

Il ruolo delle immagini nelle guerre contemporanee

Si vuole qui riproporre un testo apparso in rete su Carmilla nel 2018, che faceva allora il punto sullo stato delle cose della attualità scopica. È l'industria militare ad assorbire le tecnologie medialì, come accade in particolare con il ricorso nelle guerre novecentesche a tecniche cinematografiche o sono le esigenze belliche a determinare lo sviluppo e la logica dei media?

Abituando ogni soggetto sul pianeta ad essere dotato, per ora in punta di dita, di tecnologie un tempo solo immaginabili e di volerle, o pensare di doverle, tenere sempre con sé a portata di occhio e orecchio, ogni immagine sembra essersi tramutata in post-immagine con la doppia valenza di simulacro o virtualizzazione del reale, da un lato, e miglioramento adattivo di specie, dall'altro, in quanto l'immagine tecnologicamente aumentata semplifica alcune funzioni vitali, portando così all'idea di una miglioria irrinunciabile che, per il principio della risonanza morfica, sempre più soggetti tenderanno ad integrare nella post-realtà di cui si sentono protagonisti e in cui ci troviamo oggi, non senza responsabilità, confinati e prigionieri.

Come liberarsi da questo giogo?

Parte 1: Falling Man

«Le immagini sono parte integrante del modo di conduzione dei conflitti e non possono essere semplicemente liquidate come vaghe apparenze o come simulacri del reale.»

Nel volume curato da Maurizio Guerri e da cui è tratta la citazione precedente, *Le immagini delle guerre contemporanee* (2018), diversi studiosi si confrontano con alcuni importanti interrogativi a proposito del rapporto tra immagini e conflitti bellici. «Qual è il nostro sguardo sulle guerre nell'epoca della manipolazione domestica delle immagini, della produzione e della condivisione "democratica" dei video via YouTube, della diffusione "virale" delle notizie (o delle fake-news) sui social network? In che modo la modificazione quantitativa e qualitativa dei media ha mutato il nostro modo di guardare gli eventi bellici, rispetto anche solo ad alcuni decenni fa? Che cosa vediamo e che cosa non siamo più in grado di vedere delle guerre contemporanee?».

Il libro analizza il rapporto immagine/guerra nella contemporaneità tenendo presente che se quest'epoca da un lato offre inedite modalità comunicative e di produzione diffusa e decentrata delle immagini, dall'altro si caratterizza per una concentrazione monopolistica senza precedenti dei flussi di informazione sia nel web che nelle modalità più tradizionali.

L'ultima sezione del libro intitolata *Pensare le guerre con gli occhi (e con le loro protesi)*, si sofferma sui contributi di Mauro Carbone e Ruggero Eugeni che si occupano rispettivamente della paradossale piega iconoclasta che sembra attraversare una contemporaneità che si vuole votata al visivo come non mai, il primo, e delle relazioni tra usi bellici e usi medialì dei dispositivi di visione notturna, il secondo.

Mauro Carbone, nel suo "L'uomo che cade. L'inizio di una controtendenza iconoclastica nella svolta iconica?", torna, dopo essersene occupato nel libro *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001* (Bollati Boringhieri, 2007), a riflettere su come le immagini televisive dell'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001, in particolare quelle relative alle persone lanciate nel vuoto per sfuggire alle fiamme, dopo essersi impresse nella memoria collettiva a livello planetario grazie ai media, siano immediatamente divenute oggetto di una vera e propria *strategia di rimozione*. Ad essere in gioco, sostiene lo studioso, sono la memoria e l'oblio collettivi di un evento che ha aperto il nuovo millennio, nonché inaugurato quella che è l'attuale "guerra delle immagini".

