

Fototesti

Letteratura e cultura visuale

a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore

Quodlibet

Prima edizione: maggio 2016

ISBN 978-88-7462-862-9

© 2016 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di PDE Promozione srl presso lo stabilimento di Legodigit srl - Lavis (TN)

La collana «Scienze della cultura» è a cura di Francesco Fiorentino.

Comitato scientifico: Michele Cometa, Franco D'Intino, Marino Freschi, Werner Frick, Hans-Thies Lehmann, Gabriele Pedullà, Giovanni Sampaolo.

Volume pubblicato con il contributo del MIUR, Fondi PRIN 2009: Letteratura e cultura visuale (coordinatore nazionale, prof. Michele Cometa, Dipartimento Culture e Società, Università degli studi di Palermo).

Indice

- 7 Premessa
- 9 Sfide della rappresentazione. I *Trompe l'oeil* di Georges Perec e Cuchi White
Valeria Cammarata
- 49 Le verità dell'io nei fototesti autobiografici
Roberta Coglitore
- 69 Forme e retoriche del fototesto letterario
Michele Cometa
- 117 *Sia lode ora a uomini di fama*: un reportage verbale e fotografico
Emanuele Crescimanno
- 137 Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in *Un settimo uomo* di John Berger e Jean Mohr
Valentina Mignano
- 163 *SSSR na strojke*: fototesto sovietico per eccellenza
Gian Piero Piretto
- 181 Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano
Novella Primo
- 205 «Che le parole salvino l'immagine». Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia
Maria Rizzarelli
- 225 «L'arte di leggere le immagini». *L'Abicì della guerra* di Bertolt Brecht
Francesca Tucci

«L'arte di leggere le immagini»
L'Abicì della guerra di Bertolt Brecht

Francesca Tucci

«Un libro base della memoria visuale», «una sorta di atlante fotografico della guerra», in questi termini Georges Didi-Huberman¹ definisce *L'Abicì della guerra* (*Kriegsfibel*, 1955), la raccolta di fotoepigrammi costituiti da istantanee riprese da giornali e riviste illustrate e quartine a cui Brecht lavora già a partire dai primi anni '40 e che assembla, in collaborazione con Ruth Berlau, in una prima stesura poi sottoposta a molteplici revisioni, alla fine del '44. La raccolta sarà pubblicata a Berlino est solo nel 1955, per l'Eulenspiegel Verlag, dopo una lunga serie di rifiuti da parte di un cospicuo numero di editori e concessioni ripetutamente negate da parte della censura della DDR².

Gli anni dell'esilio sono anni in cui Brecht e i suoi collaboratori si dedicano con particolare solerzia alla raccolta di fotografie e ritagli dalle pagine di quotidiani e riviste³. Testimonianza di questo lavoro condotto con «le forbici e la colla» è il *Diario di lavoro* (*Arbeitsjournal*, 1955), una sorta di diario di bordo degli anni di guerra, un «intimo teatro di guerra, il palcoscenico di una guerra»⁴, ma anche il volume di fototesti *L'Abicì della guerra*, che per contingenza temporale, oltre che per analogia di ispirazione e intenti, prosegue idealmente il lavoro intrapreso nel *Diario di lavoro*. Proprio in un appunto del *Diario di lavoro*, il 20 giugno 1944, si legge:

¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Minuit, Paris 2009; tr. ted. M. Sedlaczek, *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte*, Wilhelm Fink, München 2011. Le citazioni di quest'opera riportate nel testo sono da intendersi dalla edizione tedesca, comprese le traduzioni.

² Cfr. Werner Hecht, *Brecht und die DDR. Die Mühen der Ebenen*, Aufbau Verlag, Berlin 2013, pp. 232-248.

³ Per una ricostruzione della scrittura brechtiana di questi anni si veda Franco Buono, *Bertolt Brecht. La prosa dell'esilio*, De Donato, Bari 1972.

⁴ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 26.

Lavoro a una nuova serie di fotoepigrammi. Da un rapido sguardo a quelli vecchi, che risalgono in parte ai primi tempi della guerra, risulta che non c'è da eliminare quasi niente (da un punto di vista politico assolutamente niente), un buon indizio, questo, della validità del metodo di osservazione adottato, dato che la guerra cambia continuamente volto. Ora le quartine sono più di 60 e insieme a *Terrore e miseria del Terzo Reich* [*Furcht und Elend des dritten Reiches*, 1938], ai volumi di poesie e forse anche a *Cinque difficoltà per chi scrive della verità* [*Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, 1935], l'opera fornisce un resoconto letterario soddisfacente sul periodo dell'esilio⁵.

Poco meno di quattro anni prima, il 16 settembre 1940, sempre nelle pagine del *Diario*, Brecht prendeva atto della colpevole facilità e leggerezza con cui riusciva a dedicarsi al lavoro artistico, malgrado – se non a dispetto – la tragedia in atto:

Sarebbe incredibilmente difficile descrivere lo stato d'animo con cui seguo alla radio e negli scadenti giornali finnosvedesi la battaglia d'Inghilterra e poi mi metto a scrivere il *Puntila* [*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1940]. Questo fenomeno psicologico dimostra sia che è possibile che ci siano delle guerre del genere, sia che nondimeno si possono continuare a confezionare dei lavori letterari. Del *Puntila* non mi importa quasi niente, della guerra tutto; sul *Puntila* posso scrivere quasi tutto, sulla guerra niente. Non intendo dire «mi è lecito» [*darf*], intendo proprio dire «sono in grado» [*kann*]. È interessante vedere fino a qual punto la letteratura, come attività pratica, sia lontana dai centri in cui si svolgono gli avvenimenti decisivi⁶.

Le due citazioni, sebbene da un punto di vista cronologico distanti una manciata di anni l'una dall'altra, possono a buon diritto essere lette in sequenza, e forniscono in questo modo alcune informazioni di rilievo sulla lunga gestazione dell'*Abicì della guerra* e sul contesto in cui l'opera prende forma. È lo stesso Brecht infatti a indicare le coordinate tematiche all'interno delle quali è opportuno inserire i suoi fotoepigrammi, nominandoli in una volta sola accanto a un'opera teatrale come *Terrore*

⁵ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, in Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (a cura di), *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, voll. 26-27, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994-1995, qui vol. 27, p. 196, tr. it. a cura di B. Zagari, *Diario di lavoro*, Einaudi, Torino 1976, vol. 2, p. 741. [D'ora in avanti il rimando alle opere complete di Brecht comparirà con la sigla GKBFA, seguita dall'indicazione del volume e dal numero delle pagine citate, e, ove presente, dal rimando alla traduzione italiana].

⁶ B. Brecht, *Arbeitsjournal*, GKBFA 26-27, vol. 26, pp. 423-424, tr. it. cit., vol. 1, p. 169.

e *miseria del Terzo Reich*, alle altre raccolte di poesie di quegli stessi anni e al saggio *Sulle cinque difficoltà per chi scrive della verità*, e insistendo infine sul carattere letterario dell'insieme. Se per certi aspetti – come si è visto a proposito della stesura di *Puntila* – il lavoro letterario è il solo a riuscire con facilità, perché per sua natura decentrato rispetto agli avvenimenti cruciali che si verificano giornalmente, e di fatto appartenente a quella sfera dell'effimero e del superfluo a cui è possibile dedicarsi a prescindere dallo stato d'animo in cui si versa, per altri questo diventa anche uno dei pochi strumenti efficaci, perché in qualche modo ancora sfruttabili e fruibili, per proseguire la propria battaglia politica. Bandito dalla Germania di Hitler e in fuga per l'Europa per sottrarsi all'incombente minaccia nazista, limitato nei movimenti e privato della possibilità di svolgere appieno la sua attività di drammaturgo (*Stückeschreiber*), Brecht rimarca in più di un'occasione la congenialità di composizioni poetiche in forma breve per chi come lui è esule di paese in paese e costretto a passare tra le frontiere con la stessa frequenza con cui solitamente «ci si cambia le scarpe»⁷: «In questo momento non riesco a scrivere altro che questi piccoli epigrammi, di otto versi e anzi attualmente soltanto quartine»⁸.

