

Fotoplastikon di Jacek Dehnel come macchina multimediale

Abstract

Fotoplastikon by Jacek Dehnel as a multimedia tool. In this article, I will analyse *Fotoplastikon* (2009) by Jacek Dehnel, a collection of a hundred old photographs accompanied by the same amount of poetic proses. The working principle of the book follows that of stereoscopy and bases itself upon the illusion of depth originating from the parallel reading of the images and texts placed next to them. The work, which resembles an old photo album, becomes a multimedia tool capable of creating a third dimension in spite of its flat surface. The result is a dialectic game the reader is asked to take part in starting from the subjective experience of the author. This article aims to describe the different strategies by which Dehnel, starting from Barthes' concept of *punctum*, leads the reader to formulate his/her own interpretation, which is often distant from the monoreferentiality of the image. Moreover, I took into consideration the idea of supplying the article with some excerpts of the work translated into Italian.

Keywords

Multimedia Literature, *Fotoplastikon*, Jacek Dehnel, Photography, Short Prose



Quella di Jacek Dehnel è senza dubbio una delle voci più significative dell'attuale panorama letterario polacco. Nato a Danzica nel 1980 e cresciuto in un ambiente particolarmente stimolante (dal lato materno come da quello paterno numerosi sono i parenti che, di professione o per passione, si dedicano ad attività relative ai più svariati campi dell'arte), Dehnel debutta giovanissimo con la raccolta di racconti *Kolekcja* (1999), mentre l'esordio come poeta avviene nel 2004 con il volume *Żywoty równoległe*, grazie al quale riceve il plauso di Czesław Miłosz e vince il prestigioso premio Kościelski. Lo scrittore, che oggi vive a Varsavia, ha pubblicato altre cinque raccolte di poesie, e ben dodici sono le sue opere in prosa edite in Polonia, parzialmente tradotte in varie lingue come l'inglese e il turco. In Italia Salani ha pubblicato il suo primo romanzo *Lala. Sotto il segno dell'acero*¹, saga familiare dal sapore mitteleuropeo incentrata sulla figura della nonna dell'autore, e *Il quadro nero*², narrazione a più voci ispirata alla vita del leggendario pittore Francisco Goya. All'attività di scrittore Dehnel unisce quella di traduttore dall'inglese, dal russo e dallo yiddish. Sul mercato editoriale polacco sono apparse le sue traduzioni di autori come Philip Larkin ed Edmund White. Leitmotiv dell'intera opera dell'autore è un costante sguardo rivolto al passato e ai suoi canoni letterari, che Dehnel traghetta nella sua prosa come nei suoi versi mediante processi di stilizzazione e, più raramente, di parodia.

1. Alcune considerazioni sul “funzionamento” di *Fotoplastikon*

Fotoplastikon, raccolta di cento prose poetiche che accompagnano altrettante fotografie d'epoca, viene pubblicato in Polonia nel 2009 dalla casa editrice W.A.B. Per la tipologia del formato adottato (disposizione orizzontale della pagina, rilegatura sul lato corto del foglio), per la qualità dei materiali (pagine semilucide, copertina rigida) e il suo contenuto, il libro ricorda un vecchio album fotografico. I cento testi che compongono l'opera, posti sulle pagine dispari del volume, sono dei piccoli saggi-commenti lirici di carattere ampiamente ecfrastico ispirati dalle cento fotografie sempre poste sulla pagina sinistra. Il titolo della raccolta corrisponde al termine polacco utilizzato per designare il Kaiserpanorama, dispositivo ottico ideato in Germania alla fine del diciannovesimo secolo e destinato alla fruizione collettiva di immagini stereoscopiche, coppie di fotografie o disegni posizionati in maniera tale da trasmettere un'illusione di tridimensionalità pari a quella generata dalla visione binoculare del sistema visivo dell'uomo. Grande struttura lignea dalla forma cilindrica, circondata in media da una ventina di postazioni ciascuna dotata di uno sgabello, il Kaiserpanorama consentiva a ogni spettatore di osservare a turno i medesimi soggetti attraverso un apposito visore a forma di binocolo e dotato di lenti. La scelta del titolo, accanto alla presenza, nelle prime pagine dell'opera, di un'immagine che illustra il funzionamento dello stereoscopio di Holmes, sono una sorta di istruzioni d'uso che

¹ J. Dehnel, *Lala. Sotto il segno dell'acero*, trad. it. R. Belletti, Salani, Milano 2009.

² Id., *Il quadro nero*, trad. it. R. Belletti, Salani, Milano 2013.

fungono allo stesso tempo da chiave di lettura per il lettore: dalla sintesi delle vecchie fotografie poste sulla superficie piana e bidimensionale della pagina e dei testi che le accompagnano deriva un'illusione di profondità paragonabile a quella generata dalla visione delle doppie immagini stereoscopiche attraverso uno strumento destinato alla loro fruizione. Diverse sono le analogie riscontrabili tra la struttura a più livelli dell'opera e il funzionamento del Kaiserpanorama, sebbene l'autore non chiarisca apertamente questo aspetto: le immagini e i testi, pagina dopo pagina, scorrono davanti agli occhi del lettore proprio come le doppie fotografie visionate attraverso le lenti del Kaiserpanorama; svariate sono inoltre le tematiche e i rimandi intratestuali che collegano tra di loro le immagini e che rendono coesa l'opera, così come vi era coesione nella successione degli stereogrammi visionati collettivamente dal pubblico, incentrati solitamente su un unico tema. La possibilità di concentrarsi a lungo su un'immagine o di scartarne invece un'altra per ritornarvi in un secondo momento sono caratteristiche che accomunano la fruizione del libro piuttosto con l'esperienza privata, domestica, dello spettatore di stereofotogrammi mediante l'uso dello stereoscopio di Holmes, apparecchio portatile e di grande diffusione, il primo ad essere prodotto in massa poiché economico e maneggevole. Non manca inoltre, che si sfoglino

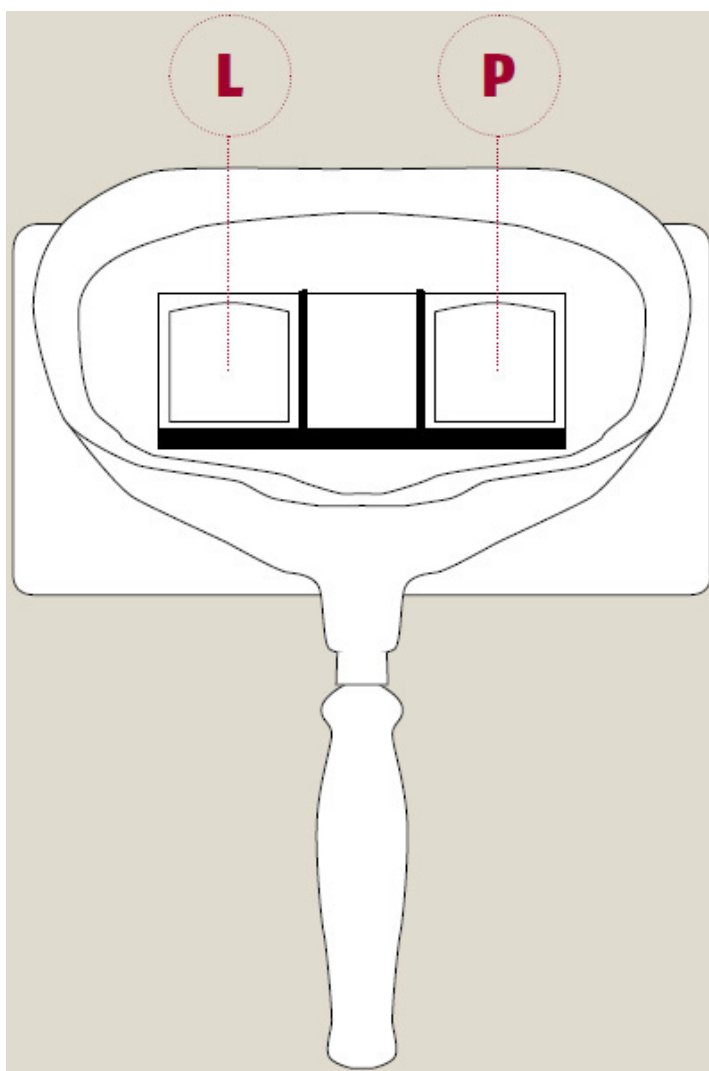


Fig. 1. Stereoscopio di Holmes, in *Fotoplastikon*, p. 7. Courtesy of Jacek Dehnel

