

- Demetz, P., 1997, *Prague in Black and Gold. The History of a City*, New York, Penguin.
- Dierna, G., 1996, "Zpřisoby a tvary touhy: Nezvalova próza z let surrealismu", in L. Bydžovská, K. Šrp, a cura, *český surrealismus 1929-1953. Skupina surrealistů v ČSR: události, vztahy, inspirace*, Praha, GHMP-Argo.
- Hessel, F., 1999, *Ermunterungen zum Genuss sowie Teigwaren leicht gefärbt und Nachfeier. Die kleine Prosa 1926-1933*, Berlin, Das Arsenal.
- Kafka, F., 1925, *Der Prozess*, Berlin, Die Schmiede; trad. it. 1978, *Il processo*, Milano, Adelphi.
- Kafka, F., 1904-1909, *Beschreibung eines Kampfes*, Frankfurt am Main, Fischer; trad. it. 1960, *Descrizione di una battaglia e altri racconti*, Milano, Mondadori.
- Nezval, V., 1935, *Neviditelná Moskva*, Praha, Borov.
- Nezval, V., 1936, *Ulice Gít-le-Cœur*, Praha, Borov.
- Nezval, V., 2003, *Pražský chodec*, Praha, Labyrint.
- Pellini, P., 2004, *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier.
- Ripellino, A. M., 1973, *Praga magica*, Torino, Einaudi.
- Ripellino, A. M., 1981, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, Edizioni e/o.
- Shields, R., 1994, "Fancy footwork. Walter Benjamin's notes on flânerie", in K. Tester, a cura, *The Flâneur*, London-New York, Routledge, pp. 61-80.

Caro Comi, dal mio disordine
cronico è spuntate fuori queste
fotocopie. Te le mando, perché
mi piace pensare che i miei
coronelli siano nelle tue mani.
Un abbraccio

Monica Luisa

Il dubbio sulla fotografia: Brecht, Bachmann,
Handke
Maria Luisa Wandruszka

1. Il dubbio sulla fotografia è espresso in primo luogo dai fotografi stessi. Cito Gisèle Freund (1974, p. 181):

L'immagine è di facile comprensione e accessibile a tutti. La sua caratteristica consiste nel rivolgersi all'emozione: non lascia tempo alla riflessione e al ragionamento come fanno invece una conversazione o la lettura di un libro. La sua forza, e anche il suo pericolo, sta nella sua immediatezza.

Non c'è da meravigliarsi, allora, che i poteri politici l'abbiano da sempre usata:

Durante le due guerre mondiali, la stampa tedesca, come quella alleata, era piena di fotografie truccate. Di preferenza, si pubblicavano soltanto fotografie scelte accuratamente per sollevare il morale. I censori dell'una e dell'altra parte sopprimevano non solo le immagini che avrebbero potuto nuocere alla difesa – stabilimenti camuffati, fortificazioni, postazioni di artiglieria –, ma anche quelle che mostravano le distruzioni e le sofferenze provocate dai loro stessi eserciti nei paesi nemici (p. 145).

Proprio queste sofferenze, invece, diventano centrali nel momento in cui "la guerra diventa chiaramente impopolare" (p. 146), come la guerra in Vietnam, quando i fotografi non americani, mostrando le sofferenze dei vietnamiti, ma anche quelle dei soldati americani, "furono i primi a denunciarla

con le loro immagini" (ib.). La fotografia del giornalismo politico è così una potente arma per la verità, ma non lascia tempo alla riflessione e si presta alle falsificazioni.

Susan Sontag accenna di sfuggita a un terzo problema, un problema che i fotografati possono avere con i fotografi:

nei paesi industrializzati l'individuo cerca sempre di farsi fotografare, sentendo di essere immagine e di poter diventare reale grazie alle fotografie (...). Mentre nei paesi non industrializzati molti si sentono in apprensione quando vengono fotografati, intuendo che si tratta di una forma di violazione, di un atto di irriverenza, di un saccheggio sublimato della personalità o della cultura (Sontag 1973, p. 139).

Questo è il tema principale di Ingeborg Bachmann. Al centro della sua poetica, da un certo punto in poi, sta proprio la discrezione. E, nel romanzo *Il caso Franza*, l'eroina, in viaggio in Egitto, si identifica con i "paria", con quelli che non vogliono lasciarsi fotografare. Franza è angosciata dall'arrivo "dei bianchi", alla cui "cultura" perversa si deve anche l'esposizione senza pietà delle mummie dei faraoni nei musei del Cairo:

Voi morti, tra le 9 e le 12 e dalle 4 alle 6. Qui c'è un biglietto inutilizzato, qui c'è qualcuno che non vuole lasciarvi cadere in polvere, che vuole avvolgervi di nuovo nel lino, ricoprirvi con le maschere d'oro, rimettervi nelle bare dipinte (...). Questa è la restituzione (Bachmann 1978, pp. 120-121).

Ma ritorniamo alla fotografia. Tutti e tre gli scrittori che nomino nel titolo – Brecht, Bachmann, Handke – la interrogano a partire dal rapporto con il loro mestiere, con la scrittura.

2. La fotografia in sé interessa Brecht se è capace di realizzare "documenti", ma questi documenti hanno poi bisogno di una ulteriore contestualizzazione:

Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice "riproduzione della realtà" è men che mai suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di questi stabilimenti. La vera realtà si è spostata nella funzione. La reificazione dei rapporti umani, quindi per esempio la fabbrica, non lascia più affiorare alla superficie tali rapporti. Bisogna dunque effettivamente "costruire qualcosa", qualcosa di "artificiale", di "collocato in un sistema di funzioni". Quindi effettivamente l'arte è necessaria (Brecht 1931, pp. 71-72).