Il carattere documentario – oltre che di «reportage letterario» – dell'*Abicì della guerra* pone il lettore dinanzi alla necessità imprescindibile di leggere i singoli fotoepigrammi come parte costitutiva di un insieme, in cui è essenziale non soltanto il rapporto intrinseco che intercorre tra epigramma e immagine, ma anche tra i singoli epigrammi e le singole immagini, che estrinsecano appieno la loro potenzialità semantica solo nel momento in cui le si contestualizza all'interno di un ciclo⁹, un ciclo epico di grande portata. Fondamentale è poi, per un ulteriore livello di comprensione dell'opera, tener presente che le immagini – che talvolta rappresentano soggetti e scenari all'apparenza disparati, anche se poi in realtà comunque in qualche modo riconducibili alla tematica della guerra – sono accomunate tutte quante dalla loro provenienza e natura; si tratta infatti senza eccezione alcuna di ritagli di giornale, riproduzioni di immagini già stampate e pubblicate altrove, che

⁷ B. Brecht, *An die Nachgeborenen*, «gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd», GKBFA 12. 2, p. 87.

⁸ B. Brecht, *Arbeitsjournal*, GKBFA 26-27, vol. 26, pp. 413-414, tr. it. cit., vol. 1, p. 149.

⁹ Cfr. Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 1996 (1984), p. 208 s.

vengono estrapolate da un contesto originario e riutilizzate ad arte da Brecht, con un reimpiego guidato da una sapiente tecnica di montaggio. Già da un primo sguardo alla selezione delle singole istantanee risulta con chiarezza che l'obiettivo perseguito è quello di «realizzare una tipologia quanto più esaustiva di immagini di guerra»¹⁰. È in prima istanza la rappresentazione della guerra da un punto di vista mediatico l'oggetto su cui Brecht focalizza la propria attenzione; non si tratta solo di una cronaca per immagini degli eventi compresi tra l'ascesa al potere di Hitler e la fine della guerra, ma di una sorta di *reportage* fotografico e letterario sulle modalità di rappresentazione attraverso la stampa degli eventi stessi¹¹. Un'educazione alle immagini (*Sehschule*)¹² attraverso le immagini, anche se senz'altro una educazione ben poco ortodossa. D'altra parte, per quanto problematica possa essere una definizione del genere¹³, è la stessa Ruth Berlau a teorizzare, nella breve premessa-dichiarazione di intenti che apre il volume, la necessità di una educazione alle immagini, imperscrutabili quando non fallaci agli occhi del lettore inconsapevole:

Perché mai mettere sotto gli occhi dei nostri lavoratori dell'industria di stato, ai nostri contadini del consorzio, ai nostri intellettuali impegnati nel progetto di ricostruzione, perché alla nostra gioventù che già assapora una prima razione di felicità, perché proprio ora mettere sotto ai loro occhi queste tristi immagini del passato? Non è chi lo rimuove, colui che può riuscire a sottrarsi al passato. L'arte di leggere le immagini è ciò che questo libro vuole insegnare. Dal momento che per l'analfabeta è parimenti difficile decifrare un'immagine o un geroglifico. La grande ignoranza relativa alle dinamiche sociali e ai rapporti di forza, che il capitalismo si sforza di conservare con brutale sollecitudine, trasforma in geroglifici le migliaia di foto nelle pagine delle riviste illustrate, del tutto indecifrabili per il lettore inconsapevole¹⁴.

¹⁰ Andreas Zinn, *Bildersturmspiele. Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, p. 228.

¹¹ Ivi, p. 208: «*L'Abicì della guerra* non si limita a fornire una certa modalità interpretativa della guerra intesa come evento reale, ma estende a oggetto della propria indagine anche la realtà rappresentativa, le immagini (riprodotte) della guerra. È questa sua peculiarità che fa sì che quest'opera vada letta – non in ultima istanza – come una sorta di “abecedario delle immagini di guerra”».

¹² Joachim Lang, *Brechts Sehschule. Anmerkungen zur «Kriegsfibel»*, in *Brecht-Journal* 2, a cura di Jan Knopf, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, pp. 95-114.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ruth Berlau, *Premessa*, in B. Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008 [1955], tr. it. a cura di R. Fertoni, *L'Abicì della guerra*, Einaudi, Torino 1972³.

Da questo punto di vista l'*Abicì della guerra*, nella sua qualità di «ABC della guerra», o più correttamente di «abecedario di immagini della guerra», non fa che portare avanti con mezzi diversi quello stesso progetto di ricerca della verità che Brecht già nel '35, nel breve saggio *Sulle cinque difficoltà per scrivere la verità*, si poneva come obiettivo, e ciò a conferma di quella complementarietà e contiguità di intenti che faceva sì che nell'appunto del *Diario di lavoro* del '44 i due lavori venissero nominati in un sol fiato. La «verità» di cui si scrive, o nel caso specifico dei fotoepigrammi, la verità che viene rappresentata e su cui si scrive, non deve essere «qualcosa di generico, alto o complesso»; queste sono infatti tutte caratteristiche della menzogna che prospera dove manca la chiarezza, mentre la verità è qualcosa di «pratico, concreto, inconfutabile»¹⁵. La ricerca, perché sia proficua, necessita tuttavia di un metodo, un metodo di rappresentazione della verità che permetta ai singoli individui e alle masse di capire «come debbano agire»; finché ci si sofferma su dettagli isolati, senza cercare di ricostruire la rete di connessioni che li lega, non sarà infatti mai possibile raggiungere l'obiettivo principale che la verità si pone, ossia quello di far vedere quanto siano in realtà «accessibili le cose di questo mondo»¹⁶. Solo a partire da una rappresentazione chiara e distinta è possibile perseguire una «verità praticabile», l'unica in grado di evidenziare quanto «siano evitabili» le cause che determinano le «brutte situazioni» in cui ci si trova a vivere, «poiché nel momento in cui le cause evitabili sono riconosciute come tali, diventa possibile anche contrastare le brutte situazioni». Si tratta di portare anche nei tempi più bui «quel tanto di luce che permette di mostrare come i responsabili di certe catastrofi altri non siano se non gli uomini stessi, poiché viviamo in un'epoca in cui il solo destino dell'uomo è l'uomo stesso»¹⁷. Il Fascismo, si legge ancora nel saggio, non è una sciagura ineluttabile, e tantomeno «è una catastrofe naturale», laddove anche la rappresentazione di catastrofi naturali può avvenire secondo modalità differenti; esistono infatti «modalità di rappresentazione – anche nel caso di catastrofi naturali – che rendono omaggio alla dignità umana, poiché si appellano alla combattività di ciascun individuo»¹⁸.

¹⁵ B. Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, GKBFA, 22.1, p.75.

¹⁶ Ivi, p. 77.

¹⁷ Ivi, p. 79.

¹⁸ *Ibid.*

Il principio ispiratore di simili affermazioni è lo stesso che Brecht pone alla base del suo teatro epico, un principio che nega all'eroe bastonato grandezza e dignità tragica e allo spettatore l'«usata droga: di partecipare in ispirito/all'estranea rivolta, all'ascesa degli altri, a tutta l'illusione/che per due ore lo eccita per non lasciarlo che più esausto,/pieno di vaghi ricordi e di più vaghe speranze»¹⁹. Conoscenza e sapere, scrive Ruth Berlau nell'introduzione a *l'Abicì della guerra*, «non sono innati. La verità sembra sgorgare spontaneamente dalle immagini, nel momento in cui viene data la parola ai lavoratori immortalati nelle fotografie», e tuttavia anche le fotografie possono essere, e molto spesso sono, mendaci, nella misura in cui esse non si limitano semplicemente a riprodurre la realtà, ma la restituiscono a partire da una prospettiva voluta e tutt'altro che casuale:

L'immenso sviluppo dei *reportage* fotografici non ha rappresentato un gran guadagno per far luce sulla *Verità* relativa ai rapporti di forza nel mondo contemporaneo: la fotografia, nelle mani della borghesia, è diventata un'arma potente contro la verità. L'enorme cumulo di immagini che viene giornalmente vomitato dalla carta stampata e che parrebbe avere l'aspetto della verità, è in realtà soltanto al servizio di una volontà di oscurare i dati di fatto. La macchina fotografica è perfettamente in grado di ingannare, né più né meno di quanto sia in grado di fare la macchina da scrivere²⁰.