le pagine di *Fotoplastikon* o che si guardi attraverso le lenti di uno stereoscopio, il piacere della contemplazione voyeuristica. La tridimensionalità generata dalla sintesi di fotografia e testo non è l'unico livello di lettura dell'opera. Ogni fotografia e ogni suo testo sono infatti collegati ad un'altra fotografia e ad un altro testo, più precisamente a quelli immediatamente successivi, con cui formano una coppia, o perché i soggetti delle fotografie sono simili, o perché sono anti-tetici, o ancora perché si tratta di due punti di vista differenti da cui guardare allo stesso argomento. Dehnel guida il lettore a questo secondo livello di lettura mediante una figura posta sul margine inferiore sinistro delle pagine pari, che rappresenta il visore stereoscopico di Holmes provvisto di due lenti: alla lente sinistra corrispondono una fotografia e il suo testo, mentre alla lente destra corrisponde un'altra coppia.

2. Tra fotografia e prosa

Le fotografie contenute nella raccolta, seppiate, in bianco e nero, raramente a colori (solo alcune di esse sono veri e propri stereogrammi), talvolta conservate in ottimo stato, spesso più o meno gravemente danneggiate, risalgono ad un periodo di tempo che va dagli anni Sessanta del XIX secolo agli anni Settanta del XX secolo. Variegate dal punto di vista del genere, dello stile, dell'oggetto rappresentato e della loro destinazione originale, le immagini sono state reperite dall'autore in diversi luoghi: aste on-line, vecchi scatoloni appartenuti a parenti, mercati delle pulci, bancarelle e negozi di antiquariato, album e collezioni private di amici e conoscenti. Delle persone e dei luoghi che, volta per volta, compaiono nei ritratti, nelle cartoline e nelle immagini mediche, l'autore nella quasi totalità dei casi non sa nulla. Manca un contesto di riferimento, eccezion fatta che per le rare volte in cui è presente un'annotazione sul retro. Cento fotografie, dimenticate, scartate perché mal riuscite, ritagliate dagli album di famiglia perché importanti, o forse, al contrario, perché non gradite, abbandonate per decenni in fondo a impolverati scatoloni di qualche soffitta, finite in mano a sconosciuti in modo accidentale, tornano dopo anni a parlare al lettore di oggi mediante le parole dello scrittore, che restituisce loro una seconda vita.

Le fotografie inserite all'interno del volume sono un pretesto da cui l'autore muove per formulare le proprie proposte di interpretazione dell'immagine, punto di partenza nonché destinazione finale cui l'occhio del lettore/osservatore torna più volte, per cercare conferma di quanto letto e trovarsi a convenire o magari dissentire con l'autore. La lettura delle immagini che lo scrittore offre è infatti solo una delle tante possibili. Lo sguardo che egli rivolge alle fotografie è quello del letterato, del poeta. Talvolta provocatorio e ironico, se non addirittura cinico commentatore della realtà, Dehnel dimostra una straordinaria capacità d'osservazione e una rara attenzione per i dettagli, riconducibili senza dubbio anche ai suoi interessi pittorici.

Difficile incasellare l'opera all'interno di un preciso genere letterario. La critica ha infatti fornito di volta in volta diverse definizioni di *Fotoplastikon*: da "kolekcja"³ a "fotoesej"⁴. Nel saggio *Contemporary Polish Essays: in Search of the Aura of Paintings and Photographs*, Dobrawa Lisak-Gębala si riferisce ai brevi testi scritti da Dehnel chiamandoli "essayistic ekphrases"^{5,6}, inserendoli a pieno titolo nel filone della saggistica contemporanea dedicata al viaggio,

³ C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie: fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010, p. 256.

⁴ M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2010, p. 124.

⁵ Lisak-Gębala, *Contemporary Polish Essays: in Search of the Aura of Paintings and Photographs*, in P. Gärdenfors, J. Płuciennik, W. Powers, M. Wróblewski (a cura di), *On-line/Off-line. Between Text and Experience Writing as a Lifestyle*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, p. 130.

⁶ Ove non diversamente specificato, la traduzione è a opera dell'autrice dell'articolo.

sebbene nel caso del nostro autore si tratti più precisamente di un "imaginary time travelling commenced due to a certain visual stimulus"⁷. Nelle trasposizioni letterarie delle immagini raccolte all'interno di *Fotoplastikon* sono presenti un'ampia varietà e una mescolanza di stili e registri narrativi, anche dentro lo stesso testo. Di frequente l'autore si diverte ad alternare una lingua elegante o che rasenta l'erudizione a un registro informale, talvolta anche volgare e dissacratorio. Numerose sono le originali metafore e i divertenti epiteti cui Dehnel fa ricorso per descrivere i personaggi delle fotografie. L'opera è inoltre disseminata di citazioni di autori della letteratura polacca e mondiale che talvolta per la loro allusività velata e grazie a un sapiente camuffamento appaiono difficilmente riconducibili alla fonte cui si riferiscono, al punto da richiedere un grande sforzo da parte del lettore per essere correttamente individuate e disambiguate, mentre altre volte esse sono del tutto esplicite e riportano fedelmente il testo d'origine. Un esempio di citazione esplicita tratta da poesia lo troviamo nei versi che fanno da apertura al testo dal titolo *Posydończycy* (Posidoniati)⁸, in cui viene riportato un frammento dell'omonimo componimento di Konstantinos Kavafis, mentre più implicito è il riferimento ai primi versi di *Niewinność* (Innocenza) di Wisława Szymborska, "Poczęta na materacu z ludzkich włosów. / Gerda. Eryka. Może Margareta", e che ritroviamo nel testo *Zegarek* (L'orologio), in cui Dehnel si rivolge alla ragazza immortalata in una fotografia appellandola "Urlike, Mette, czy może Ingrid"⁹. Molti sono i riferimenti biblici e, allo stesso tempo, ai canti della tradizione polacca o ancora alla cultura di massa. Il testo abbonda inoltre di espressioni idiomatiche, proverbi e giochi di parole.

Il testo, marcatamente ibrido ed eterogeneo dal punto di vista semiotico, coniuga due elementi inscindibili l'uno dall'altro e condizionati da un legame di interdipendenza; è proprio la *mise en texte* delle fotografie a generare un terzo significato, che è a sua volta differente dal significato che ogni fotografia reca in sé e che ancora risulterebbe monco nel caso in cui la lettura del testo non venisse accompagnata dalla visione contemporanea delle fotografie. È la stessa impostazione grafica delle pagine a suggerire un rapporto di equivalenza tra il testo e l'immagine che, complementari nella creazione di una terza dimensione, occupano entrambi un posto di pari importanza all'interno del volume.

Essendo la scrittura per definizione espressione dell'intimo, di una dimensione privata, allo stesso modo in cui la fotografia è superficie, esteriorità, tra l'immobilità che contraddistingue le fotografie e il flusso caratterizzante l'arte della scrittura si viene ad istaurare sin dalle prime pagine un gioco dialettico che, pur inevitabilmente legato all'esperienza soggettiva dell'autore, acquista pagina dopo pagina un valore universale, grazie anche all'uso che Dehnel fa della sintassi e all'attenzione nei confronti dell'aspetto semantico: evita verbi parentetici ("credo", "penso"), mette spesso in dubbio le proprie considerazioni attraverso l'uso di avverbi modali ("forse", "probabilmente"), manifesta una netta predilezione delle forme impersonali o impropriamente impersonali,

⁷ Lisak-Gębala, op. cit.

