

FRANCESCA TUCCI

“IO SCRIVO CIÒ CHE VEDO”

Einmal di Wim Wenders tra “immagini autocelebrative”
e “priorità del racconto”

ABSTRACT: Like many of Wenders’ films, the book *Una volta (Einmal. Bilder und Geschichten, 1994; Once: Pictures and Stories)* is the result of a fruitful encounter between different arts. Wenders now takes on the role of photographer and narrator, while never completely abandoning the more usual role of director. The beginning of every short composition in *Einmal*, associated with one or more images, is the usual one of fairy tales. However, the word “once” that precedes as a title most of the compositions is not just an intertextual reference to the genre of children’s literature. It is more a sort of declaration of poetics, the choice of a specific stylistic register, as well as an attempt to adhere to a certain way of knowing and experiencing existence. It is the same way of knowing characteristic of children, says Wenders, connected—like the photographer’s shot—to the moment, without any care or regard for the past or the future. The stories that follow one another do not, at least not always, serve as captions for the images, nor do they necessarily offer the reader clarifications regarding the photographs placed next to them or the circumstances in which they were shot. In this book Wenders works “spontaneously,” choosing for each shot the first story that “comes to his mind.” The point of connection between writing and image, as well as the fulcrum of the aesthetics of Wenders’ phototext, is undoubtedly the concept of Disposition (*Einstellung*), which is a privileged place of observation from which the photographer’s eye chooses to look, but also the narrative engine of the whole story, as well as, again, the centre from which the different threads of the story radiate and then return to converge. The object of my contribution will be precisely this idea of *Einstellung*, with the aim of highlighting its implications and potential.

KEYWORDS: *Once*, Pictures, Stories, Phototext, Disposition.

Nel *Discorso tenuto ai Münchner Kammerspiele*, il 10 novembre 1991, Wenders (1992, 134-141) fa alcune interessanti considerazioni sulla pericolosa deriva a cui sta andando incontro il mondo delle immagini, deriva che conduce a un parossistico accrescimento dell’autonomia delle immagini stesse:

se il mondo delle immagini sta andando a rotoli e se le immagini si stanno ormai autonomizzando sempre più dal progresso e dalla tecnica, tant’è che non sono già più controllabili e lo saranno sempre di meno, esiste comunque un’altra cultura, una

controcultura nella quale nulla è cambiato e nulla cambierà: la narrazione scritta di storie, la letteratura, la lettura, la *parola*. Io non credo a molte cose della Bibbia, ma credo comunque profondamente nella frase: "in principio c'era la parola". E non ritengo che un giorno si dirà "E alla fine ci fu l'immagine". La parola rimarrà. Ovviamente anche con la parola si possono fare guasti; ma oltre agli slogan pubblicitari, alle parole vuote e ai giornali scandalistici esisteranno sempre gli scrittori [...]. Anche in questo paese, in Germania, la narrazione non ha mai conosciuto soste. Diversamente dall'America, le immagini da noi non sono portatrici di identità. Neppure l'immagine più toccante della politica tedesca postbellica, l'inginocchiamento di Willy Brandt davanti al monumento del ghetto di Varsavia, ha tenuto nel tempo, ha illuminato. Le immagini da noi sono cadute per sempre in discredito. Ma per contro in Germania, da sempre, la scrittura ha grande efficacia. C'è qualcosa di vero quando si dice che siamo un popolo di poeti e pensatori. (Wenders 1992, 140-141).

La lunga citazione offre più di uno spunto per chi voglia lavorare sui fototesti di Wim Wenders, in particolare poi su una raccolta come quella proposta in *Einmal*, un'opera in cui il problema del rapporto tra testo e immagine viene tematizzato a più riprese e più livelli.¹ Il volume è stato pubblicato per la prima volta in lingua italiana nel 1993, presso l'editore Socrates, con il titolo *Una volta* ed esce solo l'anno dopo in Germania, per il Verlag der Autoren. Come tiene a specificare lo stesso autore, il riferimento a uno scenario fiabesco, che è inevitabilmente evocato dal titolo della raccolta nonché dall'*incipit* dei testi "in versi",² più o meno brevi, affiancati a ogni immagine, o serie di immagini correlate, più che un rimando alle fiabe, un genere che Wenders non ha mai amato particolarmente, è un tentativo di evocare tutto quel patrimonio immaginifico che alle fiabe di solito si associa: il mondo dell'infanzia, e soprattutto, il mondo visto attraverso la percezione infantile, che vive del momento, "senza curarsi granché di passato e futuro".³ Al di là della fascinazione provata da Wenders per l'infanzia, fascinazione attestata dalle tante figure di bambini

¹ Sul rapporto ambivalente di Wenders con le immagini, rapporto che gli eventi della storia tedesca del Novecento, caratterizzati da una profonda irresponsabilità nei confronti delle immagini e della lingua, hanno segnato in modo irreversibile, alimentando nel regista un sentimento di sospetto, quando non di sostanziale sfiducia, si veda Wenders 1977.

² Nello scritto "Ich schreibe, also denke ich" che fa da prefazione alla raccolta di foto/iconotesti intitolata "Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler" Wim Wenders parla della funzione della scrittura nei processi logico-cognitivi, poiché questa offre a chi scrive la possibilità di "guardare il pensiero durante la scrittura" (Wenders 2015, trad.it. Wenders 2017) e spiega l'utilità del verso in questo procedimento: "La mia strana forma in versi, che qui vedete,/ mi aiuta molto in questo./ Crea motivi o "blocchi di pensieri visibili",/ comunque una struttura/ in cui una sorta di grammatica dell'immagine mi aiuta/ a tenere d'occhio la grammatica del pensiero" (14).

