiche di potere globale in cui già opera la radiodiffusione.<sup>55</sup> Ciononostante, anche le implicazioni di potere sottese alla morale della solidarietà pure dovrebbero essere oggetto di riflessione. Gli Stati dell'Africa subsahariana, alcune comunità dell'Asia o del Sud America sono considerate incapaci di garantire prosperità e sicurezza ai propri membri. Questa immaturità trasformata in un carattere consustanziale è una conseguenza non poi così lontana dell'inciviltà e della primitività dell'Otto-Novecento coloniale, come del resto il discorso sullo sviluppo è parente stretto di quello sulla civilizzazione.<sup>56</sup> È così che i nobili progetti di intervento da un lato perpetuano la retorica dell'alterità come soggetto prepolitico che lotta per la sopravvivenza, dall'altro pongono le società occidentali nella posizione dei filantropi che possono porre fine ai supplizi nel mondo. Questa retorica della moralità eleva gli altri a vittime mute e l'Occidente a benefattore assoluto. In realtà, oltre a riproporre un circuito narrativo neocolonialista, lo spettacolo della sofferenza non fornisce alcuna visione politica alternativa rilevante che consenta di affrontare efficacemente le cause strutturali delle precarietà endemiche.

Dovremmo dimostrarci capaci di integrare le comunità vulnerabili nello stesso orizzonte in cui rappresentiamo le società di cui siamo parte; invece, pur evocando la categoria dell'umanità a legittimare l'imperativo che induce a provare compassione per la sofferenza altrui, continuiamo a marginalizzare le comunità vulnerabili in una dimensione che ne rende impossibile l'emancipazione. La comunicazione umanitaria, dunque, riproduce le fratture dell'ordine sociale globale impedendo alle vittime la capacità di esporsi secondo i canoni che loro riterrebbero più adeguati. Il vero scopo è fornire all'Occidente l'illusione paternalista di poter ancora svolgere una funzione per lo sviluppo di alcune regioni del mondo grazie alla differenza di potere ed economica che ha saputo mantenere. È per questa motivazione che è necessario approfondire il rapporto tra il mercato e la solidarietà nella mediazione figurativa della sofferenza.

### **L'aiuto consumistico**

La rappresentazione delle sofferenze altrui ai fini della sollecitazione di sentimenti di pietà, ovvero con intenzionalità umanitarie e filantropiche, ha una storia che affonda le proprie radici nell'arte classica e nella rappresentazione cristiana.<sup>57</sup> Le calamità naturali e le crisi umanitarie esistono da sempre ma l'abitudine a rappresentarne gli effetti sulle vittime – trasformandole in un fenomeno mediatico - ha una collocazione storica precisa.

Se il primo umanesimo si è delineato in concomitanza con la morale ottocentesca, favorendo lo sviluppo delle prime organizzazioni caritatevoli,<sup>58</sup> a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento irruppe una visione fortemente politicizzata dei diritti umani e della giustizia sociale, conseguenza diretta dei processi di decolonizzazione in atto. Mentre aumentavano le postazioni al Palazzo di vetro e nascevano nuove agenzie delle Nazioni Unite dedicate alla rimozione della povertà e delle sue cause, in Occidente «questo fenomeno fu accompagnato dalla nascita di movimenti di solidarietà e organizzazioni

<sup>55</sup> L. Chouliaraki, "The media as moral education: Mediation and action", *Media, Culture & Society* (2008), 30.6: pp. 831-852.

<sup>56</sup> G.P. Calchi Novati – P. Valsecchi, *Africa: la storia ritrovata. Dalle prime forme politiche agli Stati nazionali*, Carocci, Roma, 2016, p. 339.

<sup>57</sup> Cfr. "Discovering the visual culture of humanitarianism", *Research EU-Results Magazine* (March 2018), 70.