La citazione risale al 1931; esprimendo apprezzamento per il lavoro chiarificatore a sostegno di una conoscenza capillare dei meccanismi che regolano la società e «delle circostanze di fatto»²¹ condotto dalle colonne della «Arbeiter-Illustrierten-Zeitung», Brecht formulava le proprie pesanti riserve sull'operato della stampa contemporanea, e invitava a un atteggiamento vigile nei confronti dell'«enorme cumulo di immagini». Anche dinanzi alle riproduzioni fotografiche, dunque, l'atteggiamento del fruitore deve avvicinarsi a quello richiesto allo spettatore a teatro dell'era scientifica, e cioè tendere all'atteggiamento

¹⁹ B. Brecht, lettera in versi al teatro operaio di New York, cit. in Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991 (1966), p. 133.

²⁰ B. Brecht, *Zum Zehnjährigen Bestehen der A-I-Z*, GKBFA 21, p. 515.

²¹ «Il compito di cui si è fatto carico la A-I-Z, al fine di mettersi al servizio della verità e favorire una ricostruzione reale dello stato delle cose, è un compito di inoppugnabile importanza, che viene svolto dalla [redazione del giornale], a mio parere, in modo eccellente», *Ibid.*

di chi indaga (*Forscher*) e non di chi degusta (*Genießer*)²². E infatti, considera ancora Brecht:

In tempi in cui si esige che si inganni e gli errori vengono incentivati, l'uomo che pensa deve aver cura di reinterpretare ogni cosa che legge o sente. Quel che legge o sente se lo ripete piano, tra sé e sé, e ripetendosi lo risistema nella giusta prospettiva. Frase dopo frase sostituisce le dichiarazioni mendaci con quelle veritiere; è un esercizio che ripeterà a lungo, fino a quando non sarà più capace di leggere o ascoltare in altro modo che non sia questo²³.

L'uomo che dubita è ancora una volta l'icona simbolo che ispira le parole di Brecht. Quel che viene qui auspicata è l'acquisizione di una sorta di propensione al dubbio, mediante una ripetizione sistematica di un'azione, un esercizio che deve tradursi in attitudine e predisposizione, fino a diventare quasi una virtuosa predisposizione, una prontezza (*Fertigkeit*) allo scetticismo, come spiegavano i teorici dell'antropologia sociale nel '700. Le immagini riprodotte nelle pagine de *l'Abicì della guerra* rispondono alla necessità di avere dei «documenti sotto gli occhi», istantanee tratte dalla realtà, che non diversamente dalla realtà stessa devono essere sottoposte a verifica. Il materiale visuale non ha una valenza intrinseca, anche il suo valore documentario non è dato *a priori*. La fotografia, come qualsiasi forma di riproduzione più o meno mimetica della realtà, deve essere prima sottoposta a un'accurata indagine perché possa diventare una fonte attendibile di conoscenza a uso e consumo del fruitore; si tratta di un processo di appropriazione scandito da tappe fondamentali, un processo che passa di necessità da una fase iniziale di «smontaggio» delle immagini, a cui segue poi «un nuovo montaggio [delle immagini stesse], fatto per proprio conto, al fine di migliorarne l'esposizione»²⁴. È proprio un analogo procedimento di montaggio e rimontaggio che Brecht adotta nei suoi fotoepigrammi, inscenando in una sua magistrale drammatizzazione quel «dialogo» serrato tra scrittura e immagine «a cui nessuno dei due media può, neanche per un momento, sottrarsi»²⁵.

²² B. Brecht, *Die dialektische Dramatik* (1930-1931), GKBFA 21, p. 240.

²³ B. Brecht, *Über die Wiederherstellung der Wahrheit* (1934), GKBFA 22. 1, p. 89.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 36.

²⁵ Michele Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Vincenzo Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 64-101, qui p. 65.

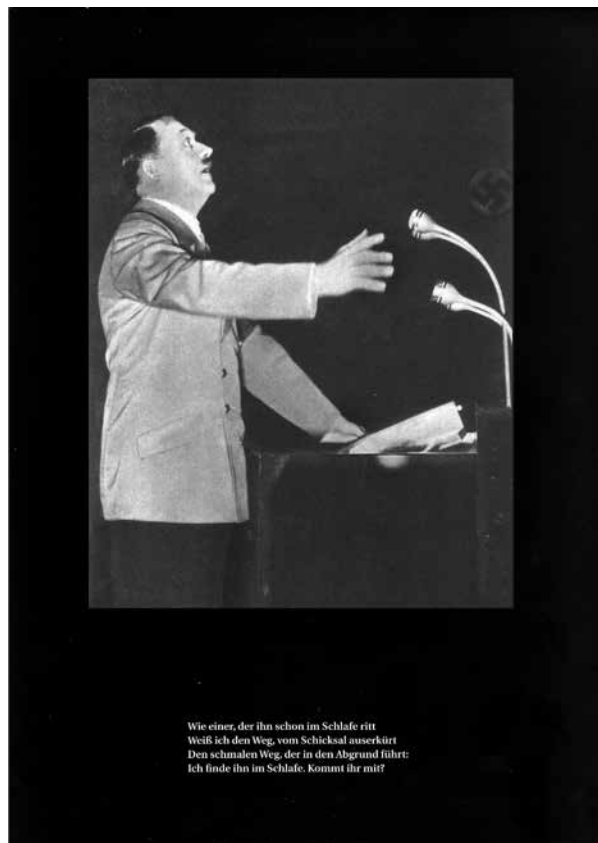


Fig. 1.

Il volume si apre e si chiude nel segno di Hitler, ma mentre nel primo fototesto è il dittatore che parla rivolgendosi direttamente al suo uditorio (fig. 1), nell'ultimo della raccolta l'immagine di Hitler con il nome e la data di nascita in sovraimpressione, in basso a sinistra, come fosse una didascalia, sembrerebbe evocare alla mente del lettore una poco ortodossa foto segnaletica a tutta figura (fig. 2). Una sorta di «denuncia contro ignoti» è anche l'epigramma, che in questo caso si incarica fundamentalmente di commentare l'immagine: «Per poco costui [*Das da*] non dominava il mondo./ I popoli lo hanno fatto



Fig. 2.

fuori. Ma intanto/ non vorrei che voi celebraste il trionfo:/ è ancora fecondo il grembo da cui è strisciato»²⁶.

Se la data di nascita sovrimpresa all'immagine contestualizza storicamente la figura del dittatore, l'uso del pronome neutro «das», oltre ad assolvere una funzione spregiativa²⁷, la spersonalizza

²⁶ B. Brecht, *Kriegsfiabel*, cit., p. 70: «Das da hätt einmal fast die Welt regiert./ Die Völker wurden seiner Herr. Jedoch/ Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert: Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch».

²⁷ Una traduzione che rende appieno il senso dell'espressione «das da» potrebbe essere, più che «costui», «questa roba qua».

conferendole una valenza atemporale, quasi di monito a futura memoria. Nel momento in cui Brecht pubblica *l'Abicì della guerra* la guerra si è conclusa da anni, con la disfatta di Hitler e del nazionalsocialismo. E tuttavia alla data di nascita di Hitler non viene affiancata quella di morte, come ci si aspetterebbe nel caso di un'ordinaria didascalia; nella quartina del resto, come a motivare l'omissione, viene detto in modo esplicito che non è ancora giunto il momento di celebrare l'avvenuto trionfo, poiché ciò che ha fatto sì che «un tempo una cosa del genere quasi governasse il mondo» non è stato ancora sconfitto, ed è anzi «ancora fecondo il ventre da cui è strisciato»²⁸.

Il primo dei fotoepigrammi della raccolta rappresenta Hitler che parla da un podio; il braccio teatralmente alzato, il volto trasognato in un'espressione ben diversa dalle rituali immagini di propaganda (fig. 1). Sullo sfondo uno scenario scuro e in alto a destra una piccola svastica, appena visibile, quasi come sul negativo di una fotografia, mentre i microfoni si piegano «servilmente»²⁹ verso di lui. L'epigramma recita: «Come uno che già la cavalcò nel sonno,/ conosco il cammino prescelto dal destino,/ il sentiero angusto, che porta all'abisso/ l'ho trovato nel sonno, lo percorriamo insieme?»³⁰. La strada prescelta, trovata nel sonno, e non apparsa in sogno come in una visione rivelatrice, conduce all'abisso, ma Hitler, rivolgendosi direttamente al lettore, lo invita ciò nonostante a seguirlo su questa strada. Brecht si appropria del lessico della propaganda, che per volontà dello stesso Hitler aveva alimentato e diffuso l'idea di un *Führer* come creatura eletta da una volontà superiore e come tale dotata di capacità divinatorie, ma stravolge la lettera del messaggio confondendo i labili confini che delimitano l'estasi predittiva e la follia³¹. Le immagini dei tre fototesti che seguono si incaricano di avvicinare «gradualmente» il lettore all'abisso preannunciato, mostrandogli quale esso sia e soprattutto quanto prosaico e concreto esso sia, e di smentire – qualora

²⁸ B. Brecht, *Kriegsfiibel*, cit., p. 70.

