DOPPIOZERO

Perché crediamo alle immagini fotografiche

Gigliola Foschi

21 Luglio 2021

Poeta, saggista, critico d'arte, studioso vicino a John Berger, come quest'ultimo David Levi Strauss scrive sulla base di urgenze e interrogativi etici. Non a caso vari suoi scritti vertono sugli intrecci tra politica ed estetica, con particolare attenzione al mezzo fotografico. Nel 2007 è stato pubblicato il suo libro *Politica della fotografia* (Postmedia books, Milano), una raccolta di saggi sul rapporto tra fotografia e politica. Ora per Johan & Levi è uscito il suo denso saggio *Perché crediamo alle immagini fotografiche* (Milano, 2021, pp.88, € 10) dove, a fare da guida alla sua riflessione, si trovano critici e filosofi come Walter Benjamin, John Berger (che, per altro, aveva scritto l'introduzione al suo libro precedente), Roland Barthes e soprattutto Vilém Flusser.

Le domande di fondo, che attraversano tutto il libro, sono: «In che modo crediamo alle immagini tecniche e come sta cambiando la fede che riponiamo in loro?»; ma anche: come mai continuiamo a credere alle fotografie nonostante tutto, nonostante la loro sempre più scarsa attendibilità nel raccontarci la verità, nonostante sia sempre stato possibile manipolarle e falsificarle? Sappiamo fino a che punto l'assunto a favore della veridicità della fotografia in quanto "oggettiva" o "traccia del reale" sia stato ampiamente messo in discussione già prima del suo passaggio dall'analogico al digitale, già prima dei mille programmi di modificazione delle fotografie di Instagram o photoshop. Siamo sempre più consapevoli che, schiacciate tra una realtà sempre meno stabile e la potenza capillare dei mass media, le immagini possono essere piegate a un uso propagandistico e univoco. Tanto per fare un esempio, proprio nel suo saggio "Fotografia e propaganda: Richard Cross e John Hoagland" (raccolto in *Politica della fotografia*), David Levi Strauss spiega come le immagini approfondite e impegnate di questi due straordinari fotoreporter (morti entrambi sul campo in America Latina negli anni '80) siano state usate a precisi scopi di propaganda

politica dai mass media, grazie a precise scelte di impaginazione, a didascalie e titoli che spingevano gli osservatori a leggerle solo come un'evidenza visibile di quanto veniva affermato e nulla di più. «La genialità della propaganda postmoderna contemporanea consiste nell'abilità di appropriarsi del segno della scelta individuale, limitando quella scelta in maniera tale da renderla priva di significato», scrive Levi Strauss in conclusione del suo saggio.

Una "genialità" che oggi, nell'epoca delle fake news e dei deepfake (ovvero video falsi, generati tramite un'intelligenza artificiale capace di ricostruire in modo credibile i volti e le voci delle persone) rischia di essere estremamente pericolosa soprattutto perché – come egli sottolinea giustamente – gli esseri umani tendono a dare credito a ciò che vedono come se fossero legati alle immagini da un desiderio quasi arcaico, che ha a che fare più con la magia che non con la consapevolezza cosciente. In sintesi, l'autore rileva come il problema attorno alla veridicità delle immagini, al loro più o meno valido statuto ontologico di impronta o di traccia della realtà, sia di fondo un falso problema: in pratica noi vediamo quello in cui crediamo o in cui vogliamo credere.

Eppure, fa notare Levi Strauss, se ci esimessero davvero dal credere a ciò che le immagini ci mostrano, perderemmo la nostra capacità di comprendere la realtà. Citando liberamente le *Origini del totalitarismo* di Hannah Arendt, Levi Strauss ci ricorda infatti che «per distruggere la capacità delle persone di resistere al controllo, è necessario annullare qualsiasi distinzione tra verità e menzogna, poiché chi non *crede* in nulla, non può *agire*» (*Perché crediamo*…). Già nei primi anni Ottanta, Vilém Flusser preconizzava i pericoli di una totalitaria società della disinformazione, che andava contrastata in tutti i modi possibili. Nonostante sia quindi giusta l'ansia e la preoccupazione che le persone si possano lasciare sedurre da immagini false e pericolose, va visto un rischio anche là dove esse vengano rese impotenti o considerate solo come totalmente false. Se gli esseri umani non possono più credere a ciò che le immagini ci mostrano, perdono infatti anche la capacità di agire nel mondo, di avvicinarsi agli altri e prendere posizione.

