

Il reportage come fotografia in scrittura: la Cina di Roland Barthes, Franco Fortini e Goffredo Parise

Ludovica del Castillo

La fotografia e il *reportage* di scrittore presentano diversi punti in comune: entrambi si riferiscono a qualcosa che esiste, hanno un valore testimoniale (anche se parziale) e sono contemporaneamente un atto di documentazione e artistico.

La parola '*reportage*' si rifà all'inglese '*to report*', riferendosi all'atto di 'guardare', di 'riferire'. E forse non è un caso che una delle costanti espresse nel *reportage* di scrittore sia proprio quella di riferire delle 'impressioni', tanto che si parla spesso di "impressioni di viaggio".

Prima di analizzare le differenze tra fotografia e *reportage* di scrittore è necessario considerare il valore testimoniale dei due oggetti. Nonostante la fotografia non sia un'arte realista, come sostenuto da Rudolf Arnheim, possiederebbe un valore indicale, come afferma Philippe Dubois (1996) rifacendosi alla terminologia e alla definizione di Charles Sanders Peirce. La fotografia avrebbe quindi un collegamento meccanico con il referente. Di contro, in questa prospettiva, la scrittura potrebbe essere definita come una manifestazione mediata, poiché per suo statuto non presenta questo collegamento diretto e materiale con il referente. Date queste due definizioni del valore documentario della fotografia e del *reportage*, si potrebbe considerare maggiore il grado testimoniale e di affidabilità della prima.

Roland Barthes, nella *Camera chiara* scrive: «Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: "È stato"» (2003: 78). Anche se Barthes non cita direttamente Peirce né ha intenzione di sviluppare una teoria semiotica

dell'indicalità, ponendo il referente in rapporto diretto con la realtà lega però il suo discorso a quello sviluppato da Peirce.

Roland Barthes, grande teorico e saggista della fotografia, è stato anche un importante *reporter*: si pensi solamente al fondamentale volume sul Giappone, *L'impero dei segni*, che è stato un punto di riferimento e un modello di *reportage*. Il testo di Barthes è stato però anche negato: Goffredo Parise nel 1984 scrive nella sua recensione al volume di Barthes (intitolata *Troppo Occidentale per l'enigma Giappone*) che per comprendere il paese nipponico è necessario predisporre alle semplificazioni fulminanti e non ostentare l'analisi, come invece avrebbe fatto Barthes.

Roland Barthes è in Cina nel 1974: le impressioni sono raccolte nei suoi quaderni di viaggio, pubblicati nel 2009 nel volume intitolato *Carnets du voyage en Chine* e nell'articolo *Alors, la Chine?* apparso su *Le Monde* il 24 maggio 1974. Inoltre, Barthes ha utilizzato i suoi appunti di viaggio come fonte per la preparazione del suo seminario sulla Cina presso l'École Pratique des Hautes Études. Per la Cina Barthes non ha avuto lo stesso innamoramento provato per il Giappone, che in molti si aspettavano anche dal viaggio cinese: questo si intuisce sia dai quaderni di viaggio sia dall'articolo *Alors, la Chine?*, dove la questione è affrontata esplicitamente. È evidente una forte negazione della Cina e l'espressione di una mancanza di fascinazione. I quaderni cinesi di Barthes sono interessanti proprio perché mostrano il lavoro preparatorio per un'eventuale pubblicazione e non presentano alcuna cura stilistica, essendo il "negativo" della scrittura di *reportage*, ed evidenziano la dimensione privata della scrittura. Singolare è che a non riuscire a esprimersi compiutamente sulla Cina tra i tre autori presi in considerazione nel presente intervento sia stato quello che ha scritto *La camera chiara* – testo fondamentale per la fotografia – proprio perché in Cina avrebbe trovato "tutto fuori", "tutto esplicito". Rispetto al Giappone, la Cina è per Barthes una delusione e si nota un'evidente differenza rispetto a quanto è stato scritto sui due paesi: i testi scritti sulla Cina sono per la maggior parte preparatori, mentre per il Giappone si parla di un libro vero e proprio, di grande valore.

Sulla questione del rapporto tra immagine e testo, non è probabilmente un caso che Barthes, che si è occupato di fotografia e *reportage*, intrecci i due temi nella *Camera chiara*, che è costruito come un iconotesto, in cui immagine e testo collaborano per l'appunto alla creazione di senso.

