DOPPIOZERO

Sebald. L’esistenza nomade della fotografia

Christian Scholz
18 Maggio 2016

La fotografia, intesa come illustrazione, ma anche come motivo letterario, è entrata a far parte, in una molteplicità di forme, della letteratura del XX secolo. Nei libri dello scrittore tedesco W.G. Sebald colpisce in modo particolare l’uso delle fotografie. A differenza di autori come Rolf Dieter Brinkmann o Alexander Kluge, si percepisce qui una nuova sensibilità nei confronti della singola immagine.

Christian Scholz ha conversato con W.G. Sebald su letteratura e fotografia il 14 novembre 1997 a Zurigo.

Chi legge i suoi libri si accorge immediatamente del forte valore che lei attribuisce alle fotografie. A ogni singola immagine viene rivolta una particolare attenzione. C’è stata una miccia che ha innescato questo processo?

Non c’è stata nessuna miccia iniziale vera e propria, nel senso che non mi sono rifatto a dei modelli. Non pensavo nemmeno ad Alexander Kluge quando ho cominciato a scrivere in questo modo, e ciò è accaduto relativamente tardi. L’impulso è sorto a partire da singole immagini. Per molti anni ho raccolto, in modo completamente asistematico, fotografie. A volte le si scopre tra le pagine di vecchi libri acquistati nei negozi di stampe e libri antichi o nei mercatini dell’usato. È tipico delle fotografie il fatto che conducano un’esistenza nomade e che vengano poi “salvate” da qualcuno.

August Sander, Gemelli, 1925/26 circa.

Per finire di nuovo in una scatola di scarpe...

Sì, ma nelle ore morte della giornata spesso frugo in queste scatole. E ogni volta che lo faccio mi accorgo che da queste immagini si innalza un appello immane. Un appello rivolto all'osservatore, che gli chiede di raccontare o di immaginare cosa si potrebbe raccontare a partire da queste fotografie.

Nel concreto come procede?

C'è un nucleo molto reale e attorno a questo nucleo un enorme contorno fatto di nulla. Non si sa in che contesto si trovi la persona raffigurata, di che paesaggio si tratti. È la Francia meridionale o l'Italia? Non si sa. E bisogna iniziare a pensare per ipotesi. Seguendo questa strada si giunge inevitabilmente alla finzione e al racconto. È nella scrittura, poi, che si riconoscono le possibilità di narrare prendendo le mosse dalle immagini, o di calarsi con il racconto nelle immagini stesse, o di sostituirle a un passaggio testuale e così via.

Cosa significano per lei una fotografia, un ritratto, l'istantanea di un attimo? Cosa significano le ombre, le alte luci, le superfici nere, i contrasti? Perché diffida del colore?

Non diffido del colore a priori. È solo che le immagini in bianco e nero sono più facilmente reperibili. Le fotografie a colori, quando non sono ben fatte, hanno spesso qualcosa di ordinario, cosa che invece nella produzione in bianco e nero non accade quasi mai. Mi ha sempre attratto l'aspetto discreto del bianco e nero. I dettagli tecnici sono cose di cui non mi sono mai molto preoccupato.

Lei vede quindi l'immagine solo come frammento di un racconto?

Esatto. Può trattarsi di un paesaggio, di una persona, di un interno. C'è sempre qualcosa che mi spinge a guardare dentro questi oggetti. Si tratta esattamente della stessa impressione che suscitavano in me, da bambino, quei visori che c'erano allora e in cui si guardava dentro. Si aveva la sensazione di essere con il corpo ancora nella propria realtà piccolo-borghese e con gli occhi già completamente altrove: a Rio de Janeiro o nei misteri della passione di Oberammergau o ovunque fosse dato vedere. La stessa sensazione la risvegliano in me quelle fotografie che esercitano sull'osservatore una sorta di risucchio e che lo distolgono in maniera inquietante dal mondo reale e lo conducono in uno irreale, un mondo che non si sa esattamente di cosa sia fatto, di cui tuttavia si intuisce l'esistenza.

W.G. Sebald, Die Ausgewanderten, p. 265.

O quanto meno l’esistenza passata.

