



SIMONE COSTAGLI

## PERSISTENZA DELLE IMMAGINI

*I fototesti nella letteratura tedesco-occidentale del Dopoguerra e il recupero dialettico del moderno*

**ABSTRACT:** This essay examines the flourishing of the photo-text in West Germany between the 1960s and the 1970s, interpreting it as a crucial stage in the *Nachholbedarf* – the need to catch up – with the experience of European modernism. Through the study of Rolf Dieter Brinkmann and Alexander Kluge, the article investigates how the integration of photography did not amount to a passive revival of modernist models, but rather to their dialectical reworking, aimed at overcoming the crisis of the programmatic realism that had dominated West German literature in the early postwar period.

**KEYWORDS:** Brinkmann; Kluge; Photo-texts; Modernism; Postwar West German literature.

Dopo il 1945, la letteratura di lingua tedesca sentì fin da subito un “bisogno di rimettersi in pari” (“*Nachholbedarf*,” Horst 1965, 731) e di riscoprire quei modelli letterari della stagione del modernismo europeo e delle avanguardie brutalmente cancellati nel dodicennio hitleriano.<sup>1</sup> Le risposte date a questa esigenza furono diverse a seconda del paese. Nella Germania Est, il rapporto con il modernismo fu segnato dalle tensioni generate dalla dottrina del realismo socialista (Emmerich 2000, 118-120). In Austria, per quanto sia possibile definirla come entità letteraria autonoma, questa riscoperta ebbe caratteristiche peculiari sia per il rapporto diverso con la storia recente, sia per la specifica tradizione della *Moderne*, soprattutto viennese.<sup>2</sup> La Svizzera,

1 Questo “bisogno di rimettersi in pari” riguarda la stagione del modernismo europeo, e non quella della *Moderne* di lingua tedesca, che ha una cronologia e caratteristiche in parte differenti. Per questo motivo, nel saggio, il termine “modernismo” è usato, salvo diversa indicazione, nell’accezione prevalente nella critica internazionale, soprattutto anglosassone.

2 Come è stato fatto notare da studiosi tedesco-occidentali (Jens 1961, 150 e Barner 1994, 163), uno tra i momenti chiave del recupero del modernismo fu l’incontro del Gruppo 47 a Niendorf del 1952 dove furono presentati autori di provenienza austriaca o dei vecchi territori austroungarici, come Paul Celan, Ingeborg Bachmann e Ilse Aichinger. La germanistica austriaca ha espresso da parte sua qualche perplessità e sottolineato semmai il persistere di un’atmosfera restaurativa in Austria (Amann 1984). Tuttavia, sempre in Austria, fin dai primi anni del Dopoguerra si fecero sentire sia l’influsso del surrealismo sia quello dello sperimentalismo della critica del linguaggio, che rimanda a nomi viennesi come Wittgenstein oppure Hofmannsthal, e che porterà a fenomeni di riscoperta della tradizione avanguardistica come la Wiener Gruppe (Wischenbart 1984).

soprattutto con Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, può essere vista come un'eccezione rispetto al quadro tedesco-occidentale, cui è dedicato questo articolo. Nei suoi primi anni, la letteratura tedesco-occidentale ha due esigenze fondamentali che condizionano le modalità della riscoperta del modernismo: obbedire a un dettato realistico, per non ricadere nell'escapismo della letteratura nazionalsocialista, e rafforzare la propria parentela culturale con i modelli occidentali, soprattutto francese e anglo-americano. Portavoce di queste idee fu soprattutto il Gruppo 47, che assunse il ruolo di piccola avanguardia letteraria all'interno di un clima culturale dominato da un'atmosfera restaurativa, (re)introducendo nel dibattito autori come Joyce, Hemingway, Sartre o i dimenticati Kafka e Musil (Barner 1994, 163). Ben presto, tuttavia, i suoi protagonisti si trovarono a fronteggiare tendenze nate proprio da quel recupero del modernismo che, proponendo un tipo di letteratura sperimentale e antimimetico, ne mettevano in crisi il realismo programmatico (Barner 1994, 165). All'occidentalismo e al realismo si aggiunse, all'incirca dalla metà degli anni Cinquanta, l'assunzione di una posizione di impegno politico della letteratura che sottopose a un'osservazione critica quelle tendenze moderniste che invece volevano estremizzare l'aspetto sperimentale e autoriflessivo della letteratura (Barner 1994, 165-166).