⁸ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, W.A.B., Warszawa 2009, pp. 212-217.

⁹ Ivi, pp. 54-55. ("Urlike, Mette, o forse Ingrid").

espedienti mediante i quali l'autore simula distanza e sfuma la responsabilità di quanto affermato, pur non rinunciando ad esprimere il proprio parere ("myśli się o tym, jak", "można zapytać po co", "możemy przyjąć, że", "wszyscy to wiemy").

La coesistenza, all'interno dello stesso spazio fisico, di elementi relativi alla sfera del verbale e di altri a quella iconografica, il contrasto che questa prossimità genera, sono fattori che provocano la partecipazione attiva del lettore, chiamato costantemente a interpretare le relazioni che intercorrono tra quanto osservato e quanto letto: se da una parte il testo orienta la lettura dell'immagine attraverso l'assegnazione di coordinate spazio-temporali, la sua narrativizzazione e la finzionalizzazione, dal canto suo la fotografia conferma o mette in discussione la parola, richiedendo uno sforzo critico da parte dell'osservatore. La varietà di stili e registri, l'abbondanza di riferimenti intertestuali e citazioni, una sintassi fatta di ridondanze e reticenza, sono tutti elementi che cercano di colmare un vuoto e risolvere un problema metodologico di fondo: come scrivere a proposito di un *medium* che non nasce come scritto e che utilizza un linguaggio di codici che per molti aspetti rimane incompatibile con quello letterario, anche qualora un testo e un'immagine si pongano come approcci paralleli alla medesima questione?

3. Il *punctum* barthesiano alla base di *Fotoplastikon*

Il criterio secondo cui sono state presentate al lettore determinate fotografie e non altre, racconta Dehnel in un'intervista, presupponeva che vi fosse la "possibilità che ne scaturisse un testo potenziale"¹⁰. Prosegue lo scrittore: "Cercavo delle fotografie che avessero in sé un elemento inaspettato, insolito"¹¹. L'elemento cui lo scrittore si riferisce è stato teorizzato e definito dal critico francese Roland Barthes nell'opera *La camera chiara*¹², un saggio che cerca di indagare la fotografia attraverso gli scatti di celebri autori come Nadar o Avedon. Barthes si serve del termine *punctum* per definire il coinvolgimento emotivo con cui il fruitore (*spectator*) dell'immagine fotografica guarda ad essa: un elemento secondario, un piccolo dettaglio non notato a prima vista, qualcosa che può anche non trovarsi materialmente entro i limiti della cornice della fotografia o che il fotografo non ha inserito in maniera intenzionale, e che nonostante tutto si rivela decisivo, colpisce irrazionalmente l'attenzione dell'osservatore, lo trafigge come una puntura provocandone il turbamento. Il *punctum* è contrapposto allo *studium*, inteso invece come il modo razionale di intendere una determinata fotografia da parte del suo fruitore, il quale si pone intenzionalmente delle domande sulle informazioni che l'immagine contiene al suo interno basandosi sulle proprie esperienze e conoscenze, senza riceverne tuttavia alcuna emozione. Sovente Dehnel fornisce al lettore una descrizione neutra dell'immagine fotografica e di ciò che vi è raffigurato, ed è in questi punti che i suoi saggi diventano *écfrasi*, facendosi

¹⁰ <<http://lodz.naszemiasto.pl/artykul/frapujacy-fotoplastikon-czyli-jacek-dehnel-w-lodzi,2848104,artgal,t,id,tm.html>> [ultimo accesso 25.06.2018].

¹¹ Ibidem.

¹² R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.



Fig. 2. *Viel Spaß!*, in *Fotoplastikon*, p. 108. Courtesy of Jacek Dehnel

ricchi di dettagli e selettivi come attraverso la lente di ingrandimento. A un certo punto, però, la descrizione si interrompe: è quindi il *punctum* barthesiano che, con modalità e intensità di volta in volta differenti, colpisce l'attenzione dello *spectator-scrittore* e fa sì che le vecchie immagini raccolte nell'opera turbino per la loro forza ed espressività, e che da anonime possano diventare enigmatiche e ambivalenti. Da pretesto alla narrazione fungono talvolta dei particolari sui quali l'autore focalizza l'attenzione in maniera assoluta, tanto da escludere da un possibile commento qualsiasi altro elemento presente nell'immagine. Si tratta di particolari che possono colpire l'autore anche perché mancanti. Un esempio è l'immagine stereoscopica che raffigura gli interni dello Studio Ovale Giallo della Casa Bianca. All'interno della stanza "Wszystko jest tak, jak ma być. [...] A jednak najciekawsze jest nie to, co jest na zdjęciu, ale to, czego nie ma: fotel"¹³. L'oggetto a cui l'autore si riferisce, ossia il *punctum* di questa immagine, è la celebre poltrona di grizzly che Seth Kinman, noto costruttore di sedie, brutale cacciatore di orsi e indiani, nonché ammiratore del presidente Lincoln, donò a quest'ultimo nel 1864. Altre volte ancora, a suscitare il turbamento dell'autore è un collegamento inconscio che egli fa della fotografia che si trova davanti con un'altra, o ancora con un quadro, con la scena descritta in un libro o con il fermo immagine di una pellicola cinematografica. Queste associazioni di pensiero, soggettive e provenienti da stimoli esterni, consentono all'autore di intessere fantasiose storie talvolta ricche di suggestivo *pathos*, come nel caso di *Viel Spaß!*. Qui una strada innevata, animata da passanti che si affrettano e giovani soldati che lanciano palle di neve contro una ragazza braccata da uno di loro, mentre un bricconcello alle loro spalle guarda curioso il loro divertimento, diventa, nell'immaginazione dell'autore, una tragica scena ambientata nella Polonia occupata dai nazisti, già vista altrove:

¹³ Dehnel, *Fotoplastikon*, cit., pp. 42-43. ("È tutto proprio come dovrebbe essere. [...] Tuttavia nella foto è più interessante non tanto quello che c'è, bensì quello che non c'è: una poltrona").

Jest zima, mróz szczypie w uszy pod furażerkami; skupiają się na locie śnieżki, na śmiechu, na rzeczach małych; rzeczy wielkie im umykają - pewnie nikt z nich, tak jak tu stoją, pochylają się, rzucają, nikt, nawet ten, który pstryka zdjęcie, nie ma pojęcia, że tworzą zupełnie inny obraz, że każdy z nich jest paradygmatem, że znamy ich z innych zdjęć i opowieści: strzelców, tych, którzy przyspieszają kroku po drugiej stronie ulicy, blondynę w loczkach, chichoczącą na ramieniu krzepkiego mundurowego, nawet tego uchachanego dzieciaka, kryjącego się za plecami wyższych od siebie, znamy ich z innych zdjęć - i dziewczynę, która zakrywa dłońmi twarz, pochyla się w oczekiwaniu na strzał¹⁴.