³ *Viaggio tra immagini, parole e città*, in Wenders 2015a, 10.

che compaiono nei suoi film (un esempio per tutti, la banda di piccoli registi in *Lisbon Story*), il riferimento all'infanzia ha anche un'altra motivazione; Wenders parla infatti di un'intrinseca affinità esistente tra lo sguardo del bambino e quello del fotografo. Si tratta di un'affinità forse più auspicata che effettiva, ma è al recupero o conseguimento di una tale affinità che il fotografo deve puntare, poiché la capacità di appropriarsi dello sguardo infantile è una delle condizioni fondamentali per la buona riuscita di ogni singola riproduzione fotografica. La scelta del titolo potrebbe essere letta allora quasi alla stregua di una poetica dichiarazione di intenti. Inoltre, continua Wenders, il fotografo deve avere "la capacità di vivere per il momento e dentro il momento", a differenza del regista, figura a lui pure per tanti versi affine, che deve invece preoccuparsi anche "dell'insieme, della struttura generale, di quel che viene prima e dopo" (Wenders 2015a, 11). Al fotografo, ancora una volta vicino in questo al bambino, non è richiesta alcuna pianificazione, non gli appartiene la preoccupazione per ciò che sarà tra giorni, settimane o mesi:

Così, quando ho cercato un titolo per questo libro, che è anche un libro di fotografie, ho pensato che *Una volta* avrebbe potuto rendere subito l'idea di quello che mi piace del fotografare: il fatto che sia un'azione priva di conseguenze, che avviene in un singolo istante e all'interno di una certa relazione tra l'occhio e la macchina fotografica. Ciò che accade in quell'attimo è in parte intuizione, e l'intuizione è qualcosa d'importante, che nasce da una certa comunione con l'oggetto del fotografare, perché se così non fosse non ci preoccuperemmo di fare proprio quella fotografia. (Wenders 2015a, 11).

L'impulso che induce Wenders a raccontare le immagini contenute nella sua raccolta nasce proprio dal tentativo di recuperare, a livello verbale, come narrazione dunque, quella comunione tra lo sguardo del fotografo e l'oggetto catturato dallo scatto a cui si accenna nel passo appena citato. Ogni storia descrive un singolo episodio, non c'è alcuna struttura drammaturgica. Non vi è neanche una pretesa argomentativa e ancor meno dimostrativa: i brevi testi che si alternano alle fotografie non sembrano nemmeno articolarsi in un insieme. In apparenza si presentano finanche privi di un filo conduttore che ne guidi e orchestri la composizione, sebbene poi, percorrendoli a ritroso, una trama che legghi le singole composizioni emerge agli occhi di chi sfoglia le pagine del volume, si sofferma sulle fotografie e si ferma a leggere i testi che le introducono e accompagnano. Difficilmente ci si potrà infatti sottrarre alla sensazione di trovarsi di fronte a una sorta di 'viaggio sentimentale' nella vita del regista, fotografo e viaggiatore Wenders, quasi un diario di viaggio, per quanto caotico e privo di un andamento diacronico, a cui l'autore affida aneddoti, impressioni e fatti curiosi. La macchina fotografica svolge in tutto questo

un importante funzione di supporto, poiché – come è stato notato – trova un impiego analogo a quello delle pagine bianche di un taccuino o, per l'appunto, di un diario, su cui annotare "ciò che salta all'occhio e ciò che si vuole ricordare" (Wisner 2015, 13).

Wenders insiste inoltre sul carattere prevalentemente ludico e giocoso del lavoro di stesura di questo volume, in modo forse un po' tendenzioso, quasi a voler ridurre l'entità delle parti artisticamente più costruite e meditate in favore di una maggiore immediatezza espressiva:

C'è stato più divertimento che lavoro: ho seguito ogni volta un impulso, non un'idea. All'inizio pensavo che le storie dovessero essere riferite sempre alle fotografie, ma poi, via via, mi sono reso conto che guardando le foto mi veniva sempre in mente una storia diversa. Così mi sono detto: perché mai una storia deve appartenere a una foto? È una schiavitù. La storia può essere anche completamente differente, anzi, forse è persino meglio che non ci sia alcun collegamento, perché può capitare, quando si scatta una foto, che la ragione di quella certa immagine non sia affatto lì, in quel momento. (Beat 2015, 12).

Liberarsi dalla schiavitù dell'immagine emancipando il racconto da ciò che questa rappresenta, il narratore-fotografo di *Einmal* è mosso qui da un movimento analogo a quello che guida il regista Wenders; entrambi si lasciano ispirare "dall'idea di una situazione" per mettersi "alla ricerca di una storia". In tutti e due i casi si tratta di "conquistare una trama, rendendo visibile qualcosa che inizialmente [è] implicito, latente", qualcosa che è presente solo nelle intenzioni di chi osserva la scena e la ferma nell'istantanea, secondo un procedimento che Wenders chiama "il metodo del *day-dreaming*, sognare a occhi aperti" (Russo 1997, 109).

