

La *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, una teoria negativa

Abstract

Published in 1955, after many problems due to its radical ideological position, today Bertolt Brecht's *Kriegsfibel* can be described as a 'negative theory' of photography. In its utopian and antimodernist structure we can detect several crucial themes of the modern reflection on what is "photographic" and a radical critique of the notion of the "author". Brecht's method goes against contemporary photographic historiography that institutionalizes a "classic", dominant mode of production, and the idea of the medium's specificity.

Keywords

BERTOLT BRECHT, *KRIEGSFIBEL*, WAR, CAPITALISM, MILITANT PHOTOGRAPHY, AUTHOR

1 "Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini". La *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht ⁻¹ enuncia in modo inequivocabile, in esergo, i propri intenti. Ma in nessun caso, su quasi un centinaio di fotografie riprodotte e commentate, menziona le proprie fonti iconografiche.

Con questa semplice constatazione mi limito qui a segnalare un gesto elementare, di segno negativo, tanto esibito quanto nascosto: un'omissione che nell'economia testuale ha lo stesso peso, mi sembra, dell'enunciato iniziale, ma lavora nella direzione opposta. Essa autorizza innanzitutto il 'lettore' a porre in secondo piano il problema, inteso in senso strettamente filologico, delle fonti (come si vedrà, le riflessioni brechtiane sulla fotografia invitano a leggere questa ambiguità come un sintomo). In virtù della medesima premessa enunciata nell'*incipit*, in effetti, il problema delle fonti potrà rivelarsi tanto determinante quanto ininfluenza a seconda delle immagini e dei casi presi in esame (e la sua soluzione tanto lampante quanto imperscrutabile), una volta che sia stata chiarita una questione di ordine assai più generale, riguardante l'atteggiamento di Brecht verso gli oggetti fotografici che utilizza per l'elaborazione della *Kriegsfibel*.

L'ambiguità segnala inoltre una contraddizione teorica di fondo, che, da un punto di vista storico-fotografico, non è possibile eludere: perché nel libro coesistono fotografie di genere molto diverso, la cui logica va però necessariamente intesa in senso unitario proprio in virtù della loro assimilazione strutturale in un nuovo oggetto visivo (un fototesto o, secondo la definizione di Brecht, un *corpus* di "fotoepigrammi") e del loro contributo alla logica testuale complessiva. Alcune fotografie sono pubblicate assieme alla didascalia originaria, ma nulla di più è offerto al lettore (autore, data, titolo, dati di edizione etc.); altre sono semplicemente estrapolate dal contesto. Le immagini sono presentate perlopiù singolarmente, ma un certo numero sono assemblate in piccoli gruppi di due, quattro, sei o nove. Talvolta affiora il carattere strumentale di tali accostamenti: la fotografia a sinistra nella Tavola 55 è riproposta – i lati invertiti – nella Tavola 68 con altre fotografie (presumibilmente di altri autori): l'associazione opera prima per contrasto ("Un soldato tedesco... e il suo avversario russo") poi per analogia ("Pensavo di conoscervi e non ho cambiato idea,/ e non sono di quelli disposti a un cieco elogio:/ siete sprecati per conquistare il mondo alla cieca,/ per asservire gli altri o stare sotto il giogo."). La Tavola 31, inoltre, non riproduce fotografie ma un trafiletto di giornale: anche in questo caso l'esatta provenienza del testo ("un comunicato di circoli cattolici") rimane un mistero.

L'assenza di ogni esplicito riferimento alle fonti, tanto da parte di Brecht quanto da parte di Ruth Berlau, curatrice del progetto editoriale della *Kriegsfibel*, e di Günter Kunert e Heinz Seydel, autori delle *Postille alle fotografie* riportate in appendice, va dunque considerata nella sua dimensione programmatica.

2. Una prima considerazione di ordine generale. L'interesse che Brecht rivolge alla fotografia si basa su una sfiducia di fondo, di natura ideologica, che mina alla radice ogni rapporto 'immediato' (o mediato da fonti istituzionali) con l'immagine.

Georges Didi-Huberman, nel suo cruciale studio sulla *Kriegsfibel*, riporta, tra i primi esempi di tale approccio al documento fotografico, la reazione desolata di Brecht, datata 10 marzo 1945, di fronte a "les effrayants reportages de presse venant d'Allemagne", parce qu'il n'y voit que 'des ruines et aucun signe de vie des ouvriers'" ⁻². Se la confrontiamo con la posizione enunciata dal drammaturgo nella seconda tavola della *Kriegsfibel*, una fotografia dal taglio tipicamente modernista (simile a certe immagini pubblicate da Albert Renger-Patzsch nel libro del 1928 *Die Welt ist schön*, epitome della "nuova visione"), che mostra dall'alto quattro operai al lavoro su pile di enormi lastre di ferro (commentata dall'epigramma: "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'.'), possiamo cogliere chiaramente i due versanti dell'atteggiamento brechtiano: da un lato, la sua personale risposta emotiva, la sua reazione psicologica alle rappresentazioni fotografiche della contingenza

storica; dall'altro, la coscienza del valore d'uso che tali rappresentazioni possono assumere, se sottratte al loro contesto di enunciazione, rispetto alla Storia nel suo complesso, in quanto costruzione politico-ideologica e rappresentazione dei rapporti di classe.

