

Susan Sontag nello specchio scuro di Diane Arbus

Riccardo Ferrari

The important thing is not to blink.

S. Sontag, *On Photography*

«L'importante è non batter ciglio» di fronte all'orribile e al mostruoso, affrontandolo in «maniera equanime». ¹ L'antiumanistico sguardo che Susan Sontag individua nelle fotografie di Diane Arbus è caratterizzato da «un'empatia non sentimentale» che rende «irrilevante ogni reazione compassionevole» (*ibidem*) e che, nel teatro della distanza e dell'estraneità che la macchina fotografica predispone, pone alcuni interrogativi sull'*ethos* di un'intera civiltà di fronte a soggetti "anormali" o disturbanti.

Queste considerazioni si trovano al centro di quello che forse è stato il testo di *Sulla fotografia* più discusso, tanto da essere letto come una stroncatura dell'intera poetica fotografica di Diane Arbus: il secondo saggio della raccolta, intitolato *L'America vista nello specchio scuro della fotografia*, inizialmente pubblicato su «The New York Review of Books» nel 1973 con il titolo *Freak Show*. La scrittura apodittica di Susan Sontag sottolinea la tensione storico-politica che agita il testo, scritto in occasione della retrospettiva *Diane Arbus* tenuta nel 1972 al Museum of Modern Art di New York, l'anno dopo il suicidio della fotografa. Tuttavia il regime di questa scrittura è molto più ambivalente di una semplice stroncatura e le riflessioni dell'autrice di *Against Interpretation* includono alcune generalizzazioni che possono orientare la lettura delle sue parole in almeno due modi differenti. Il primo è che le fotografie di Diane Arbus rivelano per Susan Sontag il percorso della civiltà americana dalla fine della Seconda Guerra Mondiale ai primi anni Settanta del Novecento, configurandosi come un tipico saggio di "critica della cultura". Il secondo è che le fotografie di Diane Arbus sono

1. S. Sontag, *Sulla fotografia* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 37; d'ora in avanti SF.

per Susan Sontag un sintomo di quella che per lei era la potenza stessa della fotografia, la sua natura ambigua e perturbante, configurando lo spazio di questo *essay* come l'autoritratto indiretto e paradossale di un'osservatrice di professione.

Susan Sontag infatti legge una profonda trasformazione sociale e due mentalità antitetiche nell'intervallo che separa la mostra della Arbus del 1972 da un'altra esposizione iconica di diciassette anni prima, intitolata *La famiglia dell'uomo* e organizzata nel 1955 da Edward Steichen sempre al MOMA di New York. In quell'occasione circa cinquecento fotografie realizzate da fotografi provenienti da sessantotto paesi dimostravano «che l'umanità è una e che gli esseri umani, nonostante i difetti e le cattiverie, sono creature attraenti» (*SF*, p. 28). Questa empatia e questa ricerca dell'unità "umana" nelle differenze sociali, etniche, fisiche è per la scrittrice americana «l'ultimo sospiro dell'abbraccio erotico whitmaniano alla nazione» (*ibidem*). Il saggio si è aperto infatti con una riflessione sull'idea di Walt Whitman per cui un «abbraccio sufficientemente ampio del reale, della totalità e della vitalità dell'esperienza americana» (*SF*, p. 24) avrebbe reso inutile la differenza fra bello e brutto, importante e banale, perché tutti i fatti si illuminano e diventano rilevanti nella prospettiva assertiva e umanistica dell'autore di *Foglie d'erba*. Se i fotografi americani, a partire da Alfred Stieglitz e Walker Evans, hanno continuato a percorrere il sentiero whitmaniano, questo ideale si è progressivamente sgretolato. La mostra di Diane Arbus è l'emblema di questa erosione: con il suo assortimento di mostri e di casi limite, essa afferma un messaggio opposto, ossia che l'umanità è fatta di esseri stranieri e isolati. L'umanesimo sentimentale della prima mostra non è però, secondo Sontag, poi così distante dall'atomizzazione nell'orrore della condizione umana secondo Diane Arbus, perché entrambe le posizioni impediscono una «comprensione storica della realtà» (*SF*, p. 29).