<sup>58</sup> Il primo codice di principi umanitari venne redatto da Henri Dudant all'indomani della guerra di Solferino; consentì la nascita della Croce Rossa, la prima organizzazione internazionale caritatevole (cfr. *La storia della Croce Rossa*, <<https://cri.it/chi-siamo/storia-e-principi/>>).



non governative (ONG)». <sup>59</sup> Tra filantropia, impegno politico e denuncia, l'umanitarismo cominciò così a conquistare il campo della comunicazione tentando di riconciliare le istanze del mercato con le nuove sensibilità pubbliche e l'esigenza documentale. Iniziarono a diffondersi espedienti narrativi, ma anche commerciali, che, ponendo lo spettatore di fronte al dolore degli altri, infondevano discorsi morali di cura e responsabilità. È così che sui media comparvero sempre più frequentemente le immagini delle vittime di grandi crisi umanitarie, come carestie o epidemie. Lo sviluppo rapido di molte organizzazioni internazionali a carattere umanitario o sociale ha accresciuto la consapevolezza collettiva sulle ingiustizie globali contribuendo all'amplificazione delle disgrazie altrui attraverso la penetrante attività dei mezzi di comunicazione. Queste organizzazioni hanno quindi «contribuito molto alla creazione di una coscienza dei diritti umani» <sup>60</sup> attraverso appelli morali all'azione solidale che non potevano prescindere dall'ostentazione delle vittime delle drammatiche crisi a cui si voleva porre rimedio.

Assistere comunità distanti e bisognose vuol dire soprattutto impegnarsi in forme di coinvolgimento economico sempre più integrate nei meccanismi del mercato globale. Intorno al settore degli aiuti umanitari si è gradualmente costituita una vera e propria industria che, sebbene non abbia mai perso di vista i nobili fini da cui si è originata, riunisce in sé pratiche commerciali ed economiche proprie di un settore in cui sono gli utili, e non le spontanee elargizioni, a contare. Va riconosciuto che l'umanitarismo non è certamente mai stato antitetico al mercato, ed è anzi stato teorizzato come idea assolutamente liberale, nata dal capitalismo, ad esempio come lato benevolo dell'espansione dei mercati del lavoro oltre il mondo occidentale. <sup>61</sup> Tuttavia, lo sfruttamento della miseria altrui appare oggi sempre meno ammissibile essendosi orientato verso pratiche iconografiche le quali non concepiscono i bisognosi come degli esseri umani che, al pari dei loro osservatori, hanno esigenze, difetti e debolezze che possono prescindere dalla condizione di precarietà in cui versano.

L'iconografia della sofferenza si allinea, nella retorica dell'umanitarismo, al linguaggio aziendale e alle strategie di comunicazione pubblicitaria. Sfruttando il potenziale commovente delle immagini del dolore, gli operatori del mercato umanitario mirano a coltivare un legame profondo tra i consumatori, le società privilegiate, e il prodotto, le comunità indigenti. Il messaggio è essenziale e vendibile: le immagini sono drammaticamente esasperate, le catastrofi assurde, le violenze orride. Il contributo del pubblico è fondamentale perché senza di esso molte persone vedrebbero sfumare il proprio diritto a una vita degna di essere chiamata tale. L'incontro con la vulnerabilità si trasforma in un'occasione di profitto mentre l'impulso morale al soccorso viene canalizzato in specifiche logiche di mercato. La malattia, la povertà, la fame diventano dei beni di consumo dal momento che la loro esposizione può essere capitalizzata. La logica dell'utilitarismo economico, concernente la sfera pubblica delle relazioni, e l'imperativo morale di attivarsi per ridurre le sofferenze dell'altro, concernente la sfera dell'individualità, si fondono in un rapporto in cui è la componente economica a prevalere.

L'altruismo mediato dalle pratiche di mercato si è trasformato dunque in una realtà che esonera le società occidentali dalle responsabilità storiche che mantengono alcune comunità in condizioni di povertà e sottosviluppo endemici, incoraggia la dipendenza di queste società dall'aiuto estero e alimenta la rappresentazione stereotipata delle vittime come soggetti privi di possibilità di riscatto. Queste strategie comunicative non intendono fornire spiegazioni sui processi storici di formazione delle disuguaglianze

<sup>59</sup> G. Rufini – P. Calvi-Parisetti, *Nell'emergenza. Teoria e pratica degli aiuti umanitari*, pdf reperibile online, p. 8.