²⁹ In proposito cfr. l'accurata analisi di Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, cit., p. 209.

³⁰ B. Brecht, *Kriegsfiibel*, cit., p. 1: «Wie einer, der ihn schon im Schlafe ritt/ Weiß ich den Weg, vom Schicksal auserkürt/ Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:/ Ich finde ihn im Schlafe. Kommt ihr mit?».

³¹ Ulrich Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2012, p. 257.

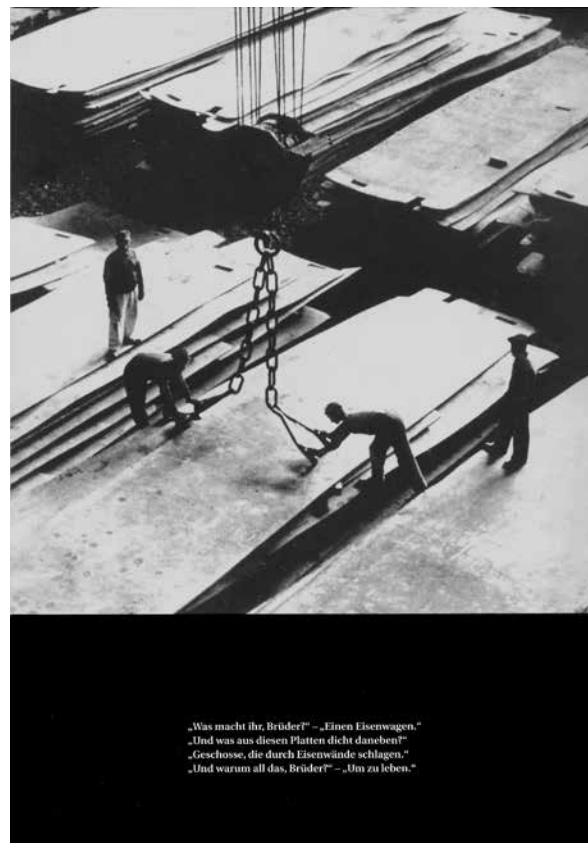


Fig. 3.

ce ne fosse bisogno – l'idea che sia stato il destino a «prescegliere» la strada. Le istantanee riproducono in sequenza degli operai al lavoro (fig. 3), che costruiscono strumenti bellici, una donna in costume da bagno con le mani e i piedi ricoperti di catrame (fig. 4), «ultime tracce di navi affondate»³², con l'iscrizione sulla pagina bianca accanto al fototesto che si incarica di fornire laconicamente al lettore indicazioni

³² B. Brecht, *Kriegsfiibel*, cit., p. 3: «Die Frauen finden an den spanischen Küsten/ Wenn sie dem Bad entsteigen in den Kliffen/ oft schwarzes Öl an Armen und an Brüsten/ Die letzten Spuren von versenkten Schiffen».



Fig. 4.

sul luogo e sull'anno in cui è stata scattata la foto: la Spagna del 1936. Ancora la Spagna è lo scenario dell'immagine successiva: il generale Juan Yagüe inginocchiato durante una messa all'aperto, in Plaza de Catalunya a Barcellona (fig. 5), mentre l'epigramma recita in versi graffianti: «Squillano le campane e le salve esplodono/ Ora ringraziate Dio cristiano e assassino!/ Ci ha dato fuoco per attizzare fuoco. /Il popolo è plebaglia e un fascista è Dio»³³. Poi lo sguardo si sposta ancora e nell'obiettivo compare una colonna armata di soldati,

³³ Ivi, p. 4: «Die Glocken läuten und die Salven krachen/. Nun danket Gott als Mörder und als Christ!/ Er gab uns Feuer, Feuer anzufachen. /Wißt: Volk ist Pöbel, Gott ist ein Faschist».



Fig. 5.

sui quali troneggia il vessillo dell'aquila bipenne (fig. 6), mentre la didascalia recita brevemente «Invasione della Polonia» (*Einfall in Polen*)³⁴. Fin qui una sorta di prologo in cui si introduce l'antefatto; l'avvicinamento all'abisso, alla guerra e a tutto il suo corredo di devastazione e morte, avviene per gradi, attraverso indizi disseminati in contesti all'apparenza disparati³⁵, indizi che il lettore dovrebbe

³⁴ Ivi, p. 5.

³⁵ J. Knopf, *Brecht-Handbuch*, cit., p. 209: «Tutte le immagini del volume rimandano alla guerra, sono «espressione» della guerra, e questo anche nei casi in cui a essere riprodotte sono scene – all'apparenza – di pace».

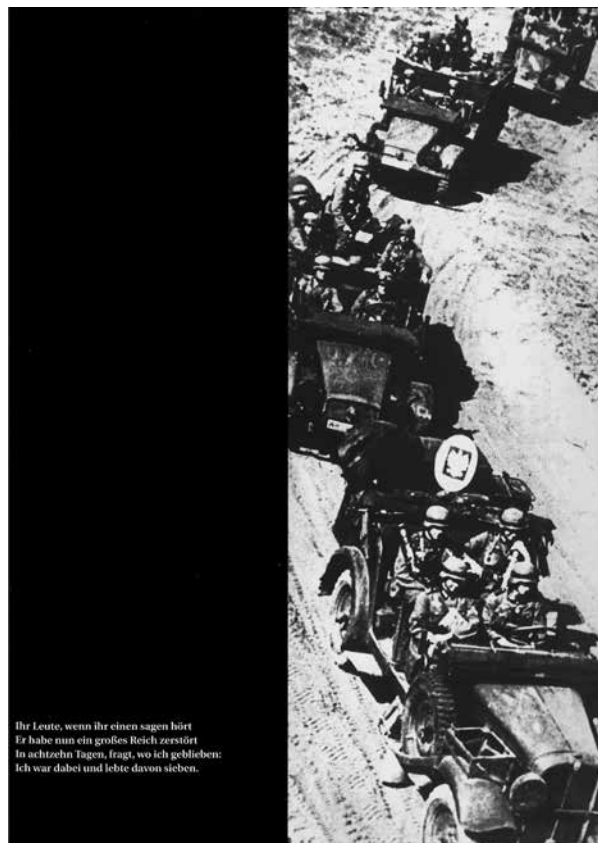


Fig. 6.

raccogliere e organizzare come tasselli di un unico grande mosaico, una sorta di ciclo narrativo per immagini.

Le potenzialità epiche della rappresentazione, in piena ottemperanza dei requisiti che Brecht riconosce all'aggettivo, sono un dato facilmente accessibile a chi voglia confrontarsi con quest'opera. Già da un primo sguardo al volume risulta d'altra parte evidente come il rapporto che intercorre tra versi e immagini sia chiaramente articolato secondo le consuete strategie dello straniamento³⁶, a

³⁶ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 83: «Straniare vuol dire dimostrare qualcosa attraverso un'operazione di smontaggio – ossia – mostrarla disfa-

conferma della natura innanzitutto metodologica di questo principio cardine del teatro epico brechtiano; anche in questo caso il problema è il recupero di uno specifico «metodo di rappresentazione della realtà»³⁷, attraverso il quale «possa salta[re] agli occhi ciò che è ordinario, e le consuetudini divent[i]no avvenimenti sorprendenti» e ancora «quel che si presenta come universale dovrà produrre l'effetto di qualcosa di particolare, e quel che sembra naturale venir riconosciuto nella sua artificiosità»³⁸. Non si tratta ovviamente soltanto di allontanare l'immagine, di prenderne le distanze per inquadrarla nella giusta prospettiva critica, ma di «acuire lo sguardo» di chi la osserva³⁹. La distanza è funzionale affinché si possa avere quella percezione della diversità, che permette l'accesso al «gioco delle differenze»⁴⁰. Un gioco di posizionamento, che lascia cogliere l'intrinseca contraddittorietà del reale, nonché, nell'ottica di una dialettica tutta brechtiana, la sua potenziale trasformabilità:

La trasformabilità del mondo si basa sulla sua contraddittorietà. Nelle cose, negli esseri umani e nei processi risiede qualcosa che fa sì che questi siano come sono, ma al tempo stesso anche qualcosa che li rende diversi. Poiché tutto si sviluppa, non resta com'era, si trasforma fino a diventare irriconoscibile. E le cose, così come sono ora, contengono in loro, per quanto «latente», il germe originario della diversità, che è nemico del presente⁴¹.