La stessa tecnica della fotografa newyorkese, che, seguendo la lezione di August Sander, isola il soggetto nella posa frontale mentre guarda in macchina, prevede una partecipazione consapevole della persona all'atto fotografico, ponendosi agli antipodi della fotografia che vuole cogliere di sprovvista, con scatti rubati in momenti decisivi: per Arbus la rivelazione di sé è un processo continuo. Ma applicare questo tipo di retorica del ritratto di posa, con uso del flash, a soggetti non ufficiali e cerimoniali, e quindi inaspettati dentro il formato quadrato, crea un effetto straniante ed enigmatico, facendoci vedere un mondo «in cui tutti sono stranieri, immobilizzati in identità e reazioni meccaniche e paralizzanti» (*SF*, p. 30). Davanti all'obiettivo finisce ciò che è brutto, abnorme e rimosso, un altro mondo che «si trova, come al solito, all'interno di questo» (*ibidem*), ma tale componente *perturbante* è frutto di un'intenzione e di uno sguardo che cercano ovunque la «coscienza infelice». L'acribia polemica di Sontag si concentra sullo sguardo

Susan Sontag
nello specchio
scuro di Diane
Arbus

impassibile, non empatico e astorico che insegue in modo pervicace e ossessivo l'*oddity*, la stranezza, con «un'ingenuità insieme civettuola e sinistra, in quanto basata sulla distanza» (*ibidem*).

Queste parole descrivono però non solo le fotografie di Diane Arbus ma un più generale atteggiamento culturale che, appunto, si è fatto strada nei grandi paesi capitalistici a partire dagli anni Cinquanta del Novecento: un tentativo di «abbassare la soglia del terribile» (*SF*, p. 36), spostando i limiti di ciò che è visibile e dicibile, mostrando una disincantata familiarità con ciò che prima era un tabù. Questa consuetudine con il mostruoso, anziché un atto liberatorio, si rivela a lungo andare come una costruzione inibitoria e riduttiva: «una pseudo-familiarità con l'orribile rafforza l'alienazione e diminuisce la nostra capacità di reagire ad esso nella realtà» (*SF*, p. 37). Sontag cita alcune parole della fotografa per meglio orientare il suo discorso, selezionando delle espressioni utilizzate per descrivere il suo incontro con il sottomondo dei mostri, come «sensazionale», «pazzesco», «fantastico», che ne rivelerebbero lo «stupore infantile tipico della mentalità pop» (*ibidem*). Come Andy Warhol, Diane Arbus si muove fra le polarità della noia e della mostruosità della *Campbell's society*, ma lo fa, secondo Sontag, con un distacco più pessimista e privo di ironia, con la reazione del moralista nei confronti dell'estetica del fascino del mondo *glamour*, derivata dal rapporto ambivalente verso il successo «che afflisse i figli dell'alta borghesia ebraica negli anni sessanta» (*SF*, p. 40). La sofferenza, nelle sue fotografie, non è tanto visibile nei ritratti di drag-queen, nani o fenomeni da baraccone, ma in quelli della gente "normale", cioè nei ritratti della borghesia americana alle prese con la sua banale quotidianità, fino a presentarci una galleria di personaggi che abitano un unico villaggio, «solo che per combinazione questo villaggio di idioti è l'America» (*SF*, p. 42). Dal sopramondo di plastica si irradiano le luci più sinistre dello sguardo fotografico, forse anche perché queste immagini convivono nell'esposizione e in tutto il lavoro di Diane Arbus con ritratti di disabili e transgender, costruendo uno spaesamento che è già, come sottolinea Sontag, un giudizio sul proprio tempo. Questo percorso, contestualizzando il lavoro fotografico della Arbus nella tradizione di autori "insubordinati" e capaci di cogliere il "negativo" come Wegee, Walker Evans, Robert Frank, Brassai e Lewis Hine, conduce la scrittrice newyorkese a parlare della malinconia del progetto fotografico americano e a vedere l'infrangersi del sogno whitmaniano in un «lucido e ironico programma di disperazione» (*SF*, p. 44).

Si tratta di «un'interpretazione tendenziosa», riprendendo il titolo di un'altra celebre raccolta saggistica di Susan Sontag. In queste pagine la sua penna compone un ritratto riduzionistico di Diane Arbus, in particolare registrando e citando solo le espressioni di stupore *pop* e *naiif*, rubricandone il lavoro nell'ambito di un turismo annoiato che rende *freak* ed esotico qualsiasi soggetto.

Nelle dichiarazioni della fotografa si può però cogliere, come in tanti hanno contestato alla Sontag, non solo e non tanto una poetica voyeuristica, ma una disciplina dell'attenzione per l'alterità, come queste parole di Diane Arbus non citate da Sontag possono indicare:

Quelli che nascono come mostri sono l'aristocrazia del mondo dell'emarginazione. Quasi tutti attraversano la vita temendo le esperienze traumatiche. I mostri sono nati insieme al loro trauma. Hanno superato il loro esame nella vita, sono degli aristocratici. Io mi adatto alle cose malmesse. Intendo dire che non mi piace metter ordine nelle cose. Se qualcosa non è a posto di fronte a me, io non la metto a posto. Mi metto a posto io.²

Lo sguardo di Arbus, più che collezionare fotografie di dolore, opera uno straniamento che rimette ogni volta in questione i confini incerti fra normale e patologico, vedendo nel trauma o, come scrive in un'altra sua dichiarazione ricordata da Sontag, nel "difetto" che nota in ogni persona sconosciuta passeggiando per la strada la verità e il segreto della soggettività contemporanea.

