

Brecht, la fotografia, la guerra

Giacomo Daniele Fragapane

Premessa

«Oggettivo e soggettivo, qual è la differenza? Soggettivo viene dalla vostra mente, non può essere dimostrato da altri». In questa lezione che Mr. O'Brien, il padre autoritario del film *The Tree of Life* (2011) di Terrence Malick, impartisce ai suoi figli, è possibile scorgere, in un controluce tanto ironico quanto icastico, quello che potremmo definire il versante conformista, *gregario* dell'idea di verità. Qui, vero, oggettivo, è solo ciò che può essere dimostrato da altri, mentre – ponendoci dal lato di chi ascolta – ciò che viene dalla “nostra” mente non può avere alcuna pretesa in merito. L'epigrafica formula che Jean-Luc Godard espone in *Historie(s) du Cinéma* (ep. 4.2, *Les Signes parmi nous*, 1998), secondo la quale «Un'immagine non è forte perché brutale o fantastica, ma perché l'associazione delle idee è lontana. Lontana e giusta» ci spinge in modo un po' ambiguo sul versante opposto, assai più arduo da definire. Da un lato, scorgiamo in controluce l'eteronomia logica sottesa a ogni principio di autorità; dall'altro un salto poetico – *dalla verità al senso* – tutto interno alla coscienza immaginativa.

Le “associazioni di idee” del primo tipo, naturalmente, sono molto più comuni, e insidiose. In un saggio dalla valenza seminale per la psicologia moderna, *Psicologia delle masse e analisi dell'io* – scritto dopo la catastrofe della prima guerra mondiale e i cui esiti teorici sono ancora oggi assai discussi – Freud ci offre una prima chiave per comprendere l'abbaglio di Mr. O'Brien. Ripercorrendo il dibattito scientifico coevo sulla psicologia collettiva, gli studi di Gustave Le Bon sulla “mentalità popolare” (1895), conseguenti all'esperienza traumatica della Comune parigina e all'ingresso delle classi popolari nella vita politica moderna, e quelli di William McDougall sulla “psicologia sociale” (1908), che sottolineavano il potere dei “nuovi media” di condizionare e uniformare l'opinione pubblica sfruttandone i meccanismi emotivi inconsci e le illusioni irrazionali, egli attesta anzitutto che «La massa è straordinariamente influenzabile e credula, è acritica, per essa non esiste l'inverosimile. Pensa per immagini, che

si richiamano vicendevolmente per associazione come, nel singolo, si adeguano le une alle altre negli stati di libera fantasticheria; queste immagini non vengono valutate da alcuna istanza ragionevole circa il loro accordo con la realtà». Nella massa, inoltre, «le intelligenze più piccole attirano al loro livello quelle più grandi. Queste ultime vengono ostacolate nella loro attività perché l'esaltazione dell'affettività crea comunque condizioni sfavorevoli al lavoro intellettuale valido, perché i singoli sono intimiditi dalla massa e il loro ragionare non procede libero, perché infine in ogni singolo il senso di responsabilità per le azioni compiute si riduce». Freud delimita il campo della questione riscontrando come «la suggestione (più esattamente la suggestionabilità) [sia] un fenomeno originario, non ulteriormente riducibile, un fatto fondamentale della psiche umana» e precisando che per essa «resta la definizione seguente: un convincimento basato non sulla percezione e sul ragionamento, ma su un legame erotico». Tali fenomeni, definiti di “infezione psichica”, sono a loro volta riconducibili al meccanismo fondamentale dell’“immedesimazione” (o “empatia”), alla base di ogni «formazione collettiva»¹.