Alle immagini è spettato un ruolo fondamentale nella percezione collettiva della tragedia dell'11 settembre: non fosse stato per esse, quella delle Twin Towers sarebbe stata una tragedia simile a tante altre. Secondo l'autore il sistema mediatico si è preoccupato di *an-estetizzare* il trauma dell'11 settembre 2001 attraverso l'incessante *ripetizione* dello stesso, ricorrendo alla riproduzione della medesima sequenza televisiva che mostra un aereo che attraversa lo schermo fino a schiantarsi contro una delle due torri provocando un'esplosione *spettacolare*. "Era come se al pubblico fosse stata data una terapia temporale facendolo testimone, più e più volte, di una sequenza meccanica di eventi che restaurava la linearità del tempo sospesa con gli attentati". Carbone individua in tale *an-estetizzante ripetizione ossessiva della medesima sequenza* una certa convergenza e complementarità con la *strategia di rimozione* delle immagini degli individui lanciatisi nel vuoto ed è proprio proprio sul rilievo assunto da tali immagini «nel progetto di costruzione di una certa memoria collettiva dell'11 settembre» che riflette in questo scritto.

La *strategia di rimozione delle immagini* dei cosiddetti *jumpers* lanciati nel vuoto prende il via sin dal giorno successivo ai fatti, quando un'ondata di proteste, in particolare negli Stati Uniti, colpisce i quotidiani accusati di sciacallaggio per aver pubblicato soprattutto la fotografia che mostra un uomo, divenuto noto come *Falling Man*, in una caduta verticale incredibilmente composta con la testa in giù, le braccia lungo i fianchi e una gamba piegata in linea con le geometrie del palazzo. Da allora questa fotografia, ben riuscita dal punto di vista formale, non è più stata pubblicata negli Stati Uniti nonostante possieda una carica attrattiva che l'accomuna all'immagine dell'aereo che impatta con una delle due torri. La straniante perfezione dell'immagine del *Falling Man* «riesce tanto a sospendere il tempo - proprio come gli attentati hanno fatto - quanto a capovolgere lo spazio. Al punto da spingere a chiedersi se la foto sia stata bandita *malgrado* le sue qualità formali oppure proprio per queste. Dubbio legittimo, che rivela come la bellezza, anziché mitigare, possa acuire l'atrocità di un'immagine. Dubbio che comunque non deve far dimenticare una ben più generale verità: la documentazione visiva sui cosiddetti *jumpers*, nel suo complesso, ha avuto una sorte analoga a quella della foto di *Falling Man*, specie negli Stati Uniti».

Secondo Carbone anche se la *strategia di rimozione* sembrerebbe derivare da una questione di *privacy* da rispettare, in realtà già nel corso del primo anniversario della strage sono state soggette ad aspre critiche, dunque rimosse, alcune opere d'arte evocanti i tragici eventi pur senza fare alcun riferimento a individui specifici violandone la *privacy*. Il risultato è che negli Stati Uniti si è smesso di mostrare e di parlare di quegli individui gettatisi nel vuoto. «Ecco allora che la memoria del "giorno più fotografato e più videoregistrato della storia mondiale" si confessa abitata da una paradossale volontà iconoclastica, che segnerà ambigualmente anche molti altri combattimenti della "guerra delle immagini" esplosa quel giorno».

Volontà iconoclastica che, secondo lo studioso, ritroviamo anche nell'attentato del 2015 alla sede del giornale satirico francese «Charlie Hebdo», definito da «Le Monde» "L'11 settembre francese". Nel presentarsi come una rappresaglia per la pubblicazione di alcune caricature di Maometto, il gesto palesa la volontà iconoclastica degli attentatori.

Diversamente dal sublime kantiano, lo spettatore non riesce più a distinguersi dal naufrago. Così, se Kant può immaginare il sublime come "l'immenso oceano sconvolto dalla tempesta", un testimone dell'11 settembre non ha potuto fare a meno di modificare implicitamente l'immagine del *Falling Man* scrivendo: "il dolore che avvolge queste colonne è inimmaginabile e continuiamo a fissarlo come travolti da un mare in tempesta". Non c'è possibile "distanza di sicurezza" dal naufrago. Perché tale naufrago non si limita a essere "incredibilmente vicino", ma è piuttosto il nostro stesso naufrago. Per questo si rivela abitato dalla "strategia di rimozione". Anche per questo una guerra alle immagini percorre l'attuale guerra delle immagini.

Publicato il 26 Agosto 2018 · in Recensioni · Carmilla
di Gioacchino Toni