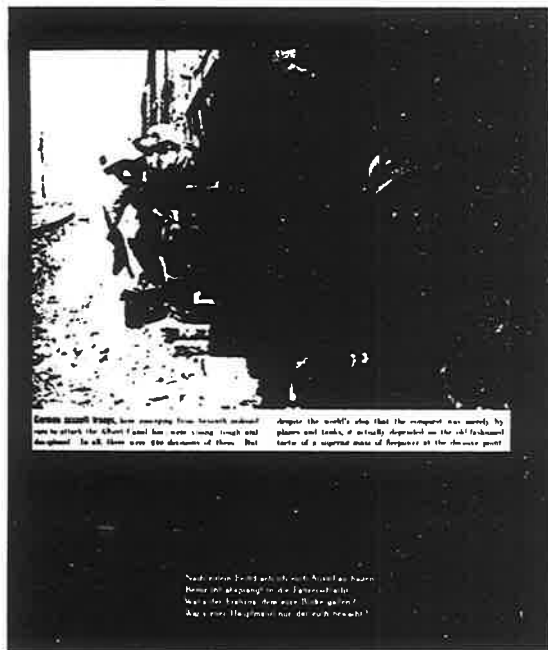
Brecht esprime i suoi dubbi sulla fotografia industriale – probabilmente pensa a quella del *Baubaus* – come Walter Benjamin, il quale sottolinea però anche un altro pericolo: l'estetizzazione del dolore, della miseria. Benjamin, nel suo discorso del 1934 su *L'autore come produttore* (all'Istituto parigino per lo studio del fascismo) afferma che la fotografia

non può più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie, senza trasfigurarli. Ancor meno sarebbe in grado di dire qualcosa di diverso che "Il mondo è bello", a proposito di una chiusa o di una fabbrica di cavi. (...) E infatti le è riuscito di trasformare in un oggetto di godimento la stessa miseria, rappresentandola in una maniera perfezionata, perfettamente alla moda (Benjamin 1934, p. 51).

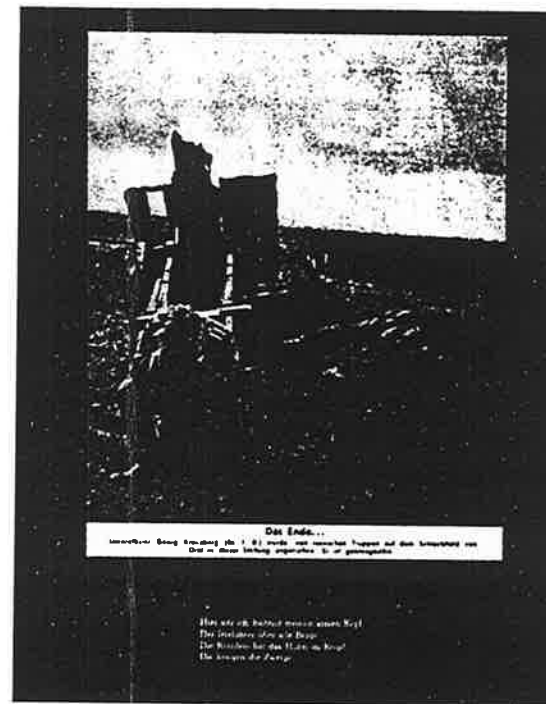
Benjamin chiede ai fotografi di superare la fase nella quale come analfabeti non erano capaci di leggere le proprie fotografie e di porre una didascalia ai piedi delle loro foto (cfr. Benjamin 1931, p. 491). E, dall'altro lato, incita gli scrittori a diventare fotografi. Perché la barriera tra scrittura e immagine deve essere superata, se gli intellettuali non si accontentano di "rifornire" gli apparati di produzione (leggi, in questo caso, i mass media) ma intendono "trasformarli" (Benjamin 1934, pp. 51-52).

Costruire qualcosa *con* la fotografia: Brecht lo fa durante la guerra, in California. Raccoglie ritagli di giornali e li commenta con delle quartine rimate. Nasce, nel 1940, la *Kriegsfibel*.

C'è stato un lungo dibattito se Brecht in questo lavoro sia stato più influenzato dall'emblematica barocca o dall'epigramma greco-latino (Grimm 1969; Wagenknecht 1978; Grimm 1978). Per quanto riguarda l'emblema barocco – dove l'elemento visivo è più centrale che nell'epigramma – il significato dell'immagine e quello del testo sottostante quasi sempre coincidono, mentre nella maggior parte dei fotogrammi usati da Brecht la quartina serve a sottolineare delle contraddizioni, a sottolineare l'insufficienza di ciò che si vede nelle fotografie e che si legge nelle didascalie dei giornalisti. Ecco due esempi:



La foto mostra dei giovani soldati tedeschi in Francia, la didascalia del giornale americano li definisce: "giovani, tenaci e disciplinati". La quartina mette in dubbio la didascalia: "Prima di balzare nella mischia dei carri / armati, vi vedo scrutare il nemico. Era / il francese l'oggetto dei vostri sguardi? / O il vostro capitano, che vi sorveglia?" (Brecht 1955, n. 8). Sono veramente disciplinati? E perché? Brecht si rivolge a loro come a degli amici-compagni. E insinua il dubbio: chi è il vostro vero nemico?



Questa foto mostra un giovane soldato tedesco impazzito in Unione Sovietica. La quartina è tradotta così: "Qui sto seduto, tengo il mio povero capo; / il Führer del

malanno è fuggito lontano. / I chicchi li ha nel gozzo il polastro: / se li beccano i nani" (Brecht, n. 58). Brecht fa parlare il giovane in prima persona, facendo riferimento a due fiabe – *Cenerentola* (che chiama gli uccelli per aiutarla a selezionare le lenticchie che la cattiva matrigna ha buttato nella cenere: "le buone nel pentolino, le cattive nel gozetto") e *Biancaneve* ("al di là dei monti, dai sette nani", dice lo specchio alla regina) – collegate in modo caotico, folle. *L'Irreführer* ha ingannato, portato fuori strada, gli infantili creduloni tedeschi. "La mia povera testa" non funziona più, perché non funzionava neanche prima.