Dieci anni dopo il saggio di Freud, in uno scritto altrettanto fondamentale per i moderni studi visuali, e in un momento storico altrettanto drammatico, Walter Benjamin contestava l’idea di una «decadenza» delle arti conseguente alla nascita della fotografia e all’espansione della riproducibilità tecnica, rilevando, tra le altre cose, quanto ormai «si sia trasformata l’appercezione delle grandi opere. *Esse non possono più venir considerate realizzazioni di singoli; sono diventate formazioni collettive*, e ciò in una misura tale che la possibilità di assimilarle è addirittura legata alla possibilità di ridurne le dimensioni»². Se l’opera del passato nell’era della tecnica (e dell’informazione) diviene un oggetto “di massa”, assieme alle sue caratteristiche fisiche ed estetiche mutano anche le sue condizioni di fruizione: *la riproducibilità mina alla radice, con l’unicità, anche l’autorità dell’opera*. Qui le cose si complicano, perché in Benjamin questi nuovi oggetti visuali – egli pensa sia ad alcune fotografie “d’autore” sia, in senso assai più ampio, a ogni immagine riprodotta per mezzo della fotografia – non appaiono contrassegnati in termini

positivi o negativi: non v'è, appunto, «decadenza», come sottolinea il filosofo, tra il *prima* e il *dopo*, solo una mutazione radicale nel modo di produrre l'immagine (da manuale a tecnico). Mutazione che però, sul versante della ricezione, nasconde un'insidia, dal momento che il "regime di credenza" di un'immagine – il grado di fiducia che siamo disposti ad accordarle – è un dato che può essere rintracciato solo a partire dal contesto enunciativo originario, dai *rapporti di forza* che esso sottende, e che dunque mal si addice all'idea di un oggetto testuale collettivo, multiplo, ripetibile e negoziabile.

È idea assodata e comune che l'introduzione della fotografia nel XIX secolo, la sua *irruzione nella storia*, implicò, tra le altre cose, anzitutto un processo di democratizzazione delle modalità produttive e di fruizione delle immagini, nonché, di conseguenza, un enorme incremento delle stesse e una loro tendenza all'omologazione. Per la prima volta, chiunque poteva realizzarne, e tutti dovettero accettarne le conseguenze. In molti – tra cui Brecht, ma egli non fu il primo né l'ultimo – stigmatizzarono questa tendenza, scorgendovi, diversamente da Benjamin, l'innescò di un processo irreversibile di decadenza e imbarbarimento. Sotto questo aspetto, ad esempio, la famosa definizione della fotografia come un «bordello senza muri» proposta da McLuhan nel 1964 è implicitamente imparentata con l'idea esposta da Baudelaire al Salon del 1859, secondo la quale gli effetti nefasti dell'industria fotografica sull'arte vanno ricondotti «all'azione delle folle sugli individui e all'obbedienza involontaria, forzata, dell'individuo alla folla».

Eppure, come ribadisce più volte Benjamin nella fondamentale sezione dei *Passages* dedicata alla teoria della conoscenza e del progresso, «ogni negazione ha il suo valore solo come sfondo per i tratti del vitale, del positivo», e «Il superamento del concetto di "progresso" e quello del concetto di "epoca di decadenza" sono due facce della stessa medaglia». Notoriamente, lo strumento filosofico per conseguire tale superamento è una lettura "dialettica" delle tracce del passato, intese in senso lato, in quanto "immagini", prodotti culturali "discontinui" e densi di significato: «Ciò che distingue le immagini dalle "essenze" della fenomenologia è il loro indice storico

[...]. L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità». Ma tale conoscibilità, dopo la fotografia, si iscrive in un orizzonte particolarmente problematico, dato che «La particolarità delle forme di produzione della *tecnica* (contrariamente alle forme dell'arte) risiede nel fatto che il loro progresso e la loro riuscita sono proporzionali alla *trasparenza* del loro contenuto sociale»³.

Per cogliere il significato storico, e politico, di un'immagine, occorre dunque renderla *opaca*: varcare la soglia di ciò che essa rappresenta "per sé stessa", e rapportarla a ciò che può rappresentare, oggi, "per noi".