Secondo Barthes la fotografia «ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente» (*ibid.*: 6) e, al pari di una testimonianza, è un'arte verso cui l'osservatore è portato a rivolgersi con maggior fiducia, proprio per questo suo legame diretto con la realtà. Ma non sempre l'immagine parla di ciò che rappresenta, e in questo senso è fondamentale la narrazione che si accosta alla fotografia. Avendo quest'ultima un rapporto più diretto con la realtà di quanto ne abbia la scrittura, siamo disposti a riporvi maggiore fiducia. Il testo, al contrario, manifestando più apertamente il suo valore relativo si dichiara maggiormente sincero e di parte: non possedendo valore indicale non pretenderebbe di esprimere alcuna verità o oggettività; per questo saremmo maggiormente predisposti ad accoglierlo col beneficio del dubbio. Nell'approccio all'immagine prevale la tendenza alla fiducia dell'osservatore, proprio per il suo valore indicale. Allo stesso modo, però, proprio questa rispondenza dell'immagine con il referente e il suo grado d'oggettività la renderebbe sospetta all'osservatore, che sa che la menzogna è efficace quando chi ascolta ha fiducia in chi parla.

Nel considerare il rapporto tra scrittura e fotografia e la possibilità di una sfiducia da parte dell'osservatore verso quest'ultima, potremmo pensare come esempio alla celebre fotografia del cormorano della Guerra del Golfo. La storia dell'immagine manifesta la problematica del grado di verità che una fotografia porta con sé. Nel gennaio 1991 è stata divulgata la fotografia di un cormorano intriso del petrolio sversato in mare per l'incendio dei pozzi del Kuwait. La foto è stata strumentalizzata e usata per testimoniare la follia di Saddam ed è stata divulgata in un momento particolare del conflitto, cioè quando era in corso l'offensiva degli Stati Uniti e dei suoi alleati contro l'Iraq e poco dopo lo sversamento in mare del petrolio dalle raffinerie del Kuwait. Per questo disastro ecologico ci fu uno scambio di accuse su chi fossero i responsabili: se gli Stati Uniti con i loro bombardamenti o Saddam

Hussein per arrecare danni all'Arabia Saudita. La fotografia del cormorano – simbolo della Guerra del Golfo – si è poi rivelata un falso giornalistico: gli ornitologi hanno confermato che i cormorani sono assenti in quei luoghi nel periodo in cui la fotografia sarebbe stata scattata.

Interessante motivo di spunto per la riflessione sono anche i testi sulla Cina di Franco Fortini e Goffredo Parise, che presentano una casistica del rapporto tra fotografia e scrittura.

Nel 1955 Franco Fortini è in Cina come membro della prima delegazione culturale italiana nella Repubblica popolare cinese. Nel 1956 esce per Einaudi il *reportage Asia Maggiore*, diviso in capitoli intitolati a zone geografiche ("Pechino", "Mukden", "Shanghai", "Hangchow"), a loro volta organizzati in una serie di testi-quadro, ognuno dedicato a un argomento specifico (come "Il tè", "Le minoranze nazionali", "I contadini", "La Grande Muraglia", "Le poesie di Mao", "Fotografie", "La discussione in treno", "Ultima sera", ecc.). I testi del *reportage* sono stati pensati e scritti per essere pubblicati direttamente in volume. Inoltre, durante il viaggio in Cina Fortini ha scattato moltissime fotografie, alcune delle quali sono state incluse dall'autore in *Asia maggiore*. Gli scatti cinesi di Fortini sono oggi conservati presso l'Archivio Franco Fortini dell'Università di Siena.

Goffredo Parise è invece in Cina nel 1966, anno in cui pubblica anche *Cara Cina*, volume che raccoglie gli articoli già apparsi, lo stesso anno, sul *Corriere della Sera* (intitolati "Arrivo", "Pechino", "Teologia politica", "Cattolici cinesi", ecc.). Per Parise con il viaggio in Cina iniziano i cosiddetti "viaggi politici", che si realizzeranno effettivamente nei *reportage* in Vietnam, Biafra, Laos e Cile, e che sono stati determinanti sia umanamente sia per la sua scrittura. Gli articoli usciti sul *Corriere della Sera* sono sprovvisti di fotografie.

Inoltre, i tre autori hanno un atteggiamento comune: si sono occupati di arte figurativa. Barthes con il suo testo sulla fotografia, *La camera chiara* (2013); Parise con l'interesse e gli scritti sull'arte raccolti nel volume *Artisti*, il tentativo (fallito) di diventare pittore e l'importante relazione con la pittrice Giosetta Fioroni; Fortini si è sempre interessato

di arte (si pensi alla sua tesi su Rosso Fiorentino, agli interventi su artisti ed esposizioni), anche come pittore.

Per approfondire il rapporto tra fotografia e scrittura in questi testi cinesi sarebbe utile rifarsi ai tre filoni che Claudio Marra (1999: 86) indica nell'evoluzione della pratica fotografica, come già proposto da Silvia Albertazzi in un suo recente studio sulla fotografia e la scrittura: il neo pittoricismo compositivo, la poetica dell'istante decisivo e la pratica della schedatura, interessante in particolare per il suo aspetto testimoniale (Albertazzi 2017: 76).