Ma la tendenziosità fa parte del gioco, come il ruolo di avvocato del diavolo, della *forma del saggio* in cui Susan Sontag si muove, quella di cui Lukács e Adorno hanno descritto l'autonomia, rivendicando per il saggista la rivalutazione dell'elemento caduco e del frammento, il suo rifuggire la totalità e insieme «l'idea tradizionale della verità»³ in favore di un'istanza anti-sistematica. Il saggio di Susan Sontag mette in scena questo tipo di testualità fatta di costruzione e dissoluzione di schemi intellettuali, in cui viene coinvolta anche l'autobiografia del saggista, il suo cammino ermeneutico e le riflessioni che compie da un parziale punto di vista: lo spazio di un'interrogazione e il tribunale di un conflitto dove emerge «l'essenza antagonista della realtà»,⁴ ma un tribunale dove ciò che è importante «non è la sentenza, ma il processo di giudizio».⁵ I paragrafi più "avventurosi" di questo processo di giudizio sono forse quelli in cui Sontag sembra stroncare e scomodare la stessa biografia della fotografa, parlando del gruppo socio-culturale che avrebbe caratterizzato il suo approccio artistico, la sua provenienza da «una famiglia ebrea, verbalmente evoluta, benestante, maniaca dell'igiene, pronta allo sdegno» (*SF*, p. 38). Più volte leggiamo questo riferimento «all'eccesso di sensibilità della morale ebrea» (*SF*, p. 40), che provoca, come contraccolpo, la lettura delle sue fotografie come

Susan Sontag
nello specchio
scuro di Diane
Arbus

2. D. Arbus, M. Israel, *Diane Arbus*, Allen Lane, London 1974, trad. it. cit. in P. Bertelli, *Della fotografia trasgressiva*, NdA Press, Rimini 2006, p. 101.
3. T.W. Adorno, *Note per la letteratura* [1974], trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino 2012, p. 12.
4. *Ivi*, p. 18.
5. G. Lukács, *L'anima e le forme* [1910], trad. it. di S. Bologna, SE, Milano 2002, p. 37.

un «modo per contestare la propria posizione di privilegio» (SF, p. 39) e di «sfogare la propria frustrazione di persona che sta al sicuro», abbandonando la *comfort zone* per cercare il segreto scabroso del reale. A parte il fatto che questa caratterizzazione biografica di Diane Arbus ha una latenza proiettiva e autobiografica, sin dalla comune provenienza della scrittrice e del suo doppio fotografico (la borghesia progressista statunitense di origine ebraica), il gioco di specchi del testo opera una torsione per cui l'oggetto del discorso si rivela progressivamente l'autobiografia di uno sguardo. La stroncatura, nello spazio del saggio, diventa prima la stroncatura di un'intera civiltà che ha mostrato che l'America «è davvero la tomba dell'Occidente» (SF, p. 43), per trasformarsi infine in un'autocritica in cui la scrittrice riflette sui suoi percorsi di analisi sintomatologica delle immagini e della loro forza perturbante e "primitiva", capace di ridefinire il concetto stesso di esperienza. Le fotografie sembrano per Sontag avere più cose in comune con le immagini arcaiche che con la storia della pittura: l'originalità della fotografia è che, proprio nell'epoca della secolarizzazione, «essa resuscitò – in termini del tutto laici – qualcosa che assomigliava alla condizione primitiva delle immagini» (SF, p. 133). La fotografia non è solo una rappresentazione della realtà, ma «una traccia di qualcosa che è stato posto davanti all'obiettivo» (*ibidem*), un'impronta e una maschera mortuaria, implicando una logica della sostituzione e della partecipazione che ha provocato una condizione "tossica" per cui la realtà deve essere confermata e intensificata dalle immagini, in una specie di «coazione alla fotografia» (SF, p. 23). È singolare infatti come molte delle espressioni usate a proposito di Diane Arbus siano poi ripetute nel corso degli altri testi della raccolta, non riferite più alle sole sue fotografie, ma alla Fotografia in generale, che si è accompagnata alla vocazione turistica dell'umanità contemporanea, configurandosi come «un atto di non intervento» (SF, p. 10) che richiede un «atteggiamento inflessibilmente egualitario di fronte a qualsiasi soggetto» (SF, p. 69).