<sup>60</sup> P. Musarò, *La solidarietà allo specchio*, prefazione all'ed. it. di Lilie Chouliaraki, *Lo spettatore ironico: la solidarietà nell'epoca del post-umanitarismo*, cit., p. 9.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 29.



sistemiche, ma espongono il volto più crudo della miseria per incentivare il sostegno a pratiche di intervento immediate e mirate.

C'è da riconoscere, però, che anche gli appelli in cui sono assenti il dolore e la rassegnazione si affidano a strategie di rappresentazione dell'alterità che non sfuggono alla caratterizzazione stereotipata. In questi casi non è la sofferenza a essere esposta nelle sue forme più crude, bensì la gioia che seguirebbe l'alleviamento delle proprie sofferenze. I protagonisti di queste campagne pubblicitarie sono generalmente giovani ragazzi e ragazze che sorridono alla macchina fotografica, come a voler assicurare i donatori occidentali dell'apporto salvifico che può determinare il loro coinvolgimento nelle pratiche di sviluppo. Nonostante queste strategie di comunicazione evitino la rappresentazione stereotipata delle comunità indigenti come dipendenti, bisognose o gravemente malate, non riescono a promuovere un progetto interventista che non singolarizzi le vittime. A coprire l'inquadratura di una scena sono sempre dei protagonisti ben distinguibili le cui espressioni di gioia e sollievo infondono un senso di appagante soddisfazione tra il pubblico di benefattori occidentali. La logica sociale insita in questa forma comunicativa sta nel rapporto di dipendenza, non solo economica ma anche affettiva, tra comunità vulnerabili e società occidentali. I protagonisti e le protagoniste delle campagne umanitarie, con le loro espressioni di gratitudine e serenità, sviluppano un legame di dipendenza materiale ed emotiva con il donatore: osservarli così appagati porta a ritenere che quello stato emotivo sia stato indotto dall'intervento economico di qualche donatore.

Qualunque sia la strategia comunicativa che voglia porre gli spettatori di fronte alla realtà della sofferenza, sorvola sulle asimmetrie di potere mentre si sofferma sulle emozioni degli spettatori. Ciò che conta non sono le condizioni di vita delle comunità indigenti né le ragioni storiche e sociali che ne impediscono l'emancipazione, ma gli stati d'animo di coloro che osservano il dolore altrui. Le strategie messe in atto per stimolare emozioni benevole privilegiano la spettacolarizzazione dell'alterità secondo modalità che si distaccano dai futuri beneficiari per concentrarsi sui donatori. A tal proposito, perciò, è utile affiancare alla formula del teatro, che presuppone l'esistenza di un medium tra noi e l'alterità, la formula dello specchio, che elimina l'alterità e ritorce sullo spettatore ogni esperienza immediata.

### **Il pubblico post-umanitario**

La performatività degli appelli che impiegano la sofferenza, ha gradualmente allentato l'approccio emozionale per dedicarsi a modalità di espressione riflessive. Se già le più tradizionali strategie di comunicazione della sofferenza limitavano la presentazione dell'alterità a raffigurazioni collaudate e stereotipate, con l'affermarsi delle sensibilità proprie dell'epoca post-moderna, i processi di comunicazione dell'umanitario hanno abbandonato il realismo fotografico espropriando l'alterità dal campo dell'esposizione mediata.