La componente materiale della fotografia nei *reportage* considerati non è solo una tendenza compositiva e un paragone teorico ma è anche un riferimento esplicito: lo scrittore si paragona al fotografo e manifesta il bisogno di fissare le immagini, la realtà, dedicando una forte attenzione al senso della vista. In Fortini troviamo un intero capitolo dedicato alla fotografia, in particolare al fotografare come atto di supremazia del colonizzatore, intitolato "Fotografia". In un passo del capitolo in cui si parla della curiosità che la Cina suscita negli occidentali, si legge:

Ma, debbo pur dirlo, essa è non di rado giustificata dal comportamento rumoroso, dagli scoppi di risa degli amici delegati, dal nostro puntare ovunque la macchina fotografica. In genere, solo i bambini amano farsi fotografare; gli adulti no, ed hanno ragione. C'è sempre un atteggiamento da spedizione etnografica, in questa smania delle fotografie. E la cosa diventa tanto più odiosa quando si fotografa la povera gente, o i vecchi vestiti con l'abito tradizionale, o le catapecchie. Mi chiedo come giudicheremmo lo straniero che venisse fotografando la gente seduta in via Veneto o le nostre massaie che fanno la spesa. Questo atteggiamento procede, nel nostro mondo, dall'unione del mito scientifico (il cosiddetto diritto alla documentazione) con una particolare forma di industria culturale (il rotocalco, la rivista di attualità) e, in ultima analisi, col profitto. [...] Fra il gruppo di contadini o di ragazzi che si mettono in «posa» o magari sull'attenti per farsi fotografare e il foto-reporter che li vuole «naturali», incivile è quest'ultimo. Quelli vogliono esser se stessi, e lui li vuole interpretare, ridurre a

paesaggio, a impressione, a natura morta. [...] E insomma, troppo spesso m'è passata la voglia di fotografare, nel corso di questo viaggio, troppo spesso m'è venuto da protestare per le foto degli altri; nel momento medesimo in cui portavo il mirino all'altezza dell'occhio. Il buon C. non certo per suo piacere ma per dovere professionale si portava il flash agli spettacoli teatrali e di tanto in tanto sparava i suoi lampi; in genere nei momenti più patetici. Qualche attore aveva un breve sussulto, la gente si voltava. Suppongo che se un cinese avesse fatto lo stesso alla Scala o al Manzoni sarebbe stato cacciato in malo modo (Fortini 2007: 133-34).

Interessante è anche un articolo del 1965 di Guido Piovene oggi raccolto in *Idoli e ragione*, intitolato "Il vizio fotografico": un testo profetico sull'ansia di fotografare durante i viaggi, senza capire perché si fotografa:

Naturalmente non ce l'ho con la fotografia in se stessa, che è uno strumento prezioso per molti scopi, e anche uno strumento d'arte. Mi ripugna questa trasformazione in celluloidi della vita. Per costruire, mediante una serie di documenti, una storia della nostra vita. Mi sembra che una volta si fotografasse meglio. Per costruire, mediante una serie di documenti, una storia della nostra vita, il che esige misura, non un confuso profluvio di immagini inutili; o per fermare un luogo che ci era piaciuto, ma solo dopo averlo guardato e sentito, e non prima e non senza. Altro è questo fotografare anonimo, infinito, nevrotico e insensibile, questa specie di benda volontaria sugli occhi che impedisce di guardare il mondo. Che giustifica certe difese e insofferenze, come le mie. Infatti penso che, prima di lamentarsi delle centomila piccole e grandi «alienazioni» della vita d'oggi, bisogna fare qualche cosa per rimanere immuni, nei limiti del possibile, per essere più liberi, per riservarsi ad altro. A meno che la mania di fotografare non abbia anche un altro significato. Forse molte persone si sentono così poco vive, e sentono così malfermo il mondo che hanno davanti, da affrettarsi con ansia ad archiviarsi e ad archivarlo, come si fa con quello che non si vedrà più (Piovene 1975: 100-01).

In Fortini questo sguardo di uomo-bianco-occidentale attraverso la fotografia si ribalta nel suo contrario e l'obiettivo perde la supremazia:

Lungo il fiume, gli abitanti delle barche, i branchi dei ragazzi che giocano seminudi fra i tralicci di legno dei pontili [...] ci rivolgono sguardi e parole d'una allegria canagliesca, che disarmava i nostri obiettivi fotografici; altrove, vedendoci puntare le macchine, la gente volgeva il capo o entrava nei portoni (Fortini 2007: 225).

O ancora, in Fortini, l'altro è visto come "in posa", come se fosse il soggetto inquadrato: in un passo, parlando di alcuni contadini, l'autore si trova a pensare «a come li avevamo lasciati, che salutavano già lontani, stretti come per una fotografia» (Fortini 2007: 232).