L'atteggiamento, naturalmente, è quello di un anticapitalista radicale: cosicché tra gli operai resi invisibili e quelli accecati dalla storia, tra quelli di cui ormai *non c'è più traccia* tra le rovine e quelli che *senza rendersene conto* stanno provvedendo alla propria distruzione, l'incognita dell'equazione è il denaro. E di conseguenza – era stato Benjamin, commentando alcune osservazioni di Brecht sulla fotografia, a trarre per primo le conseguenze – la stessa “riproducibilità tecnica”, che non può *vedere* le cause del capitalismo, le sue logiche operative, la sua ‘realtà’, ma può rappresentarne solo gli effetti (la guerra, la miseria).

Una giusta interpretazione del documento può così darsi solo in uno spazio situato *tra* le immagini: “*parce que un document recèle deux vérités au moins, dont la première est toujours insuffisante*” ⁻³. Ciò che è qui in gioco non riguarda, è chiaro, lo statuto ontologico delle immagini, il loro valore *in sé* (problema filosofico di lunga data, che la fotografia può spingere al paradosso), né il problema, che diverrà storiografico esattamente negli anni in cui Brecht lavorava alla *Kriegsfibel*, della loro legittimazione estetica (questioni peraltro riconducibili, come le principali concezioni ottocentesche della fotografia, alla vecchia antinomia metafisica tra ‘essenza’ e ‘apparenza’, arte e tecnica), ma un dilemma più urgente e pragmatico, concernente il nuovo, preponderante eppure perlopiù invisibile ruolo assunto dalle immagini tecnologiche, e dai media, nei processi politici ed economici del mondo occidentale. Un sistema – durante la guerra, allorché Brecht raccoglie le fotografie per il libro, e subito dopo, quando, dopo diverse difficoltà, riesce a pubblicarlo – in via di rapida globalizzazione proprio *in virtù* del nesso sotterraneo, occulto eppure reale, tra denaro e guerra, denaro e miseria, denaro e rovine.

Anche Fredric Jameson, nel suo studio sul metodo brechtiano, solleva il problema della *rappresentabilità del capitalismo* e rileva la “difficoltà di comprendere il funzionamento del capitale” a causa di alcuni ostacoli, il primo dei quali

—

è costituito proprio dal denaro, che pone specifici problemi di rappresentabilità, e che si trova a un bivio tra la rappresentabilità della povertà e quella della ricchezza. Per quanto Brecht fosse interessato alla produzione e al lavoro industriali in quanto tali, come materia prima essi costituivano tuttavia un ostacolo al quale solo l'attività documentaristica sembrava offrire una soluzione. Ma Brecht non credeva nel realismo fotografico di questo tipo

—

e affermava che (Jameson cita dagli *Scritti sulla letteratura e sull'arte*)

—

Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice ‘riproduzione della realtà concreta’ attualmente è men che mai

suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp e dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni ⁻⁴.

—
La logica del denaro, *in fondo*, come quella della guerra, è inaccessibile alla riproducibilità tecnica. Il realismo non rappresenta più la realtà e la fotografia può vedere soltanto le *conseguenze* del capitalismo.

Il problema è dunque quello dell'“unicità della natura del denaro” ⁻⁵. Ma in un senso più ampio e specifico al tempo stesso, che riguarda sia le potenzialità conoscitive sia i limiti epistemologici dell'immagine fotografica, il problema è quello della stessa rappresentabilità del reale, laddove esso non si manifesta più come “sostanza estesa” ma come dialettica storica tra forze economiche, politiche, ideologiche. La soluzione di Brecht sta nel ‘dialettizzare’ la fotografia (e la sua contraddizione, per noi oggi estremamente chiarificante su un piano teorico, nel negare o non voler vedere che essa è già *di per sé* un oggetto dialettico capace di veicolare posizioni critiche assai diverse sul reale):

—
La *Kriegsfibel* nous renseigne précisément sur le fait qu'à une image de l'histoire, il ne suffit pas d'accoler la légende choisie par le photographe, le magazine d'information ou le centre d'archives dont elle émane. À toute image de l'histoire il faut, non seulement une légende – comme Walter Benjamin y insistait avec force dans son essai sur la photographie –, mais une *légende dialectisée*, une légende au moins redoublée ⁻⁶.

—
La didascalia non è sufficiente; non spiega l'immagine, non ne esaurisce il senso. E inoltre, per chi (oggi) studia la fotografia: di che *genere* di didascalie stiamo parlando? Chi ne è l'autore? Come operano in relazione al contesto editoriale? Che valenza hanno rispetto all'intenzione del fotografo? Brecht non si interessa né al primo né al secondo versante della questione – identifica cioè la questione epistemologica con quella della manipolazione mediatica dell'immagine – e in questo la sua posizione, storica e politica, è chiara. Ma rispetto alle fotografie, *alla fotografia*, perché non si pone mai il problema delle fonti? (Se non, talvolta, in un senso del tutto poetico, o giuridico, e sempre sotto il profilo della *responsabilità*: nella Tavola 12, una fucilazione, il punto di vista è attribuito “ai tedeschi”, o a qualcuno la cui enunciazione coincide con l'io narrante del fotoepigramma: “E allo scopo di informare il mondo/ ecco la foto che gli abbiamo fatto”).