Nel modello di letteratura che domina nella Germania Ovest dagli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Sessanta, l'integrazione di elementi di sperimentazione tipici del romanzo moderno dovette dunque mantenersi all'interno di una cornice che lasciava intatto il ruolo tradizionale del soggetto-autore che osservava la realtà e la giudicava in senso morale (Hartmann 1997, 289). Le coordinate del realismo, dell'influenza della letteratura europea occidentale e americana e dell'impegno della letteratura determinano il recupero di modernismo anche nei decenni successivi. Il novero degli autori che si potrebbero chiamare in causa è notevole. Da Heinrich Böll a Peter Weiss, da Wolfgang Koeppen a Günter Grass, da Alfred Andersch a Max Frisch ecc., tutti mostrano tracce di un confronto più o meno profondo e consapevole con l'eredità modernista, non solo tedesca ma internazionale. Ancora più evidenti sono i casi più estremi come quelli di Helmut Heißenbüttel o di Arno Schmidt. Per osservare più da vicino questo fenomeno si è deciso di studiare due autori come Rolf Dieter Brinkmann e Alexander Kluge, che sono stati, tra gli anni Sessanta e Settanta, i principali sperimentatori delle possibilità di commistione tra testo e immagine, soprattutto fotografica. All'interno del modernismo, la tradizione del fototesto è minoritaria, e questo può apparire come un paradosso dal momento che la fotografia è un mezzo di comunicazione tipico della modernità. La relazione tra letteratura e fotografia non è stata sempre lineare. All'ammirazione per la capacità della fotografia di restituire la natura in modo immediato si è alternata una repulsione nei confronti del suo aspetto meramente tecnico; soltanto le avanguardie hanno saputo spezzare questa barriera per ampliare le possibilità del testo attraverso questo mezzo moderno (Koppen 1987). Gli stessi

esperimenti dell'avanguardia si sono rivelati la cellula germinale da cui, nel caso tedesco, il fototesto si è sviluppato giungendo alla piena maturità nel contesto del Dopoguerra. In questo solco tracciato nel primo Novecento si inseriscono quindi Brinkmann e Kluge. Entrambi giungono al fototesto dopo un personale percorso di rinnovamento delle forme letterarie che inizialmente non contemplava ancora l'impiego diretto di materiali fotografici. I primi testi di Kluge, come la raccolta *Lebensläufe* (1962, tradotto in italiano con *Biografie*), o la *Schlachtbeschreibung* (prima ed. 1965, tradotto in italiano con *Organizzazione di una disfatta*, sulla battaglia di Stalingrado), sono vicini al genere documentario, all'epoca molto diffuso soprattutto nel teatro tedesco, con esempi come *Il vicario* di Hochhuth o *L'istruttoria* di Peter Weiss. L'uso di materiali come protocolli, resoconti impersonali, citazioni da altri testi, ecc. è difatti molto accentuato. A caratterizzare questi testi in realtà, più che un esclusivo documentarismo, è un'originale ibridazione di documento e finzione (Visch 1983), oppure una "finzione nella forma espressiva del documento" (Lewandowski 1980, 15). Questa commistione tra stili e materiali diversi è attuata attraverso la prassi del montaggio, a cui Kluge arriva anche sulla scia della sua esperienza di cineasta influenzato dalla *nouvelle vague* e dall'avanguardia sovietica degli anni Venti. Sostituendo al racconto fluido di una trama un montaggio di blocchi narrativi autonomi ed eterogenei, Kluge elabora quella che è stata definita come "poetica di quello che sta in mezzo" (Sombroek 2005).

Anche gli esordi di Rolf Dieter Brinkmann si collocano, pur con una declinazione personale (Baßler 2011), all'interno di un movimento più ampio che cerca di andare oltre il recupero degli strumenti della modernità, imponendo un nuovo tipo di realismo. Si tratta della *Kölner Schule*, che, auspice la figura di Dieter Wellershoff, si fece portatore di una ricezione del *nouveau roman* in terra tedesco-occidentale. Le poesie e le prose del primo Brinkmann puntano infatti alla restituzione impassibile di momenti di percezione di oggetti concreti della realtà quotidiana, come spiega questo breve componimento, spesso citato dalla critica per spiegare il carattere fotografico della sua produzione poetica (Paefgen 2012, 53):

*Photographie*  
Mitten  
auf der Straße  
die Frau

in dem blauen Mantel. (Brinkmann 1980, 52)<sup>3</sup>

La combinazione di foto e testo diventerà per entrambi una scelta naturale quando entra in crisi il modello di letteratura tedesco-occidentale del dopoguerra, sancita a livello simbolico dalla fine delle attività del Gruppo 47 intorno al 1968. Questa crisi, a cui in genere si dà il nome di "morte della letteratura," reso celebre da un articolo di Hans

---

<sup>3</sup> Trad. it. "Fotografia// In mezzo / alla strada / la donna / con il cappotto blu."