Ciò che si cerca di evocare nell'associazione tra parole e immagini è una sorta di percezione del contrasto e del contrario, che permetta allo sguardo di chi osserva la riproduzione fotografica e legge i versi che la commentano di cogliere la contraddittorietà dell'immagine stessa, nonché la sua particolarità e limitatezza. L'effetto che si persegue

cedo i nessi di tutto ciò che generalmente viene rappresentato come omogeneo, così da farne emergere – tramite accostamento – le differenze. Non è possibile uno straniamento che non presupponga un lavoro di montaggio, [straniamento] che è poi una dialettica di smontaggio finalizzato a un differente rimontaggio delle cose, una loro ricomposizione attraverso la decomposizione. La conoscenza che passa attraverso il montaggio sarà quindi al tempo stesso *una conoscenza acquisita mediante un processo di alienazione*».

³⁷ Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 112.

³⁸ B. Brecht, *Episches Theater, Entfremdung* (1936/37), in *Neue Technik der Schauspielkunst*, in *Schriften zum Theater I*, GKBFA 22.1, pp. 211-212.

³⁹ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ B. Brecht, *Vom epischen zum dialektischen Theater 2* (1954-1955), GKBFA 23, p. 301.

è quello di una «inquietudine prospettica del lettore che guarda»⁴², uno stato di momentaneo smarrimento, una specie di sgranatura nelle trame della realtà riprodotta che ammetta una lettura differente di tale realtà e dei nessi che l'hanno determinata. Così, nel secondo epigramma (fig. 3), sovrappreso su una striscia nera che taglia orizzontalmente una fotografia nella quale si vedono, a tutta pagina, degli operai al lavoro, chini su delle immense lastre di acciaio, una voce fuori campo si rivolge loro per chiedere informazioni sul lavoro a cui attendono: «“Cosa fate fratelli?” – “Un carro di ferro”./“E con queste lastre qui accanto?”/“Proiettili che squarciano le corazze di ferro”./“E perché tutto questo, fratelli?” – “Per vivere, non altro”»⁴³. Gli operai costruiscono macchine da guerra e proiettili in grado di distruggerle «per sopravvivere», dove il controsenso, ovviamente, è sia nell'idea di un lavoro vano, in cui le stesse persone producono a un tempo un certo oggetto e gli strumenti che serviranno a distruggerlo, sia, ancor più, nell'idea che si costruiscano per vivere – termine che va inteso nella sua più assoluta accezione materiale – strumenti di morte. Al pari delle didascalie che commentano le singole scene, dando alla rappresentazione teatrale quel ritmo «a scossoni»⁴⁴ in cui Walter Benjamin individuava uno dei tratti peculiari del teatro epico brechtiano, anche l'epigramma di questo fototesto, come della maggior parte di quelli contenuti nella raccolta, genera *shock*, produce distanza dalla situazione che l'immagine ritrae e «paralizza la predisposizione [del pubblico] all'immedesimazione»⁴⁵. La finalità, facilmente riconoscibile, è quella appunto di trasformare una situazione ordinaria come può essere quella di operai raffigurati mentre svolgono il proprio lavoro per guadagnare i soldi che garantiscano la loro sussistenza, in una metafora dell'insensatezza dell'esistenza, insensatezza che ovviamente non ha nulla di un generico sentimento esistenziale, ma è concretamente legata a un preciso contesto storico, caratterizzato da determinati rapporti di produzione e di sfruttamento della forza lavoro.

⁴² Wolf Kienast, *Kriegsfibelmmodell. Autorschaft und «kollektiver Schöpfungsprozess» in Brechts Kriegsfibelm*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001, p. 53, parla appunto di «inquietudine prospettica [perspektivische Beunruhigung] del lettore che osserva».

⁴³ B. Brecht, *Kriegsfibelm*, cit., p. 2: «„Was macht ihr, Brüder?“ – „Einen Eisenwagen“/ „Und was aus diesen Platten dicht daneben?“/„Geschosse, die durch Eisenwände schlagen.“/„Und warum all das, Brüder?“ – „Um zu leben“».

⁴⁴ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 133.

⁴⁵ *Ibid.*

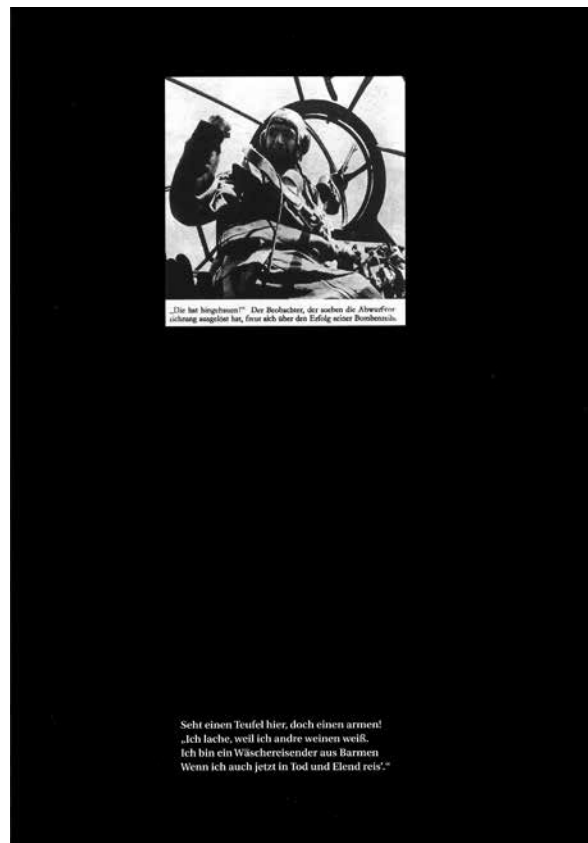


Fig. 7.

Con ancora maggiore brutalità e crudezza risulta evidente l'impegno di una analoga strategia mirata a generare *shock* nel fotoepigramma 18 (fig. 7), in cui il dialogo tra testo e immagine non si limita al movimento dialettico tra fotografia ed epigramma sovrappreso, ma si apre alla polifonia, includendo una terza e addirittura una quarta voce, e cioè quella affidata a una sorta di didascalia scritta su una sottile striscia di carta bianca attaccata sulla foto stessa, dove – oltre alle informazioni che ricostruiscono il contesto in cui la foto è stata scattata – è il soldato raffigurato a prendere la parola. Si tratta di un soldato tedesco che «si rallegra del suo bombardamento», e con un

braccio alzato in segno di vittoria osserva come «quella [la bomba appena lanciata] ha fatto centro!», mentre la quartina sotto l'immagine recita: «Ecco un diavolo sì, ma un povero diavolo!/"Rido perché so che altri piange./Sono un piazzista di biancheria di Barmen, ma ora morte e miseria sono il mio articolo"»⁴⁶. I versi non intendono svelare alcunché al lettore-osservatore, non c'è una verità preconfezionata da «mettere a disposizione»⁴⁷ di chiunque voglia servirsene. Ciò che all'osservatore viene proposto è di ricavare «scintille, frammenti e schegge di verità»⁴⁸ nella misura in cui esse emergono dalle differenti disposizioni che le immagini prendono nel corso del loro articolato confronto con il testo. Ed è solo e limitatamente a questo stato di attesa produttiva che sarebbe opportuno parlare di un osservatore, e cioè a patto che si voglia individuare in lui uno spettatore partecipe, che travalica i confini della rappresentazione per appropriarsene attraverso un'attività euristica necessaria a quell'integrazione di senso che altrimenti difetterebbe alla rappresentazione. Si pensi – in questa stessa ottica – a un esempio analogo, al fotoepigramma 39 (fig. 8), noto come *Singapore Lament*, in cui «la tecnica emblematica viene applicata nella sua forma più pura»⁴⁹. Il centro della scena è occupato da una donna seduta per terra tra carrozze semidistrutte, gli occhi chiusi e la bocca spalancata in un urlo di disperazione che le deforma tutto il volto. In primo piano davanti a lei, per quanto in posizione decentrata, il corpo di un bambino morto, alle sue spalle una donna più giovane, che ne replica amplificandolo in una dimensione corale ogni gesto. Nella pagina accanto la didascalia, che «serve solo a dare consistenza storica a un evento, il pianto della madre, che ha semmai carattere transtemporale»⁵⁰, sotto l'immagine, che è completamente inserita – come listata a lutto – in una cornice nera, l'epigramma recita: «O voce di un duplice coro di lamento/ delle vittime e dei carnefici in schiavitù!/ Ha bisogno di Singapore, donna, il figlio del cielo/ e nessuno ha bisogno di tuo figlio se non

⁴⁶ B. Brecht, *Kriegsfiabel*, cit., p. 18: « Seht einen Teufel hier, doch einen armen!/"Ich lache, weil ich andre weinen weiß./ Ich bin ein Wäschereisender aus Barmen/ Wenn ich auch jetzt in Tod und Elend reis"».