Nessun fotografo è citato nella *Kriegsfibel*, neanche quando le tavole enunciano e richiedono con forza un “principio di autorità” (se ciò può accadere, come per Georg Silk nella Tavola 52, è solo perché, a prescindere dall'interpretazione dell'immagine che viene proposta da Brecht, il nome figura incidentalmente nella didascalia originaria).

È il caso di una celebre fotografia di Robert Capa scattata durante lo sbarco in Normandia, *Landing of the American troops on Omaha*

Beach, che (non a caso?) Didi-Huberman non considera nel suo studio. L'immagine proviene da un reportage realizzato il 6 giugno 1944 e pubblicato su "Life" il 19 giugno dello stesso anno. Esso fu un evento mediatico a larghissima diffusione e non possiamo considerare la posizione brechtiana senza tener conto della sua eco e del suo valore simbolico: è difficile, per essere più precisi, credere che Brecht non abbia indirizzato la sua controanalisi proprio verso questo aspetto della fotografia, strettamente connesso alla ricezione, a livello di massa, dell'opera di Capa. Com'è noto, soltanto undici dei circa cento scatti realizzati durante le prime due ore dello sbarco si salvarono, a causa di un errore di Larry Burrows, all'epoca tecnico di camera oscura della rivista, particolarmente ansioso di vedere i negativi (e poi divenuto anch'egli un famoso fotografo di guerra, morto nel Laos nel 1971 in circostanze simili a quelle in cui morì Capa, in Indocina, nel 1954). Dieci fotografie furono pubblicate su "Life", tra cui quella utilizzata da Brecht, forse la più iconica tra tutte, e di sicuro ben più conosciuta delle altre immagini scattate da Capa in Normandia. Unico fotografo al seguito delle truppe americane durante il D-Day, già famoso per i suoi reportage sulla guerra civile spagnola e sul conflitto sino-giapponese, Capa documentò dettagliatamente le varie fasi dello sbarco, dalla preparazione all'avanzata nell'entroterra: fotografò i soldati americani durante gli scontri a fuoco e le marce estenuanti nel territorio francese, la cattura dei nemici, la sepoltura dei cadaveri, le cerimonie religiose, i momenti di riposo, gli incontri con la popolazione locale. Eppure i pochi fotogrammi mossi e sfocati che scattò nell'acqua, avanzando assieme alle truppe americane sotto le raffiche delle mitragliatrici tedesche, rappresentarono per l'epoca molto più che una semplice testimonianza storica, soprattutto per il tono leggendario con cui fu raccontata la loro realizzazione, prima su "Life" dall'editor John G. Morris, poi dallo stesso fotografo ⁻⁷. La sequenza del D-Day (su cui si basa anche la ricostruzione fatta da Steven Spielberg nel film del 1998 *Saving Private Ryan*) rappresenta in tal senso uno snodo fondamentale nella storia del fotoreportage, un vero e proprio *topos* del mito novecentesco del reporter di guerra.

Ma Brecht non si interessa né al mito di Capa – morto l'anno prima della pubblicazione della *Kriegsfibel* – né alla fotografia di Capa, né al commento originario di quel gruppo di immagini, che non è riportato nella Tavola 53. Ciò che gli interessa non riguarda l'offensiva, celebrata dai media e mitizzata dai fotografi, contro "l'uomo della Ruhr", ma il futuro conflitto tra "l'uomo del Maine" e "l'uomo di Stalingrado". Alla propaganda, poi, risponde con la contropropaganda: nella Tavola 54 i "Partigiani sovietici" sono il popolo "dei campi e delle fabbriche" che lotta "in nome di tutti i popoli".

3. Il ruolo che l'immagine fotografica svolge nell'economia del discorso brechtiano non si situa né sul versante della verità documentaria più rigorosa, né sul versante degli usi correnti, giornalistici e comunicativi, né su quello della pura sperimentazione visiva. Sospettoso verso

la ‘rappresentazione’, verso la *mimesis* aristotelica *tout court*, Brecht scorge propaganda e mistificazione dietro ogni immagine della guerra, e sembra asserire che guerra e riproducibilità tecnica siano parte della medesima logica (questo assunto è in qualche modo esplicitato nella già menzionata Tavola 12, che assimila la fucilazione e la sua riproduzione fotografica in un solo giudizio morale). Il ruolo della fotografia è piuttosto quello di essere per sua natura catturata dalle ambiguità, le ambivalenze, i paradossi della comunicazione mediatica, in virtù della quale ogni immagine che riproduce un frammento di realtà, al tempo stesso *produce il reale* determinando i modi della sua visibilità e rimandando di conseguenza alla riproducibilità stessa – e alla sottesa logica del denaro – in quanto merce e condizione di negoziabilità del visibile e dell’invisibile.

Da questa prospettiva, in termini marxiani, con la riproducibilità tecnica e la relativa riduzione ai minimi termini della quantità di lavoro, manuale e intellettuale, necessaria alla realizzazione di un’immagine – che può ora essere prodotta potenzialmente da chiunque, e venduta al miglior offerente – il valore d’uso della rappresentazione finisce per coincidere con il suo valore di scambio (idea agli antipodi sia della nozione di specificità in quanto valore *in sé* dell’immagine, sia della nozione di verità documentaria in quanto capacità di osservare la realtà ricavandone rappresentazioni ‘significative’).