Al contrario, i *Carnets du voyage en Chine* di Roland Barthes sono dei veri e propri appunti: sono l'impressione di quello che è necessario conservare – in termini di dati, di ricordi e d'intuizioni. Anche per Barthes nei *Carnets* la fotografia ha un valore testimoniale e ha la possibilità di manifestare una sincerità maggiore rispetto alle parole. Inoltre Barthes esplicita la differenza che percepisce tra le narrazioni della Cina dei cinesi e quelle degli occidentali. Si legge nei *Carnets*: «Si fotografano molto. Quando avranno tutti un apparecchio sarà terribile, come i giapponesi. | Rapporto con l'immagine?» (Barthes 2009: 120). O anche: «La Grande Muraglia [...]: nessun interesse tranne quello tautologico¹ della fotografia!» (167). Per di più nei *Carnets* vengono spesso raccontate le fotografie viste durante il viaggio:

Foto di paesaggi.

[Volti cinesi: la *decisione* dello sguardo]

Costumi e ornamenti in vetrina.

Altra sala: lo sfruttamento delle minoranze prima della Liberazione.

Oppressione del Guomindang. Bambino con la mano tagliata da un latifondista. Prove fotografiche.

¹ "o piuttosto: antonimico" (*ibid.*: 167)

[...] Tutte le foto sono impressionanti (*ibid.*: 180).

Nei *Carnets* di Barthes è forte la percezione che le guide, gli interpreti cinesi e gli organizzatori abbiano definito i confini dell'inquadratura del viaggio e orientato lo sguardo. Questa sensazione di "sguardo-deviato" è una costante di tutti i testi qui analizzati. Di fronte a questa limitazione gli autori provano una grande frustrazione per l'impossibilità di entrare in un contatto sincero con il luogo, con la cultura e con quello che la Cina è veramente.

Un altro atteggiamento sembra accomunare i viaggi di Barthes, Fortini e Parise: il tentativo di smentire le ideologie, verificando di persona *in loco*, cercando di capire e di documentarsi. Luigi Marfè ha definito questo atteggiamento "antiturismo politico" (2009): il sentire un'ostilità verso questa verifica è la fonte principale della frustrazione dei tre autori.

Passando a Goffredo Parise, si legge nel capitolo iniziale, intitolato "Arrivo": «La Cina è un'immagine insieme tradizionale e convenzionale della Cina, l'immagine esotica ma familiare delle fotografie e delle diapositive a colori che riempiono il mondo» (Parise 1989: 653), dove la Cina è rappresentata come una fotografia, come appartenente a un immaginario pregresso. Più avanti nel testo si ritrova un riferimento esplicito alla fotografia come mezzo della visione: «Ecco una chiesa cattolica a Pechino: inquadriamola dentro il mirino di una macchina fotografica e avremo l'immagine, anzi la cartolina, di una chiesa di paese nella Lombardia o nel Veneto» (671). Parise ha inoltre la sensazione che ci sia qualcosa di mancante nella visione, come se ciò che vede non risponda all'essenza del luogo. Si sofferma poi sulla riproducibilità di ciò che si è visto:

ad ogni quadrato, come ad ogni casa, ad ogni cortile, ad ogni oggetto, ne corrisponde quasi sempre un altro identico che gli sta di faccia e questo numero di quadrati che si moltiplicano forma così una città tutta parallelismi, analogie, ripetizioni, soprattutto ripetizioni che spiegano perché i cinesi ancora oggi si ripetono tanto senza mai stancarsi (*ibid.*: 659).

In tutti gli scritti di Parise lo sguardo è fondamentale, e qui in *Cara Cina* lo scrittore si dichiara esplicitamente osservatore e indagatore: nel testo sono molto utilizzati riferimenti alla vista, come «vediamo» (669), o «giro lo sguardo» (671):

gli strumenti di conoscenza di uno straniero in viaggio in Cina, oggi, non sono diversi da quelli di Marco Polo nel suo famoso viaggio. Essi sono: gli occhi per vedere, il cervello per riflettere, il caso e infine la propria persona, con tutto quanto possiede di lampante e di oscuro” (*ibid.*: 716).

Un altro aspetto interessante dei *reportage* cinesi è la poetica dell’“istante decisivo”, che si esprime in modi diversi: nella centralità del dettaglio significativo e determinante, nella parzialità dello sguardo e nell’atteggiamento poco predisposto ai sentimentalismi (in questo senso si pensi, per esempio, alle continue interviste svolte dagli autori con atteggiamento analitico, scientifico).