Si è detto che "ben più che racconti poetici, gli scatti di Wenders sono soprattutto racconti in potenza, o catalizzatori di racconti" (Wisner 2015, 16). Uno degli elementi che contribuisce a incrementare il potenziale narrativo dell'immagine fotografica, svolgendo appunto la funzione di un catalizzatore, è quella quasi fisiologica discrepanza che secondo Wenders esiste tra l'immagine così come la vede il fotografo e la resa di questa immagine così come viene catturata dalla fotografia. Anche in questo caso si tratta di un pensiero ben presente al fotografo come al regista Wenders, un pensiero tematizzato in più di un'occasione nei suoi film, in tutte o quasi tutte le circostanze in cui compaiono tra i personaggi figure di fotografi. Si pensi, per citare un caso tra i tanti, al commento di Philip Winter, il protagonista di *Alice nelle città*, in una delle prime scene del film, quando guarda la foto appena scattata con la sua polaroid a un ragazzino in bicicletta, e al suo rammarico, per l'appunto, per l'incapacità della fotografia che ha tra le mani di restituire ciò che l'occhio ha visto tramite

l'obiettivo della macchina fotografica, al momento di scattare la foto: "mai uguale a quello che si vede"!

Le storie che Wenders racconta in *Einmal* nascono proprio dalla volontà di colmare una tale discrepanza; l'"irriducibilità della differenza"⁴ prima di giocare nella "lotta" tra testo e immagine, si consuma nell'antagonismo tra immagine che si offre agli occhi del fotografo e la sua traduzione in fotografia. Inoltre, anche in quei casi in cui il racconto nasce come descrizione di un'immagine o di una serie di immagini, ciò che poi in realtà il testo descrive ha nella maggior parte dei casi una connessione estremamente flebile con l'immagine riprodotta dalla fotografia (elemento questo, è appena il caso di dirlo, tutt'altro che desueto nell'*ékphrasis*).⁵ Molto più spesso le foto costituiscono l'antefatto o un successivo sviluppo della situazione descritta dal racconto, sicché la narrazione prende forma e si dipana arricchendosi di elementi che l'immagine non attesta in alcun modo. La narrazione finisce così per svolgere una funzione di integrazione o completamento dell'immagine stessa, che viene contestualizzata e vincolata alle parole del narratore. Valga come esempio di questo tipico modo di procedere di Wenders il fototesto dedicato a Pittsburgh, in cui si parla dell'odore di Oberhausen, il paese dell'infanzia di Wenders: "Una volta/ mi trovavo a Pittsburgh, in Pennsylvania,/ lì c'era proprio lo stesso odore / di Oberhausen, nel territorio della Ruhr, /dove sono cresciuto" (Wenders 2015a, 284 ss.). La voce narrante sposta inoltre di continuo l'attenzione del lettore dalla situazione particolare rappresentata nella fotografia al 'movente' che ha indotto il fotografo (che è sempre anche il narratore) a immortalare; un'operazione che non si spiega soltanto con il tentativo di mettere il lettore che guarda le immagini nelle condizioni di gettare uno sguardo attraverso l'obiettivo che le ha inquadrato, un po' come avviene con quei cannocchiali posizionati a uso dei turisti di fronte a paesaggi che levano il fiato. C'è dell'altro, e per comprendere appieno il gesto del narratore Wenders è necessario partire da un assunto più volte dichiarato dal fotografo e regista, un assunto in base al quale ci sarebbe una fondamentale indipendenza tra le ragioni che spingono il fotografo ad appropriarsi mediante lo scatto dell'immagine vista tramite l'obiettivo e

⁴ Citando A. Montandon («irréductibilité d'une différence», 1990, 6), Cometa osserva che il fototesto mette in scena tale irriducibilità, "creando una tensione tra i due media [...] a cui nessuno dei due *media* può, neanche per un momento, sottrarsi" (Cometa 2016, 69-115: 74).

⁵ Come studi di riferimento sull'*ékphrasis* e in generale sul rapporto tra letteratura e immagine, si vedano, per citarne solo alcuni, Brosch 2004 (in particolare il contributo della stessa Brosch, *Die "gute" Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation*, 61-78); Cometa 2012; Mitchell 2017.

l’oggetto che questi sta guardando, e ciò anche a prescindere da quella che sarà la sua resa fotografica: “il motivo per cui ho scattato quella certa foto potrebbe trovarsi altrove rispetto a quella situazione particolare” (Wenders 2015a, 13).

La storia ‘narrata’ dalla fotografia, la storia che la accompagna, “non è necessariamente la storia più importante”, ma è l’“altrove” che Wenders vuole in qualche modo recuperare nel momento in cui consegna ad altri le proprie immagini, quasi a voler guidare e indirizzare lo sguardo del suo pubblico, fissando dei limiti ben precisi al gioco ermeneutico delle differenti interpretazioni. Non solo, in virtù di tale indipendenza, il narratore potrà decidere di lavorare “in modo spontaneo”, arrivando a scegliere per ogni fotografia “la prima storia che gli viene in mente, così da poter aspettare e vedere dove [lo] porta [...] tutto questo” (Wenders 2015 a, 13). E si può dare anche il caso che la foto accostata al racconto sia una foto sostitutiva, perché – banalmente – quella originale non si trova più, come succede alla foto scattata a Oshima nel corridoio dell’aeroporto di Mosca: “Nel corridoio, / gli scattai una foto / poco prima che risalisse in aereo / Ma non riesco a ritrovare quella dannata foto. / Ho trovato però una polaroid/ scattata qualche tempo prima sul set, / quando andai a trovarlo a Kyoto / mentre girava / *L’impero dei sensi*” (Wenders 2015a, 80-81). Si tratta di un dettaglio che difficilmente sarebbe saltato all’occhio del lettore, ma Wenders vuole raccontare al suo pubblico ogni retroscena, e a un tal fine impiega i suoi fototesti.