Nella sua guerra alla rappresentazione, Brecht sembra però ritrovare nella fotografia uno dei fondamenti drammaturgici, e dei principali espedienti didattici, del suo teatro: l’idea di *casus* come dialettica tra universale e particolare. Jameson cita come esempio di *casus* una situazione da un film di Kluge, *La forza di sentimenti* (1983), dove un uomo violenta una donna che si trova in stato di incoscienza a causa di un tentato suicidio, e così facendo le salva la vita: “La questione legale è allora la seguente: l’uomo in questione è un criminale o un eroe? Violentò la sua vittima, è vero, ma senza le sue particolari attenzioni la sua vittima non sarebbe mai stata salvata”⁻⁸. La definizione di *casus* si attaglia a questo esempio per “la natura della sua struttura; e questo non soltanto perché qui sono in conflitto due tipi di leggi [...] ma anche perché [...] il giudizio è sospeso”⁻⁹. Sulla sospensione del giudizio in relazione all’evento si potrebbe forse obiettare, ma non sulla dicotomia formale che, nella forma di una contraddizione logica insolubile, scaturisce dalla sua rappresentazione.

In fotografia questa situazione è tipicamente (talvolta tragicamente) esemplificata dalla pratica militante, sintomatico territorio di confine tra aspirazioni ideali e contingenze particolari. Ad esempio laddove la presenza del fotografo sul fronte di un evento storico – a prescindere dalla sua ‘posizione’ politica e morale, dal giudizio rispetto allo stesso evento e da ciò che muove la sua intenzione testimoniale – può mettere in pericolo l’autore delle immagini, i suoi collaboratori o i soggetti rappresentati (tutti passibili di ritorsioni da parte degli attori o dei registi occulti dell’evento). Soprattutto in questo territorio, dove la fotografia risponde a intenzioni politiche e riflette concezioni ideologiche ‘di parte’,

il problema della ‘responsabilità’ dell’immagine si spinge ben oltre le mere questioni di copyright: investe l’intero regime dei suoi usi e l’intera catena dei suoi utilizzatori. Esso sembra manifestarsi altrettanto tipicamente, in forma di sintomo, laddove una fonte – che sia essa testuale o iconografica è indifferente – si mostri reticente rispetto alle proprie fonti. Il giudizio, qui, dovrebbe essere in effetti doppiamente “sospeso”: rispetto al senso dell’enunciato e rispetto alle intenzioni del suo autore.

La pratica militante, per “la natura della sua struttura”, si trova di fatto catturata (o esposta al rischio di esserlo) nel vortice delle proprie manifestazioni, dato che le immagini, una volta immesse nel circuito dei media, possono essere del tutto decontestualizzate rispetto ai propositi originari e piegate agli scopi più diversi, anche opposti. Questa è l’origine della sua *impasse* (che Brecht ‘volge al suo scopo’ ma, mi sembra, non smentisce): la sua implicazione, come una forza uguale e contraria, in una logica ‘di propaganda’ in virtù della quale l’immagine circoscrive il proprio valore e significato in rapporto a una tesi preesistente (o in opposizione ad altre tesi). Tale dimensione, intrinsecamente e inevitabilmente ambigua della fotografia militante – perché sovrappone un’intenzionalità politica implicita, presunta, una visione ‘partigiana’ dei fatti evidente solo a chi già ne condivide i presupposti ideologici, a un’epistemologia ‘ingenua’ dell’atto fotografico inteso come mero veicolo riproduttivo di una realtà fattuale data, oggettiva, osservabile in quanto tale e indipendente dalle sue rappresentazioni – si presenta nella storia della fotografia ben prima che il genere-reportage, per come oggi lo conosciamo, assumesse i suoi tratti istituzionali moderni (il che accade, ancora, nell’arco di tempo in cui Brecht elabora e pubblica la *Kriegsfibel*). Ciò che la più la caratterizza è un peculiare ‘abbaglio epistemologico’ (una pulsione che assomiglia molto a una definizione teorica della fotografia) ⁻¹⁰: il fatto cioè di *identificare la rappresentazione con il suo oggetto*.

La ricerca brechtiana, in particolar modo in relazione a questo aspetto, si spinge in effetti ben al di là delle sue stesse immagini: sembra poggiare su un gesto di *negazione* ⁻¹¹ radicale – del quale ho segnalato, come primo sintomo, l’omissione nel testo delle fonti iconografiche – che non può ascriversi solo a una generica critica delle rappresentazioni belliche (a una riflessione sulla guerra e sul “dolore degli altri”) ma investe l’intero sistema della “riproducibilità tecnica”. Negando in toto alla fotografia ogni altra funzione se non quella, minimale, arcaica (e reputata del tutto inefficace in una prospettiva di materialismo storico), di attestare uno stato di cose registrandone l’apparenza momentanea, Brecht nella *Kriegsfibel* sottopone la fotografia a una sorta di sezionamento autoptico che la fa regredire a un livello elementare, quasi pre-linguistico. L’immagine è deprivata del ‘proprio’ pensiero: disgiunta dalle intenzioni del fotografo, dal contesto di enunciazione, dalla stessa realtà fenomenica riprodotta.