4. I temi di *Fotoplastikon*

Che valore possono avere delle vecchie fotografie osservate a distanza di decenni, sovente di un secolo o più? Cosa possono comunicare volti e luoghi sconosciuti? Le storie dei protagonisti di queste immagini ci riguardano ancora oggi, e se sì, in che modo? L'autore dimostra in questi cento mini-saggi che se non riescono proprio a fornire delle risposte, le immagini possono perlomeno (e non sembra poco) stimolare riflessioni e domande. Le fotografie inserite dall'autore nelle pagine dell'opera non fungono solo da spunto per ragionare sui destini dei loro protagonisti, ma fanno in primo luogo da *input* per riflettere su grandi tematiche di carattere universale¹⁵. Tra di esse menzioniamo, ad esempio, il graduale scadimento della fotografia che negli ultimi decenni da arte si è trasformata in divertimento alla portata di tutti e dai pessimi risultati. Queste sono le parole che Dehnel fa pronunciare ai tre uomini protagonisti della prima (e non a caso) fotografia che apre il volume, rivolte "przez bezmiary czasu"¹⁶ direttamente al lettore di oggi:

¹⁴ Ivi, pp. 108-109. ("È inverno, sotto i berretti il gelo pizzica le orecchie. Sono tutti presi dalla traiettoria delle palle di neve, dalle risate, dalle piccole cose. Le grandi cose sfuggono loro. Probabilmente nessuno di essi - dal momento in cui sono qui ad alzarsi, a piegarsi, a lanciare - nessuno, nemmeno quello che sta scattando la foto, si immagina che formano un quadro completamente diverso, che ognuno di loro è un paradigma, che li conosciamo da altre foto e da altri racconti: i tiratori, la gente che allunga il passo dall'altra parte della strada, la biondina coi riccioli che ridacchia appoggiata a un vigoroso soldato, persino quel bambino che si diverte da matti, nascosto alle spalle di quelli più alti di lui, li conosciamo da altre foto. E anche la ragazza che si nasconde la faccia tra le mani e si piega aspettando il colpo").

¹⁵ "Nawet *Fotoplastikon*, który może się kojarzyć z czymś przykurzonym, z wizytą w przeszłości, tak naprawdę pokazuje nam drogę, jaką przebyliśmy przez ostatni wiek, może półtora: przemiany historyczne, społeczne, polityczne, które stanowią o tym, kim dziś jesteśmy. W Polsce, w Europie, na świecie", J. Wierzejska, *Z Jackiem Dehnelem rozmawia Jagoda Wierzejska, Pisarz zawsze tkwi między dziedzictwem a potomnością*, in "Nowe książki", n. 1, 2014, p. 10. ("Persino *Fotoplastikon*, che potrebbe evocare qualcosa di antiquato, una sorta di ritorno al passato, in realtà ci indica il cammino che abbiamo percorso negli ultimi cento, forse anche centocinquanta anni: i cambiamenti storici, sociali e politici che ci hanno fatto diventare quello che siamo oggi. In Polonia, in Europa, nel mondo").

¹⁶ Dehnel, *Fotoplastikon*, cit., pp. 8-9. ("Attraverso l'immensità del tempo").

Wszystkoście pomieszali, gamonie. Patrzymy na was, wszyscy trzej, dwaj stojący po bokach i ten, który siedzi w środku, najstarszy, [...] i widzimy to z całą przenikliwością. Straciliście miarę, wyciągając łapy po czarną skrzynkę, do której wiedzący zaprasza światło. Straciliście miarę, miniaturyzując ją, produkując w setkach, w tysiącach, w milionach egzemplarzy, sprzedając za grosze, na wyprzódki, byle komu, pozbywając się najpierw szklanych negatywów, a potem jakiegokolwiek kliszy, montując ją w telefonach komórkowych i rozdając



Fig. 3. *Gówno chtopu, nie zegarek*, in *Fotoplastikon*, p. 8. Courtesy of Jacek Dehnel

bez umiaru gówniarzom w garniturkach od pierwszej komunii. Nie robicie fotografii. Pstrykacie fotki, [...] zdradzające całą brzydotę i prowizoryczność świata [...]. To my, z zamkniętymi ustami, mówimy do was przez bezmiary czasu [...]: fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno. [...] Stamtąd, dokąd doszliście, gamonie, nie ma już powrotu do piękna.¹⁷

Un memento, questo, che ha una duplice valenza: da una parte, infatti, con il suo valore intrinseco esso si pone come ammonizione agli odierni "scattatori seriali" di fotografie, che con leggerezza e cattivo gusto riempiono di scatti maldestri i propri cellulari di ultima generazione, le fotocamere digitali con le quali è possibile scattare enormi quantità di immagini senza porsi il problema della loro riuscita e senza dovere badare a spese (come quelle derivanti fino a un tempo non troppo lontano dall'acquisto di pellicole e dal loro sviluppo); dall'altra, invece, è un richiamo diretto al lettore di *Fotoplastikon*, perché si appresti alla lettura delle pagine a venire con maggiore consapevolezza e senso critico. Vale la pena menzionare anche il modo in cui l'autore presenta, in uno dei testi forse più significativi e poetici dell'intera raccolta, il concetto stesso di "letteratura". Quest'ultima assume le sembianze di un cane con i denti appuntiti, giocherellone e un po' dispettoso, facilmente identificabile nello stesso Dehnel, giacché

[...] Widzi coś poza krawędzią zdjęcia, a może coś w ogóle poza krawędzią naszego postrzegania. Może, warcząc, chwycić piękno matymi, ostrymi ząbkami, potarłosić je, a potem puścić. Wabi się Literatura i lubi piteczki¹⁸.

Altra tematica affrontata da diversi punti di vista riguarda il ruolo dello scrittore. Dehnel, conscio della sottigliezza della linea che separa l'ambito della finzione da quello della realtà, nei confronti dell'immagine commentata assume di volta in volta atteggiamenti differenti. Se una posa di ironico distacco permea numerose pagine del volume, facendosi a tratti provocatoria e insolente, nei testi in cui l'io poetico si fa più intimo e sensibile, la responsabilità etica derivante dalla sua posizione porta l'autore a non trarre mai conclusioni affrettate sugli eventi commentati, né a cadere nella banalità di facili morali.

¹⁷ Ibidem. ("Ma che cosa avete combinato, babbei! Vi guardiamo tutti e tre, i due ai lati e quello seduto in mezzo, il più vecchio, [...] e la cosa ci appare in tutta la sua evidenza. Avete oltrepassato ogni limite, allungando le vostre zampe verso la camera oscura, nella quale colui che sa fa entrare la luce. Avete oltrepassato ogni limite, miniaturizzandola, producendone centinaia, migliaia, milioni di esemplari, facendo a gara per svenderla al primo che capita, sbarazzandovi prima dei negativi su vetro e poi di qualunque tipo di pellicola, inserendola nei telefoni cellulari ed elargendola senza misura a mocciosi vestiti a puntino per la prima comunione. Voi non "fate" fotografie. Voi "scattate" le vostre "fotine", [...] che tradiscono tutto il brutto e la provvisorietà del mondo [...]. Siamo noi, con le labbra chiuse, a parlarvi attraverso l'immensità del tempo [...]: la fotografia non deve raffigurare ciò che è, ma ciò che dovrebbe essere. [...] Dal punto in cui siete arrivati, babbei, non si può più tornare al bello").

¹⁸ Ivi, pp. 198-199. ("Vede qualcosa oltre i confini della foto, oppure, chissà, qualcosa oltre i confini della nostra percezione. Può, ringhiando, azzannare la bellezza con i suoi denti piccoli e affilati, scuoterla e poi mollare la presa. Si chiama Letteratura e le piacciono le palline").

Sono diverse le occasioni in cui l'autorialità dello scrittore si manifesta proprio attraverso la consapevolezza dei propri limiti o addirittura nell'ammissione di un sentimento di impotenza.

Forzare il significato di un'immagine fotografica vale a dire in un certo senso violentarla, e Dehnel dimostra quanto possa essere facile sovrainterpretare una fotografia senza nemmeno accorgersene. A volte, però, può accadere di rendersene conto, come nel caso fortunato di due fotografie che ritraggono lo stesso soggetto e acquistate dallo scrittore a distanza di anni: la prima raffigura una bambina vestita in abiti folcloristici, braccia e gambe magrissime, con un cranio molto grande, apparsa in un primo momento all'autore come l'emblema di una povertà camuffata dall'abito festivo.