E questo, mi sembra, il senso dell'operazione condotta da Bertolt Brecht nella *Kriegsfibel*, sull'immaginario fotografico della seconda guerra mondiale. Ma da essa traspaiono anche alcune contraddizioni che rendono il suo rapporto con la fotografia particolarmente enigmatico e seducente, ancorché anacronistico e ideologicamente ambiguo. Per essere più chiari, da un lato, potremmo dire, Brecht non mostra alcun interesse per la fotografia, specie per quella della sua epoca, e tradisce nei suoi confronti un atteggiamento per certi versi brutale e incoerente – il che, rappresenta il controcampo del suo paziente, penetrante e illuminante lavoro di scrittura, imperniato su un continuo gioco di sponda tra parola e immagine, ovvero, in termini heideggeriani, su una dialettica radicale tra *Dichtung* e *téchné*, immagine poetica e immagine tecnologica. D'altro canto, però, Brecht sembra ossessionato dalla fotografia. Questa ossessione insiste su due punti focali: il teatro, o meglio, l'azione scenica (nei *Modellbücher*) e la guerra (nella *Kriegsfibel*). Rispetto ad entrambi, Brecht non si mette mai dalla parte del fotografo – fa fotografare i suoi spettacoli, nel primo caso, usa immagini di reportage prelevate da riviste, nel secondo – eppure la materia stessa della sua riflessione (sul teatro e sulla guerra) è

del tutto «fotografica». L'impressione che se ne ricava è quella di un cortocircuito teorico particolarmente rivelatore.

Tra i molti fotografi che incrociano la vicenda della *Kriegsfibel*, o che il libro di Brecht, direttamente o meno, chiama in causa, la figura di Robert Capa assume, come si vedrà, un ruolo nodale: in quanto precoce epitome della stessa fotografia di reportage e, ancor più, di guerra: delle sue ambiguità e del suo potere di plasmare le opinioni e l'immaginario collettivo. L'immagine di gran lunga più riconoscibile che Brecht introduce nel volume, proviene dalla famosa sequenza del D-Day, e offre un prezioso metro di paragone. Lasciando da parte per ora considerazioni più puntuali, mi limito qui a segnalare il peso che quelle fotografie – e molte altre a esse apparentabili – hanno avuto nella cultura dell'epoca (e negli stessi processi di storicizzazione del medium fotografico), lasciandoci un'eredità, non solo iconografica, ma culturale e ideologica, con cui occorre fare i conti. Nel confronto tra le numerose riprese cine-documentarie dello sbarco in Normandia che sono giunte a noi, e i pochi scatti superstiti di Capa, emerge in questo senso tutto il valore simbolico della fotografia. La riflessione investe in profondità il problema del valore documentario delle immagini, e induce ulteriori riflessioni. Perché, ad esempio, quelle fotografie vaghe, mosse e sfocate, muovono più emozioni, e riflessioni, delle drammatiche, “iperrealistiche” e allucinanti visioni di guerra in tempo reale dei filmati realizzati lo stesso giorno, nelle stesse condizioni? Forse la ragione è solo nel fatto che all'epoca i filmati non furono diffusi, cosicché quell'evento fu visto principalmente *con gli occhi di Capa*, e come tale si è sedimentato nella memoria collettiva. Le tensioni simboliche del medium plasmano la sua storia, e la figura di Capa vale in questo senso come un sintomo – di una certa idea di fotografia – che in questo scritto tenterò di posizionare rispetto all'operazione brechtiana. Col senno di poi, comunque, alla fotografia – a *quel genere* di fotografia – attribuiamo (e da essa ci attendiamo) un diverso grado di comprensione della realtà: più durevoli prospettive ermeneutiche, l'impressione di una scelta che estrae e chiarifica snodi di eventi o segmenti di fenomeni, restituendone un'immagine autorevole e “significativa”.