Al di là dell’interscambiabilità delle differenti immagini in caso di bisogno, il narratore tende a privilegiare tra le tante tipologie di foto quelle che si prestano al meglio a promuovere la narrazione;⁶ alla categoria appartengono ad esempio le immagini “vuote”, belle perché vuote come osserva la piccola Alice, protagonista del film *Alice nelle città*, commentando una delle foto del suo compagno di viaggio: “è una bella foto, è così vuota”.⁷ Sono proprio queste foto “spoglie”, quelle che raccontano di più, perché lasciano spazio allo sguardo e all’immaginazione:

Quando c’è troppo da vedere, quando un’immagine è troppo piena o quando le immagini sono troppe non si vede più niente. Dal troppo si passa molto spesso al nulla, come certo sapete. E conoscete anche un altro effetto: quando un’immagine è spoglia, povera, può risultare talmente espressiva da soddisfare interamente l’osservatore, e così dal vuoto si passa alla pienezza. (Wenders 1992, 90).

⁶ Sulla capacità dei luoghi di rendersi “visibili” e parlare agli occhi del fotografo si veda “Die Orte sprechen mit mir”, intervista a Wim Wenders di Christine Meixner del 10 ottobre 2015 per “Der Tagesspiegel”, <https://www.tagesspiegel.de/wim-wenders.../12431982.html>.

⁷ Cfr. il film di Wim Wenders, *Alice in den Städten*, al minuto 44:36.

Di questa oscillazione dialettica tra pieno e vuoto si avvale in modo strategico il racconto, che spesso si 'insinua' tra le immagini per catturarle all'interno di un fototesto. Può valere come esempio l'immagine che ritrae un piccolo guardiano di oche. La fotografia è stata scattata a Bali nel 1978, ma il testo che Wenders le affianca prende solo le mosse dalla scena rappresentata, per svilupparsi nel racconto di un viaggio successivo, fatto dal regista alcuni anni dopo, nella stessa Bali. La narrazione si articola tra congetture su quello che potrebbe essere diventato il bambino di un tempo e descrizioni di ciò che si offre alla vista del nuovo visitatore:

Una volta/ incontrai questo ragazzo/ che badava alle sue oche./ Fu a Bali/ sulla strada per Ubud,/ nel 1978./ Tornai a Ubud in macchina 12 anni dopo,/ nel 1990,/ percorrendo la stessa strada./ Ripensai a lui/ e ricordai i suoi piedi nudi/ e il suo cappello./ Forse era uno degli uomini/ che adesso vedevo seduti sulla soglia di una porta/ con in mano un gallo per il combattimento della sera./ O forse uno di quelli/ in piedi laggiù nei campi di riso./ O forse ancora uno dei facchini all'aeroporto/ che vidi il giorno successivo/ quando lasciai l'isola./ Era ancora un paradiso/ all'epoca della mia prima visita./ Ma nel frattempo era praticamente andata in malora./ Non feci una sola fotografia la seconda volta./ "Il paradiso del surfista". Solo il profumo era ancora lo stesso,/ e c'era ancora qualcuno/ che ti sorrideva/ mentre passavi./ Non esistono al mondo sorrisi paragonabili/ a quei dolci sorrisi di Bali. (Wenders 2015a, 170).

Ben poco di ciò che racconta Wenders è nella foto. C'è il bambino che guarda le oche, in un certo senso il protagonista della vicenda, c'è il contesto, lo scenario in cui ambientare la vicenda, che è per l'appunto uno spazio 'spoglio' da riempire a piacere. Tutto il resto è assente; nel suo racconto Wenders parla di un altro tempo e in fondo, visti i cambiamenti intercorsi, di un altro luogo. Ma il nuovo luogo che Wenders descrive, quello che ha visto durante il secondo viaggio, non è riuscito a "parlare" al fotografo, non lo ha "chiamato", per usare un'espressione usata altrove da Wenders, e così il fotografo sfrutta quel 'vuoto' fecondo dell'immagine di dodici anni prima come canovaccio per il racconto della foto che non è riuscito a fare ma solo a descrivere dodici anni dopo. A creare un collegamento tra l'immagine fermata nello scatto e quella solo vista intervengono le incursioni del fotografo tra presente e passato, il riferimento al profumo che si è conservato inalterato e ai "dolci sorrisi di Bali". Il testo racconta e associa i due momenti e i due luoghi, adornando l'immagine "povera" e "spoglia" e consegnandola in questa nuova veste allo sguardo del lettore. Si tratta, ancora una volta, di un espediente narrativo che conosce bene e adopera con una certa frequenza anche il regista Wim Wenders, consapevole di come "solo i film che lasciano spazi vuoti tra le

immagini raccontano una storia" (Russo 1997, 55); e ci sarebbe da ricordare a questo punto, tanto per fare un esempio, le tante 'istantanee' che si animano, articolandosi in una trama, ne *Il cielo sopra Berlino*.