Magnus Enzensberger (Enzensberger 1970), nasce da due fenomeni: l'avvento dei nuovi *media* e la contestazione del 1968. La fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo è del resto quella d'oro del fototesto nella letteratura di lingua tedesca, a cui si avvicinano tra gli altri anche Jürgen Becker, Peter Handke, Arno Schmidt e infine Thomas Brasch. La critica ha avuto gioco facile nel richiamare alla memoria antecedenti tedeschi, come *Deutschland, Deutschland über alles* di Kurt Tucholsky e John Heartfield oppure la *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, oppure, allargando la visuale, anche i fototesti di Breton come *Nadja* o *L'amour fou*, fino a risalire alle avanguardie storiche con il dadaismo (Koppen 1987, Steinaecker 2007). Altri esempi genealogici, meno discussi dalla critica, possono essere i *Bilderbücher* di Ernst Jünger. Come si vedrà nell'analisi, il recupero di modelli modernisti non è mai passivo e sia Brinkmann sia Kluge li mettono in alcuni momenti addirittura in discussione.

Cominciando da Brinkmann, i primi esempi di sperimentazione con il genere fototestuale risalgono alla fine degli anni Sessanta. Negli stessi anni, egli si dedica inoltre a un intenso lavoro teorico, che è testimonianza di una volontà sia di ripensare le proprie categorie estetiche e formali, sia di posizionarsi all'interno del panorama tedesco-occidentale. Per cercare nuovi stimoli, egli guarda dunque ancora verso Ovest, spingendosi oltre la Francia del *nouveau roman*, per arrivare ai modelli statunitensi della *pop art* e dell'avanguardia *underground* (Vangi 2005, 115-116). Fondamentale per la sua idea di ibridazione tra testo e fotografia è in particolare William Burroughs con le sue tecniche del *cut-up* e del *collage* (Schmitt 2012, 124-125 e Bacherini 2020, 213-218). In realtà, già in questi esordi, Brinkmann sembra più mettere in discussione che recuperare in modo acritico il moderno. Egli si riallaccia difatti piuttosto al postmoderno, inteso nell'accezione resa popolare in Germania Ovest negli stessi anni dal critico statunitense Leslie Fiedler, che nel suo manifesto *Cross the border, close the gap* aveva suggerito l'annullamento dei confini tra generi colti e generi popolari (Schumacher 2003, 66ss. Vangi 2005, 116). La sua raccolta di fotopoesie *Godzilla* (1968) si pone infatti in continuità proprio con questo programma (Steinaecker 2007, 117). Il suo contenuto è una raccolta di poesie di argomento erotico, quando non esplicitamente pornografico, sovrimpresse su immagini fotografiche di corpi femminili tratte da riviste illustrate o pubblicità, per lo più private dei volti. Questa commistione di alto e basso non riguarda soltanto il piano generale della raccolta *Godzilla*, ma si riflette anche sulla composizione delle foto-poesie o, come sarebbe meglio dire, nel loro *layout*. I testi poetici sono infatti iscritti all'interno delle immagini dei corpi femminili e, in alcune composizioni, come nel caso di *Celluloid 1967/68*, ne seguono graficamente la forma attraverso la disposizione dei versi, che dunque tende essa stessa a farsi immagine.

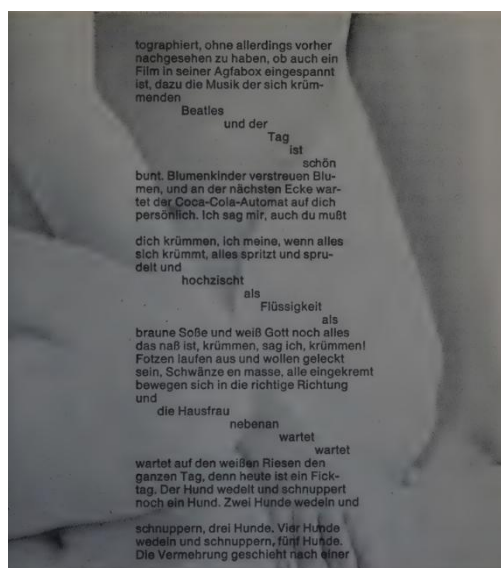


Figura 1. Brinkmann 1980, 171

Al procedimento, dunque, di adattare la poesia alla comunicazione di massa della pubblicità (Schmitt 2012, 189) si uniscono altresì richiami alla “poesia visiva, medievale o moderna” (Cometa 2016, 91).

Questo interesse per la componente visiva della poesia, pur essendo stato già sperimentato nella *Konkrete Poesie* tedesca fin dagli anni Cinquanta, non era presente nelle raccolte antecedenti di Brinkmann, se non a livello di contenuto. È stata probabilmente la presenza contemporanea di immagine e testo ad aver suggerito questa ricerca formale, destinata a diventare una costante delle raccolte successive da *Die Piloten* (1970) fino a *Westwärts 1&2* (1975), nella quale tuttavia, non sono presenti fotopoesie, ma soltanto fotografie separate dai testi (Stamper 2001).