⁴⁷ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., pp. 111-112.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, cit., p. 80.

⁵⁰ *Ibid.*

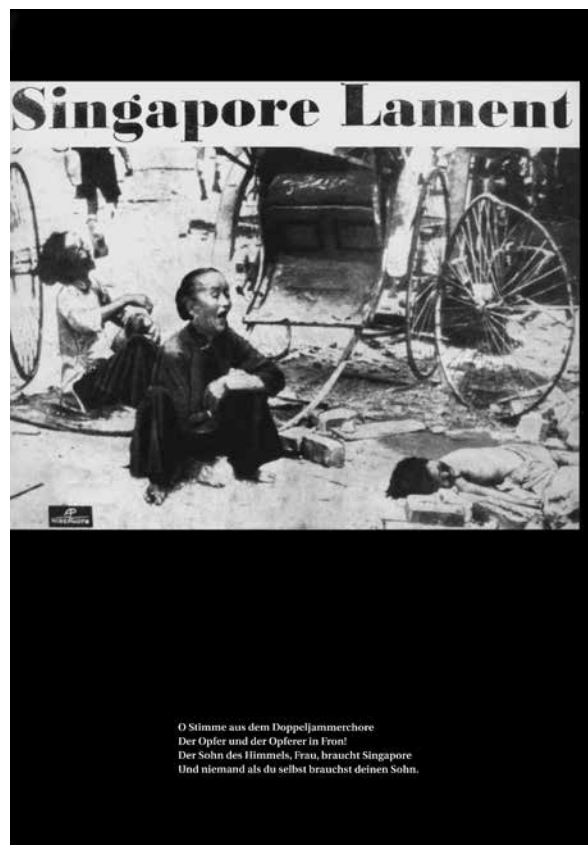


Fig. 8.

tu»⁵¹. L'immagine è una delle tante che Brecht riprende dalle pagine del *Diario di lavoro*, dove compare alla data del 5 aprile del '42, insieme a poche laconiche annotazioni:

Scrivere qui delle liriche, anche d'attualità, significa ritirarsi nella torre d'avorio. Sarebbe la stessa cosa che mettersi a fare lavori di oreficeria. C'è un che

⁵¹ B. Brecht, *Kriegsfiabel*, cit. p. 39: «O Stimme aus dem Doppeljammerchore/ Der Opfer und der Opferer in Fron!/ Der Sohn des Himmels, Frau, braucht Singapore/ Und niemand als du selbst brauchst deinen Sohn».

di strambo, di stravagante, di ottuso. Una poesia simile sarebbe un messaggio nella bottiglia, la battaglia di Smolensk si combatte anche per lirica⁵².

Parole dure, nelle quali al lettore salta subito gli occhi lo scarto di posizione rispetto ai famosi versi della lirica *A coloro che verranno* (*An die Nachgeborenen*, 1939) dove a essere sotto accusa erano i discorsi «sugli alberi», poiché implicavano un silenzio colpevole sulle nefandezze del presente. La poesia, ora, indipendentemente dai contenuti su cui sceglie di soffermarsi, implica per sua natura un silenzio colpevole sulle atrocità che vengono quotidianamente commesse, perché anche nel nominarle finisce in qualche modo per impreziosirle, neutralizzandone o quantomeno depotenziandone – sia pur solo per il fatto di renderle in bella forma – la carica orrificica che esse contengono. Ad alcuni anni di distanza dall'annotazione sul *Diario di lavoro*, Brecht torna sull'immagine riprodotta nella fotografia; questa volta si tratta di un passo del breve scritto *Note sulla rappresentazione del 1949* (*Couragemodell 1949*), dove il drammaturgo ipotizza che Helene Weigel si sia ricordata di quel ritaglio di giornale con la donna che piange il figlio morto e l'abbia riproposta alla fine della terza scena del dramma, quella in cui interpreta Madre Courage che piange a sua volta la morte del figlio Schweizerkas. Helene Weigel, commenta Brecht, «deve averla vista alcuni anni fa, per quanto alla domanda dice di non ricordarsene». Verosimilmente però se ne ricorda Brecht nel momento in cui appronta il suo fototesto; i versi che lo compongono sembrano contenere infatti una articolata sintesi per immagini dell'idea della vacuità del dolore, e di come «il dolore in sé per sé [sia] un pessimo maestro»⁵³, idee che costituiscono notoriamente una sorta di *Leitmotiv* dell'intero dramma. Il fotoepigramma non vuole ovviamente essere un omaggio al dolore umano, e ancor meno mira unicamente a provocare la compassione del fruitore; l'impatto emotivo, che pure vista la natura delle immagini c'è ed è violentissimo, si inceppa sui primi due versi dell'epigramma che spostano in modo repentino l'attenzione dell'osservatore dal grido di dolore delle vittime a

⁵² B. Brecht, *Arbeitsjournal*, GKBFA 26-27, vol. 27, pp. 79-80, tr. it. vol. 1, p. 404.

⁵³ B. Brecht, *Die Courage lernt nichts* (1953): «L'infelicità in sé per sé è un pessimo maestro. I suoi discepoli imparano cosa sia la fame e la sete, ma non per questo, con la stessa frequenza la fame di verità e la sete di conoscenza», GKBFA 24, pp. 271-274, qui p. 273.

quello dei «carnefici in schiavitù», inducendolo a distogliere sia pure momentaneamente lo sguardo sul punto focale dell'immagine alla ricerca di eventuali altri destinatari verso cui indirizzare la propria compassione. Il dolore di cui l'immagine è intrisa viene motivato mediante il richiamo al volere di un'entità superiore, il «figlio del cielo vuole Singapore», dove non è chiaro del tutto se il figlio del cielo sia Cristo, o il pilota dell'aereo che dal cielo scaglia le sue bombe, o ancora, l'eletto visionario del primo fotoepigramma (fig. 1), e cioè Hitler. L'unica certezza è quella dell'insensatezza del dolore provato dalla donna, insensatezza ulteriormente esasperata dall'assoluta impossibilità di una condivisione del carico di sofferenza, come recita l'ultimo verso lapidario della quartina, paralizzante nella sua crudezza al pari dell'immagine della donna, immobilizzata nella ripresa fotografica, che non riesce nemmeno a prendere tra le braccia il corpo del figlio morto, e a mitigare in qualche modo il dolore con un richiamo all'iconografia tradizionale della pietà, con la sua idea rasserenante di un sacrificio compiuto per redimere colpe e peccati, e di un possibile ricongiungimento.

In un saggio intitolato *Sulla costruzione di immagini* (*Über das Anfertigen von Bildnissen*), Brecht si sofferma sul concetto di immagine produttiva:

Non è soltanto l'immagine di un uomo che deve essere modificata, nel momento in cui l'uomo cambia; anche l'uomo può essere cambiato, se gli si pone davanti un'immagine positiva. Se si ama quell'uomo è possibile dedurre dall'osservazione dei suoi comportamenti e dalla conoscenza della sua situazione quei comportamenti che sono buoni per lui [...]. Da comportamenti solo presunti verranno fuori comportamenti auspicabili, e lo stesso osservatore diventerà improvvisamente parte di quel contesto che determina i suoi comportamenti. Chi osserva deve dunque fare dono a chi viene osservato di quella buona rappresentazione che egli ha preparato a partire da lui. In questa egli potrà anche inserire comportamenti che l'altro non sarebbe in grado di reperire, e questi comportamenti aggiunti non resteranno necessariamente qualcosa di illusorio, legato a chi osserva. Essi diventeranno realtà; in questo modo un'immagine diventa produttiva [*produktiv*], nel momento in cui cioè essa è in grado di modificare colui che ritrae, perché contiene proposte (praticabili). Costruire immagini del genere vuol dire amare⁵⁴.