In tutti e di due i fotogrammi Brecht interroga dei gesti: usa la fotografia per avere un punto di partenza per questa sua interrogazione.

Sul secondo fotogramma ritornerò in riferimento a Handke. Ma prima di ciò, mi soffermo un attimo su Ingeborg Bachmann.

3. Trent'anni dopo *l'ABC della guerra*, Ingeborg Bachmann pone la fotografia giornalistica al centro del suo racconto *Tre sentieri per il lago*.

Il nucleo del discorso è l'indiscrezione. Ma sono tematizzate anche la velocità, che impedisce la riflessione, e la falsificazione, sempre in agguato.

Elisabeth Matrei, giornalista e fotografa molto apprezzata, riflette sul suo passato a Parigi, negli anni Cinquanta, quando viveva insieme a Trotta (un profugo dall'Europa orientale che ha molte somiglianze con il poeta Paul Celan):

La cosa in assoluto più importante era stata questa, che Trotta aveva reso Elisabeth insicura nel suo lavoro, (...) in quel periodo lui le instillava un lento veleno, costringendola a riflettere sul suo mestiere. Quando una volta era arrivata da lui smarrita e piangente perché uno dei suoi amici – non che lo conoscesse particolarmente bene, ma era un amico, uno dei tanti che aveva dappertutto – era stato ucciso a Budapest

mentre stava fotografando un combattimento per la strada, ed era morto dissanguato con la macchina fotografica in mano, allora Trotta l'aveva lasciata piangere e aveva taciuto tenacemente. Più tardi loro, la redazione, e la Francia migliore, soprattutto la più coscenziosa, avevano perduto in Algeria tre fotografi e un reporter, e a Suez due giornalisti, e il commento di Trotta era stato: "Dunque la guerra che voi fotografate per la prima colazione degli altri non risparmia neppure voi". (...) Elisabeth era rimasta sconvolta perché a quel tempo riteneva che l'unica cosa da fare fosse quella che loro facevano, era giusto che la gente sapesse con precisione quel che succedeva laggiù, era giusto che la gente si svegliasse dal suo torpore alla vista di quelle immagini sconvolgenti. Trotta aveva detto soltanto: "Ah sì, la gente deve svegliarsi? Ma lo vuole? Svegli sono soltanto coloro che la guerra se la possono figurare anche senza di voi. Credi proprio di dovermi mostrare le fotografie dei cadaveri e dei villaggi distrutti perché io mi figuri la guerra, o che debba vedere le immagini di quei bambini indiani per sapere cos'è la fame? Che enorme, stupida presunzione. E per coloro che non sanno queste cose le alternative sono due: o sfogliando le vostre belle serie fotografiche ne contemplano le immagini come un fatto estetico oppure ne ricavano soltanto un senso di orrore, (...) del resto non sono mai riuscito a capire come la gente possa guardare queste riproduzioni, o meglio questa realtà capovolta nella irrealtà più mostruosa; è assurdo guardare i morti per stimolare la propria morale" (Bachmann 1972, pp. 158-160).

Mi sembra un pensiero importante, perché denuncia una pratica diffusa. Ogni volta che una trasmissione televisiva ricorda, anche solo di sfuggita, gli anni di piombo, ecco che viene mostrato il cadavere di Aldo Moro, nel bagagliaio della macchina. Come se il ricordo debba necessariamente passare attraverso una nuova violazione della vittima. E Trotta continua la sua requisitoria con un tema che troviamo anche in altre opere bachmanniane: l'indecenza dei "bianchi", degli occidentali, nel loro *furor* fotografico.

Una volta che ero nel Sudan, nient'altro mi ha colpito se non una scritta che si trovava ovunque, destinata a tutti quei bianchi che ignorano che cosa sia la vergogna; la scritta diceva che era proibito, pena gravi sanzioni, fotografare "human beings" (p. 160).

Se pensiamo per converso ai ritratti di Baudelaire o di Rossini eseguiti da Nadar – ritratti che nascono da una collaborazione lunga e amichevole tra fotografo e fotografato –, le fotografie di cui parla Trotta hanno certamente qualcosa di violento e perciò di indecente. Ma a Elisabeth le accuse del suo amico suscitano anche un altro atroce dubbio – la falsificazione – nei confronti del proprio lavoro:

(...) In fondo non c'era una grande differenza tra le fotografie di gente che saltava dalla finestra, di disastri ferroviari, di madri in lacrime e slums spaventosi e le immagini che venivano regolarmente inviate da tutti i teatri della guerra, e, se non ci fossero stati tanti fotografi a riprendere dal vero quegli eventi, quelle immagini si sarebbero potute ottenere lo stesso, così come un abile falsificatore di quadri può in effetti falsificare un originale [dipingere un falso senza avere un originale, N.d.A.] senza esporsi al pericolo di fallire nell'impresa e senza dover pensare ad altro che a dipingere un buon falso (p. 161).

Ora, questa percezione di trovarsi davanti a un falso parte dalle immagini, dalla fotografia, ma intacca anche le parole. Elisabeth, anni dopo, si imbatte in un libro, *Sulla tortura* (di Jean Amery, ma l'autore non viene nominato nel racconto):

Solo allora comprese quel che Trotta aveva inteso dire, perché in quelle pagine era espresso ciò che lei e tutti i giornalisti non potevano esprimere, cose che neppure le vittime riuscivano a dire nelle denunce che venivano via via raccolte in opuscoli messi insieme in gran fretta. (...) Evi-

dentemente egli aveva avuto bisogno di molti anni per spingersi oltre la superficie di fatti così atroci, e, per comprendere le pagine di quel libro che pochi avrebbero letto, ci volevano ben altre capacità del piccolo orrore passeggero: l'autore di quel libro tentava di scoprire quel che succedeva a un essere umano quando il suo spirito veniva distrutto, quali erano i mutamenti profondi che intervenivano in lui e come poteva sopravvivere a quella forma di annientamento (pp. 163-164).