Dato che noi ricordiamo soprattutto attraverso le immagini, diventa un interrogativo etico basilare chiedersi come funzionano le dinamiche che ci legano a esse fin dal passato, e che ripercussioni potrebbe avere sulla nostra coscienza la perdita di questo rapporto di "fiducia". Non a caso il suo libro si apre riportando

un proverbio la cui origine si perde in un passato remoto: “vedere per credere”. Senza credere nel vedere, come potremmo infatti sentire il dolore e la sofferenza degli altri, di coloro che sono lontani? Delle torture e irregolarità (tanto per usare un eufemismo) presenti delle carceri americane in Iraq ne avevano scritto vari giornalisti, ne avevano parlato Amnesty International e gli stessi soldati americani, eppure nessuno sembrava voler credere a quello che stava accadendo laggiù. Solo quando, nel 2006, apparvero le fotografie scattate dagli stessi torturatori e carcerieri, tutto mutò di colpo: tali immagini, con il loro aspetto basato su un’atroce normalità, hanno dimostrato subito di essere portatrici di un “quantitativo di significato” molto superiore a quello di tutte le mille parole spese fino a quel momento. E questo anche perché – come fa giustamente notare William J.T. Mitchell in *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi* (La Casa Usher, a cura di Francesco Gori, Firenze-Lucca, 2012) – proprio nel mondo contemporaneo quelle immagini delle torture americane in Iraq hanno dimostrato la capacità di diffondersi in modo virale, superando ogni frontiera e sollecitando immediatamente le emozioni degli spettatori.

Grazie alla loro diffusione non controllabile dal potere degli Stati e dei media ufficiali, tali immagini, come se fossero dotate di una loro forza vitale, sono cioè riuscite a divenire testimonianze operative nella realtà socio-politica, si sono dimostrate potenti, credibili come una prova incontrovertibile. Tanto potenti che l’uomo incappucciato in piedi su una sorta di piedestallo, apparve ovunque: in televisione, su internet, poi riprodotto e reinterpretato nei dipinti murali e fin nelle opere d’arte di artisti militanti in tutto il pianeta. Capace di rievocare la passione di Gesù, le immagini dell’Inquisizione e pure del Ku Klux Klan, tale fotografia, con il suo misto di oscenità, atrocità e inquietante sacralità, aveva infatti tutte le caratteristiche per forare la nostra coscienza e collegarsi a tutto un insieme di immagini memorizzate e familiari.



Certamente l’effetto di un’immagine non è mai garantito, eppure può presentarsi, a patto che permanga una sua possibilità di credibilità, e questo quanto più essa emerge da un contesto in cui già riponiamo la nostra fiducia. Credere, scrive Levi Strauss, «presuppone una *volontà.* La complessità e il fascino delle fotografie stanno proprio nei modi in cui riponiamo in loro la nostra fiducia. Credere a un’immagine non ha a che fare con l’oggetto che mostra, ma con noi stessi, con la nostra soggettività» (*Perché crediamo*…).

Un aspetto, questo, al contempo meraviglioso e terribile. Certo è bellissimo constatare che – malgrado le immagini siano sempre più relegate alla dimensione dello schermo e non vengano più neppure stampate – molte superano ugualmente ogni barriera e s’intrecciano fortemente con la nostra soggettività, con la nostra storia e memoria. «Centinaia di milioni di fotografie – immagini fragili, spesso portate vicino al cuore o sistemate accanto al letto – sono utilizzate per riferirsi a ciò che il tempo storico non ha il diritto di distruggere» (John Berger, *Capire una fotografia,* trad. di Maria Nadotti, Contrasto, 2016, cit. in *Perché*