Diverse scelte estetiche hanno cominciato a subentrare allo scopo di sublimare o sostituire l'alterità sofferente. Si tratta di rappresentazioni che emulano contesti di deprivazione, sofferenza, crudeltà ma non ne espongono le vittime. Una campagna di Amnesty International del 2008 contro la pena capitale non mostra i corpi dei condannati nel braccio della morte, né gli strumenti e le strutture che consentono l'esecuzione. Nel video della campagna compaiono due attori a ricoprire rispettivamente i ruoli del boia e del condannato che simulano un'esecuzione per fucilazione; la pallottola rivolta verso il condannato non riesce, tuttavia, a centrare il bersaglio perché viene frenata dai fogli delle centinaia di petizioni che



si frappongono tra i due uomini.<sup>62</sup> Le firme degli attivisti diventano una potente arma simbolica anche in un'altra celebre campagna promossa da Amnesty nel 2012. Si tratta di un video molto breve in cui due attori simulano una tortura; la percezione ovattata dei suoni e il contrasto delle ombre sul corpo ferito della vittima, forniscono allo spettatore un'esperienza sensoriale che provoca raccapriccio e sdegno. Nel momento più crudo della rappresentazione, irrompe sulla scena, con la violenza di uno sparo, il flusso inarrestabile dell'inchiostro che immaginiamo sia stato impiegato per firmare le petizioni contro la tortura. L'aguzzino ne è completamente travolto, al punto di rimanere inerme e boccheggianti in un angolo della stanza.<sup>63</sup>

Se negli esempi finora riportati, l'alterità, seppur assente, è simulata da persone che ne ricoprono il ruolo, in altre campagne pubblicitarie essa viene completamente esautorata dallo spazio della rappresentazione. Nella campagna promossa da Oxfam nel 2008, intitolata «Be humankind», mancano proprio i soggetti fisici perché lo spazio dei manifesti monocromi è occupato da espressioni dal tono colloquiale ma talmente evocative da indurre alla riflessione.<sup>64</sup> «Everyone deserves life's little luxuries. You know, food, water, that sort of things»; «Malaria, dysentery, apathy. Three of the world's biggest killers»; «Get rich quick. Give».

La connessione empatica, nell'ambito di tali regimi comunicativi, non si genera dalla visione degli effetti della deprivazione materiale sugli individui. La sofferenza non è più esposta ma subisce processi di rappresentazione semiotici e simbolici. La certezza dell'intervento, che si originerebbe dal contatto con la testimonianza autentica del dolore vissuto da comunità distanti, viene screditata da atti di rappresentazione che, pur non promuovendo atrocità e drammi, riescono a suscitare compassione o indignazione. Il requisito all'esortazione di atti benevoli non sta più nell'osservazione spesso passiva delle sofferenze altrui, ma nella mediazione con processi semiotici che inducono gli spettatori a riflettere sulle condizioni di ingiustizia attraverso atti di auto-riflessività.

Tali strategie comunicative insistono più sugli stati d'animo dei potenziali benefattori, che sulle circostanze sociali o sulle condizioni storiche che alimentano miserie e povertà nelle comunità bisognose. Le trasformazioni tecnologiche e le innovazioni istituzionali di fine Novecento hanno contribuito al completamento di questo percorso. L'intento di indurre commozione e pietà per trasmettere l'imperativo ad attivarsi al fine di alleviare le sofferenze non è mai venuto meno, ma si è presentato secondo modalità comunicative profondamente rinnovate. Strategie più tradizionali di esposizione dell'alterità non sono totalmente scomparse, ma si presentano oggi integrate con tecniche contemporanee di comunicazione più vicine alle aspettative e ai gusti di un pubblico che è cambiato.

Una delle ragioni che ha portato gli stili della comunicazione umanitaria a farsi più riflessivi è il tramonto, verificatosi dopo il crollo dei regimi comunisti nell'Europa dell'Est, delle grandi ideologie che hanno dominato la competizione bipolare durante gli anni della Guerra fredda. La fine delle ideologie ha sancito anche il tramonto di quegli stimoli che hanno alimentato tanto fervore tra le organizzazioni che vedevano nelle ingiustizie globali ragioni sufficienti per indurre mobilitazioni di massa. I movimenti che caratterizzano la nuova epoca di certo non possono essere chiamati a ricoprirne il ruolo di legittimi eredi dal momento che non ambiscono a trasformare le relazioni sociali quanto a rivendicare maggiore

<sup>62</sup> Amnesty International Deutschland, *Bullet The Execution – Todesstrafe*, Youtube, 2008. Video, 1:19, <<https://www.youtube.com/watch?v=6UM5X9u1xkA>>.