"Non mi sono mai considerato un vero narratore. Mi sono sempre visto come qualcuno che si preoccupa di immagini, che siano quadri, disegni o fotografie. E siccome era questo che mi interessava, all'inizio pensavo che avrei fatto il pittore" (Wenders 2015a, 17). Wenders sostiene di essere diventato narratore 'suo malgrado', e di aver dovuto, perché ciò fosse possibile, superare una certa "sfiducia nelle storie" (Wenders 2015a, 18), una riluttanza, la sua, dovuta alla percezione dell'intrinseca falsità insita in ciascuna storia: "Mi pareva che introducessero immediatamente un elemento di bugia, come un'assenza di verità, mentre invece la singola immagine possiede in sé tutta la verità necessaria, che va subito persa non appena quella stessa immagine viene inserita nel contesto" (Wenders 2015a, 18-19). Un'affermazione di senso completamente opposto rispetto a quella citata all'inizio, dove la parola e la narrazione dovevano servire proprio a emendare la fallacia delle immagini. È una delle tante occasioni in cui Wenders si contraddice, ma anziché stigmatizzare questa tendenza alla contraddizione, che il regista condivide con una nutrita schiera di illustri compatrioti dei secoli passati, sarà più fruttuoso indagare il potenziale dialettico di questa 'prontezza a contraddirsi', e individuare al suo interno i tratti salienti dell'ondivago atteggiamento di Wenders, diviso tra narrazione e immagine, il suo bisogno di 'relativizzarne' e 'ridimensionarne' la portata, come se il loro grado di attendibilità fosse subordinato all'instaurarsi di un difficile equilibrio di interazione, integrazione ma anche reciproca limitazione.

Uno dei film in cui il problematico rapporto tra narrazione e immagine è tematizzato e scandagliato in tutte le sue complesse implicazioni è *Lo stato delle cose*, un film che nasce per dimostrare l'impossibilità di continuare a raccontare storie, ma che si conclude su posizioni dialetticamente opposte, segnando in un certo senso un'inversione di tendenza nell'immaginario artistico di Wenders: "appena fu terminato [afferma Wenders], io non credevo più alla tesi che lo aveva fatto nascere, e cominciai a pensare di dover cercare di credere in una storia. Fu così che nacque *Paris, Texas*" (Wenders 2015a, 19).

Quella "cronica incertezza" che caratterizza come costante il lavoro di Wenders regista, scisso nel profondo tra "l'incapacità di credere alle storie perché considerate manipolazione e forzatura delle immagini in una struttura a loro fondamentalmente estranea, e d'altra parte l'impossibilità di rinunciare radicalmente alla narrazione" (Russo 1997, 114), è la stessa incertezza che accompagna il lavoro del fotografo Wenders, che estende

ora il suo scetticismo alle immagini fotografate e avverte la necessità di compensare la loro fallacia e la loro vulnerabilità manipolatoria incastonandole nella narrazione, al fine di conservarne l'originaria integrità. Si potrebbe anzi ipotizzare che l'approdo al fototesto sia proprio un tentativo compiuto da Wenders al fine di superare tale duplice incertezza, la ricerca di un possibile raccordo tra le due istanze. D'altra parte, Wenders ha in più di una circostanza ribadito che il racconto in una raccolta di fotografie nasce quasi senza la necessità di un deciso intervento autoriale,⁸ si potrebbe addirittura dire, malgrado le intenzioni dell'autore: "è una cosa, voglio dire, che non si riesce ad evitare: appena accosti due quadri, se soltanto accosti due immagini l'una all'altra, l'effetto è quello dell'inizio di un racconto" (Wenders 2015a, 18).

"Non penso ci sia una prospettiva giusta o sbagliata [dalla quale guardare alle immagini]. Non credo neppure che un'immagine possa esistere per proprio conto. Penso piuttosto che ogni immagine (e lo stesso discorso vale tanto per le fotografie quanto per i film) cominci realmente a esistere solo quando qualcuno la sta guardando" (Wenders 2015a, 21). Infatti, afferma ancora Wim Wenders, "io, ancora oggi, vedo molti film, e mi piace, guardando, sentire che gli occhi e la mente possono vagare, che in qualche modo si può vivere all'interno di un'immagine, scoprirvi se stessi, vederci dentro quello che si vuol vedere" (Wenders 2015a, 21). Nel raccontare le sue storie il cinema compie per certi versi un atto arbitrario di limitazione della libertà percettiva dello spettatore che guarda e ascolta:

esistono ovviamente anche film che lasciano molta libertà allo spettatore, la libertà di ricostruire da sé il proprio film, o di vedere un certo film. [...] Non devono prescrivere niente, bensì stimolare la sensibilità visiva dello spettatore, allargare la visuale, come nella vita. Riuscire in questo non è facile, perché nel momento in cui si racconta una storia si seleziona una porzione di visualità. (Wenders 1992, 90).

Selezionare una porzione di visualità è d'altra parte esattamente ciò che fa il fotografo nel momento in cui punta l'obiettivo della propria macchina fotografica, un gesto 'violento',⁹ o quantomeno un "delicato atto di violenza" (Wenders 2015a, 16). All'origine del fototesto ci sarebbe dunque una plurima volontà di imposizione a opera di chi scrive e di chi racconta, nonché nello specifico di *Einmal* di chi fotografa, ai 'danni' di chi guarda,

⁸ Anche se non in riferimento a Wim Wenders, è utile, ai fini del discorso che si sta portando avanti, Eggeling 2003. Si veda anche Mahne 2007. Hillenbach 2012 nota come il potenziale narrativo di una foto sia anche "nella sua capacità evocativa, nella misura in cui cioè è in grado di suggerire/evocare storie in chi la osserva" (75).