Che Diane Arbus sia, nell'economia del saggio, il personaggio concettuale che ha la funzione di rivelare la "verità negativa" della fotografia nella sua stessa struttura storica e ontologica è evidente anche da una famosa battuta pronunciata da Sontag durante una conversazione con David Company quando, rispondendo alla sua critica per cui il libro *Sulla fotografia* non parlava a sufficienza di nessuna immagine in particolare, gli disse: «È vero. Il mio libro riguarda più la fotografia come fenomeno artistico e sociale. Forse un giorno sarai tu a scrivere un libro intitolato *Sulle fotografie*».⁶ Il fenomeno artistico e sociale di cui si occupa l'autrice è la mutazione che

6. D. Company, *Sulle fotografie*, trad. it. di S. Bourlot, Einaudi, Torino 2020, p. 11.

l'apparato di cattura delle immagini ha provocato nella vita delle persone, nel loro modo di vedere il mondo e di ricordarlo. In particolare l'interrogazione, che attraversa come un filo rosso la sua riflessione sulla fotografia, riguarda il contegno da adottare nei confronti della rappresentazione della violenza, della guerra, del dolore e dell'inumano.

Il modo di affrontare la fotografia di Diane Arbus, e il non scontato problema che indicava, si può chiarire recuperando le parole scritte nel primo saggio della raccolta, *La caverna di Platone*, proprio perché ne suggeriscono la valenza insieme soggettiva e pubblica, ricostruendo una sorta di scena primaria dell'incontro con l'immagine del male:

Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo, è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. Per me sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpita così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato. (*SF*, pp. 18-19)

La fotografia è insomma un dispositivo di attenzione su qualcosa destinato altrimenti al silenzio, funzionando come una testimonianza e una citazione di qualcosa che sta scomparendo ma che reclama il ricordo, come la benjaminiana memoria degli oppressi. Anzi, come suggerisce John Berger in una riflessione sulla filosofia fotografica di Susan Sontag, le fotografie salvano le apparenze e sostituiscono spesso la memoria, ma una memoria che, a differenza di quella elaborata dal nostro pensiero, non conserva il significato dell'evento, essendo la «memoria di un assoluto estraneo che non ci è dato conoscere». ⁷ Il significato è il prodotto di processi cognitivi che ognuno deve criticamente compiere, accogliendo l'invito delle immagini di sofferenza a «prestare attenzione, a riflettere, ad apprendere, ad analizzare le ragioni con cui le autorità costituite giustificano le violenze di massa». ⁸

Susan Sontag riprese infine questa riflessione dopo trent'anni nel libro *Davanti al dolore degli altri*, sottoponendo ad autocritica le tesi espresse in *Sulla fotografia* e affermando che non si può chiedere alla fotografia di rispondere al compito di includere il significato dell'evento, essa può fornirne solo «la scintilla iniziale». ⁹ Le fotografie possono erodere il senso di real-

Susan Sontag
nello specchio
scuro di Diane
Arbus

7. J. Berger, *Capire una fotografia*, trad. it. di M. Nadotti, Contrasto, Roma 2014, p. 75.

8. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* [2003], trad. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2021, p. 134.

9. *Ivi*, p. 119.

tà, ma «non la realtà stessa, che continua ad esistere al di là dei tentativi di indebolirne l'autorità»,¹⁰ possono inaridire la compassione che contribuiscono a modellare, ma possono scatenare anche reazioni molto distanti dall'indifferenza. La stessa semplice reiterazione della formula per cui la realtà è diventata spettacolo rischia di essere di «un provincialismo che lascia senza fiato»,¹¹ assolutizzando un modo di pensare e di vivere l'immaginario circoscritto a una porzione delle società contemporanee e soprattutto trasformando in uno stereotipo il fenomeno complesso della società dello spettacolo, più che individuare delle strategie di ecologia delle immagini e di emancipazione dello spettatore.

Attraverso la manifestazione, nella ragnatela saggistica, dei suoi dubbi, delle sue illuminazioni, della sua ironia, Susan Sontag ci ha infine consegnato un talismano capace di tenere insieme una visualità al contempo critica ed erotica, che si lascia ossessionare dalle immagini dell'atrocità ripercorrendo ogni volta che le guardiamo la loro possibilità di dischiudere una comprensione storica dell'attualità. Se i fotografi guardano in faccia i *monstra*, i mostri della barbarie, sarà compito dell'osservatore sbattere le palpebre, ricostruire il contesto di ciò che l'inquadratura lascia fuori ed esclude, imparare a muoversi nel dispositivo delle immagini, «per sapere che farcene del nostro vedere e della nostra memoria»: ¹² ricostruire quel “battito dialettico” che determina l'insorgenza simultanea del feticcio e del fatto, della forma e dell'insostenibile.

10. *Ivi*, p. 126.

11. *Ivi*, p. 127.

12. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 222.