Ma è chiaro che tutto ciò non può essere semplicemente eliso, tagliato via con un colpo di rasoio: per chi la osserva *in quanto tale*, l’immagine

continua a parlare, anche al di là della trama di senso che Brecht le intesse attorno. Il punto è che essa continua a descrivere uno stato di cose 'altro', neutro rispetto al testo (perché continua a esistere *in quanto fotografia*) ma al tempo stesso può assumere, di volta in volta, connotazioni diverse, toni beffardi, astiosi, tormentati etc. Più che le immagini, così, sono le connessioni, interne ed esterne al testo, a parlare, a dirci qualcosa di più profondo sul rapporto tra Brecht e la fotografia.

4. Brecht *si appropria* della fotografia in modo programmatico, teorico: si appropria del suo linguaggio, delle sue ambiguità, delle sue idee (allo stesso modo, la teoria visuale moderna si approprierà delle idee brechtiane). E lo fa in modo organico, come suggerisce Benjamin (in un intervento dal valore altrettanto programmatico), “dal momento che in politica non è determinante il pensiero privato, ma, come ha detto una volta Brecht, l'arte di pensare con la testa degli altri” ⁻¹².

Nella *Kriegsfibel*, quest'arte basata sullo straniamento di pensieri (e *sguardi*) altrui insiste caparbiamente sui territori del *sogno* e della *cecità*, talvolta sovrapponendoli in una rete di associazioni trasversali. Mi limito qui a segnalare alcuni snodi testuali, incrociati e disseminati tra le didascalie originali delle immagini e gli epigrammi brechtiani. Un Hitler oratore, nell'*incipit* della sequenza visiva (Tavola 1), fa da Caronte: “Come uno che a cavallo lo ha percorso dormendo,/ conosco il sentiero scelto dal destino,/ sentiero stretto, che porta nell'abisso:/ lo trovo nel sonno. Mi venite dietro?”. Nella fucilazione della Tavola 12 il tema è enunciato dalla didascalia: “I tedeschi sono stati 'gentili' con questo francese. Gli hanno bendato gli occhi, prima di fucilarlo”. Nella Tavola 21 i piloti dei bombardieri sono “figli del fuoco, ma non della luce” venuti “dalle tenebre” e diretti “nel nulla”. Nella Tavola 29 “Un cavallo di pietra viene al trotto dalla cancelleria del Reich./ Sconsolato, nell'avvenire oscuro guarda fisso”. La Tavola 43 riproduce una fotografia di George Silk (*Blinded soldier, New Guinea, 1942*) dove, come recita la didascalia, “un fante australiano accecato è sulla via del ritorno, sorretto da un soccorrevole aborigeno papua”. Situazione che ritorna nella Tavola 51: qui “un giovane nippo-americano, che nel passare il Voltorno, in Italia, è stato accecato, siede, pazientemente, sul letto”. La successiva riporta altre fotografie di Silk: nove “soldati esausti” addormentati (secondo la didascalia), disposti (secondo l'epigramma) “come se fossero già nella tomba, ahimè – davvero/ non sono morti, dormono soltanto./ Ma se non dormissero, non sarebbero svegli lo stesso”. Le Tavole 56 e 68 chiudono in qualche modo il cerchio. La prima, associando di nuovo alla fotografia la propria didascalia: “Soldato tedesco, cieco di guerra, nel lazzaretto di Mosca” e l'epigramma: “Hai perduto la luce degli occhi davanti a Mosca,/ o uomo cieco, ora potrai capirlo./ Il führer del malanno non ha preso Mosca./ Se l'avesse presa, non l'avresti visto”. La seconda, commentando ancora nove ritratti di soldati e ufficiali. Qui l'idea di 'cecità' gioca un ruolo duplice e del tutto metaforico: “Pensavo di conoscervi e non ho cambiato idea,/ e non sono di quelli disposti a

un cieco elogio:/ siete sprecati per conquistare il mondo alla cieca,/ per asservire gli altri o stare sotto il giogo”.

Sul versante opposto della cecità, c'è il tema della visione e del vedere. Numerose tavole lo enunciano, e molte di esse sembrano a riguardo disporsi in modo speculare. Ad esempio quelle dedicate alla guerra aerea: la 15 e la 18, che rimarcano ironicamente l'esultanza e la precisione di mira dei piloti tedeschi appena rientrati alla base dopo una missione; e la 20 e la 42, che sottolineano gli sguardi terrorizzati dei civili durante i bombardamenti.