⁹ "L'aggressione è implicita in ogni uso della macchina fotografica", in Sontag 2004 [1977], 7.

legge e ascolta. E tuttavia questa imposizione non è solo un gesto arbitrario di autoaffermazione autoriale: raccontare storie, dipingere e fotografare vengono considerati da Wenders, alla stessa stregua, modi "per aiutare le persone ad affrontare il mondo", poiché senza di loro "il mondo ci apparirebbe come un caos". L'andamento di una storia, il fatto che essa abbia un inizio e una fine, come la cornice di un quadro e l'obiettivo della macchina fotografica, sono elementi capaci di dare un senso,¹⁰ di creare un ordine tra le cose: "ciò che figura dentro una cornice viene tolto dal caos e acquista un senso" (Wenders 2015a, 23). La fotografia come tentativo di sottrarre la realtà al caos e di conferirle senso. Ma la fotografia è anche, a un suo grado zero, puro "inventario di ciò che è veritiero e reale", la percezione e conseguente resa documentaria di ciò che esiste, ossia, con le parole di Wenders, "per me si tratta dell'atto di ,guardare', quell'atteggiamento originario della fotografia, in cui tutto ruota intorno alla verità" (Wenders 2015b, 244). Un assunto, questo appena enunciato, che ha come implicita conseguenza la richiesta di un atto di fiducia assoluto da parte dell'osservatore, che deve credere senza riserva alcuna al fatto che "le cose sono proprio così, come le mostrano le immagini", e ancora "che le cose esistono" (Wenders 2015b, 245). L'osservatore deve quindi confidare nell'autenticità delle immagini, nel fatto che non riproducono altro se non una porzione di realtà, così come in quella data circostanza si è palesata, perché la fotografia è innanzitutto "difesa di ciò che è reale" (Wenders 2015b, 245). "Quando sono io a raccontare una storia, quando faccio cinema cioè, desidero che lo spettatore possa andare oltre la narrazione continuando a sognare [...]. Ma quando sono io per primo colui che ascolta una storia, e cioè quando vesto i panni del fotografo, desidero condurre chi osserva esattamente dove mi ero acquattato. Deve potermi stare vicino e ascoltare le storie che un certo luogo, tramite la mia mediazione, è disposto a narrare" (Wenders 2003, 94). In un'ottica del genere il fotografo non è più l'artefice, il creatore della fotografia (*Macher*), ma un mero esecutore, una sorta di testimone chiamato dagli eventi a testimoniare l'esistenza di una data realtà, a trasmettere ciò che luoghi e persone intendono comunicargli, e la fotografia è dunque una sorta di estratto della testimonianza data. "A un certo punto" – considera Wenders – mi sono reso conto che per fare una certa foto o una serie di fotografie ero stato evocato da un dato luogo o situazione" (Wenders 2005, 144). Una posizione 'dimessa', quella

¹⁰ Schmidt 2017: "La macchina fotografica funziona come una sorta di tachigrafo che 'trattiene' le storie dei luoghi per poi tramandarle" (34). Si veda sull'argomento quanto scrive Michele Cometa: "La narrazione è ciò che seleziona, integra e ordina questo flusso di eventi ed esperienze che accadono nel tempo" (2017, 120).

rivendicata per sé in questa circostanza dal fotografo, che si presenta come una figura secondaria, quasi un 'servitore' o 'intermediario', al servizio di luoghi e circostanze, in un ruolo alquanto differente da quello caratterizzato dalla forte dimensione autoriale implicita nel concetto di *Einstellung*, quell'idea di "disposizione" in cui in altre occasioni Wenders ha ritenuto di poter individuare l'essenza stessa della fotografia.¹¹ Una posizione – questa di una specie di grado zero della fotografia – che tuttavia proprio Wenders relativizza nel giro di un paio di frasi, quando si richiama al paradosso – uno dei tanti, poiché "molto nella fotografia è paradosso" (Wenders 2005, 152) – che determina l'ambivalente rapporto del fotografo con la realtà; rapporto in cui qualsiasi tentativo di regredire dinanzi alla realtà stessa, qualsiasi rinuncia a prendere posizione, si traduce poi nella foto, che è di contro espressione di una ben precisa presa di posizione. Al di là di ogni intento puramente documentario, ciò che si vede attraverso l'obiettivo della macchina è infatti espressione di ciò che "si vuole vedere" (Wenders 2005, 152).

Si è appena accennato, sia pure incidentalmente, al concetto di "disposizione" (*Einstellung*); in quella sorta di proemio che apre il volume *Einmal*, Wenders ne parla in maniera dettagliata, e spiega come questa sia un altro di quei tratti che accomunano l'operato del fotografo e quello del regista:

"To shoot pictures..."/ Quello del fotografare è un atto nel *tempo*,/ nel quale qualcosa viene strappato al suo momento/ e trasferito in una diversa forma di continuità./ Si pensa sempre/ che ciò che viene strappato al tempo/ Si trovi *davanti* alla macchina fotografica./ Ma non è del tutto vero./ Fotografare è infatti/ un atto bidirezionale:/ in avanti/ e all'indietro./ Certo, si procede anche "all'indietro"./ Come il cacciatore appoggia il suo fucile,/ mira alla selvaggina davanti a lui,/ preme il grilletto,/ e quando parte il proiettile/ viene spinto indietro dal contraccolpo,/ così anche il fotografo viene risospinto/ verso se stesso/ premendo il dispositivo dello scatto./ Una fotografia è sempre un'immagine duplice:/ mostra il suo oggetto/ e – più o meno visibile – / "dietro",/ il "controsatto":/ l'immagine di colui che fotografa/ al momento della ripresa. (Wenders 2015a, 48).