crediamo…), scrive Levi Strauss citando John Berger. Chiunque sa quanto sia importante avere vicino ritratti di chi è scomparso e si amava: in quelle immagini il morto ci ritorna vicino come una presenza. «La fotografia ha qualcosa a che vedere con la risurrezione», scrive Roland Barthes che non a caso ha scritto *La camera chiara* (1980, trad. di Renzo Guidieri, Einaudi, 2003) a partire dal suo legame con una fotografia della madre morta. Il quale, inoltre, sottolineava che grazie a «certe fotografie (…) io andavo oltre l'irrealtà della cosa raffigurata, entravo follemente nello spettacolo, nell'immagine, cingendo con le mie braccia ciò che è morto, ciò che sta per morire».

Peccato che la lettura "in soggettiva" delle immagini – la quale ci porta a vedere, a notare proprio quello in cui crediamo – abbia anche un lato decisamente inquietante, rimasto poco indagato ma che questo libro stimola. Di fronte alla fotografia di Luna Reyes – una ragazza della Croce Rossa che abbraccia un senegalese arrivato stremato a nuoto a Ceuta (il 18 maggio 2021) – la partecipazione del pubblico si è infatti basata su reazioni spesso antitetiche. Più che suscitare insensibilità per un eccesso di saturazione di immagini (cosa ormai ripetuta come un mantra), tale fotografia, diffusa da tutti i media internazionali, ha avuto risposte forti ma opposte. Da parte di chi crede che i migranti stiano invadendo il suolo patrio, rovinando il benessere di noi europei , sono infatti partiti via social migliaia di insulti verso questa coraggiosa ragazza, tanto da costringerla a oscurare i suoi profili. Mentre la medesima immagine ha suscitato sentimenti di commozione e partecipazione, di apprezzamento per il suo gesto, di umanità nei suoi confronti e di indignazione verso il Marocco che, come ricatto politico contro la Spagna, ha utilizzato la vita di migliaia di migranti tra cui moltissimi bambini.

E analoga vicenda è accaduta anni fa a immagini che mostravano file di gente in fuga dalla guerra attraverso i Balcani: in alcuni media vennero commentate e presentate come il simbolo di una tragedia immane, in altri, e soprattutto nei siti social contro l'immigrazione, quelle stesse fotografie divennero l'emblema incontrovertibile di un'inaccettabile invasione. Ma allora, la domanda che ci dobbiamo porre, non è più se abbia senso o no mostrare immagini della guerra, della sofferenza e del dolore, ma essere consapevoli di come queste immagini possano agire di fronte a un pubblico che, sulla base delle sue ideologie o di sentimenti viscerali, può interpretarle a proprio piacimento per confermare quello in cui già crede.

David Levi Strauss, in questo suo libro esclusivamente teorico (non fa infatti nessun esempio né di autori, né di opere) non offre indicazioni di sorta, ma riprende, seppur in modo sintetico, il suggerimento di Flusser, ovvero che la «risposta è volgere lo sguardo ai fotografi (…) che operano contro il programma della macchina fotografica per produrre immagini improbabili» (*Perché crediamo* …). Poi cita una breve lista di artisti come Chris Marker, Jean-Luc Godard, Robert Frank, Harun Farocki, Joan Fontcuberta, Hito Steyerl e altri ancora, senza fare commenti di sorta. Artisti, per altro, che sono così diversi tra loro da non offrire, di fatto, nessun reale spunto riflessivo. Oltretutto, né Robert Frank, né Harun Farocki (tanto per fare due nomi) hanno mai lavorato "contro la macchina fotografica": il primo ne ha se mai assecondato l'inconscio tecnologico, il secondo «ci pone di fronte all'incapacità di vedere pur mettendoci dinanzi alla visibilità più tecnicamente piena e precisa», come scrive acutamente Michele Guerra (*Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini,* Raffaello Cortina, 2020) nel commentare il suo lavoro *Images of the World and the Inscription of War*. Opera dove Farocki inserisce nel suo lavoro le precise immagini scattate dagli aviatori americani del campo di sterminio di Auschwitz.