La critica (Schumacher 2003, 185, Vangi 2005, 118, Schmitt 2012, 137-138, Göllner 2014, 79-80) è concorde nello spiegare l'incontro tra poesia e fotografia in Brinkmann rifacendosi a un'affermazione contenuta nella sua prefazione a *Die Piloten*: “La poesia è il mezzo più adatto per fissare come istantanee (*snapshot* nell'originale) processi e movimenti colti in modo spontaneo, una sensibilità che mostra in modo evidente soltanto nell'attimo” (Brinkmann 1980, 185). Una simile idea si riallaccia, inoltre, all'analogia tra scrittura ed “epifania” dell'attimo, caposaldo della letteratura moderna da Baudelaire, fino a Proust, Joyce e Benjamin. Ancora una volta si deve sottolineare che non si tratta di una mera riproposizione, bensì di una reinterpretazione in chiave postmoderna, più vicina alla tradizione pop americana che a quella colta europea. Le immagini epifaniche di Brinkmann non presentano mai, o quasi mai, l'aspetto mistico o simbolico che invece caratterizza quelle degli antecedenti moderni (Schumacher 2003,

88).<sup>4</sup> Il loro referente è semmai una realtà che si presenta come pura superficie, collocata in un presente senza memoria (Vangi 2005, 117-119). Il modernismo è dunque in Brinkmann riconsiderato alla luce di una realtà nuova, dominata dai mezzi di comunicazione di massa. Per vedere ancora il modo dialettico e mai acritico con cui Brinkmann si relaziona al modernismo, è opportuno prendere in esame *Rom, Blicke* (lett. *Roma, sguardi*), uscito postumo nel 1979, e nato durante la sua esperienza di borsista presso la Villa Massimo di Roma tra il 1972 e il 1973. Si tratta di un lavoro di montaggio in cui la parte testuale, composta da lettere alla moglie ed estratti del diario, si combina con materiale iconografico di tipo diverso, come fotografie, disegni, ritagli di giornale, cartine stradali, cartoline postali ecc. Per come sono inserite nel *layout* della pagina, le immagini rimandano non più soltanto all'idea dell'istantanea, ma anche a quella di sequenzialità cronologica e dunque narrativa (Göllner 2014, 304-311). L'analogia che si rende evidente è quella con il cinema, soprattutto per il valore che acquisisce il procedimento del montaggio dei vari elementi (Schmitt 2012, 193). Un esempio è contenuto già nelle prime pagine. Qui si trovano infatti una pagina di appunti, scritti con uno stile frammentario, sul giorno della partenza dell'io narrante da Colonia con il treno verso Roma, e, nella pagina accanto, un collage di quattro immagini di statuto iconico diverso tra loro: il disegno di una porta semiaperta, ad opera del pittore Günther Knipp, un biglietto ferroviario Colonia-Roma, un ritaglio di giornale con una scritta che dice "what are you waiting for?" e infine, nella parte inferiore, una foto notturna della stazione Termini (Brinkmann 1979, 6-7). La relazione tra contenuto del testo e immagini oscilla tra la funzione documentaria (il biglietto e la veduta notturna) e quella simbolica (il disegno e la scritta, che richiamano l'idea della partenza e dell'attesa). Una funzione documentaria, o più precisamente deittico-illustrativa, è svolta in seguito ad esempio dalle fotografie che riprendono luoghi della città di Roma, oppure delle cartine della stessa città, in cui è stato segnato a penna il percorso compiuto in un determinato giorno nelle *flâneries* dell'io narrante. Le immagini non sono tuttavia sempre legate al testo, ma spesso sono inserite in modo casuale e irrelato. In questi casi, il loro scopo è piuttosto stimolare associazioni simboliche. Un caso è la presenza ravvicinata di riproduzioni fotografiche di donne (semi)nude e di immagini di chiese o di contenuto religioso, che sottolinea una commistione di sacro e profano tesa più a provocare disgusto che meraviglia, prive come sono di qualsiasi approccio estetizzante.

La critica ha ampiamente studiato *Rom, Blicke* sia come fototesto (più recentemente Steinaecker 2007, 135-43; Schmitt 2012, 192-205; Göllner 2014, 180-320, Cometa 2016, 103-104) sia come esempio di ripresa critica, o addirittura dissacrante, del motivo del "Viaggio in Italia" nella letteratura tedesca (Lange, 2000). C'è tuttavia un'altra tradizione, tipica della modernità, in cui esso si inserisce: quella della descrizione

---

4 Come significativa eccezione è indicata la poesia *Einen jener klassischen Tangos*, contenuta in *Westwärts 1 & 2* (Schumacher 2003, 88).

letteraria della metropoli come luogo degradato e di morte. Sotto questo aspetto, gli antecedenti più prossimi non sono Goethe e gli altri innumerevoli viaggiatori tedeschi in Italia, ma Rilke e i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* oppure Alfred Döblin di *Berlin Alexanderplatz*, anche sul piano formale, dal momento che entrambi si caratterizzano come testi in cui dominano il frammento e il montaggio di parti eterogenee. Il *collage* testo/immagine di Brinkmann riprende infatti l'idea di successione di istantanee rapide, che vogliono provocare una reazione di choc nel lettore, analoga a quella della metropoli, presente nell'estetica moderna almeno da Georg Simmel e da Walter Benjamin. L'io narrante del testo di Brinkmann si avvicina infatti alla metropoli con l'atteggiamento tipico del *flâneur* (Keidel 2006, 49-64), che fa collezione di fotografie e istanti (Marfé 2021, 46). Le passanti che incontra, come quella anonima che si vede attraversare Piazza Navona in una foto dell'autore (Brinkmann 1979, 128).