⁵⁴ B. Brecht, *Über das Anfertigen von Bildnissen*, GKBFA, 22.1, p. 10.

È plausibilmente in un'ottica analoga che Brecht compie le operazioni di montaggio dei propri fotoepigrammi⁵⁵, secondo una tecnica che non è soltanto un principio compositivo, ma si ripercuote in modo strutturale sull'insieme; tramite una sapiente orchestrazione del momento di degustazione estetica dell'immagine e di quello intellettuale che permette di decifrarla, viene infatti sfruttato appieno il potenziale conoscitivo del connubio. E ciò nella consapevolezza che la riproduzione dell'orrore, la capacità di evocare attraverso la raffigurazione – verbale o visuale che sia – sentimenti di compassione, sdegno o rabbia, finanche l'atto di aperta denuncia dei responsabili degli orrori mostrati non sia di per sé sufficiente a far sì che «si mettano i bastoni tra le ruote» degli aguzzini, e che si «mandino a monte» i loro piani⁵⁶, poiché rabbia e compassione sono sentimenti fluttuanti, e «la cosa peggiore è che tendono a scemare in misura inversamente proporzionale alla necessità che c'è di loro»⁵⁷.

Si pensi, a proposito di rabbia e compassione, al fotoepigramma 59 (fig. 9); l'immagine, di piccolo formato, è quasi sovrastata dalla didascalia che la contestualizza, un trafiletto in cui si spiega che la fotografia ritrae due genitori che hanno appena identificato la salma del proprio figlio, dopo la riconquista di Kerč da parte dei soldati dell'Armata Rossa. Si

⁵⁵ Sull'uso del montaggio in *L'Abicì della guerra* si veda quanto osserva G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 92, che evidenzia come il montaggio sia in Brecht un «gesto di fondamentale portata drammaturgica», e che per questo non si possa in alcun modo ridurlo «a un effetto elementare di composizione». La sua centralità consiste nella capacità che gli è propria di fornire «una conoscenza specifica della storia», che viene come inscenata su un palcoscenico tutto suo.

⁵⁶ B. Brecht, *Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei* (1935), GKBFA 22.1, p. 142: «C'è chi ritiene che basti descrivere l'orrore, soprattutto quando un talento letterario e una rabbia autentica rendono tali descrizioni particolarmente vivide. Qui sono stati commessi dei crimini. Una cosa del genere non deve avvenire. Qui degli uomini sono stati massacrati. Anche questo non deve essere. Che bisogno c'è di ulteriori spiegazioni? Tutti saranno pronti a scattare per mettere il bastone tra le ruote degli aguzzini. Compagni, c'è bisogno di una spiegazione. E infatti tutti saranno pronti a scattare, fin qui non c'è niente di difficile. Ma poi bisognerà mettergli i bastoni tra le ruote, e qui le cose si complicano. La rabbia è tutta qui, il nemico è stato additato, ma come si fa a mandarlo in rovina? Lo scrittore può senz'altro sostenere che il suo compito si limiti alla denuncia dell'ingiustizia, e che poi spetti al lettore trovare il modo per sbrigarsela. Ma a quel punto lo scrittore sperimenterà qualcosa di molto particolare; vedrà infatti come la rabbia, al pari della compassione, siano quantità determinate, qualcosa che può essere presente in una certa quantità, ma che è poi destinata a scemare. Ma il peggio è che scemano in maniera inversamente proporzionale al bisogno che c'è di loro».

⁵⁷ *Ibid.*

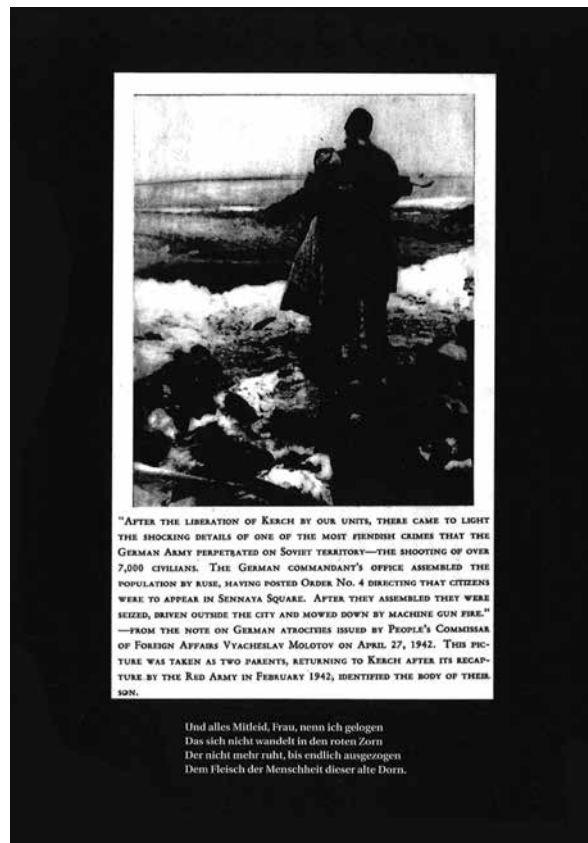


Fig. 9.

tratta dell'esecuzione di 7000 civili, uno «dei crimini più infernali che l'esercito tedesco ha perpetrato in territorio sovietico»⁵⁸, come recita la didascalia, mentre i versi stigmatizzano come ingannevole qualsiasi forma di misericordia che non si traduca in prassi rivoluzionaria: «Donna, ogni pietà falsa mi suona/ che non si muti nella rossa ira,/ senza quiete finché non si sia tolta/ dalla carne degli uomini questa vecchia spina»⁵⁹.

⁵⁸ B. Brecht, *Kriegsfiabel*, cit., p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*: «Und alles Mitleid, Frau, wenn ich gelogen/ Das sich nicht wandelt in den roten Zorn/ Der nicht mehr ruht, bis endlich ausgezogen/ Dem Fleisch der Menschheit dieser alte Dorn».

Brecht mostra qui senz'altro un'«adesione estemporanea al comandamento wittgensteiniano»⁶⁰ in base al quale «è necessario mostrare» quel che «non può essere detto o provato», ma è altrettanto verosimile che tale adesione sia da parte sua oltre che estemporanea anche strumentale. La «rinuncia a un'esposizione che includa elementi discorsivi, deduttivi o probanti» è infatti una rinuncia parziale, e soprattutto momentanea e strategica, finalizzata proprio al recupero di quegli stessi elementi, i quali vengono riutilizzati sapientemente per la produzione di uno spazio che si apra al confronto dialettico. In un saggio della fine degli anni Trenta, dal titolo *Poesia e pittura per le case del popolo (Lyrik und Malerei für Volkshäuser, 1939-1940)*, Brecht rileva:

Il vantaggio di simili volumi illustrati, nei quali si uniscono la lirica e la pittura, potrebbe risiedere nel fatto che essi, sia pure nel rigoroso rispetto dei confini e delle funzioni dei differenti generi artistici danno senz'altro all'osservatore l'opportunità di associare le diverse tipologie di fruizione. [...] È proprio la percezione del punto di vista di *entrambi* che arricchisce lo spettatore. La cosa potrebbe essere espressa in questi termini: al godimento estetico soggettivo si aggiunge un momento di oggettività. [...] Il soggetto di tali opere appare all'osservatore in due differenti rappresentazioni (come lo vede il pittore e come lo vede il poeta). L'osservatore accoglie entrambe le posizioni e nella misura in cui si sposta dall'una all'altra fa posto a una terza: la propria⁶¹.