La critica, dall'ambito fotografico, si allarga al giornalismo intero, dominato dalla fretta. Ma è proprio solo colpa della fretta se anche ciò che dicono le vittime stesse a volte può suonare inadeguato? Penso alla recente "Giornata della memoria", quando una signora ebrea romana raccontava in TV, con un tono di *suspence*, la sua storia – "e allora sulla porta apparve un ufficiale delle S.S." – producendo un effetto del tutto irrealistico. Le avevano, evidentemente, detto che doveva interessare il pubblico televisivo. Ma proprio questa volontà rendeva inoffensivo ciò che diceva.

Elisabeth ripensa anche a un suo *reportage*, premiatissimo, che affrontava il problema dell'aborto, "con tutte quelle storie sconvolgenti che tante donne amavano diffondere in tono d'accusa". E continua: "era soltanto una spaventosa accozzaglia di luoghi comuni che avrebbe potuto inventarsi benissimo a tavolino" (p. 191). La colpa è della "pazzesca comprensione per ogni problema" messa in atto dagli intervistatori. "Non è mai venuto in mente a nessuno di voi che si uccidono le persone se gli si toglie la possibilità di esprimersi e quindi di vivere e di pensare a modo loro?" (p. 192). La possibilità di esprimersi in maniera autonoma non viene garantita nelle interviste. Le donne dicono il falso, elencano solo luoghi comuni. Perché? La Bachmann accenna a una risposta: la "pazzesca comprensione". Una comprensione frettolosa che anticipa e sollecita risposte banali.

NB

4. Peter Handke, connazionale di Ingeborg Bachmann, sviluppa questo dubbio, che parte dalla fotografia ma contagia anche la parola. Lo fa nel suo resoconto dei viaggi in Serbia e in Bosnia. E le domande che pone sono, a mio avviso, molto interessanti e persino conturbanti.

Handke, nei confronti delle vicende di guerra nell'ex Jugoslavia, è mosso, come la Franza bachmanniana nei confronti delle mummie nel museo del Cairo, dal desiderio di una restituzione, da un senso di giustizia. Ed è mosso soprattutto dal disgusto per ciò che i fotografi fanno in questo contesto: i giornalisti dei maggiori quotidiani europei e americani, avendo, secondo lui, le idee molto chiare su chi è colpevole e su chi è innocente già prima della partenza per i Balcani, costruiscono le loro fotografie in base a tale pregiudizio.

Scrivo con sarcasmo:

Quei crani in aperta campagna, con fiori davvero pittoreschi che spuntavano dalle cavità di occhi, naso e bocca – mentre sul terreno tutt'attorno non c'è l'ombra di un fiore! –, combinati con rami d'arbusto che stanno bene, controllati dall'alto da una postazione per le riprese scelta con cura, e così inquadrati e ancor meglio illuminati, predisposti alla levigatezza e al raffinato gioco dei colori per il premio Goya o Wurlitzer o "Immagini senza confini" assegnato tutte le domeniche dall'Associazione Fotografica Interplanetaria (Handke 1996b, p. 44).

Fu proprio un amico di Handke a dimostrare che la famosa fotografia del team inglese della giornalista Penny Marshall, che passò per tutti i media come prova della barbarie dei serbi e che influenzò politici e opinione pubblica a chiedere l'intervento armato, era un falso. Mostrava uomini dietro il filo spinato, in primo piano uno magrissimo, a petto nudo. Ma non era un campo di concentramento, anche se proprio questa associazione veniva suggerita, ma un campo profughi, e gli uomini stavano davanti

al filo spinato, che recintava una piccola centrale elettrica, e non dietro. Questa fotografia fu lo shock iniziale al quale fecero eco infinite ripetizioni verbali (cfr. Deichmann 1999, pp. 228-258; Petras, Vieux 1996):

Solo i media se la godono. Se la godono? Se la godono in un'unica direzione, quella del polo magnetico di frasi e di immagini preconfezionate determinante da un decennio, è adesso tanto più magnetico. Già da un pezzo lì non c'è più alcun lavoro sui termini, sul succedersi di proposizioni e di immagini... non c'è la minima traccia di un lavoro. Riguardo alla Jugoslavia, la maggioranza persuadente dei politici come dei giornalisti ha rinunciato a qualsiasi lavoro e preme soltanto i tasti della ripetizione e delle zoomate in primissimo piano, giorno e notte (Handke 2000, pp. 45-46).

Li chiama, questi politici e giornalisti, *blindwütige Reflexmenschen* (uomini dai moti riflessi, accecati dall'ira). E reagisce a tutto ciò con un "esperimento sociologico", per usare il termine di Brecht. Si mette a viaggiare in Serbia e in Bosnia nel 1995, e in Serbia durante i bombardamenti nel 1999. I suoi testi (pubblicati inizialmente sulla «Süddeutsche Zeitung», ripresi poi in altri giornali e pubblicati in un volume unico, tradotto in molte lingue) fanno scandalo. Handke viene attaccato da quasi tutti i giornali europei (anche quelli di sinistra) come fascista o comunista, o le due cose insieme, a ogni modo come un nostalgico dell'ex Jugoslavia che negherebbe le atrocità compiute dai serbi. A questa aggressione mediatica Handke reagisce come avrebbe reagito Brecht. Non si ritira come avrebbe dovuto fare uno scrittore dell'intimità – così è stato spesso visto, e ci si sbagliava – ma affrontando pubblicamente la sfida, concedendo frequentissime interviste, e soprattutto viaggiando per l'Europa, in particolare in Germania e in Austria, per cercare in innumerevoli incontri pubblici una discussione pacata con la gente. Spiegando il perché dei suoi viaggi.