Fig. 4. *Nie śpiesz się*, in *Fotoplastikon*, p. 156. Courtesy of Jacek Dehnel

Cinque anni dopo la stessa bambina riappare in un'altra immagine:

[...] natrafiłem na nią po raz drugi. Stoi przy mamie, siedzącej na ławeczce w przydomowym ogrodzie; panienka przebrana za chłopckie dziecko. Ten sam dzień, taka sama - ale przecież zupełnie inna¹⁹.

Significativa, a tal proposito, la didascalia che fa da titolo alle immagini, e che recita *Nie śpiesz się* (Non avere fretta): in questo testo come altrove nell'opera, Dehnel solletica il senso critico del lettore, conducendolo dapprima sulla cattiva strada attraverso ingannevoli associazioni di pensiero, per poi gettare una nuova luce sull'immagine commentata tanto da indurlo a indietreggiare di un passo e tornare ad osservare la fotografia non più da fruitore passivo, bensì da osservatore conscio di quanto un giudizio affrettato o uno sguardo poco approfondito possano avere come effetto il fraintendimento, la distorsione addirittura, di quello che l'immagine sembra comunicare. Lo scrittore è consapevole che "il nostro sguardo non è esente da colpe"²⁰. Davanti ad un'immagine che fa scaturire sentimenti differenti, anche antitetici, si è spesso portati ad optare per una lettura più drammatica, giacché "wyobraźnia chce, żeby bolało, żeby jakoś bolało"²¹.

Una fotografia può rivelare all'osservatore diverse informazioni riguardo ai gusti, ai passatempi e alle abitudini della società in una determinata epoca. Significative sono, a tal proposito, le immagini umoristiche risalenti al periodo vittoriano e destinate al grande pubblico in cui bambini-cupidi e riccioluti vengono immortalati in pose ambigue. Difficile per il lettore di oggi non scorgere la malizia annidata nei ritratti *Słodycz* (Il dolciume) e *Książki, które mu pomogą* (I libri che lo aiuteranno)²², e resa ancora più manifesta dalle didascalie che dovevano nel lettore di allora suscitare una risata non per forza ingenua. Curiose da leggere *a posteriori* sono anche altre immagini pensate per divertire, ma che oggi rivelano invece la loro natura discriminatoria e i loro contenuti razzisti e sessisti, come le fotografie ai testi *Śmiejecie się z Czarnego Luda?* (letteralmente "Ridete dell'Uomo Nero?", sulla falsa riga del celebre gioco da cortile "Boicie się z Czarnego Luda", e quindi traducibile in italiano come "Chi NON ha paura dell'Uomo nero")²³ e *Kobieta XX wieku* (La donna del XX secolo)²⁴.

Se da una parte ogni fotografia, ciascuna in modo più o meno evidente, porta i segni del tempo e vi si possono rintracciare particolari che si riferiscono agli eventi storico-sociali caratterizzanti una data epoca, dall'altra parte è possibile, attraverso un procedimento quasi inverso, interpretare *a posteriori* un'immagine

¹⁹ Ivi, pp. 156-159. ("Mi sono imbattuto in lei per la seconda volta. È in piedi accanto alla mamma, che siede su una panchina nel giardino attiguo alla casa. Una signorina travestita da contadina. È lo stesso giorno, anche lei è la stessa, [...] eppure è completamente diversa").

²⁰ A. Sikora, *Chodząc po wodzie*, in "Twórczość", n. 6, 2010, pp. 112-113.

²¹ Dehnel, *Fotoplastikon*, cit., pp. 78-79. ("L'immaginazione vuole che in un modo o nell'altro faccia male").

²² Ivi, pp. 50-53.

²³ Ivi, pp. 36-39.

²⁴ Ivi, pp. 58-59.

attraverso una sua lettura in chiave storica, anche laddove manchino chiari indizi e rimandi al contesto spazio-temporale. Assecondando le caratteristiche latenti nella fotografia, con il senso del tragico e le capacità di premonizione che reca in sé, possiamo, ad esempio, leggere l'immagine dal titolo *Kronprinz*²⁵, risalente agli anni settanta del XIX secolo e che ritrae un adolescente Rodolfo, futuro erede al trono di Francesco Giuseppe I Imperatore d'Austria. La fisiognomica di Lombroso e l'eugenetica di Galton avrebbero potuto già predire *su base scientifica* che il volto del giovane, per la sua conformazione, fosse quello di un omicida? Si sarebbe potuta dunque evitare quella drammatica serie di eventi nota con il nome di "i fatti di Mayerling", che portò alla morte violenta dell'Arciduca Rodolfo d'Asburgo-Lorena e della sua giovane amante, la diciassettenne Maria Vetsera? O ancora, è possibile guardare dei bambini e delle bambine che posano spensierati in un campo di margherite in una fotografia risalente al 1895 e cui l'autore dà il titolo *1895. Never such innocence again*²⁶ senza pensare a quello che probabilmente aspetterà loro vent'anni più tardi? La serenità dei loro volti e la loro inconsapevolezza cozza in modo profondo con quello che sappiamo possa essere il loro destino da adulti: perire durante la Prima guerra mondiale in una sanguinosa battaglia o essere decimati dalla terribile epidemia spagnola che scoppiò sul finire del conflitto. Allo stesso modo, una fotografia che ritrae un gruppo di studenti universitari in un ricco appartamento della San Pietroburgo dei primi anni del XX secolo, che fingono di mangiare un loro collega, agli occhi dello scrittore non può non rimandare al drammatico assedio cui venne sottoposta per ventinove mesi la città durante la Seconda guerra mondiale, periodo in cui il cannibalismo divenne in effetti una pratica di sopravvivenza comune, come dimostra la celebre testimonianza storica registrata sul diario di una bambina e che l'autore inserisce all'interno del testo (*Petersburg*²⁷).

Nelle pagine di *Fotoplastikon* è possibile anche cogliere alcuni aspetti riguardanti il rapporto dello stesso scrittore nei confronti del passato. Il lettore potrebbe stupirsi per la conoscenza dimostrata dall'autore riguardo alle epoche andate, alle usanze in voga in un preciso contesto storico, ai costumi e alla moda caratteristici di un determinato periodo, agli oggetti di vita quotidiana riconducibili a un particolare ambiente sociale. Giovane scrittore con un impeccabile stile di altri tempi, collezionista di oggetti d'antiquariato, amante della moda raffinata (si è presentato spesso in pubblico indossando cilindri o tenendo in mano bastoni riccamente lavorati), a Dehnel è stata affibbiata l'etichetta del *dandy*. L'autore, che non si preoccupa di respingere l'appellativo che gli è stato dato, sembra invece volere dimostrare con ironia quanto la sua posa retrò non sia una creazione forzata di una maschera, di un'identità esclusiva, quanto piuttosto un gioco consapevole, una simulazione ad effetto. Ne è la prova inequivocabile, sulla quarta di copertina della raccolta, l'immagine in formato *Carte de Visite* che lo vede posare su una poltrona, vestito da *dandy*, un'espressione di irremovibile fermezza, insieme a delle paperelle di gomma che lo guardano, simmetricamente poggiate sui braccioli, sdrammatizzando

²⁵ Ivi, pp. 126-127.

²⁶ Ivi, pp. 34-35.

²⁷ Ivi, pp. 136-137.

la sua posa. Da una parte Dehnel utilizza modelli letterari del passato, un linguaggio colto e raffinato, ricorre sovente al *pastiche* e abbonda di riferimenti intertestuali, dall'altra non disprezza le nuove tecnologie digitali e i nuovi spazi medialti per promuovere i propri libri, per organizzare eventi e per fare letteratura. Attraverso il suo blog, la sua pagina Facebook privata e quella pubblica, la partecipazione a dibattiti di varia natura in veste di collaboratore o anche come utente di portali e riviste on-line, lo scrittore allarga la propria attività letteraria, che dai libri a stampa si sposta su altri supporti, senza per questo disintegrarsi ma, al contrario, dimostrandosi punto di accesso e propaggine di essa²⁸. Un *continuum* formale unisce inoltre *Fotoplastikon* ai materiali raccolti da Dehnel all'interno del blog *Tajny Detektyw*²⁹, dedicato ai criminali del periodo tra le due guerre e dove l'autore raccoglie vecchi articoli, fotografie e cartoline cui fanno da accompagnamento dei commenti letterari molto vicini allo stile e ai toni dell'opera qui presa in analisi.