L'immagine della guerra rappresenta in tal senso un luogo teorico strategico per esaminare i processi di storicizzazione e ricezione della fotografia, e in ciò il problema dell'*istantaneità* – anche da un punto di vista strettamente brechtiano – è centrale. Guardando oggi i filmati, perlopiù anonimi, del D-Day, ciò che colpisce la mia attenzione è in effetti qualcosa di molto «fotografico» (e di certo non sostanziale), ad esempio – faccio appello alla mia memoria personale di spettatore, senza tentare di colmarne le lacune – lo strano, goffo avanzare di un ragazzo acquattato sotto il fuoco delle mitragliatrici (lo stesso movimento che conferì alle fotografie di Capa la loro forma) o simili dettagli, che Barthes definirebbe «ottusi». Ma lì è l'evento stesso a impressionarmi, del quale intuisco l'immagine essere una pallida eco: non la sua rappresentazione, ossia il fatto che sia stato visto in quel modo da qualcuno. È la mera effettività dell'evento che cattura la mia attenzione, non il suo essere imbricato in una concatenazione di pensieri, atti, sistemi di valore.

Come nella pornografia, in queste immagini tipicamente «traumatiche» (come le definì Barthes sulla scorta di una lettura psicoanalitica del metodo brechtiano) la ripetizione produce assuefazione: più guardo, meno vedo, o comunque devo vedere in modo più analitico e distaccato per alimentare il mio interesse e mantenere un rapporto con ciò che vedo. (In tal senso occorre riflettere su cosa intendiamo col termine «pornografia», al di là del suo etimo, dal momento che qui si tratta piuttosto di indagare la natura del «potere delle immagini», un potere che non risiede tanto in ciò che le immagini mostrano, ma nel modo – empatico, *suggestivo* – in cui ci rapportiamo a esse). Ancora secondo Godard – parafraso per sintesi da *Historie(s) du Cinéma*, ep. 4.1, *Le contrôle de l'univers* – l'immagine può esibire la bellezza, l'orrore, la verità, ma non il piacere: se lo fa, automatizza e atrofizza il pensiero; se mostra il piacere, più esattamente, anestetizza la comprensione dell'orrore, e li feticizza entrambi.

Alla radice della *Kriegsfibel*, del suo rapporto con la fotografia, si pone una radicale critica del nesso tra capitalismo, riproducibilità tecnica e società di massa. Il suo principale bersaglio è la logica del consenso e dell'omologazione attraverso le immagini. L'idea

di fondo è che le rappresentazioni mediatiche siano sempre – e a maggior ragione se veicolano un esplicito messaggio ideologico – irrimediabilmente e perversamente *diverse* da come appaiono, da come ci si aspetta che siano, e che in questa diversità si annidi un inganno tipico della modernità. Un inganno che solo il singolo, l'individuo attento, educato a «leggere le immagini», può scorgere, rigettando l'empatia verso il loro contenuto (referenziale o formale) e assumendo un atteggiamento vigile, critico, disincantato.

Ho dedicato buona parte di questo lavoro al tentativo di comprendere quella che, rispetto a tale premessa, mi sembra essere la maggiore contraddizione insita nell'approccio brechtiano: il suo muoversi al contempo all'interno e all'esterno della «formazione collettiva»; il suo rivolgersi utopisticamente a un soggetto – il «popolo» – rispetto al quale la stessa premessa epistemologica e lo stesso impianto enunciativo della *Kriegsfibel* denunciano la propria parzialità. La fotografia è il catalizzatore di questo processo: lo innesca e ne illumina i lati oscuri. Allo stesso modo, mi sembra, la posizione brechtiana chiarisce molti aspetti della vicenda storica e teorica della fotografia novecentesca.

1. Meccanismo del quale Freud rintraccia l'origine nello sviluppo del totemismo e nel mito, che evidenziano come «la psicologia della massa è la psicologia umana più antica», una forma di idealizzazione o «reinvenzione della realtà, su cui sono edificati tutti i doveri sociali». Per tutte le citazioni cfr. Sigmund Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*), Bollati Boringhieri, Torino 1975, pp. 19, 29, 33, 77, 53-54, 72, 74.

2. Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), Einaudi, Torino 1966, p. 74. Corsivo mio.

3. Per tutte le citazioni cfr. Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi* (*Das Passagenwerk*), Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. 513, 515, 517, 520.