La Tavola 8, che commenta l'invasione nazista in Olanda, Belgio e Francia, esibendo un'immagine di soldati appostati tra vagoni ferroviari prima di un assalto, rappresenta in questo senso uno snodo cruciale rispetto all'idea brechtiana di fotografia, perché formula in modo esplicito e diretto il problema dell'*oggetto dello sguardo*. Anche in questo caso la strategia (didattica) è implicita nel metodo e, come ha evidenziato Jameson – analizzando la scena iniziale della *Vita di Galileo*, alcune annotazioni tratte dai diari brechtiani e le parabole politiche contenute nel *Me-ti. Libro delle svolte* – può essere ricondotta al *gestus* fondamentale (*Grundgestus*) del mostrare: “Insegnare è quindi mostrare [...], e la rappresentazione scenica dell'insegnamento è mostrare il mostrare, mostrare come si mostra e si dimostra” ⁻¹³. La spiccata *fotograficità* di questo modus operandi (che procede “analogamente all'uso che si fa in linguistica della parola ‘deissi’ per l'atto di indicare”) riposa sulla sua “struttura duale o a due livelli, nella quale un punto di partenza empirico [...] è cancellato e ripreso in una forma più vivida, nella quale è distillato il gesto dimostrativo” ⁻¹⁴. Se la Tavola 4 poneva il problema della manipolazione mediatica della rappresentazione ⁻¹⁵, la 8, specularmente, invita a osservare e interpretare lo sguardo del soggetto rappresentato nell'immagine, che *in sé* è muto, è puro “significante senza significato”. Lo stesso gesto interpretativo si apre a una dimensione contraddittoria, che trae origine dalla polisemia dell'immagine. Brecht coglie in effetti un *punctum* – “Ciò che io posso definire non può realmente pungermi”, scrive Barthes ⁻¹⁶ – un bagliore di violenza e paura nell'occhio dei due soldati (ha cura di preservare questa ambiguità: la didascalìa nasce da questo). È una contraddizione tra la direzione degli sguardi e quella dei fucili, tra la percezione fisiologica e la sua protesi tecnologica, che fa nascere la domanda: “era il francese l'oggetto dei vostri sguardi? O il vostro capitano, che vi sorveglia?”. Il problema didattico è: chi e cosa è guardato? In ciò, Brecht non mostra alcun interesse per quello che è forse l'assunto fondamentale della concezione modernista della fotografia: l'idea, cioè, che anche l'immagine più realistica e impersonale sia pur sempre l'oggetto dello sguardo di qualcuno, un costrutto elaborato dall'“occhio del fotografo”. La sua attenzione è piuttosto rivolta al fatto che qui ci troviamo sull'opposto versante della situazione decostruita nella Tavola 4, sul fronte (o *proscenio*) della guerra. Le due dimensioni si pongono in qualche modo reciprocamente come scena e retroscena (nel senso che Erving Goffman attribuisce

a questa categoria di opposti) ⁻¹⁷. E anche se vediamo vedere, questo non basta per sciogliere l'intrico di intenzionalità sottese all'immagine.

Se la guerra è *in primis* una tecnica dello sguardo, la 'realtà' – come possibilità di azione politica – dell'immagine si configura come qualcosa di intermedio tra un barthesiano "campo di forze" (un costruito relativistico a più lati e *plurale*, dove le rappresentazioni mentali dell'osservatore e dell'osservato si ingannano e si confondono in un gioco di specchi) ⁻¹⁸ e un *panopticon* foucaultiano in cui lo sguardo può esprimersi solo in una dialettica radicale tra chi ha il potere di osservare e chi lo deve subire: ecco allora che le ragioni dell'*oggettività* non hanno alcun senso, se sei *tu* l'oggetto dello sguardo.

In questo sistema di relazioni entro cui prendono forma sia lo sguardo individuale, soggettivo, sia la logica culturale che definisce il regime di credenza delle immagini, non tutti gli attanti hanno lo stesso potere rispetto all'oggetto dello sguardo: la relazione tra chi *produce* e chi *subisce* il "potere delle immagini" è inversamente proporzionale alla fiducia nelle stesse: più credi nell'immagine (nella sua 'naturalità' e trasparenza) più sei soggetto (assoggettato) al regime dei suoi utilizzi sociali e culturali. In tal senso le immagini della guerra sono soltanto prodotti e strumenti del potere:

—
L'individuo è senza dubbio l'atomo fittizio di una rappresentazione 'ideologica' della società, ma è anche una realtà fabbricata da quella tecnologia specifica del potere che si chiama 'la disciplina'. Bisogna smettere di descrivere sempre gli effetti del potere in termini negativi: 'esclude', 'reprime', 'respinge', 'astrae', 'maschera', 'nasconde', 'censura'. In effetti il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità. L'individuo e la conoscenza che possiamo assumerne derivano da questa produzione ⁻¹⁹.

—
Così mostrare (o, brechtianamente, "mostrare il mostrare") le rappresentazioni del potere implica la decostruzione (lo straniamento) dei suoi meccanismi produttivi.

Secondo Benjamin, l'"autore come produttore" è precisamente colui *che mostra* tali processi, e così facendo *indica* al tempo stesso una cura, una risposta, un antidoto. Rispetto a ciò, la posizione del filosofo e quella del drammaturgo si distinguono radicalmente nel considerare il ruolo del fotografo. Per Brecht, egli è sostanzialmente l'operatore occulto – invisibile e inconsapevole – del potere e delle sue mitologie propagandistiche. Per Benjamin, egli detiene sì il potere sulla tecnologia dello sguardo, ma questo potere rappresenta anche una responsabilità di ordine politico, rispetto alla quale la fotografia può assumere una funzione determinante. Egli auspica e confida in questo suo *potere di smascherare le rappresentazioni del potere* e immagina la figura del "fotografo-letterato" come colui che è capace di "dare alla sua fotografia quel commento scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario" ⁻²⁰.

5. Come può essere definito, dunque, all'interno di questa dialettica, l'uso brechtiano della fotografia? Su che logica si basa, e come si differenzia dal modello auspicato da Benjamin?