5. Il *medium* fotografico, tema trasversale nell'opera

Le conoscenze da parte dell'autore riguardanti la storia della fotografia e il suo dibattito, i temi e le problematiche ad essa relative e il funzionamento del commercio di fotografie d'epoca sono evidenti in numerosi passi di *Fotoplastikon*, tanto da diventare argomento centrale di molti testi. L'autore è consapevole delle relazioni intertestuali che intercorrono tra le immagini raccolte nel volume e i modelli e generi fotografici cui esse rinviano. Nei commenti alle immagini trovano infatti spazio, in maniera più o meno approfondita e senza seguire un ordine cronologico, argomenti cruciali che riguardano la storia della fotografia dai suoi albori ai nostri giorni, i suoi aspetti tecnici e le sue ripercussioni in vari ambiti, dalla diffusione di nuove mode e abitudini allo svilupparsi di un modo inedito di concepire la realtà e se stessi. Anche un lettore che si avvicini per la prima volta all'argomento può facilmente rintracciare all'interno del testo tematiche quali i tempi infiniti di posa risalenti ai primi esperimenti fotografici, la trasformazione della fotografia in vanità di massa e arte "borghese", la diffusione di atelier attrezzati in cui si praticava una vera e propria cerimonia del ritratto, la fissità della posa della lusinghiera *Carte de Visite* e la scelta di interpretare un "tipo sociale", o ancora la corrispondenza epistolare accompagnata da fotografie come nuovo strumento di coesione familiare e sociale, il ruolo commemorativo e autocelebrativo degli album di famiglia, i *freaks* e il grottesco, la pomposità e le contraddizioni dell'epoca vittoriana riflesse nelle immagini, la fotografia utilizzata spesso pretenziosamente per scopi scientifici, la banalità della trasgressione puramente pornografica, l'estetica del kitsch, il collezionismo e il mercato delle fotografie, o ancora la quantità spropositata, la dubbia qualità e la mancanza di gusto delle fotografie dell'era digitale.

²⁸ Cfr. D. Antonik, *Literatura w audiowizualnym typie kultury*, in "Zagadnienia Rodzajów Literackich", n. 2, 2013, pp.197-209.

²⁹ <<http://tajnydetektyw.blogspot.com>> [ultimo accesso 25.06.2018].

6. Il ruolo delle didascalie in *Fotoplastikon*

Le didascalie che fanno da accompagnamento alle immagini dell'opera fungono anche da titolo ai testi ed equivalgono alla prima interpretazione dell'immagine da parte dell'autore con cui il lettore entra in contatto. L'autore è conscio dell'importanza del ruolo delle didascalie, e sebbene nel testo *Rorschach* egli affermi che "Napis, z jego czytelnymi regułami, zawsze wszystko wyjaśni"³⁰, l'uso che ne fa con tutta evidenza non corrisponde all'intento di disambiguare il significato delle fotografie presentate al lettore. Le didascalie concorrono qui alla creazione di un punto di vista soggettivo che condiziona in maniera decisiva la fruizione delle fotografie, soprattutto se queste si prestano a diverse possibili interpretazioni.

La critica e fotografa americana Nancy Newhall all'interno del saggio *The caption. The mutual relation of words/photographs*³¹ suddivide le didascalie in quattro tipologie principali, distinguendo tra *didascalia enigmatica*, una frase spesso estrapolata da un testo, che attira l'attenzione del lettore ma che viene da questi compresa soltanto dopo la lettura del testo cui la citazione si riferisce, *didascalia come saggio in miniatura*, che fornisce le informazioni necessarie affinché la fotografia possa essere letta correttamente, *didascalia narrativa*, che racconta ciò che avviene all'interno dell'immagine e alla quale solitamente si aggiunge un commento, e infine *didascalia aggiuntiva*, che "aggiunge una nuova dimensione" all'immagine poiché "combina le proprie connotazioni con quelle della fotografia al fine di creare una nuova immagine nella mente dello spettatore, [...] che non esiste né nelle parole né nella fotografia, ma solo nella loro giustapposizione"³². Alla luce di questa classificazione, le didascalie inserite da Dehnel, mai denotative e anzi fortemente connotative, sono riconducibili alle tipologie di "didascalia enigmatica" (si tratta infatti spesso di citazioni comprensibili a pieno solo dopo aver letto il testo cui si riferiscono), e di "didascalia aggiuntiva" (in quanto risultato di una sovrapposizione tra il contenuto del testo e l'interpretazione della fotografia da parte dell'autore e in quanto sia all'interno del testo che dell'immagine non vi sono riferimenti espliciti a quanto recita la didascalia).

7. Tra monoreferenzialità e interpretazione

Come accennato precedentemente, oggi viene irrimediabilmente meno il rapporto univoco tra significante e significato che in una data epoca aveva reso monoreferenziali determinate fotografie. Questo è dovuto alla distanza

³⁰ Dehnel, *Fotoplastikon*, cit., pp. 228-229 ("La didascalia, con le sue regole trasparenti, renderà sempre tutto chiaro").

³¹ Cfr. N. Newhall, *The Caption. The Mutual Relation of Words/Photographs*, in "Aperture Magazine Anthology; The Minor White Years, 1952-1976", Aperture, New York 2012, pp. 66-79.

³² Ivi, p. 68.

temporale che divide lo scrittore, e quindi il lettore, dal fruitore originale delle immagini presentate nel volume, all'astrazione spesso assoluta del soggetto ivi rappresentato dall'ambiente, dalla situazione e dal contesto, e anche al cambiamento delle convenzioni estetiche e sociali che ha avuto luogo nel frattempo. La trasparenza e l'oggettività perdute hanno lasciato posto ad un'ambiguità manifesta, mai negata dall'autore. Al contrario, è messa in risalto non solo in quanto *spiritus movens* della raccolta, ma anche perché è ad essa che si deve, almeno in parte, il fascino che continuano ad esercitare, sugli studiosi come sugli amatori, le vecchie fotografie. Sebbene, nel tentare un approccio non empirico, Dehnel si metta in cerca persino del più piccolo dettaglio che possa rivelare qualche nuova informazione (raramente le fotografie si lasciano interpretare o forniscono una chiave di lettura oggettiva), egli non si limita solo a guardarle, ma riesce persino a "vedervi" qualcosa. Per farlo, con indosso gli abiti ora dello scrittore, ora del sociologo, ora dello storico, allarga il suo sguardo oltre la cornice delle immagini, in una sorta di viaggio spaziotemporale. Al suo ritorno, quello che consegna al lettore non è forse ciò che si sarebbe aspettato di riportare indietro: svariate riflessioni sull'uomo contemporaneo, delicate supposizioni e grandi interrogativi nient'affatto scontati.

Nella sezione che segue è possibile leggere la traduzione italiana di quattro testi tratti dall'opera affiancati dalle immagini³³ che corredano l'opera originale, di cui è stata riprodotta graficamente la struttura nel rispetto della sua architettura interna.

³³ La riproduzione delle immagini che seguono è stata gentilmente concessa dall'autore.



??

N°13 P I lunghi pomeriggi invernali, le lunghe ore passate sul sedile posteriore dell'auto a domandare senza tregua: "ma quand'è che arriviamo?", i lunghi giorni d'estate trascorsi a letto con febbre, tosse e libri finivano sempre allo stesso modo: allungo un dito e lo porti al viso, chiudi l'occhio destro e apri il sinistro, apri l'occhio destro e chiudi il sinistro, e così via, a turno. Lo stesso dito, sfuocato, appare una volta da una parte e una volta dall'altra parte della poltrona, una volta da una parte e una volta dall'altra parte del cambio dell'auto. Salta da una parte all'altra Copre qualcosa, scopre qualcosa. E di nuovo. E ancora una volta. C'è e non c'è, c'è e non c'è.