<sup>63</sup> Wanda Productions, Amnesty International "Ink" by Cyrille De Vignemont, Luglio 2012. Video, 0:46, <<https://www.youtube.com/watch?v=wp1eG7RecEU>>.

<sup>64</sup> I manifesti della campagna di Oxfam "Be humankind" sono consultabili al link seguente: <<https://www.adforum.com/creative-work/search?campaign=Be%20Humankind%20-%20Oxfam>>.





inclusione nelle strutture dominanti di gruppi ritenuti più deboli. Anche il cittadino politicamente attivo si è trasformato in un consumatore passivo di politica: tramontate le forti ideologie, il proprio coinvolgimento non certifica più l'adesione a una certa visione del mondo, ma si limita a esprimersi secondo modalità rivolte a un'autosoddisfazione narcisistica. I vincoli morali nei confronti dei più vulnerabili, se prima rispondevano a un'idea di solidarietà come progetto politico intimamente connesso alla dimensione della giustizia, adesso vengono proiettati verso l'interno. L'etica altruistica è gradualmente sostituita da una moralità individualista che collega le azioni solidali alla percezione delle emozioni individuali, secondo una prospettiva che esclude qualsiasi riflessione sulle strutture di potere.

La seconda ragione che ha contribuito a queste trasformazioni, è da individuare nei processi di tecnologizzazione che hanno permesso forme di identificazione che non richiedono necessariamente la presenza dell'alterità. Questi non si esauriscono solo nell'utilizzo di risorse tecnologiche sempre più avanzate e spersonalizzanti o nell'applicazione dei dispositivi che favoriscono la realtà aumentata. È soprattutto la semplificazione degli atti di adesione a campagne umanitarie ad aver rimodellato le possibilità di coinvolgimento. Internet consente agli utenti di firmare una petizione in tempi brevissimi pur non fornendo i prerequisiti perché si acquisisca una coscienza matura sull'argomento. I media digitali inducono all'esposizione e alla condivisione delle immagini del dolore, di discorsi emotivi, di autorevoli citazioni e grandi esempi, ma non evocano la complessità delle cause della povertà né aiutano a riconoscere la complicità dell'Occidente nei confronti delle società più indigenti. Diversamente da forme di azione pubblica che necessitano di pratiche di attivismo prolungate e collettive, la possibilità di impegnarsi in qualunque momento e senza perdere molto tempo suggerisce quanto le aspettative – centrali nella cultura dei consumi contemporanea – riguardo alla possibilità di compiere azioni facili e immediate stiano sempre più spopolando l'immaginazione morale dell'umanitarismo.<sup>65</sup>

Gli utenti che impiegano le risorse digitali per soddisfare velleità umanitarie sono stimolati da gratificazioni istantanee coerenti con la rapidità di trasmissione dei contenuti che si determina sulle piattaforme online. La sofferenza è al centro di una forma di attivismo che può accendersi e spegnersi a proprio piacimento, qualora ai trend più popolari e performanti venga affibbiato credito. Le testimonianze delle crisi umanitarie vengono dunque derubricate al regno dell'esperienza individuale: sono gli utenti a disporre delle risorse personali che manifestano la preoccupazione per una causa avvertita come rilevante. Il coinvolgimento attivo e costante nei confronti di una causa è sostituito da adesioni intense ma sporadiche, frammentate, discontinue, coerenti con la diffusione di contenuti morali mai davvero impegnativi. Questa solidarietà eleva il singolo utente a discapito di comunità indigenti, le quali finiscono per ricoprire il ruolo di feticcio da esporre per poter manifestare pubblicamente, senza mai intervenire o riflettervi, la propria indignazione per circostanze unanimemente considerate inaccettabili.