Giusto. Ma essa rimane fissata lì. Ogni immagine interroga, parla, sfida. Nel bel testo di Barthes *La camera chiara* c’è una fotografia che riproduce un ragazzino in piedi in una corsia tra i banchi di scuola. Indossa questo grembiulino che portavano i bambini nelle scuole francesi. Non so più esattamente quali parole usi Barthes a proposito di questa immagine, ma poneva la questione di cosa ne fosse stato più tardi di questo bambino, Ernest si chiamava. Possiamo immaginare che corresse l’anno 1903 e che quattordici anni dopo questo giovane uomo di circa vent’anni abbia perso la vita nella Somme o nella Passiondale o in un altro orribile luogo. È facile fare congetture sulla strada che possono aver preso queste vite che tendono ad uscir fuori dalle fotografie in modo molto più preciso di quanto non accada in un dipinto.

Soprattutto guardando i ritratti di bambini si vorrebbe sapere quale sia stato il loro destino. Si pensi solo alla famosa fotografia del fotografo tedesco August Sander, scattata nel 1924, che ritrae due bambini davanti alla porta di un soggiorno borghese...

I ritratti di due bambini erano molto usuali nelle famiglie borghesi. Si facevano fare ritratti dei bambini addirittura da pittori di fama. Ce ne sono a centinaia. Ma da nessuno dei ritratti dipinti si innalza questo

appello. Sono solo le fotografie a portarlo in sé. Non so esattamente da cosa dipenda. Ho delle idee particolari in merito. Forse si tratta di questioni metafisiche molto complesse, non in senso mistagogico, ma nel senso che da qualche parte c’è una forma di esistenza secondaria o a noi coordinata, sovraordinata o postordinata. E le persone che scompaiono continuano a vagare in questa esistenza.

W.G. Sebald, Vertigini, p. 117.

Nei suoi libri compaiono sia fotografie di altri sia lavori provenienti dal suo archivio o dall'archivio familiare. Inoltre si scoprono lavori scattati da lei personalmente. Nell'atto del fotografare ricerca più l'aspetto documentario o quello artistico di un'immagine?

Accadono davvero cose singolari quando si va in giro per il mondo senza una meta, si capita da qualche parte e si vuole stare a guardare cosa succede in quel momento. Così avvengono cose che a raccontarle nessuno le crederebbe. E quello che avviene è molto importante: è necessario fermare queste cose. Lo si può fare, naturalmente, scrivendo, ma lo scritto non è un vero documento. La fotografia è il vero documento, il documento per eccellenza. La gente si lascia convincere da una fotografia. La seconda cosa è che io uso la macchina fotografica come una sorta di linguaggio stenografico o *aide mémoire*. Non la associo ad alcuna ambizione artistica. Perciò la mia macchina fotografica non è quasi mai costosa. Mi sono abituato però ad averla sempre in tasca. È indifferente che tipo di pellicola ci capiti dentro.

Come mai non si premura di avere buone pellicole? È una trascuratezza...

Non voglio inserire all'interno del testo immagini di alta qualità fotografica, si tratta semplicemente di documenti rinvenuti, di qualcosa di secondario. È molto bello quando questa indeterminatezza penetra in qualche modo nelle immagini.

Per il terzo racconto del libro Gli emigrati*, quello intitolato "Ambros Adelwarth", lei ha preso una serie di immagini dai suoi album di famiglia. Che cosa prova quando le capitano in mano questi album? Rivivono vecchie nostalgie? Intende ricostruire la sua biografia a partire da materiale fotografico?*

Franz Kafka, 1887 circa.

Il fatto è che ormai vivo da tempo all'estero e ho acquistato una certa distanza nei confronti dell'ambiente da cui provengo. D'altra parte però questi album di famiglia non mi lasciano del tutto sereno. Li si è sfogliati già da bambini in modo completamente ingenuo, quando non si ha ancora un concetto di storia, un senso per la storia, non si sapeva nulla del Terzo Reich, non si sapeva quale ruolo i propri genitori avessero presumibilmente avuto in tutto questo, quale posizione avessero assunto. Si sfogliavano questi oggetti solo così, per gioco. Poi li si è lasciati in un cassetto, ignorati. Una volta ripresi in mano verso i quarant'anni, dopo un intervallo, diciamo, di circa venti o venticinque anni, quello che si vede ha tutta l'aria di una rivelazione negativa. Perché nel frattempo si è imparato che cosa sia la storia. Si sa cosa è successo. Si hanno sospetti sul ruolo sociale che i propri genitori e parenti hanno rivestito in quel contesto e ora lo si vede, ad un tratto, del tutto chiaro davanti a sé, in un'evidenza visiva. E lo shock di solito non è assente. L'aspetto inquietante e scioccante dell'osservare fotografie di famiglia ha naturalmente a che fare anche con il processo d'invecchiamento.