La classica passeggiata, magari dopo aver fatto colazione, magari dopo un'abbondante merenda. Due più vicino, sullo sfondo una terza persona, che era di fretta o, al contrario, era uscita un attimo dopo dalla ricca casa che si vede in lontananza. Manca ancora il quarto per giocare a bridge, ed è colui che premette l'otturatore della macchina fotografica, ma ci arriviamo solo dopo averci riflettuto. Dal momento che ci siamo accorti di lui, facciamogli pure i complimenti: una bella composizione, diagonale ma senza esagerare, che scende morbida dalle chiome più alte sulla sinistra fino ai cespugli in basso, dalla parte opposta. La casa, gli alberi e le persone sono una striscia di chiazze più chiare e più scure tra due superfici bianche, quella della neve e quella del cielo invernale. La figura dell'uomo col berretto di pelo chiude la parte destra, con una distanza adeguata rispetto al margine.

Solo nella seconda foto, quella a destra, si scorge un'altra persona. Una donna, un uomo? Si vede solo una parte del viso, del cappotto, del cappello, quasi fosse un elemento di disturbo, una macchia di sporco sul bordo della foto. Se non fosse per il dop-

pio obiettivo, il cui compito è quello di riprodurre artificialmente la parallasse, lui, lei, insomma, questo qualcosa non ci sarebbe affatto. Quale ritaglio dell'angolo visivo, di tutto il panorama, è questa foto? Un sesto? Un ottavo? Un decimo? E' comunque riuscito/a a rientrare nell'inquadratura, sebbene sotto forma di qualche chiazza sbiadita.

C'è un numero incalcolabile di persone che si sono conservate per caso: i volti tra la folla durante una celebrazione, in secondo piano, sul margine. Una figura sulla scalinata di una celebre cattedrale, un ragazzo del vicinato che sorregge la testa di un negro linciato a morte o una rapa eccezionalmente grossa. Nomi e cognomi che esistono da decenni, da secoli, solo perché qualcuno non buttò via una ricevuta, perché qualcuno non bruciò una lettera, perché qualcuno scrisse i nomi sotto le persone ritratte in una fotografia, perché qualcuno impresse con un bastoncino dei segni sull'argilla morbida e qualcun altro, in un mondo oramai incredibilmente cambiato, dissotterrò questa tavoletta dalle rovine di una città assira.

Quello che non si vede non c'è: ed è una nostra abitudine infantile che ci fa pensare ad essi come a coloro che all'ultimo momento fecero ritardo e non riuscirono a salpare per il viaggio inaugurale del Titanic o della Lusitania, a coloro che, feriti leggermente al polpaccio, si tirarono fuori da un mucchio di fucilati, agli unici sopravvissuti di una catastrofe aerea, della liquidazione di un ghetto, di un ristorante saltato in aria.

Ma costoro, assenti o da qualche parte in un angolo, appaiono forse a figura piena in un'altra foto: proprio al centro, rossi in volto, firmati con nome e cognome. Coloro che non ebbero fortuna sul ponte di una nave, messi al muro, nel nascondiglio dietro un armadio, permangono da qualche altra parte integri, non decurtati?

Berlino, 5 II 2008

es

62
63

N°17 L



Dissonanza



??

Una persona saggia, o per lo meno una che di queste cose se ne intende, di certo saprebbe se si tratti di un tedesco, di un austriaco o un francese (o piuttosto, se si tratti dell'esercito tedesco, russo o francese: la divisa nasconde informazioni così personali come la nazionalità), quale grado avesse, magari persino in quale reggimento servisse (giacché la parola esatta non è "lavoro", né "sgobbata", bensì "servizio", qualcosa come un servaggio a rischio elevato). Io posso solo notare il distintivo proprio sotto al mignolo che tiene l'archetto: forse è una tortuosa "w" in stile guglielmino, con sopra un'aquila o una corona? O forse sono solo le canne incrociate di due cannoni, simbolo di un reggimento di granatieri? La bordatura del colletto, la foggia dei bottoni, sono tutte questioni marginali. Ciò che conta è il violino, la dissonanza.

Poiché indipendentemente da come ce lo immaginiamo, farà comunque male: un ragazzo sensibile proveniente da una città universitaria piena di palazzi rinascimentali dagli alti pinnacoli, studente di filologia classica, scaraventato in mezzo a cervelli spappolati e case in fiamme dalle quali corrono fuori torce uma-

ne. La sera un salto da qualche puttana disperata, alle sei di mattina al plotone d'esecuzione per fucilare un disertore.

Oppure: uno che da piccolo faceva i libri a pezzetti e chiudeva i moscerini nelle boccette, un sadico nascosto dietro a un paio di occhialini tondi, estasiato dall'odore del sangue caldo o da un corpo che frigge, un amante della tortura, un licantropo che la notte va in cerca di squallide avventure. Trascorre le giornate esercitandosi sugli spartiti di Bach all'interno di edifici abbandonati.

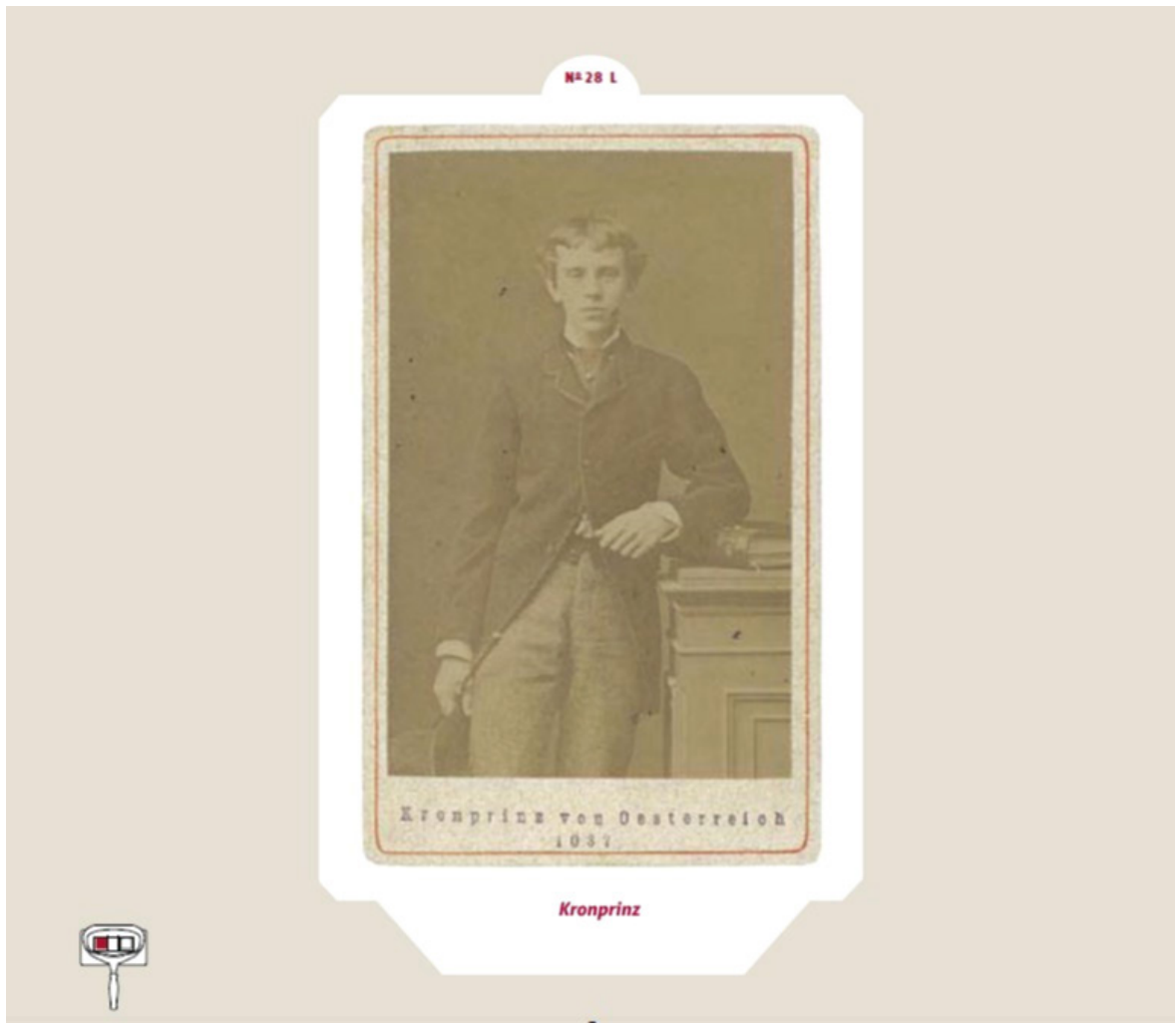
Alle sue spalle solo dei sottilissimi contorni raffiguranti una porta chiusa: nel suo sguardo non c'è nulla che permetta di propendere per una versione piuttosto che un'altra.