La *Einstellung* è la disposizione del fotografo a guardare in un certo modo l'oggetto che si accinge a fotografare, è quella ulteriore attribuzione di senso a partire dalla percezione individuale che il fotografo ha di luoghi, circostanze e persone, ed è ciò che crea quella comunione tra il fotografo e l'oggetto del fotografare ricordata in precedenza da Wenders. La *Einstellung* è anche responsabile di quella discrepanza tra realtà 'oggettiva' e realtà soggettivamente percepita, e non è consegnata in automatico

¹¹ In riferimento alle oscillazioni della fotografia tra il suo carattere "iconico" e "indicale", si vedano le osservazioni di Marra 2014, 66 ss.

all'immagine con la fotografia, ma deve casomai essere comunicata a chi guarda la foto. In un'ottica del genere si può senz'altro affermare che la “disposizione” rappresenti il raccordo narrativo, il potenziale epico, di ogni immagine ripresa da una foto o videocamera. Il termine, che rimanda a uno stato mentale oltre che fisico, possiede un doppio significato, poiché significa sia il movimento necessario a raggiungere una certa disposizione che lo stato di ‘quiete’, quello della disposizione raggiunta. Duplicità che si reitera anche nella doppia valenza, morale ed estetica del termine; essa rimanderebbe infatti a un “atteggiamento morale”, ossia l'idea di un posizionamento anche ‘ideologico’ rispetto alla realtà che si guarda, ma anche a un “concetto formale, una certa intenzione estetica” (Russo 1997, 60).

Alla luce di quanto detto finora, tornando al già citato “mai uguale a quello che si vede”, la frase pronunciata da Philip Winter in una delle prime scene di *Alice nelle città*, si può allora ipotizzare, che a esservi problematizzato è ben più che “lo scarto tra visione naturale e visione meccanica” (Russo 1997, 104-105). Lo scarto è innanzitutto quello determinato dalla *Disposizione* del fotografo, che è componente personalissima e non riproducibile se non con un grande margine di approssimazione dalla riproduzione fotografica. Per cui non è tanto un problema di resa insufficiente della “visione meccanica” rispetto a quella “naturale”, ma di difficoltà di tradurre lo sguardo soggettivo del fotografo in un'immagine ‘oggettiva’, accettare o fronteggiare quella pluralità di interpretazioni, che non coincidono necessariamente con la *Einstellung* di chi ha realizzato l'immagine. È questo scarto e questa approssimazione che il testo di ‘accompagnamento’ dei fototesti di Wenders cercano di colmare,¹² per una sorta di volontà chiarificatrice, ma ancor di più, perché una cornice narrativa all'occorrenza può anche proteggere le fotografie, se riesce a dare piena voce alle storie che queste racchiudono. È l'operazione che Wenders consiglia di fare al fotografo Sebastião Salgado, durante i lavori per le riprese del film documentario *Il sale della terra*: “così le fotografie che il film mostra sarebbero state contestualizzate e sarebbero state protette”.¹³ Lo schermo cinematografico, ma anche il semplice gesto di mostrare una foto a un qualsiasi osservatore, rappresenta in parte un'insidia e una minaccia per la foto mostrata, che nel momento in cui è

¹² L'idea della fotografia come atto nel tempo, che ‘strappa’ e sottrae l'oggetto che ritrae al momento a cui appartiene per trasferirlo in una diversa forma di continuità è un'idea che meriterebbe senz'altro ulteriori approfondimenti, viste anche le sue feconde intersezioni con il contesto cinematografico. In relazione al problema del tempo nel cinema di Wim Wenders si veda il saggio di Curi 2007.

¹³ Intervista con Wim Wenders, Festival di Roma, 16-25 ottobre 2014.

decontestualizzata dallo sguardo di chi la osserva perde il suo legame originario con la *Disposizione* di chi l'ha prodotta e si apre al novero delle infinite interpretazioni e degli altrettanto infiniti fraintendimenti.

Contestualizzare e proteggere è in fondo il gesto che il narratore di *Einmal* compie, in ciascuno dei fototesti della raccolta. Si tratta di proteggere le singole istantanee, ma ancora di più il vissuto di chi le ha prodotte, perché in fondo ogni singola immagine e ogni singola storia che si racconta in questa raccolta offre un piccolo spaccato di vita del regista:

Una volta / sono andato a trovare il mio amico Peter Handke/ a New York. /Stava scrivendo / il romanzo *Lento ritorno a casa*./ In quel periodo viveva/ in un albergo sul versante est di Central Park,/ ritirato come un monaco./ Anche la mia breve presenza lo ha, credo, più che altro irritato./ Ho fatto una foto alla sua scrivania,/ una della nostra passeggiata, "sparata" dal fianco,/ e un'altra della sua figura che si allontanava,/ dopo che ci eravamo separati./ Solo più tardi, quando ho letto *Lento ritorno a casa*./ ho capito quell'oppressione/ che nel voltarmi indietro/avevo colto sulle sue spalle. (Wenders 2015a, 172).

È quello citato uno dei tanti brevi scritti in cui Wenders cerca di riappropriarsi dell'immagine fotografica che ha consegnato al lettore, restituendole la carica emotiva della situazione in cui è stata scattata, e ciò in una sorta di operazione di svelamento, in cui si verbalizza e dichiara il 'movente', la ragione che ha spinto l'occhio che ha guardato la scena a catturarla in un'istantanea. Nella prima delle tre foto della sequenza che Wenders associa ai versi appena citati si vede un angolo di una stanza interamente occupato da una scrivania; l'inquadratura 'spoglia' letteralmente la scena da qualsiasi dettaglio che possa distogliere l'attenzione di chi guarda la foto dalla scrivania, che viene presentata come l'oggetto principale della composizione, mentre tutti gli altri elementi di arredo, una lampada, un quadro, una poltrona sono tagliati fuori dall'immagine, lasciati appena intuire. Chi guarda la fotografia non può in alcun modo sapere che quella scrivania è di Peter Handke, se non perché è Wenders a dichiararlo. Lo stesso Handke è appena riconoscibile nell'istantanea successiva, una foto che sembrerebbe scattata quasi 'di nascosto', dal basso, e che a stento riesce a catturare metà del profilo dell'amico scrittore. La terza e ultima foto della serie si è finalmente appropriata dell'intera figura di Handke, che volta le spalle al fotografo dopo averne preso congedo e lo lascia finalmente lavorare 'indisturbato'.