Über den Platz Navona, zusammengekrümmt liegt einer auf der ersten Stufe am Gitter der Kirche gegenüber dem 4-Flüsse-Brunnen, danach einbiegen in eine Gasse, eine größere Straße überqueren, wieder hinein in eine schmale Straße.

Figura 2. Brinkmann 1979, 128

rappresentano tuttavia un'apparizione del tutto superficiale e banale, cui resta ben poco dell'archetipo baudelairiano che, secondo Benjamin, rappresentava la possibilità di una fugace redenzione dell'individuo dalla massa (Benjamin 1962, 100-101). Riferimenti ad *A une passante* erano già presenti nei primi testi poetici di Brinkmann (Späth 1989, 16-17) ed è dunque possibile pensare a un atto consapevole di ripresa di un *topos* classico della modernità. Il confronto tra la parola scritta della poesia di Baudelaire e la pura superficie fotografica di Brinkmann impone tuttavia di pensare a una differenza ontologica delle due diverse immagini, che sottrae all'operazione dello scrittore tedesco qualsiasi sospetto di citazionismo nostalgico. Al tempo stesso, non per questo si deve pensare che la distanza che le separa sia la stessa che intercorre, per citare un esempio

noto per indicare lo scarto tra moderno e postmoderno, tra le scarpe dipinte da Van Gogh e quelle riprodotte su lastra fotografica da Andy Warhol (Jameson 2007, 24-27). La passante della foto acquista una propria individualità se messa a confronto, infatti, con le altre immagini di stereotipi femminili che si incontrano in massa nel collage di Brinkmann, non solo quelle tratte da riviste pornografiche, ma anche quelle delle pubblicità, che mostrano un ideale di donna addomesticato come sposa elegante al servizio dell'uomo (ad es. Brinkmann 1979, 46). Per quanto concentrata sull'io dell'autore e sulla superficie dello sguardo, l'operazione di Brinkmann non è del tutto sconnessa da una visione critica, persino apocalittica, della società e della storia. Lo dimostra il collage fotografico posto più o meno a metà del volume, che riempie due pagine e che mostra il volto di Hitler comparire sulla silhouette incerta di quello che potrebbe essere un fungo atomico (Brinkmann 1979, 236-237).

Anche per Kluge, il recupero delle forme moderniste si caratterizza come riattualizzazione e non come ripresa passiva. Ancora una volta, il campo di indagine è il dialogo tra testo e immagine nei suoi fototesti. Anche egli approda a questo particolare genere sull'onda della crisi del Sessantotto, alla quale tra l'altro Kluge aveva dedicato uno dei suoi film più famosi, *Gli artisti sotto il tendone del circo: perplessi* (1968). Il primo esempio di fototesto, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (lett. *Processi di apprendimento con esito fatale*, 1973), esce dopo il saggio *Öffentlichkeit und Erfahrung* (tradotto in italiano con *Sfera pubblica ed esperienza*, 1972), scritto insieme al sociologo Oskar Negt e dedicato alla crisi della sfera pubblica borghese dopo il fallimento della protesta studentesca. Nel saggio, gli autori propongono lo sviluppo di una sfera pubblica che possa creare un'esperienza alternativa a quella della società capitalistica. Questo presupposto spiega perché, da questo momento in avanti, le fotografie diventeranno un elemento essenziale nei testi di Alexander Kluge. Innanzitutto, esse possono aprire l'esperienza della lettura a un tipo di sensorialità diversa da quella tipica della letteratura borghese, perché coinvolge in modo più intenso la vista (Bechtold 1983). Secondo una nota definizione di Kluge, il testo deve infatti rivolgersi al "realismo del modo in cui lavora l'apparato percettivo umano" (Kluge 1975, 218). Le fotografie sono usate inoltre in modo capovolto rispetto a quello tipico delle forme fototestuali della sfera pubblica borghese, ad esempio i giornali. Anziché testimoniare realtà, esse diventano infatti marcatori di finzione (Visch 1983, 30). Già la prima illustrazione fotografica del volume, inserita nel racconto *Ein Bolschewist des Kapitals* (*Un bolscevico del capitale*), mostra in modo evidente questo principio. Qui si vede un gruppo di bambini tra i quali, indicato con una freccia, compare Rieche, il protagonista.