Cito da un'intervista:

Quello che speravo, era (...) aprire le teste, gli occhi e, naturalmente, anche il cuore, e provare a mettere un po' in equilibrio la faccenda, come parole e come immagini. Era questo. Nel mio modo, naturalmente, mettendomi in gioco, ma non per ostacolare la visuale, ma per suscitare con il mio Io una sorta di fiducia, ciò che molti, quasi tutti i giornalisti non fanno. Non lo sanno fare, o non fa parte del loro mestiere, far entrare in gioco la loro stessa esistenza. Ma io, come scrittore – e questa forse è la differenza – potevo e dovevo mettermi in gioco (Deichmann 1999, p. 187).

Mettersi in gioco, costruire una relazione è allora la prima cosa da fare. Ma per creare un rapporto c'è bisogno di discrezione.

È il grande tema di questi *reportages*: se sia giusto e produttivo fare delle domande. O se questo non sia piuttosto un comportamento coatto. Perché istintivamente, “con *bramosia*”, come scrive, Handke stesso desiderava fare proprio questo, nonostante fosse, come per esempio a Višegrad, irritato dalle domande degli altri:

E la mia irritazione ormai quasi usuale e destinata ad accrescersi nel corso del viaggio, quando ora uno degli amici si informò dalla vecchia su provenienza e presumibile destinazione: basta col cercar di sapere, basta con l'analizzare dati, basta con l'intromettersi in qualcosa che comunque e palesemente saliva al cielo o in qualche altro posto. E poi però ogni volta presi parte quasi con *bramosia* a una risposta, mi sentii tranquillizzato e in alcuni momenti addirittura pacificato da una risposta così, persino accompagnata dai particolari più agghiaccianti, e di norma fui io, di noi tre viaggiatori, quello che alla fine si accollò tutte le possibili domande – e in seguito pensai comunque di nuovo che solo la taciturnità, gli atteggiamenti privi di parole e le cose mute, gli accessori, avrebbero dovuto parlarci (...) (Handke 1996b, p. 17).

È proprio questo mettere in dubbio il comportamento più usuale del giornalista – il fare domande – che suscita la maggiore irritazione da parte dei critici di Handke (penso a molti giornalisti tedeschi, a una furiosa recensione sull'«Indice» del 1997). Mi sembra invece un punto molto interessante, perché spesso, o forse sempre, quando non c'è una relazione di fiducia – che non è l'aprioristica e frettolosa “comprensione” che la Elisabeth bachmanniana stigmatizza – la domanda impone già una precisa risposta, come vediamo quotidianamente nei servizi televisivi sull'Iraq o sul mondo islamico.

Cercando di reprimere la propria smania di fare domande, Handke, da buon comportamentista *à la Brecht*, si affida più ai gesti che alle parole:

Ma in fondo non è davvero stato necessario il domandare. La diffidenza di questi serbi nella Bosnia rurale di fronte a noi estranei e stranieri è tanto forte quanto, al tempo stesso, facilissima da vincere. Vincere? No, li abbandona, semplicemente, nel momento in cui diventa di nuovo visibile che qui qualcuno è arrivato nella loro regione se non proprio con palese buona volontà, almeno senza fredda cattiva volontà, come del resto quasi tutti coloro – comunque decisamente pochi – che negli ultimi anni si sono spinti fin quaggiù; oppure soltanto qualcuno senza pensieri reconditi preconcepiuti, già risaputi; qualcuno che a ogni parola che essi diranno non pensa di nascosto a quanto annoterà più tardi per concatenare i suoi indizi: “Ah, ecco che mentono di nuovo. Ah, ecco che cercano delle scuse. Ah, ci risiamo con le loro idee fisse...” (p. 29).

E più avanti:

Più persistente delle parole dette, tuttavia, il modo in cui queste persone si fecero incontro a noi estranei: alla rinfusa, con sentimenti a lungo repressi, eccitate, liberate; candide, con l'ingenuità di bambini, le parole che finalmente uscivano, quasi gridate – più ancora da un reparto di isolamento che da una riserva (p. 31).

Persistente è il modo di comportarsi di questi serbi, più di quello che dicono. Perché il dubbio su ciò che dicono rimane. Nell'opera *Il viaggio in piroga. Il dramma sul film della guerra*, Handke elabora una "scienza del tradurre" – il termine è di Hans Höller, uno dei critici più attenti e autorevoli di Handke (cfr. Höller 2006, p. 110).

Il regista spagnolo Luis Machado, che insieme al suo collega americano John O'Hara si trova nell'ex Jugoslavia per girare un film (siamo a dieci anni dopo la fine della guerra, e i due saranno costretti a rinunciare a questa impresa), tira le somme:

Ciò che mi turba di più: che la gente qui, con tutto ciò che ha detto, voleva sempre di nuovo dire qualcosa di fondamentalmente diverso. I loro gesti, i loro occhi e le loro voci contraddicevano i loro discorsi, quasi parola per parola (Handke 1999, p. 121).

E O'Hara continua:

Mi sembra che qui ognuno abbia a volte bisogno di un traduttore. Non di un Dio, ma di un traduttore – di un traduttore simultaneo. Una volta c'erano i bravi traduttori. Ma loro, si dice, sono morti. (...) C'è bisogno di nuovi traduttori. Il loro tradurre sarebbe la scienza più nobile; la più utile. Spesso nella reciproca follia e ira, una parte dell'interno più profondo di ognuno ride di questo. Ma il riso non arriva all'esterno. Venite qua traduttori, per tutte e due le parti – perché forse anche all'interno dell'altro c'è questo riso. Venite traduttori, simultaneamente! (pp. 121-122).