A questo proposito lei una volta ha affermato che chi si trova intorno ai cinquantacinque anni assiste all'evidenza del processo di invecchiamento sul proprio corpo.

Sì, lo vede con una chiarezza allarmante sul corpo dei propri genitori, quando arrivano intorno agli ottant'anni, e da questa posizione si volge lo sguardo all'indietro di cinquanta, sessanta, settant'anni, quando questi individui avevano diciannove anni e si erano appena fidanzati. Non è possibile immaginare cosa sia questo lento auto-dissolversi della vita lungo i decenni, è assolutamente terribile dover vedere tutto questo e dover prendere in considerazione la possibilità che una persona reale che ora, nel 1999, ha, diciamo, ottantacinque anni, allora ne avesse solo ventidue. È plausibile tutto questo? Entra nelle nostre teste? Come riusciamo a capirlo? Cosa ne facciamo di questa informazione?

Per me, in quanto uomo che pensa e scrive, e lo fa per professione, questa è la denuncia del fatto che ci muoviamo costantemente su una lastra di ghiaccio terribilmente sottile, a rischio di rompersi in ogni istante, che tutto è di una fragilità tale, che non è quasi permesso nemmeno tirare avanti alla giornata e che di fronte a questa evidenza si ha la sensazione di poter solo star seduti fermi, senza muoversi, in modo che tutto vada il più lentamente possibile. Già queste sono cose in sé terribili, per non parlare di quelle cose terribili che presenta lo specifico del contesto tedesco: mio padre da giovane, entrato al servizio militare nel 1931, seduto in una stanza ad Augusta mentre esegue calcoli geometrici per misurare la gittata di un cannone. E poi il pensiero di cosa accade dopo.

Come modello per le sue descrizioni Marcel Proust utilizzò dei ritratti della società parigina eseguiti da Félix Nadar. Che cosa la interessa nei ritratti? E dove finisce l'interesse? Negli abiti? Nelle calzature?

Franz Kafka con la sorella Ottla.

Dipende molto dalla situazione di scrittura in cui l’immagine deve inserirsi. Può darsi che mi interessi particolarmente anche solo l’occhio del soggetto ritratto. In un passo del racconto “Max Aurach”, per esempio, viene riprodotto l’occhio del pittore. Può veramente essere anche solo il frammento di un corpo. Si può trattare di qualcosa che si trova completamente al margine dell’immagine, in queste cose procedo a seconda della situazione. Magari poi spiego al lettore che talvolta sono proprio gli aspetti secondari di un’immagine a farne il mistero.

Nei suoi libri però non si trovano solo fotografie; in alcune narrazioni familiari o di viaggio è il fotografare stesso a venir tematizzato. In Vertigini*, nel capitolo "All'estero", lei si sofferma a raccontare addirittura la nascita di una singola fotografia.*

Il passo che lei cita, davanti alla pizzeria di Verona, è un mezzo racconto poliziesco. Si narra di omicidi efferati susseguitisi per diversi anni nell'Italia settentrionale e in questo contesto la pizzeria riveste un certo ruolo. Quando, qualche tempo dopo, il narratore ritorna a Verona, vede che le porte e le finestre della pizzeria sono inchiodate con delle assi. È facile supporre che anche qui sia accaduto qualcosa di terribile. E il protagonista non ha con sé la macchina fotografica, deve perciò chiedere a un passante di scattare la foto.

Mi sono trovato diverse volte in questa situazione. Si verificano sempre di nuovo situazioni in cui si pensa: non è possibile, non può essere, in cui veramente si dovrebbero fare queste istantanee. Mi è successo, ad esempio, poco tempo fa all'aeroporto di Amsterdam, dove ho dovuto passare la notte perché l'intera area era immersa nella nebbia e il traffico aereo era bloccato. Era passata la mezzanotte e tutti erano coricati, orizzontali, su quei divani che ci sono al piano superiore della sala partenze. Buttate sopra avevano delle coperte azzurre di lana leggera che la KLM aveva messo a disposizione degli accampati. Una scena straordinariamente spettrale – come morti composti nelle loro bare, giacevano rannicchiati su un lato o rigidi sulla schiena. E fuori, attraverso il vetro, l'immagine riflessa dell'interno.

Queste costellazioni ingenerano ogni sorta di possibilità sulle quali riflettere. Ma sono verificabili solo se è stata scattata una fotografia. Altrimenti, si pensa, non è altro che una delle tante eccentricità di questo scrittore che si è inventato tutto, che prolunga le linee di quello che avviene nella realtà fino ad avvolgere intorno a un lavoro una certa corrispondenza di significati o un certo simbolismo.