Definirei sotto questo aspetto la *Kriegsfibel* una "teoria negativa", dove l'oggetto della negazione è specificamente l'idea di fotografia "come linguaggio" (e non, ad esempio, come arte o come documento). Sottolineo ancora la contraddizione tra l'*incipit* del testo, il suo enunciato programmatico ("Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini") e il gesto di omettere le fonti (che, proprio in virtù dell'*incipit*, è lecito intendere come un enunciato negativo: un *lapsus* del testo). Aggiungo che Brecht interpreta al contrario l'idea di Benjamin, dato che *non fa* fotografie, ma le prende (fisicamente, le ritaglia) e le usa come una 'sponda' per la sua scrittura (il lavoro sulla didascalia è generalmente dello stesso genere: fotografia e testo sono prelevati *assieme* dalla pagina tipografica e riportati come un'immagine: in un caso, la Tavola 31, il testo, la didascalia, è l'immagine).

Sotto questo aspetto, sul versante del metodo, Brecht risolve tutte le contraddizioni attraverso un onnicomprensivo gesto di negazione, un diniego assoluto che abbraccia in un sol colpo arte e documento, testimonianza e mistificazione, militanza e propaganda. E che si fa beffe delle ambizioni artistiche, politiche e culturali dei fotografi.

Sembra evidente che la portata teorica della *Kriegsfibel* si estende ben al di là di ciò che le sue immagini 'dicono'. Rimarco come questo 'dire' (o enunciare), rispetto al quale il lettore è costantemente tenuto in allarme, non riguarda tanto il problema del *valore* (artistico e conoscitivo) della fotografia, ma il suo statuto linguistico: ciò che la fotografia può affermare, e cosa si deve obiettare a tali affermazioni. La negazione assolve così (anche) a una funzione didattica che scavalca sia il problema della legittimità estetica del medium (argomento facile, oggi ingenuo, ma contro il quale, all'epoca, si dovevano spesso scontrare i fotografi) sia il problema dello statuto epistemico e documentale delle immagini (argomento ben più complesso, che la *Kriegsfibel*, mi sembra, rifiuta programmaticamente di sciogliere).

Sia Brecht sia Benjamin, naturalmente, pensano che la fotografia mistifichi la realtà. L'enunciato iniziale della *Kriegsfibel*, l'invito ad apprendere "l'arte di leggere le immagini" (un'urgenza dettata dagli sconvolgimenti politici e sociali introdotti dalla tecnologia moderna, e dal sistema della riproducibilità tecnica, esibite nel libro nei loro esiti più inquietanti), presuppone il tema – che il pensiero postmoderno ha rilanciato al punto da farne una figura retorica – del "diluvio delle immagini", e l'idea che, specie in tempo di guerra, occorra imparare a 'governare' le rappresentazioni fotografiche, per non esserne sopraffatti. Il problema, però, è che la fotografia – questo, infine, sembra intendere Brecht – rende troppo semplice, immediata, alla portata di tutti (il che ne mina ogni *auctoritas*) anche un'altra arte tipicamente e pericolosamente moderna: l'arte ideologica, cinica e strumentale "di pensare con la testa degli altri".



01

Paoli Gioli,

Volti della banda

Baader-Meinhof, 1978.

Contatto su Polaroid

Polacolor Type 88

da carta di giornale.

Assemblaggio di dodici

immagini, 8,5 × 8,5 cm

ciascuna. Collezione

privata, attualmente

in deposito presso il

Museo di Fotografia

Contemporanea,

Cinisello Balsamo

– ¹ Il presente scritto fa parte di un più ampio studio sulla *Kriegsfibel* ed è la prosecuzione – con diverse omissioni e alcune integrazioni, necessarie per renderlo fruibile in forma autonoma – del mio saggio: *Fragapane* 2015. L'edizione su cui ho lavorato è quella italiana pubblicata da Einaudi nel 1972 col titolo *L'abici della guerra*, diversa dall'edizione originale per alcuni aspetti grafici piuttosto significativi (le pagine bianche al posto di quelle nere volute da Brecht, l'impaginazione di didascalie ed epigrammi), ma non per le immagini, i testi e la logica della sequenza visiva. Per la vicenda editoriale della *Kriegsfibel* e i suoi rapporti con il genere del fototesto letterario cfr. *Cometa* 2013.

– ² Didi-Huberman 2009, p. 28.

– ³ *Ivi*, p. 33.

– ⁴ Jameson 2008 [1998], pp. 195-196. La fonte è la stessa riportata da Benjamin 1966 [1931], pp. 75-76.

– ⁵ Ed è, per Brecht, principalmente un problema di ordine drammaturgico, che riguarda la *rappresentazione scenica* del denaro (Jameson cita ancora un'annotazione di Brecht dalle note per il *Jae Fleischhacker in Chicago*): “le catastrofi provocate dal denaro devono essere assolutamente dissimili da quelle occasionate dalla passione bellica o amorosa. Queste catastrofi prendono corpo in maniera più sottile, impalpabile e asciutta. Ciò che deve essere mostrato è esattamente questa sottile,

invisibile e distruttiva forza del denaro, che è così terribile soprattutto quando siamo sprovvisti di informazioni”, in Jameson 2008 [1998], p. 197.