Machado è d'accordo: "Un traduttore del genere sarebbe il contrario dell'inquisizione". E O'Hara: "– e degli interrogatori incrociati. E la prima regola per un simile tradurre: Non devi prendere niente alla lettera!" (p. 122).

Cosa comporta questa massima di non prendere niente alla lettera? Ci sono qui assonanze precise con la Bach-

mann, con il suo racconto *Simultan*, ma anche con la sua poesia *Böhmen liegt am Meer* (*La Boemia sta sul mare*).

Secondo Hans Höller *Il viaggio in piroga* (in questa sorta di canoa preistorica) ricorda il manifesto boemo della Bachmann, questo "Racconto d'inverno", dove lei parla del confinare di città e mare, dei ponti ricostruiti, del passare da una riva all'altra, esattamente ciò che fa la piroga che dovrebbe ritornare a collegare le sponde dei fiumi jugoslavi (cfr. Höller 2007). La piroga è un'immagine utopica, è il centro di questo dramma, per il teatro, sul fallimento di un'impresa cinematografica.

5. La piroga che collega le sponde dei fiumi jugoslavi – e la Jugoslavia è per Handke un paese segnato soprattutto dai suoi fiumi, che sfociano non nel mare più vicino, l'Adriatico, ma che scorrono verso l'est – è un'immagine suggestiva. Ma anche nei resoconti dei suoi viaggi Handke (in alternativa alla fotografia?) crea delle immagini. Ne ho scelte due: una la si potrebbe intitolare: "Io sono qui". Handke la raccoglie durante il suo viaggio del 1999 – nella Serbia sotto i bombardamenti Nato – su un passo di montagna verso il Kosovo. Descrive la disperata e orgogliosa ostinazione di impiegati e operai nel mantenere una parvenza di organizzazione sociale. La parola d'ordine sembra essere "Io sono qui":

La stazione di servizio del passo come abbandonata (da un pezzo niente benzina); l'ufficio postale accanto sbarrato. Ma all'improvviso mani che fanno cenni dietro la finestra della stanza sul retro del distributore. E siamo invitati a entrare. E di nuovo – è diventata una specie di regola del nostro viaggio – là nel locale buio, non più grande della cabina di una nave, si trovano raggruppate parecchie persone, in attesa? ... semplicemente lì, a prestare una sorta di servizio effettivo, come se adesso, con la guerra e la disoccupazione, questo fosse il lavoro: c'è l'impiegato postale e c'è anche il meccanico, la benzinaia, suo fratello, uno studente di economia... sono nient'altro che lì (Handke 2000, p. 37).

Naturalmente si parla della guerra e dei bombardamenti, ma non è questo che conta:

Quello che invece ho conservato dell'ora trascorsa insieme alla gente del passo di Iriški Venac: l'essere raggruppate assieme sei, sette persone (me incluso) in uno spazio strettissimo senza sentirsi oppressi (...) e il legame, non semplicemente declamato dai nativi di lì, con tutti, tutti i popoli del Kosovo (...). E ho conservato nella memoria anche la pulitissima tuta azzurra del meccanico ("Io sono qui"); e al momento del congedo, esaurite tutte le storie di guerra e di resistenza, l'angoscia – confessata da tutti nella stanzetta sul retro – delle notti tra le nere colline, dove ognuno è solo nella sua casa o camera (ib.).

L'altra immagine la si potrebbe chiamare: "Stare accanto". Handke si trova in Bosnia, a Višegrad, la città sulla Drina, con un alto ponte, tristemente famoso, perché da lì le bande paramilitari serbe gettarono nel fiume molti bosniaci musulmani. Ora, nel 1995, è abitata solo da serbi, che però sono, nella maggior parte, a loro volta vittime, profughi, dalla Krajina e da Sarajevo. Anche se non è da escludere che molti abbiano partecipato o assistito a crimini orrendi. Quello che colpisce è che la città sembra vuota, animato è solo il cimitero, nelle strade c'è un silenzio spettrale:

Finalmente, su un pianerottolo, una donna anziana che si reggeva la testa con le mani, o si chiudeva le orecchie, un atteggiamento che nei giorni successivi avremmo incontrato spesso, come gesto adesso tipico, per così dire, della Bosnia, dai vecchi di quell'età fino ai giovanissimi (Handke 1996b, p. 17).

Alla fine del racconto del viaggio in Bosnia questo gesto, che non è proprio un gesto da vincitori, ma uno di disperazione muta, viene fatto proprio dal narratore. Handke, dopo essere stato anche a Srebrenica, sente:

(...) avvertibile l'appello a mettersi di nuovo in viaggio "verso là", e restare più tempo, a Srebrenica per la cena, a esempio, e passarci la notte, e non soltanto una. E là non chiedere niente il più a lungo possibile, rimandare le domande al momento opportuno – intanto essere solo presente, stare seduto, sorreggendo *insieme* la testa con le mani (pp. 51-52).

È lo stesso gesto che aveva colpito Brecht nella fotografia del soldato tedesco impazzito in Unione Sovietica. Brecht, nella sua lontana California, lo fa parlare, lo fa regredire nella fiaba, la fiaba dell'*Irreführer*, di colui che conduce nella *Irre*, nell'assurdo, nella follia. È una bella fotografia, centrata sul rapporto tra il "folle" e il suo compagno morto. Anche se fosse falsa, la cosa non ha importanza perché, come la usa Brecht, diventa un tutt'uno con la didascalia e con la quartina, diventa un tutt'uno contraddittorio-artificiale-composto-creato, il risultato di un lavoro. Quel lavoro che, secondo Handke, coloro che lavorano nei mass media ormai non fanno più.