Quella di Parise si potrebbe definire una “poetica degli attimi”: nei suoi testi, specialmente narrativi, sono molto ricorrenti le epifanie. Si pensi ai *Sillabari*, per esempio, dove si legge:

Un giorno un uomo che amava la sua vita e quella degli altri comunque fosse ma non si guardava mai allo specchio, uscendo dal bagno si vide un attimo e gli bastò quell’attimo per capire tutto. Allora rientrò, accese con coraggio e calma tutte le luci e si guardò negli occhi (Parise 1972: 300)

Nel *reportage* cinese quest’attenzione per il momento illuminante si riflette nel tentativo di cogliere il senso profondo delle cose e nell’attenzione che viene posta ai particolari significanti, come per esempio la connessione tra l’orologio Omega e il denaro, specchio di qualcosa di più profondo:

Ecco infine i cinesi di fronte alla vetrina che rappresenta il vertice delle tentazioni mondane, la vetrina affollata sempre, a tutte le ore,

con gli occhi fissi sull'oggetto dei loro desideri: l'orologio Omega. In Cina costa una fortuna. Lo desiderano molto, più di un'automobile che nemmeno sognano, più di una casa di cui hanno una idea vaga, più del denaro stesso che considerano, come quasi nessuno, ormai, a questo mondo, un mezzo e non un fine. I cinesi usano il denaro con grande stile: lo nascondono nella mano e raramente sono riusciti a vedere il denaro mentre passa da una mano all'altra. Una sera un ciclista di riscìò mi ha rincorso per un resto che io non volevo. Me lo ha dato come si dà la mancia a un maggiordomo.

L'Omega è forse il solo mito d'eleganza e di esotismo occidentali, l'unico a cui si abbandonano, senza sospettarne il demone piccolo borghese. Sanno poco dell'Occidente, salvo la politica, e quel poco è quasi tutto lì (*ibid.*: 683).

Il particolare viene usato da Parise per manifestare una contraddizione, come nel passo precedente, e per ricercare una stonatura significativa, una sorta di *punctum* barthesiano, e cioè quel qualcosa che «mi punge» (Barthes 2003: 28) e che spesso «è un "particolare", vale a dire un oggetto parziale» (44): è la «striatura imprevista» (95) che attraversa la visione. Come accade nel passo precedente, spesso Parise costruisce i suoi testi su una sorta di *punctum*: su un contrasto significativo che rompe l'ordine stabilito – come quello tra ricchezza e povertà, o tra consumismo ed esistenza, in questo caso – e che si presenta come una sospensione dell'equilibrio.

Nello stesso modo anche Franco Fortini in *Asia Maggiore* cerca di fissare il più possibile quello che si è visto e di trovarne il carattere e l'elemento maggiormente significativo. In riferimento a questo atteggiamento di ricerca della verità e sulla potenza rivelatoria della fotografia è forse utile un richiamo alla *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin, in cui si legge che la fotografia ha la capacità di registrare, di fissare qualcosa che nel momento dello scatto non era stato percepito: una volta stampata, impressa sulla carta, il non visto e il non memorizzato si manifesterebbe in modo evidente, potente e misterioso. Scrive Benjamin:

Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui 'si allunga il passo'. La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale (Benjamin 2012: 230).

La metafora dell'inconscio ottico di Benjamin considera la fotografia come qualcosa che ha la facoltà di rendere manifesta una parte del mondo che altrimenti non sarebbe percepibile, come un fermo immagine della nostra vita. La capacità rivelatoria della fotografia si declina in Fortini nel momento precedente allo scatto (o nello scatto stesso) e in Benjamin successivamente, nel momento della revisione dell'immagine. Secondo questa concezione della fotografia si potrebbe avanzare un riferimento al film *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, in cui per il protagonista, Thomas, la macchina fotografica potrebbe essere considerata come una protesi della vista, un'estensione capace di svelare ciò che è nascosto.

Inoltre, anche la struttura dei testi manifesta un'attenzione al particolare: *Asia Maggiore* di Fortini, per esempio, è diviso in macro-capitoli dedicati ognuno a una città o a una località, a loro volta suddivisi in micro-capitoli con titoli, dedicati o a luoghi o a tratti caratteristici della Cina: è come se ognuno dei paragrafi volesse concentrarsi su un aspetto specifico, come se fossero le fotografie di un dettaglio. I testi che compongono *Cara Cina* di Goffredo Parise, prima apparsi sul *Corriere della Sera*, mantengono nell'edizione in volume il taglio originario d'articolo giornalistico e si concentrano su argomenti specifici (come "Pechino", "Agopuntura", "Freud in Cina", ...).

L'immagine fotografica si definisce probabilmente non come qualcosa di oggettivo, ma in base alla narrazione che di questa immagine ne viene fatta. Per questo è centrale la funzione dell'accostamento d'immagine e testo.

Gli interventi di Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri* e di Bertolt Brecht in *L'Abicì della guerra* sono fondamentali riguardo la

questione del rapporto tra testo e immagini. Nel testo di Brecht le fotografie della guerra sono accostate a delle quartine che non hanno quasi mai una funzione didascalica, ma sono più che altro manifestazione del pensiero di chi guarda, che sente la necessità di dare un senso e un ordine agli eventi e di collocare le fotografie nella storia.