– ⁶ Didi-Huberman 2009, pp. 172-173.

– ⁷ Cfr. Capa 1947.

– ⁸ Jameson 2008 [1998], p. 160.

– ⁹ *Ibidem*.

– ¹⁰ Commentando una fotografia di Kertész, Barthes scrive: “(qui, veramente, la fotografia supera se stessa: non è forse questa la sola prova della sua arte? Annullarsi come *medium*, non essere più un segno, bensì la cosa stessa?)”. Barthes 1980, p. 47.

– ¹¹ Intendo qui il termine in un senso strettamente linguistico, non psicologico: sarebbe infatti del tutto controproducente per la mia analisi ricondurre un metodo di lavoro, un progetto estetico e didattico, al livello di una idiosincrasia personale. Riguardo al nesso tra questa categoria filosofica e la posizione brechtiana sulla fotografia, mi sembra risolutiva la riflessione di Paolo Virno, suffragata da alcune annotazioni di Wittgenstein, sull'impossibilità logica di negare un'immagine (o ammettere l'esistenza di immagini negative): “Una immagine non mostra mai come non stanno le cose. [...] L'impossibilità di produrre una rappresentazione negativa, il cui solo compito sarebbe di mostrare l'inadeguatezza di una precedente rappresentazione, è la conseguenza diretta, o il corollario, di una

impossibilità più radicale: quella di distinguere la rappresentazione in genere, non importa se impeccabile o fallace, dal fatto rappresentato. [...] Scrive Wittgenstein [...]: ‘si può negare un'immagine? No. E in ciò risiede la distinzione tra immagine e proposizione’. La negazione è il crinale che separa il pensiero verbale dalla rappresentazione psicologica. [...] Il linguaggio stabilisce una relazione diretta con una rappresentazione psicologica (di per sé innegabile) soltanto se, astenendosi dal descrivere a sua volta il frammento di mondo che essa ci pone davanti, si limita a formulare un giudizio riflessivo sull'esito dell'attività cognitiva. Soltanto se, insomma, *rinuncia a occuparsi dell'oggetto su cui verte la rappresentazione per trattare la rappresentazione stessa come un oggetto*”, in Virno 2013, pp. 50-55, il corsivo è mio.

– ¹² Benjamin 2012 [1934], p. 153.

– ¹³ Jameson 2008 [1998], p. 122.

– ¹⁴ *Ivi*, p. 146.

– ¹⁵ Nella fotografia riprodotta si vedono alcuni generali falangisti spagnoli inginocchiati durante una messa e contornati da una folla di persone. Nel conflitto tra la didascalia e l'epigramma, l'immagine è stigmatizzata come una celebrazione del potere, uno spettacolo a favore di fotocamere e cineprese. Brecht usa il commento originale – apparentemente una mera descrizione della fotografia – per

mostrarne la valenza propagandistica. Rispetto all'oggetto rappresentato, il testo originale opera per tautologia, quello brechtiano per "distanziamento". Barthes ha analizzato la questione in termini semiotici, come una dialettica tra denotazione e connotazione. Cfr. Barthes 1985 [1961], pp. 15-17 ("Il testo e l'immagine").
— ¹⁶ Barthes 1980, p. 52.
— ¹⁷ Cfr. Goffman 1969

[1959]. "Nei confronti di una data rappresentazione il retroscena può essere definito come il luogo dove l'impressione voluta dalla rappresentazione stessa è scientemente e sistematicamente negata. Le funzioni caratteristiche di tali luoghi sono naturalmente molte. È qui che viene faticosamente costruita la capacità di una rappresentazione a esprimere qualcosa che vada oltre se stessa; è qui

che apertamente si creano illusioni e impressioni", in *Ivi*, p. 133.
— ¹⁸ Cfr. Barthes 1980, §. 5. "(La "vita privata" altro non è che quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono un'immagine, un oggetto. Ciò che devo difendere è il mio diritto politico di essere un soggetto)", in *Ivi*, p. 16.
— ¹⁹ Foucault 1976 [1975], p. 212.
— ²⁰ Benjamin 2012 [1934], pp. 155-156.

Bibliografia

- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Barthes 1985 [1961]** Roland Barthes, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985 [ed. orig. francese 1961].
- Benjamin 1966 [1931]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. tedesca 1931].
- Benjamin 2012 [1934]** Walter Benjamin, *L'autore come produttore. Discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934*, in Andrea Pinotti / Antonio Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 147-162.
- Brecht 1972 [1955]** Bertolt Brecht, *L'abito della guerra*, Torino, Einaudi, 1972 [ed. orig. tedesca 1955].
- Capa 1947** Robert Capa, *Slightly Out of Focus*, New York, Henry Holt, 1947.
- Cometa 2013** Michele Cometa, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in Francesco Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2013, pp. 134-165.
- Didi-Huberman 2009** Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.
- Foucault 1976 [1975]** Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976 [ed. orig. francese 1975].
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Qualcosa di vero. La Kriegsfibel tra storia della fotografia e teoria della storia*, in Francesco Fiorentino / Valentina Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma, 2015, pp. 91-121.
- Goffman 1969 [1959]** Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969 [ed. orig. inglese 1959].
- Jameson 2008 [1998]** Fredric Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008 [ed. orig. inglese 1998].
- Virno 2013** Paolo Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.