Figura 3. Kluge 1973, 159

La foto servirebbe dunque a rendere visibile il volto del personaggio, che qui sarebbe ritratto da bambino. Se la si osserva bene, si nota come essa non possa tuttavia essere stata scattata all'epoca dell'infanzia di Rieche (che dovrebbe risalire a prima della Seconda Guerra Mondiale), ma semmai in quella della stesura del racconto. Kluge non è dunque interessato a servirsi della fotografia per aumentare la verosimiglianza ma per dare un'immagine contraffatta del reale. La foto deve infatti suggerire un contrasto tra l'immagine di Rieche, ritratto come uno spensierato bambino con il caschetto biondo in mezzo ad altri coetanei, e l'integerrimo funzionario di sicurezza di una fabbrica, "specialista nella repressione di rivolte" (Kluge 1973, 149), che conosciamo nel resto del racconto.

Una simile distorsione dell'effetto di reale attraverso l'illustrazione fotografica (e non) caratterizza anche il testo che conclude la raccolta e che le dà il titolo, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, una storia di fantascienza ambientata nell'anno 2103, che può essere compresa nel genere distopico. I protagonisti sono quattro ufficiali della Wehrmacht che fuggono nello spazio dopo essere scampati all'assedio di Stalingrado e dopo la distruzione della Terra in seguito a un conflitto planetario avvenuto tra il 1981 e 1985. Là, essi costruiscono una nuova società che mantiene intatte le caratteristiche che avevano provocato la distruzione sulla Terra, e che porteranno quindi inevitabilmente a un nuovo esito fatale. Alle fotografie, così come agli altri materiali iconografici come disegni o cartine, dovrebbe essere affidato il compito di documentare sul piano visivo questa realtà extraterrestre. In molti casi, come quello della foto in cui si vede un

piccolissimo punto bianco nel buio dello spazio indicato da una freccia, che starebbe a indicare una navicella spaziale da guerra nel mezzo delle galassie (Kluge 1973, 283), queste immagini risultano tuttavia difficilmente decifrabili e suscitano nel lettore un senso di incertezza più che di attendibilità documentaria (Lewandowski 1980, 106).



Figura 4. Kluge 1973, 283

Di altrettanto scarso valore documentario, ma ricche sul piano simbolico, sono alcune illustrazioni che dovrebbero mostrare i palazzi di Giustizia costruiti su un pianeta della galassia occidentale, su cui si era deciso di concentrare tutte le questioni giuridiche, trasformandolo in una “cattedrale della distorsione del diritto” (Kluge 1973, 334). Esse sono, in realtà, due disegni di un progetto di cenotafio dell’architetto francese Étienne-Louis Boullée, autore di progetti utopistici durante la Rivoluzione Francese (Bosse 1989, 175). Anche in questo caso, dunque, le immagini, anziché potenziarla, sottraggono credibilità all’evidenza che esse dovrebbero mostrare (Steinaecker 2007, 198).

Un’intenzione antiillustrativa caratterizza anche il fototesto forse più noto di Kluge che è *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* (*L’incursione aerea su Halberstadt dell’otto aprile 1945*) compreso nel volume *Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit* (1977, tradotto in italiano con *Nuove storie. Spaesato nel tempo*).<sup>5</sup> La prima sezione, ambientata all’interno di un cinema la cui proiezione mattutina è brutalmente interrotta da una bomba che ne squarcia il soffitto, si apre con il manifesto del film *Heimkehr* del regista Gustav Ucicky. La combinazione con il testo sembra suggerire che quello fosse il film proiettato proprio quella mattina nel cinema, idea sostenuta per esempio anche da Sebald in un suo saggio (Sebald 2001, 66). Il testo, a dire il vero, non fornisce alcuna prova in tal senso e la questione potrebbe essere più complessa

<sup>5</sup> Il racconto è stato poi ritradotto singolarmente nell’edizione citata in bibliografia.

conoscendo il modo in cui Kluge manipola la mimesi attraverso la combinazione di testo e immagini. Il film, un prodotto di propaganda che voleva giustificare l'invasione della Polonia, mostrando le (presunte) condizioni di sofferenza in cui vivevano i tedeschi in territorio polacco, era infatti uscito nel 1941 e non è dunque così scontato che venisse proiettato in quei giorni. Più suggestive appaiono le associazioni mentali che il titolo (lett. *Il ritorno a casa*) può aver suggerito agli spettatori in quel preciso momento storico. Più che alle mire espansionistiche dei primi mesi della guerra, *Heimkehr* fa pensare alla nostalgia per un ritorno a casa dal fronte. *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* è incentrato sul bombardamento della città della Sassonia in cui l'autore è nato nel 1932 e da lui vissuto personalmente. La prospettiva autobiografica è tuttavia del tutto assente, dal momento che Kluge è interessato a indagare l'evento piuttosto sul piano dell'astrazione (Roberts 1983, 79). Non sorprende dunque che le foto obbediscano a questo principio anziché a quello della testimonianza personale. All'intenzione di rendere astratto il resoconto del bombardamento corrisponde sul piano tematico la divisione tra due tipi di strategia: quella "dal basso," che riguarda le vittime che cercano di mettersi in salvo come possono, determinata da una prospettiva ristretta di osservazione che rende incapaci di comprendere in modo razionale quello che avviene e quella "dall'alto," caratteristica invece degli aerei da guerra che rappresentano la pianificazione d'insieme decisa a priori dall'industria bellica (Roberts 1983, 88-91, Sebald 2001, 70). Le immagini come le foto dei piloti, presumibilmente non autentiche (Kluge 2018, 45), oppure i grafici e gli schemi del volo in formazione dei caccia americani (Kluge 2018, 46-47), svolgono un ruolo fondamentale nel suggerire l'idea di una spazialità del testo che, nella contrapposizione tra alto e basso, vuole riprendere questa diversa prospettiva, andando così oltre la bidimensionalità tipica sia della letteratura sia della fotografia.