Il passo si riferisce a rappresentazioni pittoriche, ma enuncia una modalità di ricezione creativa del prodotto artistico che si attaglia perfettamente anche al caso dei fototesti de *L'Abicì della guerra*; è verosimilmente ad analoghe dinamiche che Brecht si è ispirato nella realizzazione del volume di fotoepigrammi, in una rivisitazione personalissima della tradizione legata all'emblema barocco, dal quale riprende non solo la tematica funeraria, ma anche il «sottile gioco del “significare” e “interpretare” (*Deuten und Darstellen*), in cui il ruolo decisivo è affidato al lettore»⁶². Anche nel fototesto brechtiano il lettore-osservatore è il destinatario privilegiato dello

⁶⁰ G. Didi-Huberman parla di una «non pianificata ottemperanza al comandamento wittgensteiniano, secondo cui è necessario mostrare ciò che non può essere detto o dimostrato»; comandamento che indurrebbe Brecht a rinunciare «al carattere discorsivo, o deduttivo e probante dell'esposizione» in modo da poter «dispiegare con ancora maggiore libertà il suo carattere iconico, di tavola rappresentativa», *Quand les images prennent position*, cit., p. 33.

⁶¹ B. Brecht, *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, GKBFA 22.1, p. 578.

⁶² Cfr. M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, cit., p. 74.

scambio dialettico tra testo e immagine, e al pari delle tavole esposte nelle *Case del popolo* anche le tavole de *L'Abicì della guerra* mirano «a produrre una discussione accesa, più di quanto siano capaci di fare un'immagine o una poesia in sé e per sé»⁶³.

La creazione di uno spazio vuoto, di una sorta di stato di sospensione, di cui il lettore-osservatore può disporre per guadagnarsi una propria posizione, che gli permetta una rappresentazione e significazione autonoma dei fatti, va allora individuata come costante di questo articolato meccanismo di rimandi interni tra immagini e parole, e tra i diversi codici rappresentativi e le differenti istanze che ciascuna maestranza in sostanza si incarica di rappresentare, meccanismo che regola per intero *L'Abicì della guerra*. Manca tuttavia, nelle differenti combinazioni di testo e immagine che Brecht propone⁶⁴, uno schema univoco; il loro rapporto intrinseco è riconducibile ad una serie molteplice di varianti ed è circostanziato in base alle differenti realtà evocate nei vari fotoepigrammi, sicché a seconda delle esigenze non soltanto si alternano le diverse forme *ékphrasis*, *emblema*, *atlante* e *illustrazione* «come dominanti che di volta in volta entrano in gioco nei singoli fototesti letterari»⁶⁵, ma le stesse forme vengono rivisitate e modificate, così da offrire una pluralità di soluzioni. Sicché la dominante forma-*emblema* di molti fototesti lascia spazio alla «prosopopea, [...] da sempre al servizio della tecnica ecfrastrica»⁶⁶ di altri, ma la stessa *ékphrasis* viene realizzata nelle modalità più varie; la sua natura di «verbalizzazione

⁶³ B. Brecht, *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, GKBFA 22.1, p. 578.

⁶⁴ Cfr. Michele Cometa, *Kriegsfiel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in Francesco Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 135-164. Cometa considera come Brecht «non esit[i] a capovolgere il processo compositivo del fotoepigramma, quando, invece di descrivere e commentare l'immagine tratta dai giornali, secondo le regole della scrittura emblematica ed ecfrastrica o affidarla alla ricezione del lettore attraverso la forma-*atlante*, la usa come “illustrazione” di un proprio testo preesistente».

⁶⁵ Cfr. inoltre sullo stesso argomento, Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, dove la ripartizione tra le diverse forme è ridotta a tre: «In via del tutto provvisoria sarà opportuno distinguere tre modalità di costruzione in quello che Silke Horstkotte, una delle prime autrici a interessarsi al fototesto, ha definito uno «spazio di rappresentazione diviso» (*fissured representational space*): la forma-*emblema*, la forma-*illustrazione* e la forma-*atlante*. Queste tre modalità, più che forme o generi compiuti in se stessi, vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali. E certamente stabiliscono tra di loro relazioni che non si cristallizzano mai in forme fisse», *infra* p. 95.

⁶⁶ *Ibid.*

di un'immagine» diventa «appropriazione» delle immagini stesse, e ciò anche nei termini di loro smentita e negazione⁶⁷, così che tra le tante matrici estetiche con le quali *L'Abicì della guerra* dialoga può senz'altro rientrare anche un'«estetica iconoclasta»⁶⁸. Ma verosimilmente tale iconoclastia non è soltanto finalizzata a evidenziare il carattere limitato di ogni riproduzione fotografica, o quantomeno non è soltanto con un tale obiettivo dissacratorio che Brecht si confronta con le immagini di guerra che propone al lettore. L'acquisita consapevolezza dello scarso valore documentario delle immagini è infatti un dato che Brecht reimpiega, sfruttandone la potenzialità dialettica, per generare nel suo interlocutore quel «dubbio benefico»⁶⁹ che è poi il motivo conduttore dell'ultimo approdo, in ordine cronologico, del teatro brechtiano, ossia l'auspicato passaggio «dal teatro epico a quello dialettico»⁷⁰. Un teatro, quest'ultimo, che descrive il mondo come «trasformabile» e ciò nella misura in cui indaga i suoi «elementi instabili»:

⁶⁷ Michele Cometa osserva come: «La manipolabilità delle immagini consente dunque nuove narrazioni e l'ékphrasis diviene prima di tutto un dispositivo narratologico in cui è lecito invertire e stravolgere sistematicamente la “naturale” sequenza delle immagini, il loro racconto», *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 76.

⁶⁸ A. Zinn, *Bildersturmspiele*, cit., p. 269, nota come i fotoepigrammi dell'*Abicì della guerra* rispondano al tentativo di realizzare una «appropriazione lirica» secondo i canoni di una «estetica di tipo ecfrastrico e iconoclasta». Ciò che viene qui evocato da Brecht è «l'idea dell'immagine muta», dal confronto con la quale secondo Zinn emergerebbe «l'autorevolezza del mezzo verbale». Le quartine «pongono domande e mostrano l'impossibilità dell'immagine a rispondervi».

⁶⁹ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 50: «Ad essere all'opera è qui una particolare dialettica, che ci impedisce di leggere queste liriche separandole dall'immagine che commentano o alla quale sembrerebbero quasi “rispondere”» ed è questa stessa dialettica che d'altra parte «impedisce al lettore della didascalia «originaria» di credere di aver acquisito – una volta per tutte – informazioni definitive su ciò che è stato riprodotto nella fotografia. Cioché questa dialettica introduce un «dubbio benefico» sullo statuto delle immagini, senza per questo metterne in dubbio il valore documentario». Ciò che Brecht suggerirebbe qui è una «posizione dialettica»: «era necessario e utile che l'America contrastasse le mire espansionistiche del fascismo, e tuttavia, malauguratamente, un simile processo è servito poi alle strategie espansionistiche di una potenza imperialista». Brecht si inserisce qui in una discussione di lungo periodo – sulla quale non è opportuno soffermarsi – relativa allo statuto epistemologico delle immagini, e ne sottolinea le funzioni manipolatorie che da secoli erano oggetto di riflessione. Si veda, ad esempio, Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2013².

⁷⁰ B. Brecht, *Vom epischen zum Dialektischen Theater* (1954-1955), GKBFA 23, pp. 299 sgg.

Le caratteristiche degli individui vengono osservate come comportamenti possibili; analizzate nella loro dipendenza da quei processi sociali più complessi che si verificano nell'ambiente, nelle immediate vicinanze, ma anche a una certa distanza⁷¹.

L'idea di una pluralità di atteggiamenti e soluzioni è anche quella che suggeriscono le pagine de *L'Abicì della guerra*, una sorta di «planetarium» in stile brechtiano⁷², in cui si chiede al lettore-osservatore – ancora una volta, come allo spettatore a teatro – di interessarsi vivamente a ciò che vede, di parteciparvi anche, interrogando, giudicando e confutando le immagini di guerra e ciò che esse ritraggono. Ancora una volta una dilettevole esercitazione di critica, tesa a sviluppare le capacità dialettiche del pubblico, nella consapevolezza che «i rapporti tra gli individui del nostro tempo siano nebulosi» e che tra i compiti del teatro e dell'arte in genere ci sia quello di trovare una «modalità di rappresentazione di tale nebulosità», così da tradurla in «una forma classica, ossia in epica pacatezza»⁷³.

⁷¹ B. Brecht, *Dialektisches Theater* (1954-1955), GKBFA 23, p. 303.

⁷² B. Brecht, *K-Typus und P-Typus in der Dramatik* (1938), GKBFA 22.1, pp. 387-388.

⁷³ B. Brecht, *Die dialektische Dramatik* (1930-31), GKBFA 21, p. 440.