Sontag in *Sulla fotografia* affronta la questione del valore delle didascalie: la scrittura sarebbe uno strumento ideologico e soggettivo, a cui è attribuita la funzione di commento alla fotografia, capace di indirizzarne il senso e di renderla fonte di significati che questa di per sé non esprimerebbe:

Le didascalie tendono a sovrapporsi alla testimonianza dei nostri occhi, ma non esiste didascalia che possa limitare o fissare permanentemente il significato di un'immagine.

Ciò che i moralisti chiedono a una fotografia è ciò che nessuna fotografia può mai avere: la parola. La didascalia è la voce mancante, e ci si aspetta che esprima la verità. Ma anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa della fotografia alla quale è unita. È un guanto che s'infila e si sfilta con facilità. (Sontag 2004: 95-96)

L'accostamento della didascalia all'immagine determinerebbe dunque il significato della fotografia, indirizzandone il senso.

I due casi dei *reportage* cinesi scritti dagli autori italiani sono esemplificativi del rapporto che lega immagine e testo: agli articoli di Parise pubblicati sulla terza pagina del *Corriere della Sera* non sono allegate fotografie, ma i testi sono vicini a delle immagini frivole e mondane accompagnate da didascalie come "La Bardot in luna di miele ad Acapulco", "I sovrani della Thailandia in Inghilterra" o "La Spaak e la statua di Clark Gable": la domanda che ci si pone è quale influenza possa aver avuto nella ricezione del *reportage* di Parise questo accostamento di testi di stampo sociologico-politico a immagini mondane, soprattutto per un autore che nei suoi articoli ha manifestato il disagio verso i preconcetti e la sua difficoltà di entrare in una relazione onesta e sincera con la Cina (e non solo a causa sua, ma anche per volontà della Cina

stessa). Il *reportage* in volume ha mantenuto l'organizzazione iniziale, che rispondeva alle esigenze della pubblicazione su un quotidiano.

Durante il viaggio Fortini scatta circa duecento foto, oggi conservate presso l'Archivio Fortini dell'Università di Siena: diciassette sono inserite nell'edizione del 1956 di *Asia Maggiore*, riprodotte su pagine di fattura adatta alla stampa fotografica (che presentano una foto su ogni lato). Nella seconda edizione del testo, del 2007, per l'editore manifestolibri, le fotografie sono state accorpate al centro del volume, modificando così il rapporto tra testo e immagine licenziato da Fortini: per l'autore le fotografie, vista la loro originaria collocazione, erano considerate probabilmente come parte integrante della narrazione, e non come un'"appendice" al testo. Da notare inoltre che la prima delle diciassette foto dell'edizione del 1956 è posizionata accanto al frontespizio e rappresenta uno dei soggetti che più colpiscono il viaggiatore-Fortini: i bambini. Altra differenza tra le due edizioni è che in quella del 1956 nell'aletta posteriore della copertina del libro è riprodotto un ritratto di Fortini in Cina, scelta che sembra voler testimoniare l'effettiva realizzazione del viaggio, anche se poi nella quarta di copertina a essere sottolineato è invece il carattere parziale del *reportage*.

Le foto di Fortini hanno valore testimoniale e poetico: per la maggior parte sono scatti che manifestano una preparazione e una costruzione, e che spesso sembrano avere la volontà di attestare la situazione in Cina e testimoniare l'esserci stato. Le fotografie di *Asia Maggiore* possono essere considerate come uno dei due piani del *reportage*, che si compone sia di immagini sia di testo: Fortini cerca di capire la Cina e di oggettivarla, conscio della parzialità del proprio sguardo.

Di per sé la fotografia, se non accompagnata da un testo, potrebbe essere interpretata liberamente, poiché effettivamente senza una didascalia conosceremmo poco dell'oggetto rappresentato, anche semplicemente riguardo al referente, al dove e al quando è stata scattata. Allo stesso tempo la fotografia è un oggetto più immediato rispetto alla realtà di quanto lo sia la scrittura, e quindi esprime maggior potenza, maggior impatto sull'osservatore. A definire la fotografia è la parola, che

ne attribuisce un senso, anche se soggettivo, parziale, ideologico e ambiguo per definizione, e questa sua ambiguità e parzialità è dichiarata, e il credere che non sia così potrebbe farci cadere in un'illusione. Nel *reportage* politico non si è di fronte a una volontà di prova: chi si presenta come *reporter* politico (se onesto) non pretende di avere un ruolo testimoniale o tendenzialmente oggettivo, ma ha uno slancio soprattutto polemico e riflessivo, e la sua potrebbe essere definita più che altro come una testimonianza che non si pretende neutrale e che manifesta la propria parzialità. Il valore relativo della testimonianza è rafforzato dalle affermazioni di tutti e tre gli autori, che nei loro testi cinesi e nelle loro dichiarazioni manifestano apertamente la problematica del valore parziale delle loro interpretazioni e dei loro scritti. Barthes non riesce a pubblicare (e a scrivere) quasi nulla sulla Cina e torna in Francia con quaderni pieni di appunti, ma niente da dire e da scoprire:

Si scuote l'albero del sapere perché ne cada la risposta e si possa così tornare indietro provvisti di ciò che consideriamo il nostro principale nutrimento intellettuale: un segreto decifrato. Ma non vien giù niente. In un certo senso, torniamo (a parte la risposta politica) con: NIENTE (1975: 17).