Secondo W.G. Sebald, *L'incursione aerea su Halberstadt* è una delle poche testimonianze letterarie efficaci dei bombardamenti delle città tedesche nella Seconda guerra mondiale (Sebald 2001, 66-72). Il suo interesse per Kluge risale almeno all'inizio degli anni Ottanta e dunque è facile stabilire una linea genealogica tra Kluge e i fototesti dello stesso Sebald (Schütte 2011). Il testo di Kluge può essere quindi considerato un archetipo del fototesto come dispositivo per il recupero memoriale del trauma, tipologia che diventerà molto comune nei decenni successivi nella letteratura non soltanto di lingua tedesca (Cometa 2016, 112-115; Marfé 2021, 125-144). Kluge e Brinkmann dimostrano che la Germania Ovest fu un laboratorio in cui le forme del modernismo vennero rielaborate e riattualizzate. L'evoluzione del genere si dimostra coerente in un percorso che va dal primo Novecento fino all'età contemporanea. In un archetipo del fototesto moderno si afferma che l'illustrazione fotografica "permette di eliminare qualsiasi forma di descrizione" (Breton 1972, 5). In *Nadja* la supposta capacità mimetica della fotografia è tuttavia messa in dubbio dalla composizione del testo che sfrutta le

associazioni mentali delle immagini con il testo e tra di loro, per aprire a possibili significati che vanno oltre la pura superficie rappresentata (Koppen 1987, 126). Immagine e testo dialogano in modo molto simile sia in Brinkmann sia in Kluge. Il primo racconta un'esperienza personale e interiore, mentre Kluge vuole descrivere la società contemporanea in modo critico e oggettivo. Il suo progetto si colloca quindi in una tradizione che affonda le sue radici nel realismo e nel naturalismo, seguendo non la logica del rispecchiamento, bensì quella della contraffazione. Si capovolge il principio per cui la fotografia è prova inconfutabile della realtà, che ritroviamo anche in molte affermazioni di Tucholsky alla base della sua collaborazione con John Heartfield al fototesto *Deutschland Deutschland über alles* (Steinaecker 2007, 55). Alla base della poetica di Kluge (Lewandowski 1980, 58, Negt/Kluge 1981, 511) si ritrova la medesima sfiducia di Brecht nella capacità della fotografia di rispecchiare in modo oggettivo la società dominata da processi economici astratti. Secondo Brecht era necessario non proporre "una "semplice riproduzione della realtà concreta"" bensì ""costruire qualcosa," qualcosa di "artificiale"" (Brecht 1973, 71-72). Se, come è stato detto all'inizio, la riscoperta dei modelli letterari della modernità era stata frenata in Germania Ovest dalla necessità di rispettare un assunto sostanzialmente realistico per raccontare il presente e il passato recente, Kluge si avvicina a questo tema provando anche a elaborare un concetto nuovo di letteratura che prenda atto della crisi del realismo tradizionale. Non diverso il caso di Brinkmann, per il quale le immagini rappresentano un'estensione del tentativo di registrare la superficie della realtà che aveva caratterizzato i suoi primi esperimenti letterari. La loro proposta amplia il dettato realistico della letteratura tedesca occidentale dopo la Seconda guerra mondiale, rendendo inoltre giustizia al "bisogno di rimettersi in pari" con l'esperienza del modernismo internazionale.