Questa deriva dell'umanitarismo contemporaneo verso forme di autocompiacimento narcisistico forse non si sarebbe manifestata con tanta enfasi e coinvolgimento se il dibattito pubblico sui fenomeni legati all'industria umanitaria non ne avesse denunciato le ambivalenze sul finire degli anni Novanta. Il fermento culturale sorto intorno alle pratiche umanitarie e alla cooperazione allo sviluppo si è infatti arrestato alla vigilia del nuovo secolo a causa della commistione tra beneficenza e politica, tra umanitarismo e interventismo militare. Durante gli anni Novanta, vuoi per la grande complessità delle crisi, vuoi per le crescenti pressioni provenienti dall'establishment, è diventato molto difficile mantenere una chiara separazione tra azione umanitaria e agenda politica.<sup>66</sup> A partire dalla fine della Guerra fredda,

<sup>65</sup> L. Chouliaraki, *op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>66</sup> G. Rufini – P. Calvi-Pariseti, *op. cit.*, p. 36.



infatti, dell'aiuto umanitario si sono appropriati i governi che lo hanno impiegato come strumento per interferire militarmente e politicamente in località distanti. La scuola di pensiero del New Humanitarianism aveva già sdoganato la possibilità di connettere gli strumenti della diplomazia e dell'esercito alle missioni umanitarie al fine di potenziarne l'intervento.<sup>67</sup> Questo ha quindi consentito a diverse organizzazioni di accettare senza troppi problemi gli interventi militari dell'Occidente in Kosovo o in Afghanistan.

La crisi del settore dell'umanitario non è stata determinata solo dalle connivenze manifeste con il settore della politica e della diplomazia militare ma anche dalle trasformazioni delle caratteristiche estetiche delle sue pratiche. Sempre più adagiato verso modalità comunicative manageriali, l'umanitarismo ha finito per appropriarsi di strumenti più adeguati alla vendita di un prodotto che alla promozione di appelli che invitino a praticare la solidarietà. Tramontate le forme culturali di mobilitazione che sono scoppiate a partire dagli anni Sessanta, il dibattito sull'umanitario si è arroccato su posizioni sempre più individualiste di partecipazione emozionale.

L'immaginario umanitario si priva in questo senso della metafora della teatralità, perché la rappresentazione della sofferenza non occupa più una funzione rilevante. La forma di attivismo che viene sollecitata, infatti, esamina in maniera pressoché esclusiva le reazioni degli utenti occidentali, mai davvero coinvolti ma sempre disponibili a esporsi per allinearsi alle aspettative di altri utenti come loro.

## Conclusioni

Si è visto che le modalità di trasmissione di certe rappresentazioni servono anche a orientare la moralità collettiva secondo impressioni pronunciate dal desiderio di giustizia o da intensa commozione. Osservare i corpi di persone sofferenti, infatti, permette lo sviluppo di una forte relazione empatica che, tuttavia, può arrivare a essere asservita a pratiche commerciali che trasformino l'alterità in un bene di consumo.

Il difetto di queste modalità di rappresentazione sta proprio nell'approccio teatrale con cui ci si rapporta. Poter osservare, in qualità di spettatori privilegiati, il dolore patito da soggetti distanti ed esposti secondo i canoni da noi attribuiti, alimenta un senso di paternalistica superiorità, quando non si traduce in atteggiamenti voyeuristi. Potersi disfare dei criteri su cui si fondano i giudizi e le distinzioni non è facile poiché, come è stato ampiamente riportato, la storia dell'iconografia della sofferenza ha sedimentato delle abitudini visive e semiotiche che non potranno essere sovvertite da un giorno all'altro. Tuttavia, rendendosi necessario un ripensamento di certe strutture, è fondamentale potersi interrogare sulla loro genesi ed evoluzione. Un giudizio deformato dalle abitudini percettive non può agire in direzione di una corretta valutazione dell'esperienza, al netto della difficoltà di privarsi degli atteggiamenti conservati dal senso comune. Però, poter integrare nel proprio orizzonte percettivo l'alterità sofferente, può costituire un primo passo verso la sostituzione di abitudini relazionali impari con legami di reciprocità e inclusione.