Peccato che né loro, né chi guardò successivamente le loro fotografie, "videro" il campo perché intenti a cercare, come gli era stato ordinato, solo fabbriche per produrre benzina o gomma sintetica. Come scrisse Farocki «gli incaricati alla valutazione non avevano avuto l'ordine di cercare i lager e quindi non li trovarono» (H. Farocki, "La realtà dovrebbe cominciare", in L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa, a cura di, *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, 2017). Ancora una volta, come ben sottolineato da Levi-Strauss, noi vediamo solo quello in cui crediamo o che vogliamo vedere, con esiti a volte francamente problematici.

Certo, in questo suo scritto Levi Strauss s'impegna soprattutto a darci da pensare, tanto da concludere il libro con una piccola antologia di citazioni "aperte" che spaziano da Plauto a Paul Virilio. Mentre nel suo precedente *Politica della fotografia* aveva preso posizioni precise a partire da opere molto differenti tra loro ma legate da un preciso *file rouge*. Dedica infatti un suo saggio (contenuto in quel libro) in difesa delle immagini realizzate da Sebastião Salgado, invitato da Medici Senza Frontiere a documentare la spaventosa carestia che, negli anni Ottanta, stava devastando l'Africa centro-settentrionale a causa della siccità. Di fronte all'accusa (subita da Salgado) di limitarsi a estetizzare il dolore degli altri, David Levi Strauss fa notare che la bellezza di un'immagine non necessariamente indica

una abdicazione alla profondità o all'efficacia, anzi è se mai la tendenza anti-estetica a diventare più facilmente anestetica. Sono le tanto conclamate immagini "pugno nello stomaco" che magari ci portano a volgere lo sguardo altrove.

Salgado, per di più – come evidenzia in un altro saggio del medesimo libro – non si limita a creare immagini cariche di *pietas* e di compassione, ma punta a restituire dignità umana a chi soffre, perché la pietà non è più sufficiente. «Evitando del tutto la presunta "oggettività" del fotogiornalismo, Salgado lavora sul terreno delle soggettività collettive» (*Politica della fotografia*), fa cioè emergere l'Altro come una Persona. Un tema, quello contro le fotografie-choc, sollevato e dibattuto da Levi Strauss in nome di opere che invece ridanno un volto e un nome a chi soffre. Ciò si rivela chiaramente anche in un altro suo importante saggio, dedicato al Rwanda Project di Alfredo Jaar (e scritto in un momento in cui quella ricerca di Jaar non era ancora divenuta ultra celebre). Nuovamente, pone l'accento sulla «funzione sociale della soggettività» soprattutto nel commentare il lavoro *The Eyes of Gutete Emerita,* in cui l'artista presenta un enorme mucchio di diapositive (un milione, come il numero dei Tutsi massacrati in Rwanda) dove si mostrano solo gli occhi di Gutete Emerita, la donna che ha visto massacrare tutta la sua famiglia e altre 400 persone. E poi fa apparire in un lightbox il suo sguardo traumatizzato all'improvviso, solo preceduto da un breve testo che introduce la storia della sua tragica esperienza.

L'immagine dello sguardo di Gutete non se ne sta lì immobile per essere osservata con distacco: irrompe come un incubo che ci interpella, che ci guarda negli occhi catturandoci nella vertigine del suo dolore. «Siamo coinvolti, occhio per occhio. Se il mondo ha chiuso un occhio davanti alle uccisioni del Rwanda, Gutete Emerita non l'ha fatto. I suoi occhi hanno visto tutto. Guardando nei suoi occhi forse vedremo anche noi» (*ibid.*). Ancora una volta, Levi Strauss sottolinea che solo evitando la supposta "oggettività" dei media, opere come quelle di Jaar o di Salgado possono avvicinarci agli altri, spingerci a vederli, a sentirli, obbligandoci a non essere più solo spettatori passivi, né a interpretare le immagini in modo arbitrario o ideologico.

David Levi Strauss, *Perché crediamo alle immagini fotografiche*, traduzione di Federico Florian, Johan & Levi editore, Milano, 2021, pp. 88, € 10,00.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

David Levi Strauss

Perché crediamo alle immagini fotografiche

JOHAN
& LEVI
editore