## BIBLIOGRAFIA

- AMANN, K. 1984. "Vorgeschichten. Kontinuitäten in der österreichischen Literatur von den dreißiger zu den fünfziger Jahren." In F. Aspetsberger, N. Frei, H. Lengauer (eds.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, 46-58. Wien: Bundesverlag.
- BACHERINI, G. 2020. *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni sessanta e settanta*. Firenze: Firenze University Press.
- BARNER, W. 1994. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- BASSLER, M. 2011. "In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus." In M. Fauser (eds.). *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne, 185-198*. Bielefeld: Transcript.
- BECHTOLD, G. 1983. "Die Sinne entspannen. Zur Multimedialität in Alexander Kluges Texten." In T. Böhm-Christl (eds.). *Alexander Kluge*, 212-232. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. 1962 [1939]. "Di alcuni motivi in Baudelaire." In Id. *Angelus novus*. Trad. it. di R. Solmi, 89-124. Torino: Einaudi.
- BOSSE, U. 1989. *Alexander Kluge: Formen literarischer Darstellung von Geschichte*. Frankfurt am Main: Lang.
- BRECHT, B. 1973 [1931]. "Il processo dell'Opera da tre soldi. Un esperimento sociologico." In Id. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Trad. it. di B. Zagari, 53-111. Torino: Einaudi.
- BRETON, A. 1972 [1928]. *Nadja*. Trad. it. di G. Apollonio. Torino: Einaudi.
- BRINKMANN, R.D. 1979. *Rom, Blicke*. Reinbek: Rowohlt.
- . 1980. *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. Reinbek: Rowohlt.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In M. Cometa, R. Coglitore (ed.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 69-115. Macerata: Quodlibet.
- EMMERICH, W. 2000. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Berlin: Aufbau.
- ENZENSBERGER, H.M. 1970 [1968]. "Luoghi comuni concernenti la più recente letteratura." In Id. *Letteratura e/o Rivoluzione. Tre saggi di "Kursbuch"*. Trad. it. di G. Cacciapaglia, 9-24. Milano: Feltrinelli.
- GÖLLNER, S. 2014. *Das Bild bedrängt das Wort. Rolf Dieter Brinkmanns visuelles Konzept am Beispiel der Abbildungen und Fotografien in „Rom, Blicke"*. Marburg: Tectum.
- HARTMANN, K.H. 1997. "Romane und Erzählungen der fünfziger und sechziger Jahre." In H. A. Glaser (eds.). *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, 280-302. Paderborn: UTB.
- HORST, K.A. 1965. "Neue Strömungen in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit." In H. Kunisch (eds.). *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, 730-745. München: Nymphenburger Verlag.
- JAMESON, F. 2007 [1991]. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. it. di M.V. D'Amico. Roma: Fazi.
- JENS, W. 1961. *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen. Stile. Tendenzen*. München: Piper.
- KEIDEL, M. 2006. *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KLUGE, A. 1973. *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1975. *Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2018 [1977]. *L'incursione aerea su Halberstadt dell'8 aprile 1945*. Trad. it. di A. Ruchat. Milano: Meltemi.
- KOPPEN, E. 1987. *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler.
- LANGE, W. 2000. "Auf den Spuren Goethes, unfreiwillig: Rolf Dieter Brinkmann in Italien." In W. Lange, N. Schnitzler (eds.). *Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik*, 255-281. München: Fink.

- LEWANDOWSKI, R. 1980. *Alexander Kluge*. München: Beck.
- MARFÈ, L. 2021. "Un altro modo di raccontare." *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*. Firenze: Olschki.
- NEGT, O., KLUGE, A. 1981. *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- PAEFGEN, E.K. 2012. "Photographie." In J. Röhnert, G. Geduldig (eds.). *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen, Band I*, 50-62. Berlin/Boston: De Gruyter.
- ROBERTS, D. 1983. "Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte. Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. 4. 1945." In T. Böhm-Christl (eds.). *Alexander Kluge*, 77-116. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHMITT, S. 2012. *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*. Bielefeld: Transcript.
- SCHUMACHER, E. 2003. *Gerade. Eben. Jetzt. Schreibweise der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHÜTTE, U. 2011. "Lebensläufe, Schlachtbeschreibungen, Geschichte(n) von unglücklichem Ausgang. Zu den Spuren von Alexander Kluge im Werk von W. G. Sebald." *Text+Kritik*, 85/86: 97-108.
- SEBALD, W.G. 2001 [1999]. *Storia naturale della distruzione*. Trad. it. di A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- SOMBROEK, A. 2005. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: Transcript.
- SPÄTH, S. 1989. *Rolf Dieter Brinkmann*. Stuttgart: Metzler.
- STAMPER, R. 2001. "Textstruktur und Bildlichkeit in der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns." In G. Schulz, M. Kagel (eds.). *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, 45-58. Vechta: Eiswasser.
- STEINAECKER, T. VON. 2007. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: Transcript.
- VANGI, M. 2005. *Letteratura e fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald*. Pasion di Prato: Campanotto.
- VISCH, M. 1983. "Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges Schlachtbeschreibung." In T. Böhm-Christl (eds.). *Alexander Kluge*, 26-49. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WISCHENBART, R. 1984. "Zur Auseinandersetzung um die Moderne. Literarischer „Nachholbedarf“-Auflösung der Literatur." In F. Aspetsberger, N. Frei, H. Lengauer (eds.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, 351-366. Wien: Bundesverlag.