---

<sup>67</sup> «Humanitarianism is now conceived as a movement that offers justifications for military interventions in order to halt human rights abuses and humanitarian crises in intrastate and regional conflicts (humanitarian intervention); demands improvements in the quality and capabilities of governance because bad governance constitutes one of the “root causes” of such crises; and works with and contributes to development assistance in an integrated effort to remove the socio-economic root causes. New humanitarianism thus acknowledges the need to situate humanitarian action in a broader range of conflict-related interventions and aims to “ensure that aid is linked to military and diplomatic tools in a coherent conflict-resolution strategy”». (H. Yamashita, “New Humanitarianism and Changing Logics of the Political in International Relations”, *Millennium: Journal of International Studies* 43 (2015), 2: p. 413).



Non voglio sostenere di dover ripensare in toto il modello del teatro, ma di fornire anche agli attori la possibilità di rappresentarsi secondo i criteri che ritengono più adeguati alle loro sensibilità auto-espressive; di alternare le funzioni secondo espressioni ed esigenze contingenti; insomma, di garantire a coloro che sono osservati la capacità reciproca di guardare a loro volta. L'impulso ad attivarsi di fronte alla sofferenza mediatizzata non può essere inteso nei termini di un obbligo morale che si accende solo nei riguardi di personalità che rispecchiano i modelli percettivi imposti dall'Occidente. Soprattutto, costoro non possono continuare a vedersi esposti secondo schemi iconografici che, esasperando i tratti più crudi e raccapriccianti, ne mortificano la dignità.

La solidarietà umana è una virtù che va allenata assieme alla reciproca coscienza della comune umanità, la quale non consiste nella consapevolezza di un io centrale presente in tutti gli uomini. Consiste piuttosto nel saper togliere importanza a più e più differenze tradizionali in confronto alla somiglianza nel dolore e nell'umiliazione, nel saper introdurre nella sfera del «noi» persone immensamente diverse da sé stessi.<sup>68</sup>

Porre l'accento solo sull'obbligo morale all'assistenza nei confronti dei più vulnerabili non discute dell'origine della sofferenza, non problematizza le capacità empatiche degli interlocutori, né analizza le pratiche narrative come formazioni discorsive dotate di performatività. La sollecitazione al soccorso, mediata dalle rappresentazioni più toccanti, avalla le contingenze, i desideri, i preconcetti delle comunità che non vivono le sofferenze, ma si limitano a osservarle. Anziché sbandierare proclami circa la purezza della moralità, sarebbe forse più indicato fornire a ciascuna individualità la possibilità di esporsi, di accorgersi del dolore, di identificarsi nelle vittime. Vorrei immaginare uno spazio aperto alla pluralità dove l'empatia si esercita non per dovere ma per virtù e dove le disposizioni alle azioni benevole non siano esternate solo in funzione di un immaginario umanitario orchestrato dall'Occidente.

In funzione di queste considerazioni, l'intermediazione con le rappresentazioni della sofferenza dovrebbe mettere in relazione con un mondo distante che non è riducibile alla realtà confortevole in cui viviamo, fornendo alle soggettività un canale di espressione che offra loro la possibilità di politicizzare le proprie cause. La posizione da prendere dovrebbe essere sollecitata non in funzione di un obbligo morale universale, che prescinderebbe dalle conseguenze delle circostanze storiche, ma dalle necessità, poste nelle condizioni di essere espresse, di comunità sensibili al dolore, alla miseria, all'umiliazione. La consapevolezza per la quale «i miei bambini non sono morti e non moriranno di fame e che io non sono stato né sarò cacciato da casa mia dopo aver visto mia moglie uccisa a colpi di machete»,<sup>69</sup> ha una efficacia moralmente più pregnante dei richiami prettamente astratti che si accompagnano sempre a una sensazione di artificiosità.

<sup>68</sup> R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà* (1989), tr. it. di G. Boringhieri, Editori Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 221.

<sup>69</sup> S. Cohen, *op. cit.*, p. 387.