La "disposizione" / è [...] anche un concetto nella fotografia/ o nel film, / e definisce l'immagine e il suo taglio, / ma anche/ il modo in cui si dispone la macchina fotografica/ rispetto ai valori della luce e dei tempi, / con i quali l'operatore poi si dispone alla "ripresa"./ Naturalmente non è un caso/ che la stessa parola definisca tanto l'atteggiamento/ quanto l'immagine prodotta mediante lo stesso./ Ogni

“disposizione” (e quindi ogni immagine)/ riflette la “disposizione” di colui/ che ha “ripreso” questa immagine./ Al contraccolpo del cacciatore/ corrisponde nella fotografia/ il ritratto, più o meno visibile,/ di colui che fotografa. Non vengono fissati i tratti/ del volto,/ bensì il suo *atteggiamento*, la sua disposizione verso ciò che gli stava davanti./ La macchina fotografica è dunque un occhio/ che può guardare nel contempo/ davanti e dietro di sé. Davanti scatta una fotografia,/ dietro traccia una silhouette/ dell’animo del fotografo:/ ovvero coglie attraverso il suo occhio/ ciò che lo motiva. (Wenders 2015a, 49-50).

Descrivere questa silhouette, tracciare il ritratto di colui che fotografa, raccontarne in modo cursorio pensieri, sensazioni, e ricordi, frammenti di vita, il lavoro, i viaggi e gli incontri. È questo ciò che prova a fare Wenders con i suoi fototesti, assemblando una autobiografia illustrata, a uso di chi voglia guardarci dentro.

BIBLIOGRAFIA

- BROSCH, R. (hrsg.). 2004. *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Verlag dr. Wolfgang Weist.
- COMETA, M. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, 69-115. Macerata: Quodlibet.
- COMETA, M. 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina.
- CURI, U. 2007. "La rivincita di Crono." In *Wim Wenders*, a cura di S. Francia di Celle, 214-229. Milano: Editrice Il Castoro.
- EGGELING, G. 2003. *Mediengeprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- HILLENBACH, A.K. 2012. *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: TranscriptVerlag.
- MAHNE, N. 2007. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- MARRA, C. 2014. *Fotografia e arti visive*. Roma: Carocci.
- MITCHELL, W.J.T. 2017. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Trad. di V. Cammarata e M. Cometa. Milano: Raffaello Cortina.
- MONTANDON, A. (ed.) 1990. *Iconotextes*, Paris: Orphrys.
- SCHMIDT, L. 2017. "Die Verflüssigung des Raumes. Mediale Transformationsprozesse im Werk vom Wim Wenders." In *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*. Hrsg. von C. Benthien, G. Klein, 27-38. Paderborn: Wilhelm Finck.
- SONTAG, S. 2004 [1977]. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Trad. it. di E. Capriolo, Torino: Einaudi.
- RUSSO, M. 1997. *Wim Wenders. Percezione visiva e conoscenza*. Genova: Le Mani-Microart's Edizioni.
- WENDERS, W. 1977. "That's Entertainment: Hitler eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film Hitler—eine Karriere." *Die Zeit* 33.
- . 1992. *The Act of Seeing*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren. Trad. di R. Menin, con la coll. di C. Durastanti. *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 134-141. Milano: Ubulibri.
- . 2003. "Was Bilder heute bewirken." In *A Sense of Place: Texte und Interviews*, ed. by D. Bickermann. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2005.
- . 2005. *Die Angst des Photographen vor der falschen Bewegung. Ein Gespräch mit Wim Wenders von Heinz-Norbert Jocks*. In *Die Genres der Fotografie I*, Bd. 175, <https://kunstforum.de>, 129-153.
- . 2015a. *Una volta*. Roma: Contrasto.
- . 2015b. "Nicht ausser 8 lassen was es alles gibt." In *4 Real and True 2*, ed. by B. Wismer, W. Wenders, 229-245. Museum Kunstpalast: Düsseldorf.
- . 2015c. *Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. Trad. di D. Idra, *Pixel di Cézanne e altri sguardi su artisti*, Roma: Contrasto, 2017.
- WISMER, B., 2015. *Wim Wenders. Photograph*. In *4 Real and True 2*, ed. by B. Wismer, W. Wenders. Museum Kunstpalast: Düsseldorf.
- WISMER, B., WENDERS, W. (eds.). 2015. *4 Real and True 2*. Museum Kunstpalast: Düsseldorf.

FILMOGRAFIA

Alice in den Städten (*Alice nelle città*, Germania Ovest 1974), dir. W. Wenders.

Der Stand der Dinge (*Lo stato delle cose*, Francia 1982), dir. W. Wenders.

Lisbon Story (Lisbona 1994), dir. W. Wenders.

The Salt of the Earth (*Il sale della terra*, Brasile-Italia-Francia 2014), dir. J.R. Salgado, W. Wenders.