Possiamo ovviamente dare una lettura totalmente diversa: ecco un signor nessuno vestito in divisa che suona il violino. Alle sue spalle, nell'ufficio dell'intendente, non c'è seduto nessuno e i pomeriggi strimpella per diletto *Suona, Gitano!*, ma questo all'immaginazione non interessa, l'immaginazione vuole che in un modo o nell'altro faccia male.

78
79

Varsavia, ZIV 2008

??



99

Lo si può intuire? Ce lo si può aspettare guardandolo, già adesso, nel momento in cui il fotografo della Corte imperiale e regia preme l'otturatore? C'è qualcosa nel modo in cui tiene lo scudiscio e il cappello, o magari nel poggiare il gomito sull'album? Ma soprattutto nella forma degli occhi, nel taglio delle labbra, chissà, nella distanza tra gli zigomi?

Sì, soprattutto il cranio. La sua forma, i vari tratti frenologici intersecati tra di loro. I bernoccoli e le protuberanze sotto la pelle. Vi si trova qualcosa che dia il diritto di fare supposizioni, che fornisca una base alle ipotesi e che tracci delle proposte?

Qui avrà quattordici anni, forse sedici. Suo padre con un solo cenno, o chissà, con un telegramma (siamo nel pieno del secolo del vapore e dell'elettricità) può fare arrivare i più grandi medici e specialisti dell'epoca. Sarebbe forse riuscito Lombroso, avendo di fronte questo ragazzino, a trovarne il corrispettivo nel suo *L'uomo delinquente* (1876) o ne *L'amore nel suicidio e nel delitto* (1881)? Magari qualcosa nella struttura delle palpebre? E Galton, con le sue lastre esposte in modo misterioso, la sovrapposizione di diverse decine, addirittura diverse centinaia di volti di criminali in un unico super volto di un super criminale? Quel visino, con quella buffa scriminatura e gli occhi socchiusi, sarebbero andati bene per le sue assai scientifiche tavole, in cui l'assetto delle ossa, delle cartilagini e dei tendini smascherava un individuo folle o spregevole quanto un'impronta digitale, un filo, un capello trovati sul luogo del delitto da un infallibile detective?

E dunque: lo si può ancora guarire, scoprire il difetto, arrestarlo? Salvarlo da Mayerling, vale a dire non da una storiella da melodramma televisivo, da una sdolcinata coppia di amanti infelici che conclude con due pistolettate una relazione lacrimosa, ma da quello che mostrano l'obduzione, i tamponcini, i bisturi, il manuale di medicina legale: che Vetsera, l'ochetta di diciassette anni dalla bellezza banale, amante dei romanzi francesi, non venne affatto sparata bensì picchiata a morte, che Rudolf sedette accanto alla salma (i lividi si scuriscono, il sangue si coagula) ancora un paio d'ore e che solo sul fare del giorno uscì per un attimo dalla stanza, fischiettò una melodia, salutò il maggiordomo, dopodiché si chiuse la porta alle spalle e si fece saltare le cervella con un'unica pallottola.

Mentre lo guardiamo non vediamo un ragazzino con un frustino, ma un adulto: un tredicenne invecchiato precocemente che massacra l'amante. Ciò che sappiamo ci copre la foto. Per costatare la sua follia non servono né Lombroso né Galton, basta un qualsiasi cretino.

Se c'è qualcuno da curare e salvare, quel qualcuno siamo solo noi, che ci ostiniamo a credere che dalle linee sul palmo della mano, dai bernoccoli sul cranio, dalle macchioline sull'iride si possa dire qualcosa sull'anima. Ma lei fugge via, come la salma di Vetsera, dall'uscita sul retro, su un carretto, con un bastone della scopa cucito nel vestito, seduta in mezzo a due lugubri zii in redingote.

126
127

Varsavia, 21 - 24 VI 2008

els

N° 42 L



(Nessun uomo è un'i...) Sola



Si sono riversate fuori dalla porta di quel palazzo in mattoni come un dolce dalla madia, queste fresche ragazze. Quella sulla destra, che con la mano sollevata in alto tiene ancora la maniglia, ridendo in modo birichino, sembra la monella della classe che ha riempito di carta velina tutti i calamai o che ha fatto uscire dalla gabbia i porcellini d'India. Ma non si tratta di alunne di una Realschule, bensì delle operaie di una fabbrica (cucitrici? filandaie? imballatrici?) – la coeducazione muove ancora i suoi primi passi, e tra le loro facce chiare e rotonde come pagnotte mezza crude si incontrano invece anche facce più scure, bruciate dal sole, ombreggiate dalle visiere dei berretti. O semplicemente più dure, insolenti. Maschili.

L'occhio vaga da una testa all'altra, da un personaggio all'altro, pescandone varie tipologie: l'elegante mastro col cappello in seconda fila a destra, e proprio accanto, nella fila successiva, la donna più anziana con la faccia che pare una pialla triste; il gruppetto di bimbi e giovanotti in abiti scuri, che formano un altro strato del dolce, quello scuro, integrale. Il dolce a due colori cresce, i lieviti scoppiettano, sicuramente prosperano i pizzicotti sotto il trasportatore a nastro, le palpatine dietro la turbina. Questa è una comunità, e nulla di umano è estraneo ad una comunità – dalle passioni asfissianti e distruttive, passando per le

prese in giro, i rancori, le vanterie e i drammi, fino al bassotto nero con il collare, tenuto in braccio con orgoglio come la mascotte della fabbrica (sicuramente in genere zampetta per la sala macchine trascinandosi dietro il sedere ballonzolante e aspetta che qualcuno gli butti sotto il tavolo un pezzetto della seconda colazione).

Quella sulla destra, la nana incurvata, quasi non si vede. Ed è di questo che si tratta; è sola, non partecipa alla vita comune, alla lievitazione, alle risate. A trovarsi lì, con un metro da sarta si riuscirebbero a prendere queste fragili misure: la distanza ideale dalla comunità. Quanto basta per non essere invadente, ma anche per rimanere tuttavia nella fotografia, sebbene il bordo dell'immagine le tagli dolorosamente il braccio e una gamba.

Ha la faccia della donna addestrata e resa pratica (grazie all'esperienza di un'intera vita) nel misurare questa distanza.

– Guarda un po' qui che foto triste – ho detto a Pietia porgendogliela.

E Pietia, che l'ha presa con la mano destra e, così facendo, ha coperto per intero l'angolo in basso con il pollice, mi ha chiesto:

– E perché?

150
151

treno Varsavia - Cracovia e Cracovia - Varsavia, 1 - 3 V 2009