Come riesce a fermare degli estranei in una città, a farsi prestare la loro macchina fotografica, addirittura a farsi aiutare nello scatto o a farsi raccontare, pur restando in una posizione contemplativa e sommamente concentrata?

È molto difficile. È una cosa che dovrei veramente imparare. Ci vuole un'enorme capacità di andare oltre se stessi, soprattutto quando ci si deve esprimere in una lingua straniera, che si padroneggia solo in parte o si è costretti a storpiare. Ma credo che lo scrivere e il fotografare siano strettamente legati all'arte della ricerca. Questa è una cosa che gli scrittori di oggi in gran parte trascurano. È l'arte del reportage: andare da qualche parte e in una settimana, come fece Joseph Roth portando a casa qualche frammento dalla Galizia o dalla Francia meridionale, doversi arrangiare per cucirvi intorno un articolo. La maggior parte degli scrittori stanno seduti a casa al loro computer e passano il tempo a ostinarsi sulle loro cose. Nella maggior parte dei casi ne escono cose molto anemiche.

Franz Kafka era uno scrittore cui di rado le fotografie hanno dato tregua. A Riva del Garda lei si è messo sulle tracce di Kafka e in Vertigini *compare una sua fotografia.*

Per Franz Kafka il conservare immagini era in fondo una cosa terribile. Ciò ha diverse ragioni, una delle quali, la più arcaica, che ho appena cercato di illustrare, è naturalmente la proibizione dell'immagine presente

nella religione giudaico-ortodossa: la proibizione è un motivo centrale che ha agito anche in Kafka. Le immagini che egli produce nella sua prosa, o meglio con la sua prosa, hanno già in sé qualcosa di estremamente discreto. Kafka non raffigura quasi mai gli individui come tali, ma ne tratteggia solo i contorni. Tutti i ritratti che abbiamo di lui sono caratterizzati dal fatto che già in anticipo sia presente una sorta di trasparenza della persona, che poi aumenta man mano che l'uomo invecchia, ma che c'è già nel bambino.

Ha in mente un esempio particolare?

Si pensi a quella fotografia in cui Kafka è in piedi, con indosso un abito alla marinara, un piccolo bastone da passeggio nero, un cappello di paglia laccato nero, e un'espressione assolutamente sconsolata in volto, quegli enormi occhi scuri che guardano nell'obiettivo o per metà oltre l'obiettivo, lo sguardo abbassato, e ci si accorgerà che già in questa immagine è presente qualcosa che l'uomo adulto non potrà mai dominare. Ed è così in tutte le foto, fino alle ultime, in cui lo si vede poco prima della fine, ancora sorridente, in piedi nel giardino antistante la casa della sorella, in un cappotto troppo grande, con un cappello appoggiato insolitamente troppo in alto sulla testa, quasi un'apparizione sacra – a metà tra il copricapo di un clown e l'apparizione sacra, perché il cappello sembra quasi librarsi sulla sua testa. Queste immagini anticipano la trasparenza che le fotografie avranno più tardi, quando la persona che vi è ritratta non vivrà più. Sono tutte cose molto singolari.

La fotografia nel punto in cui vita e morte si saldano...