Brecht e Handke: tutti e due sono convinti della necessità dell'immagine, del gesto. Tutti e due rifanno o vogliono imparare a rifare il gesto. Brecht facendosi portavoce del giovane impazzito, Handke volendo mettersi tra i serbi con la testa tra le mani. Come Handke, anche Brecht crea una relazione con i colpevoli, si rifiuta di chiedere – come fa invece a gran voce Thomas Mann nelle sue visite al Pentagono – una punizione esemplare del popolo tedesco. Cerca di capire e continua a sperare fino all'ultimo in gesti clamorosi della resistenza tedesca. Nella distanza si rivolge ai suoi compatrioti, non vuole perdere questa relazione. Ma sa anche quale parte è, oggettivamente, nel torto. Cinquant'anni dopo, in tutt'altro contesto politico, Handke ha la possibilità di andarci, ripetutamente, in Bosnia. E proprio questa relazione diretta gli fa capire che oggi le domande su quale parte sia la più colpevole durante una guerra civile, etnica, magari anche religiosa, non hanno più senso.

Forse il rifare i gesti salva dal voyeurismo, dall'indiscrezione (direbbe la Bachmann), del consumo fotografico. Forse la giornalista bachmanniana non sa estrarre dalle donne intervistate altro che frasi fatte perché non si mette in gioco (non è una scrittrice nel senso che Handke dà a questa parola: il mettersi in gioco). E riceve il premio internazionale per il suo *reportage* sull'aborto proprio perché facendo domande in modo impeccabilmente professionale, quando avrebbe dovuto fare altro, ha solamente rifornito, "beliefert", i media.

Ma la fotografia politica può oggi fare altro che "rifornire" i media? Se penso, per esempio, al fotografo brasiliano Sebastiau Salgado, alla sua serie di fotografie della miniera di Serra Pelada, direi proprio di sì. Salgado, mettendo insieme, senza fretta e lontano dall'immediata "attualità politica", i suoi racconti – nei quali la relazione tradizionale si capovolge e sono i fotografati a interrogare chi guarda – non fa forse qualcosa di simile a ciò che ha fatto Handke durante i suoi viaggi nell'ex Jugoslavia?

Bibliografia

- Amann, K., Hafner, F., Wagner, K., a cura, 2006, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau.
- Bachmann, I., 1972, "Drei Wege zum See", in *Simultan. Neue Erzählungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1980, "Tre sentieri per il lago", in *Tre sentieri per il lago e altri racconti*, Milano, Adelphi, pp. 133-233.
- Bachmann, I., 1978, "Der Fall Franza", in *Ingeborg Bachmann, Werke*, München, Piper, vol. 3, pp. 339-482; trad. it. 1988, *Il caso Franza*, Milano, Adelphi.
- Benjamin, W., 1931, *Kleine Geschichte der Photographie*, «Die Literarische Welt»; nuova ed. 1974, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, vol. II-1, pp. 368-385; trad. it. 2002, "Breve storia della fotografia", in *Opere Complete di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, vol. IV, pp. 476-491.

- Benjamin, W., 1934 (1966), "Der Autor als Produzent", in *Versuche über Brecht*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp; nuova ed. 1974, in *Gesammelte Schriften*, vol. II-2, pp. 683-701; trad. it. 2004, "L'autore come produttore", in *Opere Complete di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, vol. VI, pp. 43-58.
- Brecht, B., 1931, *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*, «Versuche», n. 3, Berlin, Verlag Kiepernehr; nuova ed. 1967, in *Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1973, "Il Processo dell'Opera da tre soldi. Un esperimento sociologico", in *B. Brecht, Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, pp. 53-111.
- Brecht, B., 1955, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel; nuova ed. 1988, in *Bertolt Brecht. Grobe kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 12, pp. 127-283; trad. it. 2002, *L'abito della guerra*, Torino, Einaudi.
- Deichmann, T., a cura, 1999, *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Freund, G., 1974, *Photographie et société*, Paris, Seuil; trad. it. 1976, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di un'allieva di Adorno*, Torino, Einaudi.
- Grimm, R., 1969, "Marxistische Emblemik. Zu Bertolt Brechts 'Kriegsfibel'", in R. V. Heydebrand, K. G. Just, a cura, *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart, Metzler, pp. 351-379, 518-524.
- Grimm, R., 1978, "Forcierte Antinomik. Zu Christian Wagenknechts 'Originalbeitrag'", in Penkert, a cura, 1978, pp. 560-563.
- Handke, P., 1991, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Handke, P., 1996a, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1996, *Un viaggio d'inverno ai fiumi Danubio, Sava, Morava e Drina ovvero Giustizia per la Serbia*, Torino, Einaudi.
- Handke, P., 1996b, *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1997, *Appendice estiva a un viaggio d'inverno*, Torino, Einaudi.
- Handke, P., 1998, *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Handke, P., 1999, *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Handke, P., 2000, *Unter Tränen fragend*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 2002, *Un disinvoltato mondo di criminali. Anno-*

- tazioni a posteriori su due attraversamenti della Jugoslavia in guerra – marzo e aprile 1999, Torino, Einaudi.
- Höller, H., 2006, "Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg", in Amann, Hafner, Wagner, a cura, 2006, pp. 99-114.
- Höller, H., 2007, *Peter Handke*, (rororo-Monographie), Reinbek-Hamburg, Rowohlt.
- Penkert, S., a cura, 1978, *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Petras, J., Vieux, S., 1996, *Bosnia and the Revival of US Hegemony*, «New Left Review», n. 218, pp. 3-25.
- Salgado, S., 2004, *Sebastião Salgado*, Tours, Actes Sud.
- Sontag, S., 1973, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux Publishers; trad. it. 1978, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.
- Wagenknecht, C., 1978, "Marxistische Epigrammatik. Zu Brechts Kriegsfibel", in Penkert, a cura, 1978, pp. 543-559.

Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec

Carlo Mazza Galanti

Già nel 1931, con la *Piccola Storia della fotografia*, Benjamin spostava i termini del dibattito sulla fotografia oltre l'analisi di quest'ultima come semplice forma artistica o pratica strumentale. Il problema della fotografia non era tanto quello di domandarsi se fosse arte oppure no, quanto di capire che con la sua comparsa l'arte non poteva più essere quella di prima.

Teoria e storia della fotografia di Rosalind Krauss del 1990 non fa altro che illustrare la mutazione storico-artistica dovuta all'influenza della fotografia sull'arte in generale e sulle arti plastiche e visive in particolare. Allo stesso modo Philippe Dubois, nell'*Atto fotografico*, allarga indefinitamente la portata del medium fotografico (utilizzando lo stesso aggettivo sostantivato, *le photographique*, del titolo originale del libro della Krauss).

Intendo la "fotografia" nel senso di un dispositivo teorico, "il fotografico" se si vuole, ma in un'accezione più ampia di quando si parla di "poetica" rispetto alla poesia. Si tratterà quindi di concepire questo "fotografico" come una categoria che non sia tanto estetica, semiotica o storica quanto immediatamente e sostanzialmente "epistemica", una vera categoria del pensiero, assolutamente singolare e che introduce ad un rapporto specifico con i segni, col tempo, lo spazio, il reale, il soggetto, con l'essere e con il fare (Dubois 1990, p. 60).

a cura di
Silvia Albertazzi
e Ferdinando Amigoni

Guardare oltre

Letteratura,
fotografia e altri territori

Copyright © 2008 Meltemi editore, Roma

ISBN 978-88-8353-608-3

Questo volume è pubblicato con un contributo
del Miur, Fondi Prin 2005

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 - 00185 Roma
tel. 06 4741063 - fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



MELTEMI

Indice

- p. 7 Premessa generale
Silvia Albertazzi, Michele Cometa, Massimo Fusillo
- 9 Introduzione
Silvia Albertazzi
- Parte prima*
Guardare l'Europa / guardare in Europa
- 15 Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga
Giuseppe Sorbello
- 31 Nero su bianco: narrazione e fotografia nella (contro)sfera pubblica
Paola Zaccaria
- 51 Il *flâneur* e le città di Praga
Matteo Colombi
- 69 Il dubbio sulla fotografia: Brecht, Bachmann, Handke
Maria Luisa Wandruszka
- 89 Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec
Carlo Mazza Galanti
- 107 Gli strani grovigli del vedere: Luigi Ghirri e Gianni Celati
Ferdinando Amigoni
- 125 Michel Tournier e la didascalìa, tra immagine, realtà e scrittura
Elena Cappellini
- 141 "Un mucchio di distruzioni": divagazioni su David Hockney
Silvia Albertazzi

- 161 Sophie Calle: tra fotografia e parola
Donata Menegbelli
- 177 Confini non ovvi: Ornela Vorpsi e Julia Kristeva
Francesco Cattani
- Parte seconda*
Guardare oltre l'Europa
- 195 Intermittenti presenze: la traccia, l'immagine, il subalterno
Roberto Vecchi
- 215 Scritture di luce: Wright Morris e l'invenzione del *photo-text*
Maria Vera Speciale
- 233 Juan Rulfo fotografo: narrare in bianco e nero
Cristina Fiallega
- 251 Storia di un'immagine congelata: un racconto di Alice Munro
Héliane Ventura
- 269 La bellezza convulsa di Francesca Woodman
Claudia Calavetta
- 279 "Lo spostamento della realtà nelle fotografie": tecnologie e trasmissioni della memoria
Rita Monticelli
- 295 Letteratura e pubblicità nel Novecento: dalla parola all'immagine
Francesco Ghelli
- 313 Yvonne Vera: segni, immagini e visioni del reale
Federica Zullo
- 329 Il teatro in bianco e nero: scatti sulla scena della drammaturgia africana
Tiziana Morosetti
- 343 Gli scrittori della *créolité* e l'uso della fotografia
Francesca Torchi

Premessa generale

Silvia Albertazzi, Michele Cometa, Massimo Fusillo

La ricerca sugli intrecci tra letteratura e cultura visuale ha ormai una consolidata tradizione internazionale e notevoli ricadute anche in Italia. In particolare, negli ultimi decenni del Novecento si è assistito a una ripresa del dibattito sulla "reciproca illuminazione tra le arti", stimolato ovviamente dal ruolo sempre crescente che le immagini hanno "per" la letteratura (la questione della descrizione), "nella" letteratura (le questioni poste da produzioni esplicitamente intermediali) e nel "sistema-letteratura" (distribuzione, circolazione, ricezione dei testi e delle immagini). Su questa consolidata e fertile tradizione di studi si innesta oggi, almeno a partire dal celebre *Visual Culture Questionnaire* apparso sulla rivista «October» nel 1996, una considerevole tradizione disciplinare che coniuga studio delle letterature (con forte prevalenza degli approcci comparatistici e transnazionali), della visualità e delle tecnologie della visione (dalla camera oscura al panorama, dalla fotografia al cinema, dalle immagini digitali alla videoart). *La Visual Culture* contemporanea è per altro interessata a uno studio contestuale delle immagini, dei mezzi che le producono (tipicamente i media, ma anche i dispositivi della visione più tradizionali) e delle forme della loro ricezione (lo sguardo individuale e collettivo).

Il presente volume fa parte di una serie di pubblicazioni che rappresentano il prodotto di una *Ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale* finanziata con fon-