Per Barthes è come se la Cina fosse già stata interpretata a priori, e infatti viene definita come la manifestazione della «fine dell'ermeneutica» (*ibid.*: 18) e in essa i significati nascosti sono rari. Secondo Barthes la Cina non lascerebbe spazio alle interpretazioni di cui l'intellettuale occidentale è alla ricerca. Scrive Barthes parlando di sé, dell'intellettuale: «per atavismo ideologico siamo esseri che decifrano, soggetti ermeneutici; crediamo che il nostro compito intellettuale sia sempre quello di scoprire un senso» (*ibid.*). Ma:

La Cina sembra restia a svelarci questo senso, non perché lo nasconda ma, più sovversivamente, perché [...] disfa la costituzione dei concetti, dei temi, dei nomi; non suddivide i bersagli del sapere come noi; il campo semantico è disorganizzato;

la domanda fatta senza discernimento al senso è rovesciata in problema del senso, il nostro sapere in fantasmagoria: gli oggetti ideologici che la nostra società costruisce sono tacitamente dichiarati IM-PERTIENTS» (*ibid.*)

Sarebbe dunque l'uomo occidentale il centro del problema della comprensione della Cina, paese che concentrerebbe il senso nella politica. In Cina «il senso è annullato, escluso da tutti i luoghi in cui noi occidentali lo inseguiamo; ma rimane in piedi, armato, articolato, offensivo, dove a noi ripugna metterlo: nella politica» (*ibid.*: 19). Della Cina sarebbe leggibile solamente il suo «Testo politico» (*ibid.*: 20), che «è ovunque: nessun abito gli viene sottratto» (*ibid.*). A Barthes della Cina hanno interessato specificatamente la cucina, la scrittura e i bambini (di cui parla molto anche Fortini).

Franco Fortini invece scrive:

Scetticismo e stanchezza. Persuasione che non sia possibile trarre da queste visite ufficiali se non impressioni, note di colore, giornalismo o autobiografia (e che altro sto facendo?), che sia impossibile toccare la realtà dell'uomo della strada, la condizione umana del cinese odierno, abitante della città o del villaggio [...]; e questo [...] per mancanza di tempo, per difficoltà di lingua, diversità di costumi, ignoranza, larga nostra ignoranza. (*Un'ora difficile*, Fortini 2007: 137)

In queste righe è evidente la distanza culturale tra Fortini e la Cina, dovuta soprattutto alle mancanze e ai preconcetti degli occidentali.

Mentre, per concludere, Parise afferma la sua identità di scrittore e il suo atteggiamento di fronte al *reportage*, che per Parise si costruisce stilisticamente come un romanzo:

Un giornalista generalmente sente il bisogno di comunicare quello che ha visto. È il suo mestiere. Io in un reportage mi esprimo come in un romanzo. [...] Io faccio il giornalista una volta all'anno, al massimo due, e solo se c'è una necessità. Un viaggio, un'inchiesta in un certo paese, m'interessa come un romanzo. L'affronto con lo

stesso animo, altrimenti preferisco non farne nulla. Per la Cina è stato così (*La Fiera Letteraria*, 22 agosto 1968).

Ma, nonostante la forte componente narrativa dei suoi *reportage*, Parise crede anche nel loro valore testimoniale ed è forte in questi testi la motivazione politica. Il suo interesse a raccontare senza pregiudizi quello che ha visto si scontra con le ideologie, con il riconoscimento degli intellettuali negli schieramenti di partito, nel doversi riconoscere in un gruppo. Parise vuole svincolarsi da tutto questo, a costo di essere accusato di disimpegno:

Personalmente, dopo tutti i miei viaggi, non me ne importa niente delle parole impegno e disimpegno [...]. Il mio impegno, quando pensavo di essere impegnato, era questo: credere fermamente che, con le mie parole scritte, avrei informato e forse coinvolto nella sorte di alcuni ragazzi di quindici sedici anni, mandati a fare la guerra e disperatamente morti, alcuni lettori. (Parise 1989: 780)

In questi testi cinesi di Barthes, Fortini e Parise sono poste prima di tutto in evidenza le questioni del rapporto tra fotografia e scrittura (non solo manifesto ma anche latente), della parzialità delle due arti che, coscienti della propria non oggettività, attraverso un avvicinamento sia teorico che pratico aumentano il loro grado di verità soggettiva.

Ma ciò che i testi pongono in evidenza è anche un altro aspetto, quello di cui scrive Benjamin quando approfondisce l'«inconscio ottico». Parlando di una fotografia che ritrae Carl Dauthendey e la sua compagna, che ha uno sguardo molto intenso, scrive Benjamin:

Se si indugia abbastanza a lungo su una simile fotografia, si capisce come anche qui gli estremi si tocchino: una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et*

nunc, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo. La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa di quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente (Benjamin 2012: 229-30)

Ed è proprio quell'invisibile di cui parla Benjamin ciò che gli autori qui trattati cercano in Cina: qualcosa che vada oltre la costruzione e l'autorappresentazione e che colga l'essenza del paese. Così come «la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio», anche lo sguardo dello scrittore di *reportage* è più attento e cerca di riportare nella scrittura quella componente inconscia che la Cina, che il paese visitato, ha impresso inconsciamente e involontariamente in lui.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- Balicco, Daniele, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, manifestolibri, 2006.
- Barthes, Roland, *Alors la Chine?*, Paris, Christian Bourgois, 1975, trad. it. *Della Cina ed altro*, Ed. Giuseppe Recchia, Brescia, Shakespeare & Company, 1981.
- Id., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard – Seuil, 1980, trad. it. *La camera chiara* (1980), Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École Pratique des hautes études 1973-1974*, suivi de *Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2010.
- Id., *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois, 2009, trad. it. *I carnet del viaggio in Cina*, O barra O edizioni, 2015.

- Belpoliti, Marco – Cortellessa, Andrea, *Goffredo Parise, Riga 36*, Milano, Marcos y Marcos, 2016.
- Benjamin, Walter, “Kleine Geschichte der Photographie”, in *Die literarische Welt*, 1931, trad. it. “Piccola storia della fotografia”, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Eds. Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012: 225-44.
- Benvenuti, Giuliana, “Il diarismo in Asia Maggiore di Franco Fortini”, *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell’Ottocento e del Novecento*, Eds. Anna Dolfi, Nicola Turi, Rodolfo Sacchettini, Pisa, Edizioni ETS, 2008: 497-507.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Brecht, Bertolt, *Kriegsfibel* (1955), Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, trad. it. *L’abici della guerra* (1972), introduzione di Michele Serra, Torino, Einaudi, 2015.
- Crotti, Ilaria, “Goffredo Parise e la scrittura di viaggio”, *Tre voci sospette*, Milano, Mursia, 2004: 151-94.
- Ead., *Wunderkammern: il ’900 di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Dubois, Philippe, *L’acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, trad. it. *L’atto fotografico*, Ed. Bernardo Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996.
- Fortini, Franco, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977.
- Id., *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina* (1956), Ed. Donatello Santarone, Roma, manifestolibri, 2007.
- Lenzini, Luca – Nencini, Elisabetta – Rappazzo, Felice (eds.), *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- Marfé, Luigi, *Oltre la ‘fine dei viaggi’. I resoconti dell’altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.
- Marra, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 1999.
- Id., *Che cos’è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- Miszalska, Jadwiga, *Letteratura e impegno. La critica di Franco Fortini e la sua concezione della letteratura*, Cracovia, Universitas, 1993.
- Parise, Goffredo, *Cara Cina* (1966), *Opere*, Ed. Bruno Callagher e Mauro Portello, Milano, Mondadori, vol. II, 1989: 651-776.

- Id., *Sillabario n. 1* (1972), *Opere cit.*: 195-314.
- Id., *Guerre politiche: Vietnam, Biafra, Laos, Cile* (1976), *Opere cit.*: 777-995.
- Id., *Troppo occidentale per l'enigma Giappone* (1984), *Opere cit.*: 1547-51.
- Perrella, Silvio, *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Piovene, Guido, "Il vizio fotografico", *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975: 99-101.
- Rodler, Lucia, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, Roma, Carocci, 2016.
- Said, W. Edward, *Orientalism*, New York, Panteon Books, 1978, trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- Santoro, Vito, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet, 2009.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.
- Ead., *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1978), Torino, Einaudi, 2004.

L'autrice

Ludovica del Castillo

Ha conseguito la Laurea magistrale in Italianistica nel marzo 2015 presso l'Università Roma Tre ed è attualmente dottoranda presso le Università di Siena e Université Paris Sorbonne. Il suo progetto di ricerca è dedicato allo studio del *reportage* di scrittore nel secondo Novecento italiano. Tra le sue pubblicazioni recenti, "Franco Fortini: «Metrica e biografia»", *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, Ed. Laura Neri, Milano, Mimesis (2017); "Tristissimi Giardini: un percorso che resiste all'evidenza", *il verri*, 65 (2017): 99-112; "Goffredo Parise: una questione di vita", *il verri*, 64 (2017): 108-21.

Ludovica del Castillo, *Il reportage come fotografia in scrittura*

Email: ludovica.delcastillo@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 31/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

del Castillo, Ludovica, "Il reportage come fotografia in scrittura: la Cina di Roland Barthes, Franco Fortini e Goffredo Parise", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>