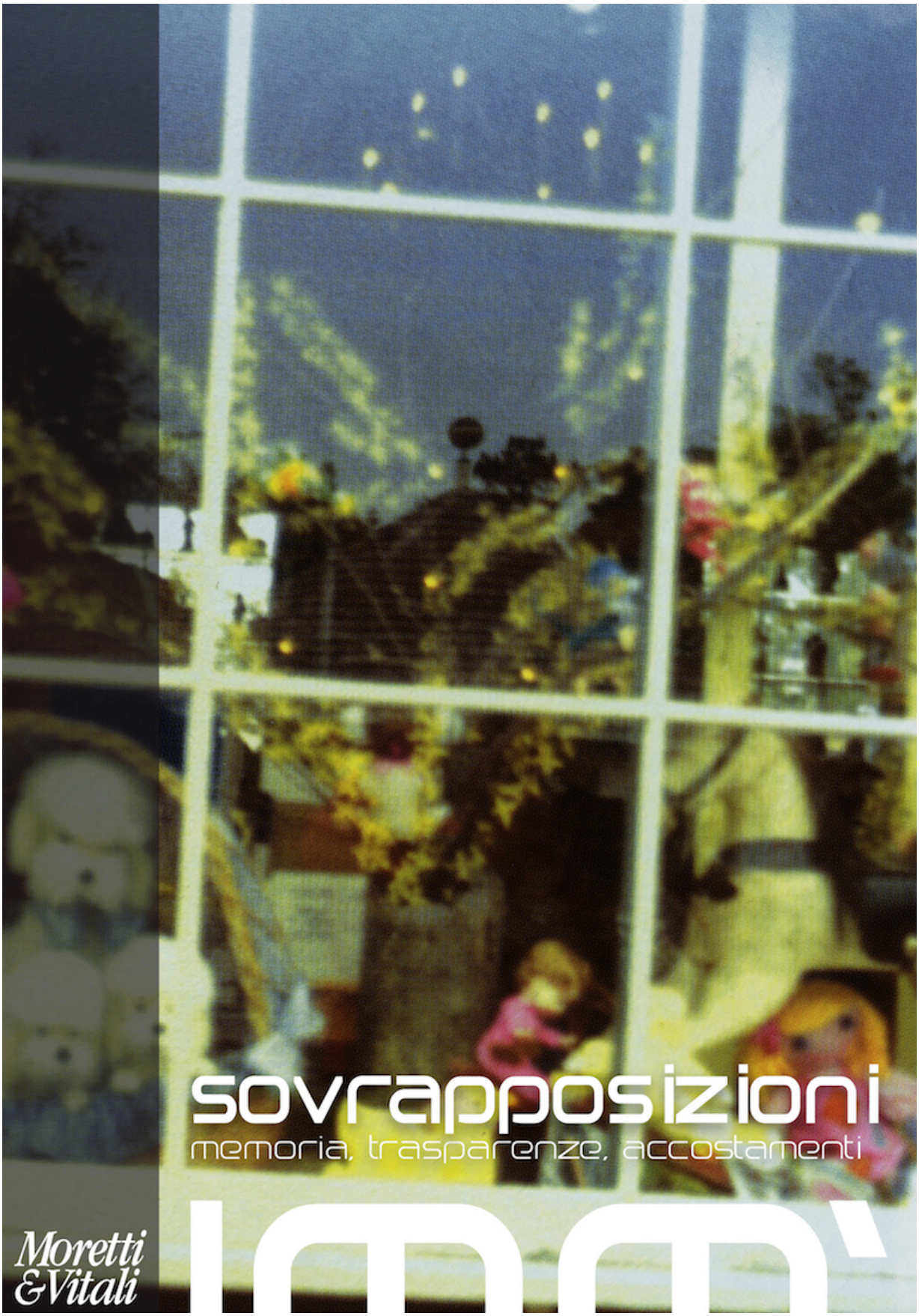
Credo che la fotografia, le zone grigie della fotografia in bianco e nero, segnino esattamente questo territorio che si trova tra la vita e la morte. Nella fantasia arcaica non esistevano solo la vita e poi la morte, come pensiamo noi oggi, ma tra le due c'era un'enorme terra di nessuno dove gli individui erravano e dove non si sapeva esattamente per quanto tempo ci si dovesse fermare: poteva essere il purgatorio cristiano o una specie di zona desertica che si doveva attraversare per giungere dall'altra parte.

Ha una fotografia particolare che non ha ancora trovato il suo posto in un testo?

Ci sono sempre delle fotografie di cui non si riesce a liberarsi. Io ad esempio ho trovato già diversi anni fa una fotografia montata su un cartoncino delle dimensioni di un A4 in cui ci sono due uomini in piedi su un palcoscenico. Si trovano sul lato sinistro della foto. Il palco ha un fondale che rappresenta un paesaggio alpino dipinto in modo molto naïf, vi si distingue una sorta di ghiacciaio che attraversa un bosco e scende a valle fino a livello del palcoscenico. I due signori, un uomo e una donna, portano abiti invernali. Probabilmente si tratta dell'impresario teatrale e di sua moglie, o forse di due protagonisti di quello spettacolo, non si sa.

Questa è una di quelle immagini a cui mi capita di pensare spesso e che da tempo mi perseguitano. Vorrei farne qualcosa. Un'immagine così è come un oggetto che giace sul pavimento e accumula polvere. Ha presente quelle cose dove si impigliano i vortici della polvere, diventando gomitoli sempre più grossi, finché alla fine si riesce a tirarne fuori dei fili? È più o meno così.

Traduzione dal tedesco di Judith Kasper.



Imm. Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti

E. Grazioli, R. Panattoni (a cura di), Imm'. Cultura dell'immagine. Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti, Moretti & Vitali, 2016.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO