



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Storia delle Arti e Conservazione
dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**L'autenticità della
fotografia di strada nella
DDR**

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatore

Prof. Matteo Bertelé

Laureanda

Silvia Bergamo
Matricola 843335

Anno Accademico

2023/2024

ABSTRACT

Questa tesi cerca di dare una risposta a un quesito centrale, ovvero se il concetto di autenticità, determinante nel genere della fotografia di strada, riguarda anche le fotografie non ufficiali prodotte nel contesto socio-culturale della DDR. Lo studio si apre con il tentativo di dare una definizione alla fotografia di strada, attraverso il lavoro di due noti fotografi della Germania Ovest, Stefan Moses e Michael Schmidt. Si passa, quindi, con metodo comparatistico, all'indagine della fotografia non ufficiale, spesso contrastata dagli apparati statali, nella Germania dell'Est, seguendo il percorso di alcuni tra i più importanti fotografi dell'epoca. Da nomi socialmente impegnati, come Arno Fischer ed Evelyn Richter, negli anni Sessanta, ad autori e autrici le cui immagini rispecchiano, negli anni Ottanta, la disillusione nei confronti del regime socialista, come Harald Hauswald e Gundula Schulze-Eldowy.

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I – PER UNA DEFINIZIONE DELLA FOTOGRAFIA DI STRADA TRA GERMANIA EST E OVEST	9
1.1 Lo sguardo umanista: Stefan Moses e Michael Schmidt	9
1.2 Spontaneità come tratto distintivo?	32
1.3 La fotografia come testimonianza storica tra realtà e finzione	46
CAPITOLO II – LA FOTOGRAFIA NELLA DDR	59
2.1 La fotografia ufficiale nella Germania dell’Est	59
2.2 La svolta della fotografia non ufficiale: <i>Documenta 6</i> e <i>Medium Fotografie</i>	78
2.3 Le contraddizioni del regime nella fotografia di strada: Helga Paris, Arno Fischer ed Evelyn Richter	89
2.4 La disillusione nella fotografia dissidente degli anni Ottanta: Jens Röttsch, York der Knoefel e Christiane Eisler	109
CAPITOLO III – UN’AUTENTICITÀ POSSIBILE? FOTOGRAFI DELLA DDR A CONFRONTO	135
3.1 Harald Hauswald: il fotografo più temuto dalla Stasi	135
3.2 Sibylle Bergemann: scatti poetici di una realtà incantata	157
3.3 Gundula Schulze-Eldowy: il lato oscuro dell’emarginazione sociale	172

CONCLUSIONE	187
ELENCO DELLE IMMAGINI	190
BIBLIOGRAFIA	250
SITOGRAFIA	253

INTRODUZIONE

L'idea di partenza di questo lavoro di tesi coincide con un quesito: l'autenticità, fattore determinante nel genere della fotografia di strada, riguarda anche tutte quelle fotografie non ufficiali scattate nel contesto dittatoriale della Repubblica Democratica Tedesca? Per rispondere a questa domanda si è voluto creare un percorso strutturato in tre capitoli principali. Il primo di questi, supportato da manuali e testi relativi alla storia della fotografia facilmente reperibili in lingua italiana, cerca di dare una definizione alla cosiddetta fotografia di strada. Questo genere fotografico, spesso vago e senz'altro variegato nel suo significato, è stato indagato mediante l'operato di due noti fotografi tedeschi occidentali: Stefan Moses e Michael Schmidt. L'analisi della loro produzione fotografica si è rivelata fondamentale in due sensi: in primo luogo, si è dimostrata possibile l'appartenenza allo stesso genere fotografico di immagini molto diverse tra loro, in secondo luogo, sondare la situazione fotografica nella Germania Ovest ha agevolato la comprensione, oltre che il confronto, in merito al contesto fotografico della Germania dell'Est. Per quanto riguarda la scrittura del secondo capitolo, in cui si entra nel vivo della questione, illuminanti si sono rivelate due mostre fotografiche. La prima, *Colore per la Repubblica*, organizzata dal Deutsches Historisches Museum di Berlino nel 2014,¹ ha favorito la comprensione di tutte quelle fotografie su commissione scattate dai fotogiornalisti Martin Schmidt e Kurt Schwarzer che, negli anni della DDR, venivano diffuse dai giornali, dalle riviste, dagli opuscoli e da tutti quei canali di comunicazione gestiti, e controllati, direttamente dagli apparati statali. Indagare su questa categoria fotografica, caratterizzata da fini propagandistici, è stato fondamentale per riuscire, in seguito, ad approcciarsi alla fotografia non ufficiale, protagonista di questa tesi. La seconda mostra che si è dimostrata essenziale nella scrittura di questo lavoro è stata *Società Chiusa – Fotografia artistica nella DDR 1949-1989* organizzata, tra

¹ Mostra *Colore per la Repubblica. Fotografia su commissione della vita nella DDR*, in 'Deutsches Historisches Museum', 2014:
<https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2014/farbe-fuer-die-republik/> [10 giugno 2024]

il 2012 e il 2013, dalla Berlinische Galerie.² L'impostazione stessa dell'allestimento, che non seguiva un ordine prettamente cronologico, diversificava, infatti, le fasi di sviluppo che hanno caratterizzato la fotografia negli anni della DDR. Differenziando, infatti, la fotografia legata alla rappresentazione del reale, analizzata in questa tesi mediante le produzioni fotografiche di Helga Paris, Arno Fischer ed Evelyn Richter, dalla fotografia soggettiva degli anni Ottanta, indagata attraverso i lavori di Jens Röttsch, York der Knoefel e Christiane Eisler, viene consentita una maggiore, e mirata, indagine in merito alla motivazione artistica dietro ognuna delle immagini esposte. Se questa mostra ha agevolato la stesura dell'impostazione della tesi, altrettanto essenziali si sono rivelati altri contributi. La tesi di dottorato di Candice Hamelin, *Dietro le divisioni immateriali e materiali: fotografia della Germania Est, 1949-1989*,³ ha giocato un ruolo fondamentale su più livelli. Da un lato, le sue analisi approfondite sulla fotografia di Arno Fischer e Gundula Schulze-Eldowy, fotografa tedesca orientale indagata nel terzo e ultimo capitolo, hanno messo in risalto il salto, artistico e generazionale, compiuto dalla fotografia tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Dall'altro, il lavoro di Hamelin ha rappresentato la fonte primaria, se non l'unica, nell'indagine in merito a due mostre che hanno determinato il cambio di status della fotografia stessa durante la DDR: *Documenta 6*, tenutasi a Kassel nel 1977, e *Medium Fotografie*, mostra organizzata nello stesso anno nella città di Halle/Saale. Per quanto riguarda la fotografia degli anni Ottanta, a cui è stato dedicato l'ultimo paragrafo del secondo capitolo, fonte di ispirazione è stato il ciclo di conferenze *Nuovi approcci all'arte nella Repubblica Democratica Tedesca* suggerito, e organizzato, dal professor Matteo Bertelé, correlatore di questo lavoro. Il contributo di Isotta Poggi, occupata nelle acquisizioni ed esposizioni fotografiche al Getty Research Institute, 'Dal

² *Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, in 'Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, 2012: <https://berlinischegalerie.de/ausstellung/geschlossene-gesellschaft/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

³ Hamelin C. *Behind Immaterial and Material Divides: East German Photography, 1949- 1989*, University of Michigan, in 'M Library' Deep Blue Documents', 2016: <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/120901> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

documentario alla fotografia sperimentale nei Samizdat della Germania dell'Est degli anni Ottanta' ha aperto la strada per l'indagine in merito ai *Samizdat*, a quei libri fotografici auto pubblicati clandestinamente, in tirature limitate, nel corso dell'ultimo decennio della DDR. In occasione di questa conferenza è emersa l'interessante figura di Christiane Eisler, che ha dedicato tutta la sua vita a fotografare il movimento punk. A questo fenomeno giovanile, molto contrastato dalla polizia segreta, è stata dedicata un'ampia porzione di testo proprio per il luogo in cui questi giovani ribelli si incontravano: le chiese. La chiesa, nella DDR, era diventato l'unico luogo capace di garantire protezione a chiunque volesse non solo ribellarsi ma anche esprimersi in totale libertà, sia dal punto di vista politico che artistico. Se il secondo capitolo ripercorre le fasi della fotografia nella DDR, sia in generale sia attraverso figure di spicco del panorama fotografico, il terzo e ultimo capitolo focalizza l'attenzione su tre diversi fotografi che, in maniera differente l'uno dall'altro, sono riusciti a descrivere la realtà della vita quotidiana sotto il regime comunista. Come accennato in precedenza, al fine di indagare la fotografia sovversiva di Gundula Schulze-Eldowy, è stato necessario riprendere il lavoro di Candice Hamelin, di cui è stata analizzata meticolosamente la serie fotografica *Tamerlan*, opera fondamentale nel suo percorso. Le produzioni fotografiche di Harald Hauswald e Sibylle Bergemann, gli altri due fotografi protagonisti di questo terzo capitolo, sono state supportate da un'altra studiosa altrettanto importante per questa tesi: Anne Pfautsch. Nel caso di Hauswald, Pfautsch, in quanto tedesca orientale, nei suoi scritti ha svelato i vari significati di tutti quei 'doppi codici' che caratterizzavano non solo la fotografia di Hauswald ma anche la vita quotidiana dei tedeschi dell'Est. Senza il suo aiuto, non sarebbe stato possibile afferrare, fino in fondo, l'importanza e l'influenza che la fotografia di Hauswald esercitava. Non parlare, e nemmeno comprendere, la lingua tedesca, ha creato non poche difficoltà nella stesura dell'elaborato. Molti degli studi mirati sulla fotografia della DDR, infatti, non sono tradotti in italiano e, spesso, nemmeno in inglese. Sicuramente, per questa tesi di laurea, la lettura del volume *Nichts ist so wie es scheint: ostdeutsche Fotografie 1945-1989 (Niente è come sembra: fotografia della Germania dell'Est 1945-1989)* scritto nel 1992 da Ulrich Dömrose, curatore della mostra sopracitata *Società Chiusa – Fotografia artistica*

nella DDR 1949-1989, avrebbe non solo facilitato il lavoro di ricerca ma anche arricchito di dettagli il lungo e tortuoso percorso subito dalla fotografia non ufficiale nella DDR. Ad ogni modo, archivi digitali come 'JStor', siti ufficiali dei musei (Deutsches Historisches Museum, Berlinische Galerie tra i più importanti) e giornali tedeschi quali 'Der Spiegel' o 'Taz', si sono rivelati molto utili in più di un'occasione. L'incredibile lavoro di Pfautsch, comunque, oltre che rendere leggibile l'opera fotografica di Hauswald, ha contribuito anche nell'analisi della fotografia di Sibylle Bergemann. I suoi scritti, di stampo femminista, hanno gettato una nuova luce sulla figura di Bergemann e su tutte quelle fotografe, e artiste, della DDR che, secondo Pfautsch, hanno subito, e subiscono tuttora, una doppia emarginazione: in quanto donne e in quanto orientali.⁴ Il pensiero femminista, per altro, torna molto spesso in questa tesi. A partire dalle donne ritratte nelle fotografie ufficiali, fino ad arrivare alle operaie fotografate da Evelyn Richter, infatti, si è sempre voluto sottolineare quanto l'uguaglianza di genere, principio cardine nella DDR, riguardava più la costituzione che la vita di tutti i giorni. I tre capitoli che strutturano questa tesi, quindi, rappresentano un percorso che porterà, alla fine, non solo a rispondere alla domanda di partenza ma, e soprattutto, a conoscere una realtà che, per molto tempo, è rimasta confinata dietro al Muro.

⁴ Pfautsch A. *The Archive of Sibylle Bergemann. Questions of Memorialisation and Reinterpretation*, n. 7 in 'Miejsce', 2021: <http://miejsce.asp.waw.pl/en/the-archive-of-sibylle-bergemann-questions-of-memorialisation-and-reinterpretation/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

CAPITOLO I

PER UNA DEFINIZIONE DELLA FOTOGRAFIA DI STRADA TRA GERMANIA EST E OVEST

1.1 Lo sguardo umanista in Germania: Stefan Moses e Michael Schmidt

In questa prima parte del capitolo verrà tracciato quello che è stato il percorso, a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, della fotografia umanista in Europa, con particolare attenzione posta sulla situazione tedesca. Proprio da qui è necessario partire se si vuole cercare di definire la fotografia di strada, obiettivo di questo primo capitolo. Gli aspetti fondamentali che caratterizzano la fotografia umanista rappresentano, infatti, non solo il passato ma anche il presente di questo nuovo genere fotografico. Ci si riferisce a quei principi che, oltre ad aver contribuito alla creazione di tutto quel filone di produzione fotografica denominata, appunto, fotografia di strada, continuano a essere vivi in essa. A questo proposito è rivelatrice la riflessione sostenuta dal fotografo Bruno Panieri in un'intervista di Giorgio Rossi. Il fotografo ammette di preferir parlare di fotografia umanista piuttosto che di fotografia di strada in quanto 'la strada' riesce, in qualche maniera, a deviare quello che è il fine ultimo della fotografia stessa: documentare l'uomo che vive la sua quotidianità. Se lo scopo della fotografia di strada è quello di cogliere le diverse sfaccettature dell'esistenza umana, dalla più gioiosa alla più drammatica, allora è preferibile riferirsi a questo tipo di fotografia con il termine 'umanista'.⁵ Lo sguardo umanista, vitale in molte fotografie del secondo Novecento, sarà trattato, in questo lavoro, dal punto di vista di due fotografi tedeschi: Stefan Moses e Michael Schmidt. La scelta di analizzare la fotografia umanista in Germania non è casuale: in questa tesi, infatti, si vuole

⁵ G. Rossi, *La fotografia umanista di e con Bruno Panieri*, in 'NocSensei', 2022: <https://www.nocsensei.com/letture/giorgiorossi/la-fotografia-umanista-di-e-con-bruno-panieri/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023]

indagare la potenziale autenticità delle fotografie di strada emerse in quella parentesi europea, storica e geografica, che è stata la Repubblica Democratica Tedesca. Il supporto dato dalle stesse fotografie sarà di notevole aiuto alla comprensione del contesto storico, sociale e culturale di un'Europa che, durante il secondo dopoguerra, comincia a risorgere dalle sue stesse ceneri. Passo dopo passo si scenderà nello specifico delle vicende sopra introdotte ma, per cominciare, è doveroso rispondere ad una domanda: cosa si intende per fotografia umanista?

Nell'ambito prettamente fotografico, si utilizza il termine 'umanista' in riferimento a quella corrente di pensiero proveniente dal Rinascimento, ma già ben radicata nella filosofia orientale, che si basava sul principio dell'essenza umana duratura ed eterna. Il forte desiderio che spingeva a comprendere l'essere umano e le sue condizioni di esistenza era molto diffuso tra i fotografi americani dell'epoca della Grande depressione ma anche tra quegli europei che avevano vissuto il dramma della Seconda guerra mondiale. È proprio in questi due territori, Stati Uniti ed Europa, che la fotografia umanista raggiunse il suo massimo splendore.⁶ Spesso associata al fotogiornalismo, in cui il fotografo è impegnato a catturare i momenti salienti di ciò che accade nel mondo,⁷ la fotografia umanista ha uno scopo ben più profondo. Di fronte ad un evento, accaduto o che sta per accadere, il fotografo umanista non si concentra su di esso in quanto tale ma sulle emozioni dei soggetti protagonisti degli scatti oppure, in mancanza di persone, sulle emozioni che il dato evento è capace di suscitare. Il protagonista, in questo tipo di fotografia, è sempre l'essere umano: la sua esistenza, le sue emozioni, i suoi sentimenti sono aspetti che devono essere esaltati negli scatti, a prescindere dall'evento accaduto o che sta per accadere. Lo sguardo umanista è molto attento nell'osservazione del quotidiano, in ciò che accade in giro per le strade e spesso è mirato verso quelle persone che vivono in situazioni di svantaggio sociale. Le condizioni esistenti di disagio erano centrali già nelle produzioni dei

⁶ P. Castellanos, *Diccionario historico de la fotografia*, ISTMO, Madrid, Spagna, 1999 p.120

⁷ 'Fotogiornalismo', in 'Treccani': https://www.treccani.it/enciclopedia/fotogiornalismo_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/ [ultimo accesso 12 dicembre 2022]

fotogiornalisti: spesso, in quegli scatti, si vedono agricoltori, operai, mendicanti ma, più in generale, tutti coloro che incappavano nel loro mirino, tra le strade della città.⁸ Tutte le persone sono importanti in questo tipo di fotografia e l'attenzione dedicata alle classi sociali più svantaggiate, emarginate dalla stessa società, ne è un'ulteriore conferma. Nobilitare, quindi, l'esistenza dell'essere umano in quanto tale, elevarne l'umanità stessa, è qualcosa di dominante nella fotografia ma, più in generale, nella cultura dell'immediato secondo dopoguerra. Oltre ai fotografi umanisti, moltissimi sono gli scrittori o gli intellettuali dell'epoca, si pensi a Jean-Paul Sartre o André Malraux, che pongono l'essere umano al centro delle proprie riflessioni esistenzialiste.⁹ In quegli anni era fortissima la volontà di rimettere in primo piano le emozioni e l'importanza dell'esistenza stessa delle persone: restituire, quindi, tutto ciò che era stato cancellato dalle atrocità compiute dal regime nazista nei campi di sterminio. Uguaglianza, tolleranza, diritti umani, dignità, identità: tutto era andato perduto a causa degli abomini della guerra. La necessità di ripartire da zero, di ripartire proprio dall'uomo, era, a questo punto, di vitale importanza. Non è un caso se lo slancio umanista, in Europa, è partito dalla Francia, in particolare dalla città di Parigi: i principi universali ottenuti durante la Rivoluzione francese, che avevano attirato nella capitale numerosi artisti, scrittori e fotografi da tutto il mondo, erano stati negati durante la guerra.¹⁰ I principi di uguaglianza, tolleranza e libertà si possono vedere, in qualche maniera, come le fondamenta da cui emerse, in una città ridotta in macerie, la fotografia umanista. La città di Parigi, come moltissime altre in Europa, si trovava lacerata e in condizioni di estrema povertà ma, dalla fitta nube generata dal clima della guerra, a poco a poco, comincia a filtrare qualche spiraglio di luce. La bramosia del voler ricominciare a vivere, che aveva pervaso le persone in quel periodo, andava di pari passo con il mezzo fotografico che desiderava, a tutti costi,

⁸ P. Castellanos, *Diccionario historico de la fotografia*, cit.

⁹ Con il termine 'esistenzialismo' ci si riferisce a quel movimento filosofico e letterario che abbraccia quelle correnti di pensiero «che concepiscono la filosofia non come sapere sistematico e astratto ma come l'impegno del singolo nella ricerca del significato e della possibilità dell'«esistenza», il modo cioè d'essere specifico dell'uomo, caratterizzato dall'irripetibilità e dalla precarietà»:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/esistenzialismo> [ultimo accesso 12 dicembre 2022];

¹⁰ 'Fotografia umanista', in 'BiblioToscana':

<https://biblio.toscana.it/argomento/Fotografia%20umanista> [ultimo accesso 12 dicembre 2022];

cogliere e celebrare qualsiasi richiamo alla vita e all'umanità. Ricercare la felicità nelle azioni semplici, emozionarsi davanti alla banalità del quotidiano: questo è ciò che vogliono catturare i fotografi umanisti nei loro scatti. Questi artisti si ritrovarono, alla fine della guerra, a vagare per le strade delle città alla ricerca di un'esperienza umana che non sembrava più esistere. In loro era forte la volontà di documentare tutto: le strade trafficate, i caffè, gli amanti, i bambini, il lavoro e il tempo libero. Nulla veniva risparmiato dalla curiosità e desiderio di umanità di questi fotografi: tutto era importante e andava reso, grazie al mezzo fotografico, ancora più importante. Tutto ciò che riguardava la quotidianità, la banalità, la realtà non solo veniva colto nella fotografia ma, proprio grazie allo scatto, il tutto veniva caricato di ulteriore significato. Sono le stesse fotografie, infatti, che conferiscono importanza e forza a ciò che si sta duramente riconquistando. La fotografia, in quanto arte, cattura la quotidianità, la banalità, l'umanità e trasforma il tutto in qualcosa di meraviglioso. Le stesse persone, protagoniste o meno degli scatti, osservando le fotografie stampate sui giornali, vedevano in qualche modo romanticizzato tutto ciò che stavano vivendo, tutto ciò che le circondava. La realtà, che avevano davanti agli occhi giorno dopo giorno, veniva caricata di significato: le persone erano, in questo modo, incoraggiate a ripartire, a rimettere in moto le proprie vite, a riottenere ciò che avevano perso.¹¹ Questa nuova direzione di sguardo intrapresa da tutti i fotografi umanisti dell'epoca, va di pari passo con la diffusione di apparecchi fotografici sempre più maneggevoli. Una nuova macchina fotografica, la Leica, diventa un elemento essenziale nella fotografia dal secondo dopoguerra in poi: nessun fotoreporter potrà farne a meno. Si tratta di uno strumento pratico, leggero e maneggevole che permette di fotografare senza farsi vedere.¹² Dotata di un'ottica ad alta precisione adattata ad una pellicola 35 millimetri, la Leica diventa un tutt'uno con l'occhio dei fotografi di strada: la sua leggerezza e praticità permetteva, infatti, di immortalare ciò che si desiderava senza che lo stesso scatto modificasse la scena che stava

¹¹ A. Pokovba, *Gli umanisti: cosa c'è da sapere sui fotografi che hanno catturato Parigi*, in 'Web. Archive', 2018:

<https://web.archive.org/web/20190115185824/https://frenchly.us/quick-crash-course-on-the-humanist-photographers/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023]

¹² C. Chèroux, *Henri Cartier-Bresson. Lo sguardo del secolo (Henri Cartier-Bresson/ Magnum Photos)* Gallimard, Francia, 2008, tr. it. di G. Boni, Contrasto, Roma 2008 p.91

osservando.¹³ Questo tipo di macchina fotografica contribuiva in quella discrezione che si rivela fondamentale nel rapporto tra fotografo e soggetto fotografato: il fotografo, infatti, cerca di catturare ciò che vede senza che avvenga, a causa della sua stessa presenza, una reazione da parte del soggetto. Una potenziale reazione potrebbe portare ad un cambio improvviso di inquadratura che manderebbe in fumo ciò che il fotografo si era prefissato di catturare.¹⁴ Prima di arrivare al cuore del lavoro dei due fotografi scelti per osservare quello che è stato lo sguardo umanista tedesco, è necessario inquadrare il panorama, sia sociale che prettamente fotografico, di un territorio che, dalla Seconda guerra mondiale, non è uscito vincitore. Se nella Parigi del secondo dopoguerra era dilagante la brama di voler ricominciare da zero, di rinascere dalle proprie ceneri, c'è da chiedersi: anche in Germania, uscita perdente dalla guerra, il sentimento diffuso tra la popolazione è lo stesso?

La fine della guerra, la presenza dell'Unione Sovietica nella zona orientale della Germania e il preciso istante in cui terminarono i combattimenti spesso viene chiamato «Ora Zero», *Stunde Null*. Quasi tutte le narrazioni in riferimento al passaggio di potere dal regime nazista a quello comunista, in Europa orientale, prende avvio in questo preciso momento e si può bene intendere il perché. L'«Ora Zero» è considerata una svolta epocale: la terribile e concreta realtà nazista venne spazzata via per fare posto ad una completamente nuova. Veniva a prospettarsi una realtà del tutto diversa dalla precedente e diversa lo fu di sicuro. Ma, allo stesso tempo, non bisogna farsi ingannare da questa logicità data per sensata: nel 1945, alla fine della guerra, la popolazione non partiva da zero. Ogni persona aveva le proprie esperienze, non spuntava dal nulla pronta a ricominciare dinnanzi ad una *tabula rasa*.¹⁵ Uscendo dai campi di concentramento dov'erano stati fatti prigionieri, uscendo dalle soffitte, dagli scantinati, dai boschi dove si stavano rifugiando, queste persone non si trovarono davanti agli occhi un luogo vergine ma un luogo distrutto.¹⁶ Nel 1945, Berlino era immersa in uno scenario a dir poco

¹³ *Ivi* p.90

¹⁴ *Ivi* p.94

¹⁵ A. Applebaum, *La cortina di ferro. La disfatta dell'Europa dell'Est. 1944-1956. (Iron Curtain, 2012)* tr. it. di M. Parizzi, Mondadori, Milano, 2016; p.28

¹⁶ *Ivi* p.29

apocalittico.¹⁷ All'arrivo dei sovietici, nell'aprile del 1945, la città di Berlino, specchio dell'intera Germania, si presentava come un vero e proprio cumulo di macerie.¹⁸ In Germania, si utilizza il termine *Trümmer* per indicare questa tragica condizione urbana: frammenti, pezzi di edifici sventrati dai bombardamenti.¹⁹ Lo stesso termine si potrebbe usare anche in riferimento alla psiche delle persone che quel terribile periodo l'hanno vissuto. La Seconda guerra mondiale ha indubbiamente provocato, forse più di altre, irreparabili e inquantificabili danni emotivi e psicologici. I combattimenti, le deportazioni, i massicci spostamenti di intere popolazioni da un luogo all'altro: si tratta di aspetti, caratterizzati da un'incessante e duratura violenza, che hanno influito in profondità sulla vita quotidiana delle persone.²⁰ Per coloro che non hanno vissuto questi momenti, nonostante le innumerevoli testimonianze, è impossibile capire cosa voglia dire trovarsi di fronte ad una civiltà completamente disintegrata, vedere luoghi d'infanzia, considerati familiari da tutta la vita, totalmente rasi al suolo, rendersi conto del totale vuoto rispetto a ciò che c'era prima.²¹ Tutto ciò che c'era stato prima e durante la guerra restava ben impresso nella mente delle persone e, più di tutto, le caratterizzavano in quanto tali. Il totale fallimento nazionale, sentito dalla popolazione tedesca al finire della guerra, spinse gli stessi tedeschi a ricostruire le proprie città, a ricominciare da capo per recuperare un ormai perduto orgoglio nazionale.²²

La volontà di ripartire in Germania era, probabilmente, ancora più forte che in Francia e negli altri paesi dilaniati dalla guerra. Questa è la direzione a cui bisogna guardare se si vuole comprendere quella che è stata la fotografia tedesca dal secondo dopoguerra in poi, soprattutto in riferimento a Stefan Moses e Michael Schmidt, due fotografi molto diversi tra loro che, però, hanno indirizzato il loro

¹⁷ D. Rossi, *Berlino. Tra Ostalgie, muro e città socialista*. Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014. p.81

¹⁸ *Ivi* p.82

¹⁹ E. Pirazzoli, *Il Novecento. Arti visive. Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco*, EncycloMedia Em Publishers, 2014 in "Enciclopedia Treccani": https://www.treccani.it/enciclopedia/l-imbarazzo-delle-macerie-il-dopoguerra-tedesco-fra-ricostruzioni-di-citta-e-tracce-dei-campi_%28Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ [ultimo accesso 3 febbraio 2023]

²⁰ A. Applebaum, *cit.* p.37

²¹ *Ivi* p.40

²² *Ivi* p.30

sguardo umanista in una vera e propria missione, non solo fotografica, ma anche di vita. La produzione fotografica indicata con il nome di 'fotografia diretta', in opposizione a quella pittorialista, comincia ad emergere, in Germania, durante gli anni Venti e Trenta del Novecento. In quel periodo, l'arte e la fotografia vivono una situazione tragica in quanto vigevano costanti censure, impedimenti e denunce di ogni tipo da parte del regime dittatoriale del Terzo Reich. Molta della fotografia di quegli anni ritraeva il regime al solo scopo di esaltarlo: ciò non era dissimile da ciò che avveniva in Russia e in Italia nello stesso periodo.²³ Sia in pittura che in fotografia si diffonde, sempre di più, l'esigenza di rappresentare l'obiettività della vita reale, ciò che in tedesco si chiama *Sachlichkeit*. Probabilmente è stata proprio la ricerca dell'obiettività a salvare Albert Renger-Patzsch, fotografo industriale e pubblicitario, dalla censura messa in atto dal regime.²⁴

Egli non esaltava il regime ma, allo stesso tempo, non lo contestava: il mondo a sé di Renger-Patzsch non poteva dare fastidio alla dittatura nazista proprio per la sua maniera di rappresentare la realtà.²⁵ Nel 1928, il fotografo pubblica il volume *Die Welt ist schön (Il mondo è bello)* mostrando ciò che per lui era la fotografia. Renger-Patzsch sembra suggerire un modo diverso di osservare la realtà: solo scavando la superficie, non soffermandosi sulle apparenze, si raggiunge la profondità. Il mondo ricercato da questo fotografo, però, poteva risultare in fotografia come un puro gioco di forme, una continua ricerca della bellezza fine a sé stessa che, in qualche modo, contrastava quell'obiettività che lui andava cercando.²⁶ La 'fotografia diretta', oltre che determinare la produzione fotografica di Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt, altro personaggio di spicco nella Germania dell'epoca, condizionò moltissimo quella che si potrebbe chiamare 'fotografia sociale'. La ricerca della verità nell'immagine, un po' quello che era l'obiettivo di Renger-Patzsch, cominciò a diventare l'elemento fondamentale in una fotografia che voleva diventare testimone diretto della società del periodo. La verità, determinata da aspetti che potevano essere sia positivi che negativi, doveva essere

²³ A. Madiesani, *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p.53

²⁴ *Ivi* p.54

²⁵ W. Guadagnini, *Fotografia*, Zanichelli, Bologna, 2000; p.15

²⁶ *Ivi* p.14

documentata senza alcun tipo di giudizio o interpretazione da parte del fotografo. Egli scattava ciò che gli si presentava davanti lasciando agli spettatori il compito di trarre le proprie conclusioni.²⁷ La fotografia diventa, in questo senso, un tessuto capace di assorbire e trattenere gli stimoli che arrivano dall'esterno trasformandosi in base ai cambiamenti che la circondano. Solo tenendo insieme la fotografia con la storia si è in grado di comprendere sia l'una che l'altra.²⁸ In questo senso la fotografia, ma più in generale l'intera sfera artistica, si trasformò dal secondo dopoguerra in poi. Stava nascendo una nuova storia in un nuovo, seppur non vergine, territorio. La nuova storia di una nuova Germania verrà scoperta attraverso gli occhi di due fotografi tedeschi. Il primo dei due fotografi scelti risponde al nome di Stefan Moses. Nato nel 1928 a Liegnitz, in Bassa Slesia, Stefan Moses, all'età di quattro anni, perde prematuramente il padre, avvocato ebreo, a causa di un incidente in barca. La perdita del genitore, appassionato di fotografia, influenzerà moltissimo quella che sarà la passione e futura professione del giovane Stefan. La scoperta degli strumenti fotografici del padre, pochi anni dopo la sua morte, rappresenta per lui il momento iniziatico non solo di quella che sarà la sua professione, ma una vera e propria missione di vita. Nella quotidianità della sua infanzia, l'appartenenza alla religione ebraica del ramo paterno della sua famiglia è sempre stato qualcosa di marginale ma, nel 1936, diventa improvvisamente caratterizzante. Definito 'meticcio ebreo' dai dettami del regime nazista, si trasferisce con la madre a Breslavia appena prima dell'arrivo, nella sua città natale, degli arresti e deportazioni di massa. Se, almeno inizialmente, il regime nazista non teneva in considerazione chi veniva classificato come 'meticcio', a poco a poco, qualsiasi grado di origine ebraica non veniva più tollerato. Un ruolo chiave per quella che sarà la sua carriera fotografica è il lavoro, in qualità di assistente, presso lo studio fotografico di Grete Dau-Bodlee. Non solo questo lavoro accompagnava la passione che aveva per la fotografia ma, come ammise lo stesso Moses in un'intervista con Marianne Sperb, gli permise di posticipare di un anno l'ingresso nel campo di lavoro forzato di Ostlinde. Riuscì a fuggire dal campo di lavoro e a ricongiungersi con la madre, deportata negli

²⁷ *Ivi* p.15

²⁸ D. Curti, *Capire la fotografia contemporanea. Guida pratica all'arte del futuro*, Marsilio, Venezia, 2020; p.111

stessi anni a Theresienstadt, a Breslavia. La scomparsa del padre, le persecuzioni subite e la deportazione dalla quale riuscì a scappare saranno ricordi che resteranno vivi in Moses per tutta la durata della sua vita, di conseguenza, saranno incisivi nella sua carriera di fotografo.

Alla fine della guerra, nonostante la possibilità di trasferirsi altrove, Stefan Moses decide di rimanere in Germania.²⁹ Dopo la fine della guerra, nonostante i pesanti strascichi emotivi e psicologici che la gente continuava a trascinarsi, non c'era più la paura di tornare nei campi di lavoro. Il passato era vivo nella psiche delle persone ma, allo stesso tempo, era chiaro a tutti che si trattava di un passato che non poteva ripetersi. È stato questo il motivo che ha spinto Moses a restare in Germania: in lui era fortissimo il desiderio di conoscere quel territorio che sentiva suo. Conoscere la Germania e i suoi abitanti divenne per lui una missione di vita. Questa missione comincia a concretizzarsi con un lungo progetto fotografico nominato *Deutschlands Emigranten (Emigranti tedeschi)*. Si tratta di una serie composta da 107 stampe fotografiche in bianco e nero che il fotografo, nel 2016, donerà al Germanisches National Museum. Ognuna di queste stampe raffigura tutte quelle persone che sono dovute fuggire dalla Germania per motivi religiosi o politici durante la dittatura nazista. Nelle fotografie, scattate a partire dal 1949, si incontrano molte di quelle personalità che sono state significative per la vita pubblica e intellettuale dal dopoguerra ai giorni nostri: politici, attori e moltissimi artisti. Pochissimi tornarono in patria dopo le persecuzioni e deportazioni subite: chi ha aveva trovato asilo all'estero, dal 1933 in poi, decise di rimanerci. La maggior parte di loro, come Stefan Moses, aveva radici ebraiche e non hanno voluto saperne di tornare in un luogo dove avevano subito, o rischiato di subire, atrocità inimmaginabili. Moses si sentiva molto vicino ai soggetti dei suoi scatti: egli stesso, nella sua biografia, si definisce 'potenziale migrante'. Nonostante la possibilità di trasferirsi all'estero, in Moses, a differenza di molti altri, era prevalso il desiderio di rimanere in Germania. Egli stesso afferma che, nonostante tutto,

²⁹ S. Brogi, *Stefan Moses 1928-2018. Auge und Linse*, in "Tsurikrufn!", presso Archivio d'arte tedesco del Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: <https://www.tsurikrufn.de/portraits/moses/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

intendeva ‘chiarire’ il passato ma anche il presente: si trovava, ora, in un presente con una nuova identità, una nuova indipendenza e un futuro pronto ad aspettarlo. Questa nuova vita è ciò che lo spinge, attraverso la macchina fotografica, a conoscere ciò che lo circonda: intende ritrarre il destino umano dell’emigrazione perché solo così riuscirà a designare quello che è il presente rispetto a ciò che è stato il passato.³⁰ In *Deutschlands Emigranten* è lampante il forte legame, quasi una rispettiva conoscenza, tra il fotografo e i soggetti da lui ritratti. La memoria del passato che li accomuna è viva sia in chi ha deciso di fuggire dalla Germania, sia in coloro che hanno preferito rimanere. Un personaggio che ha preferito non tornare è lo scrittore Thomas Mann. Egli viene ritratto da Moses mentre indica la sua casa di Monaco parzialmente bombardata (*Figura 1*).³¹ I coniugi Mann, di provenienza ebraica, emigrarono in Svizzera nel 1933 per poi spostarsi negli Stati Uniti. Fecero ritorno alla fine della guerra per valutare i danni provocati dai bombardamenti alla loro abitazione. La casa distrutta e gli alberi spogli davanti ad essa diventano una sorta di memoriale contro la guerra: una colpa che viene evidenziata dall’indicazione della mano da parte dello scrittore stesso.³² Più che lo stesso Thomas Mann, la casa è la vera protagonista della fotografia: anche le architetture distrutte, tanto quanto le persone, sono interessanti nel lavoro di Moses. Il suo obiettivo, la linfa vitale che lo spinge a scattare fotografie, è la volontà di ritrarre la realtà. Questa serie di fotografie si concentra sugli emigranti e su ciò che avevano perso ma, se la si guarda nell’insieme della sua intera produzione fotografica, si nota come il filo rosso del suo lavoro sia rappresentato dalle persone e dalle emozioni che esse provano. L’interesse umanista, nel caso degli emigranti tedeschi, diventa più forte e tragico: la terribile ideologia portata avanti dal regime nazista aveva privato le persone della propria identità. Il desiderio di Moses di documentare tutto lo spinge a mettere in primo piano il terribile passato non solo per denunciare ciò che è stato ma al fine di mostrare da dove partire per costruirsi una nuova vita. In un certo senso è questo lo sguardo

³⁰ C. Valer, *Schicksal Emigration*, in ‘Germanisches National Museum_Blog’, 2021: <https://www.gnm.de/museum-aktuell/schicksal-emigration/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

³¹ M. Bird, *Celebrating a German Life*, in ‘Michael Bird’: <https://www.michael-birt.com/uploads/BW166%20-%20Main%20feature.pdf> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

³² C. Valer *cit.*

attraverso il quale si può osservare la stessa fotografia di Thomas Mann che indica la casa: una casa che rappresenta un passato, sicuramente funesto, ma da cui bisogna ripartire per ricominciare da zero. Una fotografia che, invece, non riguarda chi fugge ma chi, volente o nolente, è rimasto, è senz'altro quella che raffigura un gruppo di anziani in una casa di riposo per ebrei a Würzburg (*Figura 2*). Lo sguardo dei signori anziani è scettico e curioso allo stesso tempo. Moses, come faceva spesso, ha dovuto lavorare a fondo per permettere ai soggetti di fidarsi di lui. Con ognuna delle persone con il quale ha lavorato, il fotografo ha dovuto fare un grande sforzo al fine di creare un legame di massima fiducia. Dev'esserci forte collaborazione reciproca tra fotografo e soggetto: se la reciproca fiducia venisse a mancare, la fotografia non sarebbe la stessa. Non si conosce l'identità delle singole persone ritratte nella casa di riposo ma la loro presenza è sufficiente per indicare il destino che ha colpito moltissimi tedeschi di origine ebraica. Questa fotografia è stata scattata in occasione di un servizio per il settimanale 'Stern' intitolato *Juden in Deutschland (Ebrei in Germania)*. Negli anni Cinquanta e Sessanta infatti, Stefan Moses lavorò come fotoreporter soprattutto per 'Stern' ma anche per giornali quali 'Revue' e 'Das Schönste': si tratta di riviste illustrate che raggiunsero un vasto pubblico in larga scala accrescendo, così, la fama di Moses portandolo a essere considerato uno dei più importanti fotografi tedeschi del secondo Novecento.³³ Il progetto *Deutschland Emigranten*, molto lungo e duraturo nel tempo, comprende altre serie fotografiche degne di interesse: una di queste è *Die großen Alten (1962-2000)*. Con il titolo 'I grandi vecchi', Stefan Moses si riferisce a quelle grandi personalità tedesche rimaste in vita dopo la guerra. Attraverso le fotografie, Moses cercava di tirar fuori il lato più umano, spesso ironico, che caratterizzava ognuno di questi importanti personaggi. Il fotografo era solito condurre i soggetti degli scatti nelle foreste, in mezzo agli alberi. Le fotografie scattate nel bosco, luogo folklorico del territorio tedesco, creavano una sorta di analogia tra i 'vecchi alberi' e i 'vecchi tedeschi', entrambi considerati come le vere e proprie radici del paese.³⁴ I grandi

³³ *Ibidem*

³⁴ M. Finazzi per la mostra *Fotografia 5 Stefan Moses e Bernd & Hilla Becher*. Accademia Tedesca Roma a Villa Massimo, Roma. 2018: [https://www.exibart.com/roma/fotografia-5-stefan-moses-e-](https://www.exibart.com/roma/fotografia-5-stefan-moses-e-bernd-hilla-becher)

personaggi della storia tedesca, con addosso i loro abiti da città, sembrano quasi fuori luogo quando si trovano collocati tra gli alberi. Ciò lo si nota nella famosa fotografia che ritrae Willy Brandt, scattata nel 1983 (*Figura 3*). Brandt era uno statista e politico che, durante la guerra, venne esiliato in Norvegia. Piazzato tra gli alberi, con il suo elegante completo, sembra quasi a disagio se si osserva l'espressione del viso. Il suo è uno sguardo che cattura subito l'attenzione dello spettatore: trasmette forza e vulnerabilità allo stesso tempo. Moses, allestendo 'uno spettacolo' tra i boschi, riesce a tirare fuori il lato più umano e nascosto dalle più importanti personalità. Collocati in un contesto estraneo, i personaggi riescono a essere, in un certo senso, loro stessi. L'ironia e l'umanità traspare anche dal ritratto di Tilla Durieux (*Figura 4*), attrice molto nota nel cinema prebellico, che gioca con i suoi occhiali tra i rami di un albero, quasi fosse stata spiata da Moses nel momento dello scatto. Rispetto alla fotografia di Brandt, questa appare non solo meno posata, ma anche più ironica e spontanea.³⁵ Questa serie di fotografie, già dal titolo *Die großen Alten*, richiama alla mente il grandissimo progetto fotografico *Menschen des 20. Jahrhunderts (Uomini del XX secolo)* di August Sander. Questo fotografo tedesco, precedente a Stefan Moses, che ha lavorato e vissuto nel Primo Novecento, è riuscito a creare, mediante i suoi scatti, una vera e propria cronaca di mezzo secolo di storia. La grande opera di Sander, insieme alla realtà osservata dagli occhi di Renger-Patzsch e alle fotografie botaniche di Karl Blossfeldt, ha dato il via ad un nuovo genere di fotografia tedesca che spingeva verso l'esattezza artistica, verso quell'autenticità che la fotografia è in grado di tirar fuori mediante la registrazione che fa della realtà.³⁶ August Sander ritraeva le persone nelle sue fotografie in modo obiettivo: voleva concretizzare in fotografia ciò che lui vedeva senza sminuire o elevare le persone a seconda delle varie ideologie che esse seguivano.³⁷ La missione portata avanti da Stefan Moses, finalizzata alla cronicizzazione della storia di un popolo mediante i ritratti delle persone, inizia con August Sander. Ciò si può notare nella fotografia che ritrae i

bernd-hilla-becher-accademia-tedesca-roma-villa-massimo-roma/ [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

³⁵ M. Bird *cit.*

³⁶ S. Lange, *August Sander. 'Vedere, osservare, pensare': la professione di fede di un fotografo*, 1995, tr. it di G. Boni in *August Sander (Actes Sud, Francia, 2008)*, Contrasto due, 2008. p.2

³⁷ *Ivi* p.3

giovani contadini ben vestiti (*Figura 5*) che posano di fronte alla macchina fotografica, ma anche nel ritratto del minatore e del soldato, entrambi ciechi, (*Figura 6*), che se ne stanno seduti in panchina. Molto diversi sono tra loro i ritratti di Sander: i protagonisti della sua epopea fotografica rientrano in tutte le possibili categorie sociali. Si trovano scatti di uomini, donne, politici, contadini, borghesi o artisti. È un lavoro privo di qualsiasi distinzione in fatto di genere o classe sociale. Sander vuole catturare le persone, la realtà che essi vivono, come essa le si presenta davanti agli occhi, lasciando allo spettatore il compito di indagare più a fondo l'interiorità dei soggetti raffigurati. In questo Sander e Moses sono molto vicini: entrambi, attraverso le rispettive fotografie, aprono giusto quello spiraglio che permette allo spettatore di entrare in profondità rispetto all'umanità del soggetto ritratto. August Sander ha perciò iniziato una grande opera di classificazione delle persone tedesche suddividendo i gruppi di persone in varie sezioni (contadini, borghesi, politici, artisti ne rappresentano solo alcune) cercando di creare una sorta di catalogo, il più possibile completo, sulla realtà sociale della Germania tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento.³⁸ Nonostante l'ispirazione derivata dalla produzione fotografica di August Sander, Stefan Moses riesce a distinguersi inseguendo quello che era il proprio stile: l'idea di allestire le sue fotografie in mezzo alle foreste, o altri accorgimenti adottati che si incontreranno nelle prossime fotografie, dimostrano, soprattutto con il passare del tempo, come Stefan Moses, tanto quanto Sander, abbia contribuito a mutare quella che era la percezione che i tedeschi avevano di loro stessi e del loro territorio.³⁹ Le opere dei due diversi fotografi, se messe insieme, nonostante le differenze, riuscirebbero a dar luogo ad un vero e proprio catalogo della società tedesca dell'intero Novecento. Entrambe le produzioni fotografiche diventano, in tal modo, contributi di massima importanza per gli storici contemporanei.⁴⁰ Se August Sander scattava fotografie senza nessun tipo di

³⁸ A. Testino, *August Sander e il MoMa. Storia di un'acquisizione*, in 'Artribune', 2015: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2015/06/acquisizione-fotografie-august-sander-moma-new-york/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

³⁹ H. Mund, *Stefan Moses: portraits of the German soul*, in 'DW', 2019: <https://www.dw.com/en/photographer-stefan-moses-portraits-of-the-german-soul/a-47280142> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

⁴⁰ *Ibidem*

distinzione tra genere o classe sociale, allo stesso modo si comporta Stefan Moses. In *Die großen Alten* i protagonisti erano le importanti personalità tedesche ma, se si considera l'intera produzione fotografica di Moses, esse rappresentano solo una parte marginale rispetto ai ritratti delle persone comuni. Molto interessante, a questo proposito, è stata la mostra fotografica *Wir sind wir. Deutsche in Ost und West*, tenuta nel 2014 nella Haus der Geschichte a Bonn. Questa personale ha raggruppato più di sessanta immagini scattate da Moses nella Repubblica Federale Tedesca a metà degli anni Sessanta, e nella Repubblica Democratica Tedesca a partire dagli anni Novanta, in seguito alla caduta del Muro di Berlino. Sono molto interessanti le fotografie realizzate da Moses a partire dal 1963, mentre lavorava per la rivista 'Stern'. Nella parte occidentale del paese, il fotografo aveva l'incarico di ritrarre la classe lavoratrice della Germania dell'epoca. Ognuna di queste fotografie è caratterizzata da un grande panno di feltro utilizzato come fondale che il fotografo attaccava dappertutto: dalle pareti delle case ai lampioni che incrociava durante il suo cammino. Ogni soggetto si distingueva per la propria divisa da lavoro: la divisa, elemento simbolico del mestiere, era quasi la protagonista di questo tipo di fotografie. Chiunque, dal muratore al ballerino, veniva raffigurato in questo genere di scatti: Moses voleva capire cosa poteva fare il lavoro nelle persone e, per rispondere a questa domanda immortala nelle sue immagini le espressioni e i volti dei lavoratori.⁴¹ Le fotografie che seguono avranno in comune tra loro non solo le divise da lavoro ma anche il telo bianco davanti il quale i soggetti si mettono in posa: telo che lo stesso Moses chiamava 'cortina magica'. Il telo permetteva, secondo Moses, di creare una sorta di isolamento tra le persone ritratte e il mondo reale in cui vivevano. Nella fotografia *Imballatrici* (Figura 7) si vedono tre donne, tutte con divisa bianca, che tengono in mano delle aringhe (se si guardano le signore ai lati) e vasi di cetriolini (la signora in centro). Analogamente a *Deutschlands Emigranten*, anche in questa serie di scatti è essenziale, per Moses, lo stretto legame che doveva crearsi tra fotografo e soggetto: il fotografo è ben consapevole

⁴¹ Mostra *Wir sind Wir. Deutsche in Ost und West*. In Haus der Geschichte, Bonn, 2014: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/wir-sind-wir-deutsche-in-ost-und-west> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

della necessità di mostrarsi empatico perché, solo in questo modo, poteva crearsi una connessione con chi si trovava davanti e trasmettere la comunicazione tra i due, attraverso lo scatto. Il fotografo deve interagire con il soggetto, conoscere chi ha davanti altrimenti la persona ritratta non viene percepita come sé stessa nella fotografia. Lo stesso avviene nell'immagine in cui ritrae i tre minatori (*Figura 8*) o il gruppo di insegnanti di ginnastica (*Figura 9*): nonostante le personalità e i mestieri differenti di ognuno di essi, è palese l'amore e l'interesse che Moses prova verso i suoi connazionali. Il gesto del volerli fotografare sembrerebbe, quasi, una scusante per conoscerli e non il voler ottenere uno scatto perfetto: si avvicina loro con sensibilità e voglia di creare una comunicazione. Se con August Sander, Moses aveva in comune il desiderio di catalogare le persone appartenenti al territorio tedesco, egli non è stato l'unico fotografo che l'ha fortemente ispirato.

Molto influente per Moses e, come si vedrà in seguito, anche per i fotografi della DDR, è stata la mostra fotografica *The Family of Man*, organizzata da Edward Steichen nel 1955: secondo Moses la mostra ha emozionato e influenzato moltissimo i nascenti fotografi europei. Si accoglieva con molto entusiasmo il cambiamento e la nuova vitalità che proveniva dagli Stati Uniti, come in questo caso, ma anche dalla Francia e dall'Inghilterra. La volontà di entrare in contatto con le persone e con la loro umanità era così diffusa da voler quasi creare un linguaggio fotografico universale in cui le emozioni e l'essere umano in quanto tale erano messe in primo piano.⁴² *The Family of Man* è stata una grossa rassegna che guardava molto all'antropologia. Appariva come un enorme album contenente fotografie familiari che arrivavano da tutto il mondo. Le memorie, prima private, diventano in questo modo di dominio pubblico.⁴³ Stefan Moses, come affermò in un'intervista, non concepisce un presente senza la fotografia perché è solo attraverso di essa che si riesce a creare una memoria e a capire la realtà che si sta vivendo, o almeno provarci.⁴⁴ Moses continuò a fare questo tipo di fotografie per tutto il

⁴² M. Bird, *cit.*

⁴³ A. Madiesani *Storia della fotografia*, p. 45

⁴⁴ C. Kolbe, *Fotograf Stefan Moses. Chronist der Bundesrepublik*, in 'Spiegel. Geschichte', 2019:

resto della sua vita: alla caduta del Muro di Berlino nel 1989 si diresse subito nella parte orientale del paese per conoscere ‘altri tedeschi’, non senza preoccupazione. Nonostante abbia sempre sperato in una riunificazione del paese, una volta avvenuta, così in fretta, si ritrovò anch’egli spaesato ma ciò non gli impedì di continuare con il suo grande ‘catalogo’.⁴⁵ Egli voleva ritrovare l’unicità e la complessità di un ognuno ma anche i punti in comune tra le persone delle due Germanie: nonostante la differenza temporale e spaziale tra le diverse fotografie egli intendeva lasciare allo spettatore il compito di osservare come, in realtà, la differenza non sia così forte.⁴⁶ La fotografia umanista infatti, più che legata al cogliere il fattore della spontaneità, si riferisce all’interesse verso l’essere umano. Le fotografie di Moses erano senz’altro posate, costruite: si pensi al telo bianco che egli si portava appresso per posizionarci davanti i suoi soggetti o il condurre le persone in mezzo ai boschi, tanto da creare un legame simbolico con le radici della propria terra. Tutto il lavoro di Stefan Moses pone in rilievo l’umanità dei suoi soggetti. Non è stato, però, solo Moses a interessarsi dei ‘tedeschi’ dal secondo dopoguerra in poi.

Un altro fotografo tedesco, il cui lavoro ha contribuito in una nuova identificazione della Germania nel secondo Novecento, risponde al nome di Michael Schmidt. Più giovane di Moses, Michael Schmidt nasce nel 1945, anno in cui la Seconda guerra mondiale arriva al capolinea, a Berlino Est ma già nel 1961, anno in cui comincia la costruzione del Muro, si sposta nella parte Ovest con la sua famiglia. Si trasferisce nel quartiere di Kreuzberg, molto vicino al Muro, a quella barriera tanto materiale quanto ideologica che separa, di netto, la città e l’Europa intera. È anche questo il motivo che spinge il giovane Schmidt a cominciare la sua avventura in campo fotografico: egli

<https://www.spiegel.de/geschichte/chronist-der-bundesrepublik-portraetfotograf-stefan-moses-a-1249517.html> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

⁴⁵ M. Bird, *cit.*

⁴⁶ *Wir sind wir – Deutsche in Ost und West. Fotografien von Stefan Moses* in ‘Kulturigo’, 2013: <https://www.kulturigo.de/wir-sind-wir-deutsche-in-ost-und-west-fotografien-von-stefan-moses-893846.html/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

vuole esplorare, scoprire e mettere in luce i diversi aspetti della sua amata e controversa Berlino.⁴⁷ Una volta scoperto il fascino della fotografia, Schmidt aderisce ad alcune associazioni di fotoamatori che, però, lascia quasi subito in quanto avverte un approccio superficiale conferito alla fotografia stessa. La sua carriera da autodidatta unisce l'utilizzo di una maneggevole Exacta Varex, apparecchio fotografico 35 millimetri, con lunghe immersioni nello studio della letteratura, delle arti plastiche e della fotografia legata alla cattura della realtà. Negli anni Sessanta non erano presenti, in Germania, delle strutture legate allo studio e alla messa in pratica della fotografia artistica: è solo a partire dagli anni Settanta che egli comincio ad avviare una vera e propria produzione fotografica.⁴⁸ Quasi subito Schmidt inizia a lavorare in proprio: accostava il lavoro di fotografo su commissione per riviste dedicate al fotogiornalismo con l'insegnamento di fotografia in varie scuole per adulti di Berlino Ovest. Molto persuasivo nel convincere le persone a supportare il suo lavoro, Schmidt ottenne il via libera dal sindaco di Kreuzberg per la pubblicazione di un libro illustrato incentrato proprio su questo quartiere di Berlino. Nel 1973 viene, quindi, pubblicata una serie di fotografie chiamata *Berlin Kreuzberg (Figura 10)*. Nonostante questa produzione risulti meno nota delle successive che egli dedica alla città, si tratta comunque di un lavoro molto importante proprio perché il protagonista risulta essere il quartiere tanto amato dallo stesso fotografo, quartiere in cui abiterà per tutta la durata della sua vita.⁴⁹ Di questa prima serie di fotografie, è curiosa la raffigurazione di persone, e spesso di bambini (*Figura 11*) di origine turca. Nella parte Ovest di Berlino il contesto multiculturale andava a svilupparsi sempre di più e Schmidt l'ha notato prima di molti altri. Gli stranieri venivano spesso

⁴⁷ P. Liguori, *Grigi e divenire urbano. La fotografia di Michael Schmidt*. In 'Press Dinamo', 2022: <https://www.dinamopress.it/news/grigi-e-divenire-urbano-la-fotografia-di-michael-schmidt/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

⁴⁸ T. Weski, *En un proceso de cambio constante* per la mostra *Michael Schmidt Fotografías 1965-2014* organizzata da 'Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt', in collaborazione con il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/michael_schmidt.pdf [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

⁴⁹ *ibidem*

discriminati ma Schmidt, al contrario, comincia ad interessarsene. All'epoca altri fotografi, anche ben più noti di lui, non ritraevano queste persone ma Schmidt inizia a produrre una serie di fotografie che rappresenta, quindi, una sorta di denuncia alla discriminazione subita. Il fotografo, già in questo primo volume stampato, anticipa, in un certo senso, quella che sarà la Berlino multiculturale: manda un messaggio agli spettatori al fine di indurli a rendersi conto che la società è variegata e proprio per questo degna di essere esplorata in profondità. Egli si stacca da ciò che era in voga in quel momento dal punto di vista fotografico per costruire quella Berlino che ha sempre sotto gli occhi. I suoi scatti sono, fin dai primi anni della sua attività, genuini ma coraggiosi al tempo stesso: prima di altri mette in luce le contraddizioni della città dal suo naturalissimo e sincero punto di osservazione. Già da questa prima serie pubblicata si nota l'intento del fotografo di regalare allo spettatore non qualcosa che arriva con assoluta rapidità e immediatezza ma un concetto di fotografia che dev'essere osservata e studiata con profondità poiché proprio nel profondo di essa si cela l'elemento essenziale della commozione.⁵⁰ Il suo intento non è quello meramente documentaristico: egli vuole catturare una realtà più variegata in termini di senso. Nel 1976, Michael Schmidt fonda il Laboratorio di Fotografia (*Werkstatt für Photographie*) alla Volkshochschule di Kreuzberg. Per il giovane berlinese era essenziale che i partecipanti del laboratorio scattassero fotografie in relazione con la propria vita personale e quotidiana. Le esposizioni che avvenivano nel suo laboratorio erano prevalentemente di fotografi americani ma ciò che è interessante è l'approccio con il quale si guardavano le fotografie: si voleva analizzare e discutere di fotografia documentaria con uno sguardo mirato alla comprensibilità, alla ricchezza di dettagli e all'esplorazione di contesti spaziali. Rappresentare la realtà, secondo Schmidt, non significa mantenere uno sguardo obiettivo ed esterno in quanto lo scatto è il risultato di un procedimento artistico in cui la realtà è un insieme di molte e diverse autenticità. Schmidt è sempre stato molto fedele al raffigurare le diverse sfumature che connotano la realtà e ha portato avanti la sua visione del mondo in tutti i suoi progetti fotografici. Nel 1978, su commissione del comune, crea un'altra serie fotografica,

⁵⁰ P. Liguori *cit.*

Berlin – Wedding, dal nome della zona della città. Qui decide di dividere l'intero lavoro in due parti: paesaggi urbani e persone.⁵¹ In *Berlin – Wedding* si trova una chiara suddivisione tra fotografie dedicate all'architettura della città (*Figura 12 e 13*) e persone ritratte in ambienti chiusi (*Figure 14, 15, 16*). La prima parte del volume, dove spiccano gli edifici più vari che caratterizzano la città di Berlino, sembrano essere state scattate alle prime ore del mattino, in cui le strade intorno sono completamente prive di persone. Si notano edifici ristrutturati in modo provvisorio, strade e ambientazioni ricostruite: il tutto si collega al nuovo avvenire di un terribile secondo dopoguerra dov'è ancora presente un forte sconvolgimento esistenziale. Nella seconda parte del libro fotografico si vedono diverse persone, sia adulti che bambini, che vivono nel quartiere Wedding, che posano davanti alla macchina fotografica all'interno delle loro case o nei loro luoghi di lavoro.⁵² I ritratti delle persone di Schmidt che, come gli edifici, rappresentano quel quartiere di Berlino, si avvicinano un po' alla produzione fotografica di Stefan Moses che si è vista in precedenza. Se nel complesso i due fotografi sembrano seguire diverse strade, anche per Schmidt è essenziale rappresentare la realtà cercando di coglierne ogni aspetto. Il suo lavoro è incentrato sulla rappresentazione di Berlino con uno sguardo profondo verso ogni singolo aspetto della realtà che costituisce la città. In questo senso, analogamente a Moses, non si tratta di pura fotografia documentaria ma di una fotografia molto legata allo sguardo umanista che è necessario assumere per vedere veramente ciò che lo circonda. Se in *Berlin – Kreuzberg* l'intento di Schmidt era quello di proporre uno sguardo mirato che doveva assumere lo spettatore verso un certo elemento (si pensi alla realtà multiculturale che stava, sempre più, prendendo piede in città), in *Berlin – Wedding* egli propone un'ampia gamma di cose che valgono la pena di essere osservate. Schmidt regala una realtà ricca di dettagli in cui è anche facile smarrirsi ma proprio perché la realtà è connotata da una grande varietà di elementi è necessario concentrarsi, quasi in una meticolosa analisi, su ognuno di essi. Michael Schmidt, come accennato in precedenza, porta avanti la sua attività fotografica con lo studio meticoloso della storia della fotografia e di tutto ciò che

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*

la riguardava. Questa attenzione per i dettagli è di stampo puramente americano: egli conosceva il movimento *New Topographics*, emerso negli Stati Uniti all'inizio degli anni Settanta, le cui le fotografie erano connotate da descrizioni molto precise del 'paesaggio sociale' e a lungo ha studiato e osservato i lavori di Walker Evans, soprattutto da quando ha avviato il laboratorio fotografico.⁵³ L'attività fotografica di Schmidt, che non è mai uguale da una serie all'altra, dimostra come il lungo studio vada di pari passo con il suo lavoro, modificando il suo sguardo e ciò che poi ottiene attraverso gli scatti. Sia nelle fotografie più virate all'architettura, sia in quelle raffiguranti le persone, si allontana volutamente dal contrasto tra bianco e nero mantenendo sempre un grigio uniforme. La sua scelta stilistica è data dal fatto che il grigio, a differenza dei più fissi bianco e nero, dà vita ad una miriade di sfumature. La stessa realtà che immortala negli scatti non è mai definita chiaramente: anch'essa è composta da moltissime sfumature quindi solo un colore così malleabile è in grado di rappresentarla.⁵⁴ Nell'ultima serie di Michael Schmidt affrontata in questo capitolo, chiamata *Berlino dopo il 1945*, e, del resto come tutte le sue fotografie, anche qui Schmidt svela il suo lavoro in un libro illustrato. Questa serie non è mai stata pubblicata per intero ma si tratta comunque di uno dei suoi più importanti lavori. In questo volume, il fotografo documenta una Berlino che, fino al 1980, era fortemente segnata dagli esiti della Seconda guerra mondiale, ma ciò che vuole è realizzare una testimonianza visiva di un territorio che stava cambiando.⁵⁵ In *Berlino dopo il 1945*, Schmidt vuole mostrare, ma anche dimostrare, ciò che è familiare ed estraneo allo stesso tempo. Schmidt sposta l'attenzione dalla distruzione che caratterizza la città per immergersi ancora una volta nel lato più intrinseco della realtà: mette in luce ciò che vede non tanto guardando alla distruzione ma ai vuoti che caratterizzano ciò che appare distrutto. Il suo modo di comunicare attraverso la fotografia non è puramente oggettivo: crea una narrazione pura e soggettiva che si può associare

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Michael Schmidt. Berlin nach 45*, in 'Artphilein Library': <https://artphileinlibrary.org/en/michael-schmidt-berlin-nach-45/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023]

al termine ‘fotografia del dopo’.⁵⁶ In questa serie, della quale sono state scelte tre fotografie (*Figura 17,18,19*), Schmidt percorre un viaggio di indagine urbana non mirato alla pura descrizione di ciò che gli si presenta davanti: egli si slega dalla realtà data dalla pura fotografia documentarista per entrare in una realtà dominata dagli aspetti emotivi che vengono, poco a poco, suscitati dalla realtà stessa. Ciò che si nota in questa serie di scatti appare come rappresentazione di una realtà oggettiva da immortalare ma ciò che più colpisce è la capacità di Schmidt di rendere indefinito ciò che è oggettivo. In altre parole, il fotografo depura le sue immagini, e la sua stessa visione, da qualsiasi cosa possa rimandare all’oggettività. Vengono quindi a crearsi dei luoghi immersi in una realtà atemporale. La capacità di Schmidt è quella di colpire emotivamente l’osservatore al di là di ciò che pone come soggetto dello scatto. Nella sua fotografia non c’è né un inizio né una fine: la sua narrativa fotografica, oltre che soggettiva, è un qualcosa in continuo divenire, un eterno presente in rivolta che vede spazzare via sia il presente che l’immediato futuro. Il tempo si ferma in un perenne *loop*.⁵⁷ Stefan Moses e Michael Schmidt rappresentano, in questa tesi, una delle tante maniere utili a comprendere la situazione che la fotografia stava vivendo nella Germania del secondo Novecento. Nel corso degli anni Settanta, in Germania Ovest, le fotografie venivano esposte sia in sale espositive dedicate, sia in circoli o gallerie privati specializzati in questa pratica artistica. Per quanto riguarda il mercato commerciale, c’è da dire che esso si è sviluppato molto lentamente. Una volta raggiunto il settore delle arti grafiche, la stampa specializzata in fotografia produceva delle edizioni a tiratura molto limitata. Nonostante la diffusione e la possibilità che aveva un singolo fotografo di far conoscere il proprio lavoro, le stampe originali erano vendute a prezzi molto bassi e difficilmente un fotografo riusciva a mantenersi solo con i propri lavori. Nella Germania Ovest, però, c’è stata una coppia di fotografi che hanno portato la fotografia a livelli altissimi: sia per quanto riguarda la qualità artistica sia contribuendo al riconoscimento della

⁵⁶ B. Feuerhelm *Loops and Voids: A Perspective on Berlin Nach 1945 of Michael Schmidt*, in ‘American Suburbx’, 2018: <https://americansuburbx.com/2018/04/loops-voids-perspective-michael-schmidts-berlin-nach-1945.html> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

⁵⁷ P. Liguori *cit.*

stessa fotografia come forma d'arte. Si tratta di Bernd e Hilla Becher che, sul finire degli anni Cinquanta, hanno cominciato un processo fotografico senza precedenti: focalizzandosi sulla fotografia in bianco e nero hanno creato una sorta di mappatura di tutti quegli edifici, ma più in generale strutture, che contribuivano a dare un nuovo volto ad una nuova Germania. Le loro fotografie ritraevano case a graticcio, edifici industriali anonimi, gasometri, silos, tutti elementi che venivano poi raggruppati in una sorta di catalogazione diversificata per tipologie. In un certo senso si può dire che sia la versione architettonica e industriale del lavoro sulle persone tedesche avviato da August Sander. La coppia divenne famosa quando documentò la conservazione di una miniera a Dortmund: le loro fotografie documentarie riuscirono a salvarla dalla demolizione. Premiato il loro lavoro, legato alla conservazione dei monumenti, negli anni Settanta, ciò che prima era considerata fotografia documentaria divenne vera e propria arte concettuale, in un periodo che andava di pari passo a quello della fotografia letta come vera e propria forma artistica. Nel 1976, Bernd Becher divenne Professore di Fotografia alla Kunstakademie di Düsseldorf dando il via ad una generazione di fotografi inglobati sotto il nome, appunto, di Scuola di Düsseldorf.⁵⁸ I coniugi Becher, veri e propri capisaldi della fotografia tedesca del secondo Novecento, rappresentano, però, solo una parte di quel grande territorio che è la Germania. Cosa stava accadendo, infatti, dall' 'altra parte', nella Germania dell'Est? Nel secondo capitolo di questa tesi verrà indagato quel lungo e tortuoso percorso che ha subito la fotografia di strada in quella parentesi, storica e geografica, che è stata la Repubblica Democratica Tedesca. Il problema principale di scattare, e soprattutto di diffondere, un qualsiasi tipo di fotografia che non fosse considerata in linea con i dettami del regime, erano proprio gli ostacoli messi costantemente in atto dalla burocrazia del Partito. Ogni produzione di tipo progressista, infatti, erano fortemente contrastati dal Partito e dalla Stasi, la polizia segreta. Il governo di stampo socialista della Germania dell'Est si vantava di rappresentare i suoi cittadini ma, di fatto, si comportava in maniera ostile nei confronti di qualsiasi azione di tipo indipendente. I contrasti presenti nell'ambiente politico coinvolsero, ben presto, anche gli ambienti artistici. Si può affermare che il rapporto tra gli

⁵⁸ T. Weski *cit.*

artisti e la burocrazia era di tipo ambivalente: da un lato, il loro lavoro veniva spesso censurato, se non del tutto soppresso, dall'altro gli stessi godevano di privilegi quali una maggiore libertà, dei contratti statali per le riviste e molti altri benefici. Ufficialmente, l'unica forma d'arte accettata era quella legata alla dottrina del realismo socialista: non solo non venivano accolte idee progressiste o di tipo sovversivo ma era molto spesso esclusa qualsiasi raffigurazione della realtà. Si trattava di un tipo di arte che voleva chiamarsi realista ma che, di fatto, non lo era per niente: essa mirava a distrarre dai veri problemi sociali in atto mediante le continue rappresentazioni di un ottimismo del tutto superficiale. Sono proprio i lavori di Arno Fischer, Evelyn Richter, Helga Paris e molti altri che, ispirati all'uguaglianza sociale ma respinti dall'arte politica, cominciano a mostrare una forte preoccupazione sociale tanto da contrastare la propaganda ufficiale della DDR attraverso ciò che si può definire una sorta di umanesimo universale. Se con Moses e Schmidt si è compreso quanto è stato fondamentale il lato umano nella fotografia della Germania occidentale si vedrà che nella Germania dell'Est la volontà dei fotografi di strada non era diversa. Anche nella DDR, infatti, il documentario sociale, la fotografia socialmente impegnata, miravano a immortalare le persone nel contesto della città, dell'ambiente circostante, del lavoro, della vita e della famiglia conferendo ai ritratti umani una posizione di rilievo.⁵⁹ Molto sorprendente è il fatto che se ci si concentra sulla fotografia si nota come la DDR è sempre stata molto influenzata dall'esterno. La 'società chiusa', come spesso viene chiamata, barricata dall'altro lato della Cortina di ferro, per certi versi non lo era. I fotografi della DDR, come si vedrà nel caso di Arno Fischer e di Sibylle Bergemann, due tra i nomi più importanti che verranno trattati nei capitoli successivi, erano ben informati sulle tendenze internazionali tanto da dar vita, alquanto spesso, a vivaci scambi e opinioni non solo con fotografi tedeschi provenienti dall'Ovest ma anche con personalità internazionali. Nelle fotografie di strada le influenze più importanti sono state certamente Henri Cartier-Bresson e il suo concetto fotografico del 'momento decisivo', oltre che l'agenzia fotografica Magnum, di cui il fotografo francese era

⁵⁹ F. Vier, B. Reinhardt, *Geschlossene Gesellschaft. Eine Ausstellung über künstlerische Fotografie in der DDR*, in 'World Socialist Web Site', 2013: <https://www.wsws.org/de/articles/2013/02/foto-f01.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

cofondatore. L'agenzia Magnum, infatti, si occupava di fotografia umanistica e produceva immagini simboliche sullo stato generale del mondo e l'importanza, la dignità dell'essere umano come protagonista del mondo stesso. Stessa corrente, tra l'altro, adottata dal fotografo tedesco August Sander nel produrre i suoi ritratti e da Robert Frank, che con il libro fotografico *The Americans*, fu uno dei primi ad essere promosso e riconosciuto come fotografo artistico. Successivamente, come si vedrà nell'ultimo capitolo, anche Diane Arbus ebbe un ruolo fondamentale per alcuni fotografi della DDR, in particolare per la fotografia sovversiva di Gundula Schulze-Eldowy. I fotografi della Germania dell'Est, inoltre, conoscevano molto bene la mostra *The Family of Man* e alcuni di loro hanno avuto la possibilità di viaggiare in Germania Ovest e in Francia e conoscere i più importanti fotografi internazionali.⁶⁰ Il tutto verrà ampiamente discusso nel capitolo seguente ma, fin dal principio, è bene tenere a mente quanto siano state essenziali le influenze dell'Ovest sulla Germania dell'Est non solo per comprendere i diversi e interessanti legami tra fotografie provenienti, di fatto, da mondi diversi, ma soprattutto per comprendere quanto l'autenticità fotografica in un contesto dittatoriale come quello della DDR non è qualcosa di assolutamente impossibile.

1.2 Spontaneità come tratto distintivo?

Nella prima parte di questo capitolo si è voluto spiegare cosa sia stata, e cosa sia tuttora, la fotografia umanista. Dopo aver illustrato la situazione tedesca del secondo dopoguerra sono stati analizzati due fotografi: Stefan Moses e Michael Schmidt. Attraverso i loro occhi si è visto come la fotografia umanista non è mai qualcosa di unico ma un concetto molto variegato che vale la pena continuare ad indagare più a fondo se l'obiettivo resta quello di comprendere cosa si intenda per fotografia di strada. In questa seconda parte del capitolo, infatti, si procederà a piccoli passi per affrontare quel genere tanto vago quanto interessante chiamato, appunto, fotografia di strada. Come punto di partenza verranno analizzate le caratteristiche principali che accomunano molte delle fotografie rientranti in questo genere stilate dal fotografo David Gibson. Questa sorta di requisiti è molto

⁶⁰ *Ibidem*

utile, anche se non del tutto sufficiente, per comprendere poi la riflessione posta da Lorenzo Marmo in merito alla difficoltà di trattare un termine quale *Street Photography*. Moltissime volte, soprattutto nel mondo di internet, si incappa in fotografie raggruppate sotto questo genere: in un primo momento non ci si rende conto, però, quanto queste fotografie siano molto diverse tra loro, nonostante le caratteristiche comuni che possiedono. Se l'obiettivo di questa tesi è chiedersi se le fotografie di strada nell'ambito della DDR siano autentiche, è necessario procedere per gradi e chiedersi, prima di tutto, se la stessa fotografia di strada, caratterizzata in primis dalla spontaneità dello scatto, sia essa stessa veramente autentica.

«Oggi dire *street photography* vuol dire tutto o niente»⁶¹ così afferma Alex Coghe nel suo articolo in merito al concetto trattato. Chiunque inserisca *street photography* nella barra di internet incappa in qualsiasi fotografia: cani e gatti che passeggiano per la strada, amici, fotografia in posa, fotografie architettoniche, paesaggi urbani variegati. Si trova di tutto, si trova il mondo. Viene da pensare, in un primo momento, che qualsiasi scatto ottenuto in strada rientri, quasi automaticamente, nel genere della fotografia di strada ma, in realtà, non è così.⁶² Si utilizza il termine *Street Photography*, per indicare:

qualsiasi tipo di foto scattata in un luogo pubblico, solitamente a persone comuni in situazioni tipiche della loro vita di ogni giorno.⁶³

David Gibson, filosofo e scrittore, aggiunge anche che il valore fondamentale di questo tipo di fotografia risiede nel fattore dell'autenticità.⁶⁴ Sebbene questo tipo di fotografia sia sempre esistito, esso non rientra in pieno nella storia della fotografia in quanto genere poiché, probabilmente, non si è ancora riusciti a dargli un'esatta collocazione o, addirittura, una finalità. Nonostante lo si possa

⁶¹A. Coghe, *Ridefiniamo un codice di approccio alla fotografia di strada*, in 'Fotoreportando', 2018:<https://fotoreportando.wordpress.com/2018/03/12/ridefiniamo-un-codice-di-approccio-alla-fotografia-di-strada/> [ultimo accesso 24 febbraio 2023]

⁶² *Ibidem*

⁶³ D. Gibson, *Street Photography. Manuale del fotografo di strada* (2014), tr. it. M. Villa, Il Castello, Cornaredo (Milano), 2016 p.8

⁶⁴ *ibidem*

individuare in molte delle fotografie scattate nel corso del Novecento, questo concetto comincia ad emergere a partire dagli anni Ottanta, anche se mai tanto caratterizzante. Si è sempre parlato di fotografia umanista e, in un certo senso, lo si fa ancora. La fotografia di strada, si può affermare, nasce negli anni Venti del Novecento, parallelamente all'introduzione sul mercato della macchina fotografica Leica. Negli anni Cinquanta gli apparecchi fotografici prevalenti continuavano ad essere ingombranti e difficoltosi ma ben presto vennero abbandonati in favore di strumenti più leggeri. Oltre ad Henri Cartier-Bresson, fu il fotografo ungherese Andrè Kertész a capire la potenzialità di scatti che potevano essere generati da questi nuovi e maneggevoli apparecchi.⁶⁵

Solo dagli anni Sessanta cominciarono ad emergere, sempre di più, fotografi di strada, soprattutto perché si trattava di uno stile che ben combaciava con i cambiamenti sociali, politici ed economici di quegli anni. All'interno della più convenzionale storia della fotografia si fa riferimento ad un nuovo modo di fotografare legato a libri quali *The Decisive Moment* di Cartier-Bresson, in cui il fotografo formula la sua teoria in merito al momento decisivo, e *The Americans*, pubblicato da Robert Frank nel 1958. Sarebbe assurdo affermare che la fotografia di strada nasce in seguito all'uscita di questi due volumi: è il periodo di grande fermento e cambiamento che porta sempre più fotografi, con in mano le loro nuove macchine fotografiche leggere, a lasciare lo studio per fotografare in giro per la città. La società stessa incoraggiava queste fotografie più spontanee, meno rigide e referenziali, che erano in linea con i tempi caratterizzati da grandi cambiamenti.

⁶⁶ Lo stesso Gibson, nonostante la volontà di regalare, mediante la scrittura del proprio volume, delle dritte per poter fare fotografia di strada, si rende conto che non è facile collocarla in una lineare storia della fotografia. Egli indica delle caratteristiche comuni tra molte delle fotografie più famose che propone e invita caldamente ad osservare, soprattutto se si è fotografi, ma la questione, più si cerca di indagarla, più appare vaga e inconclusiva. Tuttora non c'è una definizione ben precisa per fotografia di strada, come si vedrà a breve nella riflessione di Marmo, però è possibile individuare, almeno in un primo momento, alcuni punti fissi ossia

⁶⁵ *Ivi* p.42

⁶⁶ *Ivi* p.45

alcune delle caratteristiche che accomunano le immagini fotografiche che si possono catalogare sotto questo 'genere'. Un fattore primario, come sostiene Gibson, è sicuramente la spontaneità che non dev'essere insita solo nel soggetto (che non sa di essere fotografato) ma anche nel fotografo nel momento dello scatto. Quest'ultimo deve essere in grado di cogliere l'attimo seguendo il proprio istinto: egli deve reinterpretare, a modo suo, la realtà che gli si para davanti agli occhi. Un'altra peculiarità comune in molte fotografie, ma non in tutte, è senz'altro la presenza delle persone: la fotografia di strada, infatti, dovrebbe essere in grado di documentare le emozioni, le relazioni, e gli eventi quotidiani di cui proprio tali soggetti sono protagonisti. Anche le città sono protagoniste tanto quanto le persone che le vivono: non per forza devono essere grandi metropoli, per lo più si tratta di luoghi affollati, di persone o cose, che entrano in relazione tra loro nella stessa inquadratura. La città è fondamentale perché in grado di fornire elementi che possono aiutare il fotografo di strada: il traffico, le luci della sera, i cartelloni pubblicitari, le vetrine dei negozi ma anche, banalmente, qualsiasi oggetto che si trova casualmente lasciato a terra. Queste caratteristiche non vanno pensate come regole specifiche che ogni fotografo di strada deve assolutamente seguire ma si possono considerare come delle linee guida che possono aiutare ad individuare fotografie capaci di descrivere quegli spaccati di vita quotidiana caratterizzati da un forte realismo.⁶⁷ Il fotografo di strada dovrebbe, quindi, ritrarre la società in cui vive catturandone diversi momenti, entrando in sintonia con la vita che gli passa davanti agli occhi, percepirne gli odori e i rumori e assemblare il tutto in uno scatto.⁶⁸ Questo genere di fotografie è molto importante proprio perché è testimonianza diretta delle esperienze quotidiane che, nonostante sembrino banali, nascondono in realtà un fascino straordinario. Le scene quotidiane, la vita ordinaria della gente comune, se viste a posteriori in una fotografia, possono trasformarsi in verità storiche sempre diverse a seconda di chi

⁶⁷ M. Morelli, *Street Photography: ritrarre lo spirito dei tempi*, in 'Fotocomefare': <https://www.fotocomefare.com/street-photography-ritrarre-lo-spirito-dei-tempi/> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

⁶⁸ F. Bulgani, *Street Photography, tutto quello che devi sapere*, in 'Fotoimage': <https://www.fotoimage.it/street-photography-professionista-come-farla/> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

le guarda. Ogni persona ha molte storie da raccontare e la fotografia è uno dei mezzi espressivi più potenti in grado di esprimere e far emergere dettagli di ogni attimo vissuto. La fotografia, in quanto arte, è capace di rendere straordinario il più ordinario dei momenti e questo vale non solo per il fotografo ma anche per coloro che si imbattono nella fotografia, sia che si tratti del soggetto stesso, sia che si tratti di un perfetto estraneo. La fotografia, in qualche modo, va a braccetto con la psicologia: essa riesce ad aumentare moltissimo la capacità di rendere consapevoli le persone dei vissuti di ogni momento. Questo significa che è necessario immortalare anche i momenti e le emozioni negative in quanto parti integranti della vita di ognuno. La rabbia, il disagio, la paura, la tristezza sono sentimenti che meritano anch'essi di essere ritratti perché solo così si arriverebbe ad ottenere un ricordo originale, sotto forma di immagine fotografica.⁶⁹ Nel mondo di internet, se si cerca il termine *street photography* o *fotografia di strada*, si trovano questa sorta di linee guida, indirizzate a fotografi o a chiunque voglia fare fotografie, che si rivelano aiuti preziosi. Lo stesso Gibson mette a punto un manuale in cui distingue, pagina dopo pagina, gli atteggiamenti che dovrebbe tenere il fotografo se vuole prendere questa strada. Tenere in considerazione la presenza di persone, agire in luoghi pubblici e molto altro sono informazioni preziose per potenziali nuovi fotografi ma di certo assolutamente insufficienti per definire, realmente, cosa possa essere la fotografia di strada. In questo senso il mondo di Internet offre un'ampia gamma di 'definizioni' che aiutano a capire cosa possa essere la fotografia di strada e sicuramente, come un primo inizio, sono molto utili, ma in questo lavoro è necessario andare più a fondo nella questione per capire come la spontaneità, l'autenticità, la presenza stessa della strada e delle persone come elementi fondamentali di questo tipo di fotografia non sono aspetti che bisogna dare per scontati. Lorenzo Marmo, a questo proposito, permette, tramite le sue riflessioni, di andare più a fondo sulla complessa questione di definire cosa sia la fotografia di strada. Questo concetto, ancora molto vago e stratificato, oltre che sfuggente, è, come si è visto, molto diffuso nel mondo di

⁶⁹ A. Furlan, *Fotografare la vita di tutti i giorni. Le Immagini come documenti*, in 'Tecnica fotografica', 2016: <https://tecnicafotografica.net/blog/fotografare-la-vita-di-tutti-i-giorni-le-immagini-come-documenti-182d1fab93c3/> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

Internet e ben integrato in quello che è il dibattito contemporaneo sulla fotografia, soprattutto a partire dagli anni Novanta se si considerano principalmente i testi in lingua inglese. C'è da dire che in ambito più accademico, specialmente quello italiano, il termine fotografia di strada non è ancora stato istituzionalizzato.⁷⁰ Questi sono fattori che rischiano di confondere le acque e, di conseguenza, ciò che si legge *online*, anche se si tratta di fonti autorevoli, è sicuramente utile ma non sufficiente. Bisogna fare un passo alla volta se si vuole cercare di definire cosa sia la fotografia di strada. Marmo si rende conto, infatti, che gli studi in merito alla fotografia sono molto ibridi. In ambito accademico, la fotografia risulta un oggetto conteso tra diverse competenze, filoni di pensiero, settori disciplinari. Si parte dalla tradizione della storia dell'arte agli studi di stampo cinematografico, dalla teoria dei media alla sociologia dei processi culturali, per non parlare degli importanti contributi dati dalla storia, dalla filosofia e dall'antropologia.⁷¹ Marmo comincia con l'affrontare il concetto in esame classificandolo, prima di tutto, come genere fotografico. Per fare questo, utilizza la riflessione di Rick Altman sui generi fotografici. Secondo Altman, qualsiasi genere è caratterizzato dall'incrocio di una serie di elementi semantici con una struttura sintattica: questo incrocio, però, non è qualcosa di stabile in quanto si evolve continuamente in relazione con il contesto che lo circonda. Le etichette apposte ai generi non sono mai fisse: esse dipendono dai punti di vista che, in base al momento storico in cui viene a crearsi un dibattito inerente all'argomento, possono cambiare. L'approccio intrapreso da Altman non si può ridurre al solo intreccio semantico, sintattico: il genere, infatti, non è qualcosa che si può banalmente ricercare in un testo, quindi, esso non dipende soltanto dall'esistenza di opere a esso ascrivibili. Il genere è dato da un'attività discorsiva composta da molte parti (attori, produttori, pubblico, mecenati) che via via si rinnova ogni singola volta che il testo viene rivisto o

⁷⁰ L. Marmo, *Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di Street Photography*. In 'RSF' vol. 5, n.9, Firenze University Press, 2019: <https://oajournals.fupress.net/index.php/rsf/article/view/10675> [ultimo accesso 1° febbraio 2023]; p.134

⁷¹ M. Guerri, F. Parisi, *Filosofia della fotografia*, a cura di Fei C. e Alto Q. in 'Artext', 2015: <http://www.artext.it/Guerri-Parisi.html> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

reinterpretato. Marmo, di conseguenza, prende le considerazioni di Altman sul genere cinematografico e le affibbia all'ambito fotografico. Entrambi i campi di studio, cinema e fotografia, sono caratterizzati dalla narrazione che non è assolutamente assente nelle fotografie, specialmente in quelle considerate 'di strada'. Prima di tutto si comincia a pensare all'elemento semantico: esso, preso da solo, non è sufficiente. La strada, le persone che ci camminano, gli edifici posti ai lati che contribuiscono al carattere distintivo: tutto ciò, che possiamo considerare elementi semantici non bastano in quanto possono anche riferirsi a produzioni fotografiche di genere diverso. Si possono considerare idonei questi elementi come tipici della fotografia di strada ma lo possono essere anche per la fotografia documentaria, il fotogiornalismo, la fotografia di viaggio ma anche quella di moda. In questo senso le linee guida sui manuali per fotografi di strada non sono esaurienti.⁷² Rimanendo fermi sulla storia urbana della fotografia, si nota come il confine tra le fotografie scattate in studio e quelle scattate in strada sia molto instabile. Scattare in strada non significa necessariamente che la foto sia autentica e scattare in studio posata e finta: lo dimostra l'opera di August Sander, di cui sono state proposte alcune fotografie. Sarebbe un inganno pensare questo e molti fotografi lo dimostrano ribaltando questa dicotomia. Lo studio fotografico va tenuto in conto tanto quanto la strada se si parla di ritratto urbano: è un ambiente che vive una costante tensione e connessione con quello all'aria aperta. È a questo che bisogna pensare mentre si osservano le fotografie di Sander e Moses illustrate nella prima parte di questo capitolo: nonostante la posa, gli strumenti utilizzati, uno su tutti il celebre telo usato da Moses per mettere in risalto i lavoratori, non è qualcosa di completamente opposto a fotografie 'più di strada'. Essendo questo confine molto vago si nota, già da ora, come sia vago il termine stesso fotografia di strada, di conseguenza è necessario considerare molti fattori se si vuole soffermarsi su questa categoria. Non avrebbe senso scattare fotografie che non posseggono quegli elementi caratteristici considerati semantici (strade, persone, luoghi affollati) proprio perché, nonostante siano caratteristici, non sono sufficienti a caratterizzare questo genere. Finora si sono sempre riscontrate, in questo lavoro, fotografie caratterizzate dalla presenza di persone, protagoniste

⁷² L. Marmo, *Il genere e la modernità. cit. p.135*

tanto quanto la strada, come afferma anche Gibson, però neanche in questo caso la presenza di persone è qualcosa di fondamentale: si possono benissimo considerare fotografie di strada anche fotografie prive di gente. Non si richiede, in assoluto, la presenza di un qualsiasi soggetto umano, anche la sola idea della presenza umana è sufficiente. Proprio perché tutto può essere considerato fotografia di strada, è molto difficile dare una definizione precisa della stessa.⁷³ Possono tornare utili, a questo proposito, le fotografie di Michael Schmidt analizzate nelle pagine precedenti: la serie *Berlin nach 45*, per esempio, ritrae la città completamente vuota da qualsiasi presenza umana. Esempio, e sicuramente più famoso, è l'esempio dato dalla fotografia di Eugène Atget: il fotografo francese era solito ritrarre la città molto spesso deserta, caratterizzata da vetrine, riflessi, angoli di strada. Nonostante, per tradizione, la fotografia di strada 'vuole' l'interazione tra lo spazio e le persone che lo vivono, Atget, uno dei primi maestri a rappresentare questo genere, non inquadra le persone in quanto, secondo lui, lo spazio è dotato di vita propria, che le persone siano presenti o meno.⁷⁴ Lo spazio, che diventa anch'esso protagonista fondamentale della fotografia di strada, non dev'essere pensato in maniera scientifica e razionale: se così fosse, si potrebbe parlare di fotografia d'architettura, una fotografia più specificatamente documentativa degli edifici visti per le loro caratteristiche essenziali. Per essere più chiari si potrebbe pensare, in questo caso, al meticoloso lavoro fotografico dei coniugi Becher. La fotografia di strada si può legare alla fotografia più propriamente detta d'architettura nel momento in cui si pensa al tempo che passa, a quel *pathos* capace di conferire, in qualche maniera, un carattere nostalgico anche alla fotografia oggettiva e impersonale dei monumenti e degli edifici. In qualche modo si potrebbe dire che gli edifici e i luoghi di Parigi immortalati da Atget conservano, e trasmettono, questo tipo di *pathos*, mentre, gli edifici dei Becher sono un esempio di quell'oggettività razionale che richiama un approccio più scientifico che un sentimento nostalgico. In una certa maniera, uno stesso edificio potrebbe apparire diverso, trasmettere sensazioni diverse, in base all'intento del fotografo e ciò che lo stesso fotografo vuole trasmettere con la sua

⁷³ D. Gibson *cit.* p.9

⁷⁴ L. Marmo, *cit.* p.136

fotografia. Spesso nei testi di fotografia ricorre l'idea che l'ascrizione di alcune fotografie al genere fotografia di strada dipenda dall'atteggiamento assunto dal fotografo nei confronti di ciò che sceglie di inquadrare nello scatto, ciò che finisce per trasparire nell'immagine e ciò che può essere colto dallo spettatore. È vero che ogni genere fotografico presuppone un certo tipo di atteggiamento nei confronti del soggetto scelto: nella fotografia di strada, però, anche l'intento adottato dal fotografo non è così semplice da individuare con chiarezza. Spesso si suggerisce di osservare la fotografia di strada come una sorta di evoluzione della *flânerie* in voga nell'Ottocento. Si usava questo termine, emerso a metà Ottocento, per indicare quei dandy, poeti, intellettuali che passeggiavano tra la gente nelle grandi città al fine di osservare, e anche criticare, i comportamenti di ciò che li circonda. Il termine, coniato da Walter Benjamin nel libro *I «Passages» di Parigi*,⁷⁵ si utilizza per indicare una particolare pratica di viaggio e di esplorazione dei luoghi capace di creare un rapporto di riflessione con le persone e gli spazi circostanti.⁷⁶ Si può considerare il *flâneur* come l'animale urbano per eccellenza, ben ambientato nella grande metropoli moderna, che incarna quella frenesia di libertà in completa opposizione alla situazione di persona imprigionata da vincoli ideologici, territoriali, professionali. Egli si ribella alle pratiche consumistiche di massa, ripudia il turismo mordi e fuggi: egli esplora gli spazi e la vita stessa in modo più meditativo, asserendo ad un'osservazione più concentrata. In lui la conoscenza combacia con la sensibilità.⁷⁷ Quindi il *flâneur* è senz'altro l'osservatore paziente e molto attento della realtà urbana in cui vive ma, allo stesso tempo, ne diventa una sorta di creatore: la realtà prende forma e si trasforma, mediante la sua sensibilità, diventando una realtà a sé. Quasi tutta per lui.⁷⁸ In questo senso si può vedere la fotografia di strada come un'evoluzione della *flânerie*: in entrambe emerge la problematizzazione del contesto urbano e del rapporto tra collettività e singolo individuo, tra individuo e comunità. Questo personaggio è ben inserito nel contesto urbano che vive ma allo stesso tempo, da

⁷⁵ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*. Firenze University Press, Firenze, 2013. p.1

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ivi* p.2

⁷⁸ *Ivi* p.6

esso vi rifugge: non è alienato dal suo ambiente però si isola facendo della realtà qualcosa di soggettivo. Probabilmente più di altre caratteristiche si vede come, in questo concetto, si può trovare il *quid* della fotografia di strada.⁷⁹ Il fotografo è, infatti, la versione armata di macchina fotografica del *flâneur*: muovendosi in solitaria osserva, esplora, si perde nell'inferno urbano scoprendo, ogni volta, qualcosa di nuovo della propria città. La realtà che lo circonda diventa sua: poco attratto dalle realtà ufficiali egli si addentra negli angoli bui, da ciò che viene trascurato da tutti. Ricerca quel qualcosa di non ufficiale che rappresenta la realtà dietro la facciata borghese: è questo che 'cattura' il fotografo di strada, al pari di un poliziotto che cattura un criminale.⁸⁰ Se possiamo vedere, quindi, il fotografo di strada come un *flâneur* che non solo osserva ma cattura la realtà ci si rende conto, ben presto, che nemmeno questo è sufficiente. Questa sorta di definizione si rispecchia molto bene nel lavoro di Atget ma non si può dire lo stesso, in quanto in piena contraddizione, con tutte quelle fotografie riconosciute come 'di strada' che rappresentano i ritratti dei volti urbani.⁸¹ I ritratti posati, che si sono visti nell'opera di Sander e di Moses, perdono quella spontaneità che si associa comunemente alla fotografia di strada: i soggetti non dovrebbero accorgersi del fotografo. Questo è affermato nel testo *Bystander* di Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz nel momento in cui, a metà degli anni Novanta, cercano di circoscrivere quello che è il concetto di *Street Photography*.⁸² Anche nelle fotografie meno posate, in cui i fotografi cercano di catturare le *performance* urbane dell'identità, è palese un approccio diretto con i soggetti, che si comportano naturalmente ma di fronte ad una macchina fotografica. In questo modo la definizione di Westerbeck e Meyerowitz, ancora una volta, trova delle contraddizioni. Marmo propone anche la definizione data da Clive Scott, che considera la fotografia di strada come una «costellazione di atteggiamenti e tratti stilistici»⁸³. Con una proposta di definizione sicuramente più generica ma senz'altro più valida, Scott intende distinguere la fotografia di strada da quella

⁷⁹ L. Marmo, *cit.* p.137

⁸⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società.* (*On Photography*, New York, 1973) tr. it di E. Capriolo, Einaudi, Torino, 2004, p.49

⁸¹ L. Marmo, *cit.* p.137

⁸² *Ibidem*

⁸³ *Ibidem*

documentaria che, come per altri generi fotografici, i punti in comune sono moltissimi. Secondo Scott una fotografia documentaria vuole mettere a nudo una presunta verità oggettiva che necessita di essere svelata a tutti e resa esplicita diventando, quasi, una sorta di denuncia. La fotografia di strada non è interessata ad un momento preciso ma vuole suggerire un altro modo di narrare la realtà. L'intento, in questo tipo di fotografia, è più indefinito e meno mirato. Probabilmente il concetto diventa più chiaro osservando le fotografie di Michael Schmidt quando propone la 'sua' Berlino. Il fotografo di strada non vuole esplicitare, esibire la realtà ma proporre una certa curiosità nei confronti della stessa: vuole suscitare qualcosa nello spettatore, qualcosa che probabilmente aveva sempre avuto davanti agli occhi ma mai notato veramente. È come se in questo tipo di fotografia ci fosse una lettura altra della realtà: viene proposta una narrazione, magari vaga e indefinita, ma sicuramente più profonda e diversa dal solito sguardo. La fotografia documentaria ambisce, secondo Scott, a conferire un senso più pieno alla realtà palesando un determinato significato, quella di strada apre molte porte capaci di far addentrare lo spettatore in delle narrazioni volte alla complessità e all'indefinitezza della realtà. Se la visione centrata del fotografo documentarista è quella in cui emerge con chiarezza il contenuto etico-politico, perché intenzionalmente palesato nello scatto, la fotografia di strada non nasce con l'obiettivo di dimostrare o mettere in luce: essa non cerca il dramma sociale, anche se esso può essere protagonista, ciò che cambia è l'approccio con cui lo stesso elemento viene scattato e percepito. La fotografia di strada vive in una costante tensione tra l'ambiente e l'umanità che popola lo stesso ambiente: il mirino cerca il dettaglio imprevisto mediante un punto di vista spesso 'decentrato', non canonico, e le proporzioni, spesso, sono volutamente 'errate'. Si può dire che la fotografia di strada vuole mappare le relazioni spaziali che vengono a crearsi tra oggetti, soggetti e architetture e le energie che tutto questo insieme è capace di generare.⁸⁴ Questo tipo di fotografia non porta solo in superficie un frammento di realtà: ciò che fa si lega con le parole della nota Susan Sontag quando afferma che è il Surrealismo ciò che veramente incarna la vera anima della fotografia.⁸⁵ La

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ *Ivi* p.139

stessa Sontag si accorge come una ‘teatralizzazione del reale’ diventa ridondante, molto esagerata ma anche superflua. Ciò che sta al centro è proprio l’elemento surrealista: esso rappresenta il nucleo di una realtà duplicata, una realtà magari più limitata ma sicuramente più drammatica di quella che viene percepita dagli occhi.⁸⁶ Affermazioni del genere rischiano di togliere importanza alla fotografia documentaria e a tutte quelle branche fotografiche che hanno un obiettivo più esplicito di registrazione della realtà o di denuncia. Ciò diviene più chiaro con le famose categorie introdotte da Roland Barthes a proposito di *studium* e *punctum*. Barthes utilizza la parola latina *studium*, non trovando un termine analogo in francese, non intesa come ‘studio’ ma per indicare l’applicarsi a qualcosa, un interessamento verso un determinato elemento ma senza particolare intensità. In questo modo, attraverso lo *studium*, Barthes si interessa a moltissime fotografie, indipendentemente che le guardi con occhio politico, storico o semplicemente per il gusto di osservarle.⁸⁷ Lo *studium*, l’interesse umano con il quale si osservano determinate fotografie, viene infranto, a volte, da qualcosa di cui non si va in cerca. È un elemento che arriva, dall’immagine che si sta guardando, e colpisce come una freccia che trafigge. Questo elemento che trafigge è il *punctum*. In fotografia il *punctum* è quel qualcosa, quella fatalità che colpisce, che *punge* e spesso non si capisce subito qual è il motivo per cui arriva questa freccia.⁸⁸ In questo modo, Marmo paragonerebbe la fotografia documentaria allo *studium*: si guardano quelle fotografie per l’interesse verso quella determinata realtà; mentre la fotografia di strada al *punctum*, quell’aspetto pungente che non arriva sempre ma che attira l’attenzione dello spettatore che guarda anche in modo meno diretto e concentrato ma lo stesso egli viene ‘punto’ da quel qualcosa di assolutamente inaspettato e soggettivo. In un certo senso, sarebbe semplice la questione se si dovesse spiegare la fotografia di strada in relazione al *punctum* di Roland Barthes ma, anche in questo caso, sarebbe una semplificazione e anche un errore intraprendere questo tipo di strada. Finora si sono visti più ‘metodi’ per cercare di definire la fotografia di strada: nessuno di questi però, nonostante la validità, è

⁸⁶ S. Sontag, *cit.* p. 46

⁸⁷ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia (La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 1980) tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 2003. p.27

⁸⁸ *Ivi* p. 28

sufficiente. Si tratta di vari metodi di lettura che spesso si contraddicono tra loro nonostante la validità. Ci si trova, nel dover spiegare cosa sia la fotografia di strada, a vagare da una realtà all'altra: ognuna sembra la strada corretta ma così non è. La questione di indicare la fotografia documentaria come *studium* e la fotografia di strada come *punctum* già negli anni Settanta era stata posta da Allan Sekula, nel momento in cui «afferma che tutta la comunicazione fotografica sembra svolgersi nelle condizioni di una sorta di folklore binario». Per Sekula è un errore prendere questo tipo di strada perché verrebbero riproposte delle dicotomie ormai superate: è una prospettiva falsante in quanto ogni fotografia potrebbe tendere, a seconda delle diverse letture in base ai diversi contesti storico-culturali «verso uno di questi due poli di significato». La sfida, semmai, consiste nell'utilizzare la fotografia di strada come categoria in grado di smantellare questa logica dualistica. Si deve riconoscere che la fotografia di strada aiuta facilmente ad individuare un registro, una modalità del fotografare, un livello dell'esperienza fotografica (il *punctum*) che però non è esclusivo di questo genere: esso può manifestarsi in altrettanti contesti, anche nella fotografia documentaria. In questo senso si può affermare che la fotografia di strada non solo non può caratterizzare l'intero operato di un fotografo ma neanche gran parte di questo operato, allo stesso modo può anche non rappresentare la definizione completa ed esauriente per una singola immagine fotografica nella sua interezza.⁸⁹ Questo significa che ogni singola fotografia include diversi strati e anche appartenere a diversi registri e generi. Una singola fotografia potrebbe cambiare significato anche in base al contesto espositivo: potrebbe cambiare il messaggio che trasmette in funzione del luogo in cui viene collocata. Individuare ed etichettare una fotografia sotto ad un determinato genere può dipendere dalle intenzioni del fotografo, dalle pratiche di esposizione, dalla lettura del pubblico (sia considerato come singolo ma anche nella sua collettività). Di conseguenza un singolo genere non è sufficiente a spiegare il discorso estetico e comunicativo di una fotografia. È corretto ciò che affermano Westerbeck e Meyerowitz quando considerano animata, la fotografia di strada, da una sorta di teoricità implicita proprio perché è un tipo di fotografia in grado di pensare. Essa pensa ('*Think about*') all'istantaneità, alla molteplicità

⁸⁹ L. Marmo, *cit.* p.139

molto più di altre pratiche fotografiche.⁹⁰ La volontà di catturare l'effimero, il fugace, il suo desiderio di cogliere la dimensione casuale del vissuto urbano attua una riflessione sul vero nucleo della fotografia come dispositivo di modernità. La fotografia di strada può essere un'immagine singola ma anche una serie, dalla cattura del momento decisivo alla serializzazione (caratteristica di fondo della fotografia intesa come *medium*). Questo tipo di fotografia investiga lo spazio pubblico, le relazioni sociali come la solitudine, segue un'oscillazione costante tra dimensione pubblica e privata. Che si tratti di fotografie ironiche, drammatiche o nostalgiche, la fotografia di strada vuole e cerca di cogliere quelle dinamiche che intercorrono nello spazio vuoto tra i soggetti, le architetture che li circondano e la macchina fotografica rendendo visibili questi 'fantasmi' dei punti vuoti. È un genere fotografico che propone una riflessione sulla complessa stratificazione dell'esperienza spaziale e sul valore del luogo. È una fotografia che aiuta a palesare lo spazio, come affermava Henri Lefebvre, mai totalmente opaco o totalmente trasparente, ma sempre come frutto di un complesso processo di 'produzione' che la fotografia può contribuire a far visualizzare.⁹¹ È importante pensare alla fotografia di strada come a qualcosa di collocato in un terreno ibrido, non bianco o nero ma grigio, capire che il suo valore sta nella conciliazione e bilanciamento tra pratiche fotografiche anche molto diverse tra loro. Il concetto stesso di fotografia di strada, il suo emergere tardivo, negli anni Novanta, e la sua crescente fortuna odierna, possono essere attribuiti alla sua utilità come strumento di negoziazione tra i discorsi del modernismo alto sul valore artistico della fotografia e la necessità di prendere in considerazione i prodotti della cultura di massa. Quello in riferimento alla fotografia di strada, come accennato all'inizio di questo capitolo, è un fenomeno vago non ancora entrato nell'ambito accademico della fotografia. Gli studi a riguardo sono di stampo statunitense ed europeo: lo sguardo italiano non è ancora molto presente. È necessario anche qui, secondo Marmo, decentrare lo sguardo e allargare il campo di studio. Non è per niente semplice, quindi, definire precisamente la fotografia di strada: è possibile trattare un concetto del genere con la massima consapevolezza di vagare su più fronti,

⁹⁰ *Ivi* p.140

⁹¹ *Ivi* p.141

sfondando molti confini, rimanendo quasi un passo indietro rispetto alle varie e differenti definizioni perché, solo in questo modo, restando in un territorio ibrido e vago, si riesce a entrare in contatto con quella realtà indefinita, mai del tutto chiara, che forse è la chiave per approcciarsi al meglio alla fotografia di strada.

1.3 La fotografia come testimonianza storica tra realtà e finzione

La fotografia è una pratica artistica molto più complessa di quello che potrebbe apparire superficialmente.⁹² Il dispositivo fotografico, infatti, è in grado di fornire un oggetto, la fotografia, capace di raffigurare in maniera statica una piccola porzione di spazio e di tempo. Si tratta di una raffigurazione della realtà così minima da lasciare ampio margine di interpretazione sia sulla realtà che rappresenta sia su quella da cui è tratta. È in questo margine interpretativo che entra in gioco l'osservatore: chiunque getta lo sguardo sulla fotografia è destinato a riempire quella minima frazione di spazio e tempo. In questo modo, l'intenzione originaria di chi ha scattato la fotografia non condiziona in maniera totale chi osserva l'immagine. L'osservatore carica la fotografia di significati anche del tutto estranei alla volontà di chi, la stessa fotografia, l'ha scattata. Proprio per questo motivo diventa possibile affermare che molta fotografia documentaria, o di interesse etnografico, è stata realizzata al di fuori di una logica di documentazione e, spesso, con tutt'altra intenzione.⁹³ Un pensiero molto drastico, capace di stravolgere il concetto di realtà che è sempre stato insito nella fotografia, è sicuramente quello del fotografo, saggista e curatore Joan Fontcuberta. Autore di molti scritti critici sulla fotografia, Fontcuberta nel volume *Il bacio di Giuda* approfondisce la distinzione, in fotografia, tra realtà e finzione. L'approccio che utilizza nel considerare la fotografia come finzione e non come registrazione effettiva della realtà si può dirsi di tipo fenomenologico che va a legarsi con il

⁹² F. Bianchini, *Mead e Bateson. La prima coppia che raccontò mondi sconosciuti con la fotografia*, in 'Artribune', 2023: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2023/09/storia-margaret-mead-gregory-bateson/> [ultimo accesso 7 giugno 2024]

⁹³ E. Minervini, *Fotografia: tra documento e interpretazione*, in 'La Ricerca Folklorica', n.2, 1980, 'Jstor': <https://doi.org/10.2307/1479154> [ultimo accesso 7 giugno 2024] p.33

concetto di *desrealidad*, quindi ‘derealità’.⁹⁴ Si parte proprio dalla nozione di ‘derealità’ per allontanarsi da quei modelli, egemonici, che trattano la fotografia come pura registrazione e rappresentazione del reale. Fontcuberta si muove, in un certo senso, a ritroso: abituati a considerare la fotografia come qualcosa di reale ‘per forza’ egli opera un discorso trattando la stessa come costruzione. Il suo pensiero segue una strada differente in maniera tale da allontanarsi da tutta quella tradizione nella storia della fotografia che è stata capace di consolidare e dare per vere le pratiche documentarie.⁹⁵ Se, da un lato, è incontestabile che la macchina fotografica permetta la modifica di una superficie sensibile mediante la luce in maniera tale da restituire una rappresentazione di quell’immagine che si trovava davanti all’obiettivo nel momento dello scatto, dall’altro, è ugualmente incontestabile che la scelta di quella piccola porzione di universo catturata non è né casuale né determinata del tutto liberamente.⁹⁶ A partire dagli anni Ottanta del Novecento, infatti, l’ambito fotografico comincia ad essere invaso da nuove forme di pensiero e nuovi atteggiamenti. Nel campo delle arti visive veniva sollevato il problema della realtà: veniva frammentata e interrogata l’idea stessa di verità.⁹⁷ Il concetto di verità comincia a traballare: si comincia a rendersi conto che si può solo mentire. In campo prettamente fotografico non emergono più discussioni su ciò che è ritenuto vero oppure falso: tutto è falso per forza. La realtà, in quegli anni, viene praticamente negata in favore della menzogna. Non ci si chiede più se una fotografia è vera o falsa ma se una fotografia riesce a mentire bene oppure no. La fotografia, a questo punto, è pura finzione che, però, continua a presentarsi, a tutti gli effetti, come veritiera. Qualsiasi certezza in merito alle immagini che ci si presentano davanti crolla di netto: se nella prima e seconda parte del capitolo ci si interrogava sulla spontaneità, o meno, delle fotografie, ora, seguendo la teoria di Fontcuberta, bisogna approcciare alla fotografia considerandola tutta falsa in partenza. Se era proprio la spontaneità, l’autenticità la principale chiave per cercare di comprendere la fotografia di strada, ma più in

⁹⁴ J. Fontcuberta, *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità (El beso de Judas. Fotografía y verdad, 1997*, Gustavo Gili, Barcellona) tr. it F. Di Rienzo, Mimesis Edizioni, Milano, 2022; p.17

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ F. Bianchini *cit.*

⁹⁷ J. Fontcuberta *cit.* p.23

generale la fotografia umanista, ora non è più possibile. Avviene, in un certo senso, una svolta che più che cancellare tutto ciò in cui si credeva in passato permette di guardare il tutto da una prospettiva diversa. Secondo Fontcuberta, infatti, ciò che bisogna fare è chiedersi come il fotografo utilizza la fotografia: in che modo e con quali intenzioni egli crea l'immagine e come, in seguito, se ne servirà. Un bravo fotografo, secondo Fontcuberta, è colui che *'mente bene la verità'*. Un bravo fotografo, a partire da una fotografia falsa, sceglie quale direzione dare alla propria menzogna. A questo bisogna pensare guardando qualsiasi fotografia e non porsi l'interrogativo se essa sia vera o falsa perché è falsa per forza.⁹⁸ Tutto ciò, però, nella pratica si fa molto più difficile: se si tiene conto dell'ambito quotidiano, se ci si immerge nella vita di tutti i giorni, la fotografia continua ad esistere in quanto puro servizio della verità. La finzione, insita nella fotografia, non viene proprio tenuta in conto. Nonostante tutte le teorie che possono emergere a discapito della verità ritratta, la macchina fotografica continua ad essere quello strumento testimone di ciò che è successo veramente e la pellicola un supporto per le evidenze.⁹⁹ La fotografia, infatti, fin dalla sua nascita, è sempre stata investita dal carattere probatorio. Nonostante questo, però, l'apparecchio fotografico, il dispositivo in sé per sé, non agisce da solo: esso è solo un mezzo mediante il quale il fotografo cattura uno o più aspetti della realtà.¹⁰⁰ Descrivere, solo attraverso le immagini, una certa realtà sociale, diventa possibile, allora, nel momento in cui un'inchiesta si adopera di strumenti e metodi capaci di andare al di là della sola applicazione della tecnica fotografica. Questa modalità di indagine, per altro, risulta efficace sia nel caso in cui le fotografie vengono scattate sul campo, sia nel caso in cui si analizzino dei materiali d'archivio nel corso di un'indagine storica.¹⁰¹ La scelta di scattare una determinata fotografia, inoltre, è una scelta compiuta su più livelli. Nel caso specifico di un antropologo fotografo, per esempio, la scelta decisiva riguarda ciò che può essere considerato un dato e ciò che non lo può essere. Seguendo meticolosamente un metodo preimpostato, un progetto di ricerca ben preciso, il fotografo compie

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ *Ivi* p.25

¹⁰⁰ F. Bianchini *cit.*

¹⁰¹ *ibidem*

questa decisione. Una decisione che dev'essere, poi, seguita da altre decisioni: quali dati documentari sono necessari possono essere inclusi nella fotografia e quali, invece, esclusi. Un'ulteriore scelta arriva nel momento in cui si deve decidere come mostrare questi dati: in quante fotografie, da quale angolazione, con quale sfondo, da quale distanza e così via.¹⁰² Essendo, quindi, ogni singola fotografia, il frutto di molteplici scelte, viene da chiedersi se sia corretto o meno utilizzare, nell'ambito della ricerca, sia storica che antropologica, tutti quei materiali fotografici che, nonostante possano apparire molto distanti dall'obiettivo della ricerca stessa, rappresentano comunque una ricca miniera di informazioni. Questo perché, se da un lato la macchina fotografica permette ad un materiale sensibile alla luce di venire modificato dalla stessa in maniera tale da restituire una rappresentazione dell'immagine che, al momento dello scatto, si trovava di fronte all'obiettivo, è lo stesso vero che quella piccola porzione di spazio e tempo catturata dall'universo del fotografabile non è né casuale, né determinata liberamente. Quelle che sono le norme in grado di organizzare ciò che viene catturato, secondo l'opposizione tra ciò che è fotografabile e ciò che non lo è, sono inscindibili dal sistema di valori insiti di una classe sociale o di una professione e di cui l'estetica fotografica gioca sempre un ruolo centrale nonostante la pretesa disperata di autonomia. Ecco che diventa fondamentale, nel momento in cui si vuole interpretare correttamente del materiale fotografico, conoscere sia il produttore che il sistema di valori estetici a cui aderisce. Una prima strada da intraprendere, avvicinandosi a delle fotografie con un approccio etnografico, potrebbe essere quella di analizzare non solo il contenuto iconografico in esame ma anche, quando possibile, il rapporto tra il fotografo e la realtà rappresentata e l'eventuale influenza di un committente nella rappresentazione che il fotografo attua della realtà. In questo senso diventa necessario chiedersi, allora, che valore si può dare a documenti nella cui produzione la soggettività del fotografo ha molto peso.¹⁰³ Di fronte ad uno scatto è sempre stato quasi automatico pensare ad esso come ad una copia fedele ed estremamente esatta della realtà: un ritratto così preciso che va al di là della capacità di chi ha effettivamente scattato la fotografia.

¹⁰² C. M. Counihan, I. Sordi. *La fotografia come metodo antropologico*, in 'La Ricerca Folklorica', n.2, 'Jstor', 1980: <https://doi.org/10.2307/1479153> [ultimo accesso 7 giugno 2024] p.30

¹⁰³ E. Minervini *cit.* p.34

Solo apparentemente, e questo bisogna sottolinearlo, la fotografia è copia esatta della natura, della realtà, quindi ciò che raffigura non può essere altro che una verità diretta e catturata senza alcun tipo di mediazione.¹⁰⁴ L'intervento esterno non viene minimamente contemplato. Molto frequente è il fatto di identificare le immagini fotografiche allo stesso modo di quelle che appaiono davanti ad uno specchio. Lo specchio 'restituisce' un'immagine, come se l'immagine appartenesse già ad esso, come se il riflesso fosse qualcosa in grado di duplicare fisicamente l'oggetto o la persona posta davanti allo specchio. Lo stesso pensiero viene fatto di fronte ad una fotografia: se si ritiene assolutamente vera l'immagine riflessa dallo specchio, allo stesso modo si ritiene vera l'immagine prodotta dallo strumento fotografico.¹⁰⁵ Si può affermare che ritenere la fotografia un qualcosa di assolutamente reale e veritiero è pura questione di fede: una fede che oltrepassa il contenuto prodotto dalla macchina fotografica. Si crede in qualcosa a partire da noi stessi non dall'immagine che ci si presenta davanti: è così che si può considerare un'immagine reale oppure no al di là del fatto che lo sia o meno.¹⁰⁶ Secondo Roland Barthes, infatti, la macchina fotografica è uno strumento tanto potente da essere in grado di radicare l'origine della dimensione allucinatoria dell'immagine proprio perché capace di trasportare ciò che è falso dal livello percettivo al livello temporale. La natura strutturale di questo mezzo espressivo è, quindi, perfettamente capace di creare una dissonanza tra verità storica e verità percettiva: la presenza reale di ciò che si pone di fronte all'obiettivo non corrisponde necessariamente alle sensazioni che si provano di fronte allo stesso. Realtà e percezione, perciò, possono non coincidere. Si possono considerare, quindi, le fotografie anche tradizionali come delle impronte di realtà filtrate, codificate, in cui l'immagine ritratta e l'esperienza viaggiano in maniera disallineata.¹⁰⁷ Affermare che la fotografia è assolutamente reale o assolutamente falsa sarebbe un errore: il confine tra reale e falso è molto poco chiaro. Contrapporre la fotografia intesa come 'diretta' a quella considerata 'manipolata'

¹⁰⁴ J. Fontcuberta *cit.* p.33

¹⁰⁵ *Ivi* p.42

¹⁰⁶ *Ivi* p.68

¹⁰⁷ *Ivi* p.79

non è un qualcosa di così netto.¹⁰⁸ Il confine tra queste due categorie non è sempre ben delineato. Perché una fotografia venga considerata ‘diretta’ si dovevano seguire alcune regole ben ristrette all’interno della tecnica fotografica intesa come ‘ortodossa’, ossia quei procedimenti intesi come genuinamente fotografici. Un esempio pratico che aiuta a capire cosa sia, in teoria, una fotografia ‘genuina’ è immaginare il fotografo che scende in strada alla ricerca di qualcosa di interessante e, trovandolo, inizia a scattare. Tutto ciò implica, da un lato, la spontaneità e imprevedibilità dell’azione, dall’altro, una buona conoscenza della visione ottico-meccanica dell’apparecchio fotografico stesso. Al contrario, la ‘fotografia manipolata’ autorizza l’utilizzo di effetti plastici elaborati mediante altre discipline, per esempio il disegno, la pittura, diverse tecniche di stampa e molto altro, legittimando, di fatto, qualsiasi espediente utilizzato dal fotografo.¹⁰⁹ Come Fontcuberta, anche Smargiassi nel suo testo insiste nel ribadire quanto la fotografia non sia altro che manipolazione. Egli vuole dimostrare che non è la tecnologia sempre più avanzata a far vacillare il concetto di veridicità della fotografia ma il postulato di veridicità. La veridicità non è mai esistita in termini assoluti ed è questo che bisogna tenere a mente quando si guarda alle fotografie. Si tratta non tanto di chiedersi se una fotografia è reale oppure no perché, in qualsiasi caso, come categoricamente afferma Joan Fontcuberta, «la fotografia mente sempre, mente per istinto»¹¹⁰. A differenza di come si poteva credere nell’Ottocento, oggi non è facile trovare chi sostenga pienamente che la fotografia restituisce la realtà esattamente così com’è. Allo stesso tempo, però, se una fotografia viene considerata ‘vera fotografia’, allora sì che essa diventa testimone diretta di una ‘vera realtà’.¹¹¹ Il concetto di spontaneità in fotografia vacilla di continuo: si è visto nella seconda parte di questo capitolo come non si possa nemmeno considerare il punto chiave per identificare la fotografia di strada, per sua ‘natura’ caratterizzata dall’essere il ritratto spontaneo della realtà in cui ci si imbatte. Si parte, secondo Smargiassi, da un concetto di verità determinato dal ricalco e riporto di una realtà ad una verità testimoniale e funzionale ma l’atto di

¹⁰⁸ *Ivi* p.118

¹⁰⁹ *Ivi* p.119

¹¹⁰ M. Smargiassi *Un’autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma, 2015;

¹¹¹ *Ivi* p.20

fede non viene intaccato. Il problema non è credere che la fotografia sia reale quando la ci si trova davanti ma porre in essa fiducia cieca che rappresenti il vero.¹¹² È proprio dalla fiducia cieca che bisogna diffidare: non farlo porterà a credere che in una fotografia o è tutto vero o è tutto falso.¹¹³ Probabilmente è sbagliato parlare di fotografia che rappresenta la realtà perché la realtà non è mai univoca: nel secondo capitolo si vedrà come una stessa realtà verrà rappresentata in modalità differenti ma una non escluderà l'altra. La fotografia di strada tutta, nonostante non si possa caratterizzare esclusivamente nei termini di spontaneità, presenza effettiva di persone e quant'altro aiuta ad entrare in un mondo sconosciuto mettendo in luce i lati quotidiani della vita. Non ci si addenterà, per il momento, in tutto quel filone della fotografia manipolata, ma basti sapere come la fotografia non è per natura un linguaggio creato per testimoniare la verità: non la garantisce, infatti. La fotografia di per sé mente, e questo è inevitabile, nel momento in cui vuole offrire informazioni, documenti, testimonianze di qualcosa a qualcuno, elementi destinati a influenzare le convinzioni di chi riceve le stesse informazioni. La vera menzogna, l'autentica bugia enunciata nel titolo del testo di Smargiassi, quindi, non sta in questa o quella singola e determinata deformazione ma nella pretesa generalizzata di etichettare come 'documento oggettivo' un'immagine nella quale si mescolano sempre, in modo variabile, tracce della realtà oggettiva, scelte espressive, costrizioni mentali.¹¹⁴ Non esiste al mondo, in senso assoluto, un documento puramente fotografico: chiamare una fotografia documento porta insidie e svariate contraddizioni.¹¹⁵ In questo senso, si può comprendere quanto non sia affatto semplice individuare un criterio in grado di permettere sempre di definire in quale misura una fotografia possa essere considerata documento etnografico. Di fronte alla vasta quantità di materiali fotografici, dato per scontato che ognuna di esse costituisce un reperto antropologico che può venir studiato sotto diverse prospettive, sia per quanto riguarda i canoni estetici espressi attraverso la stessa fotografia, sia per la funzione che le viene affidata all'interno di un sistema di comunicazione, sia per i contenuti

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ *Ivi* p.21

¹¹⁴ *Ivi* p.100

¹¹⁵ *Ivi* p.101

di documentazione che in essa sono riposti, è inevitabile chiedersi se sia possibile elaborare un criterio di metodo in base al quale scegliere particolari materiali il cui esame può essere maggiormente proficuo per un'inchiesta su una qualsiasi realtà sociale. Ponendo l'attenzione su quei materiali fotografici realizzati in funzione di un particolare soggetto, distinti da quelli che, invece, rappresentano un soggetto costruito esclusivamente in funzione della sua riproduzione fotografica, ci si accorge che i primi possono, talvolta, rappresentare una fonte su cui lavorare all'interno di uno studio etnografico, mentre i secondi, pur essendo quasi sempre un possibile materiale di studio antropologico e semiologico, hanno ben poca rilevanza dal punto di vista etnografico. Ciò non implica, però, l'esclusione a priori di quei materiali la cui realizzazione comporta quel particolare tipo di ricostruzione artificiale che è la posa davanti all'apparecchio fotografico.¹¹⁶ Se, per il momento, si tiene conto dello 'stile documentario', termine coniato da Walker Evans nel 1935 o più in generale alla fotografia documentaria le cose si complicano: la pratica documentaria della fotografia che si afferma in quegli anni portava ad etichettare la fotografia stessa come documento oggettivo a supporto di campagne di intervento sociale e politico. Quando le stesse istituzioni, che commissionavano i progetti di documentazione per immagini, incaricavano i fotografi a mettere nelle proprie fotografie maggiore carica umana e punto di vista personali, ecco che la realtà oggettiva veniva meno. Realtà soggettiva e mai uguale per tutti più che oggettiva: il contributo creativo è sempre presente, non si riesce a differenziare un'immagine stile documentario con un documento oggettivo.¹¹⁷ Per quanto riguarda, invece, il discorso relativo alla posa fotografica, è bene ricordare la figura del fotografo tedesco August Sander, la cui opera è già stata indagata in precedenza. La foto-inchiesta sulle classi sociali nella Germania di Weimar, infatti, si può considerare attualmente uno dei tentativi più riusciti di inchiesta di stampo socioantropologico. Inchiesta, per altro, caratterizzata non solo da fotografie come unico mezzo di documentazione ma da fotografie in posa.¹¹⁸ Quindi, ciò che ci permette di considerare una fotografia fonte di documentazione in uno studio etnografico, non sta né nel fatto che si tratti

¹¹⁶ E. Minervini *cit.* p.34

¹¹⁷ M. Smargiassi *cit.* p.101

¹¹⁸ E. Minervini *cit.* p.34

di un'istantanea, né nel fatto che sia stata realizzata sul campo. Diventa possibile, perciò, descrivere soltanto per immagini una realtà sociale, quando di base c'è un'inchiesta condotta con strumenti e metodi in grado di andare al di là della semplice e corretta applicazione della tecnica fotografica. Questo perché la fotografia è esposta a costanti ambiguità interpretative. La possibilità di disporre di materiali fotografici all'interno di una foto-inchiesta, insieme ad un solido metodo e a delle ferme ipotesi di lavoro, consentono la costruzione di un criterio di lettura e una corretta applicazione dello stesso tanto da rappresentare un importante contributo alla conoscenza della realtà su cui la stessa inchiesta indaga. Al contrario, se si pensa di conoscere, o far conoscere, una qualsiasi realtà sociale attraverso del materiale fotografico, ma senza che dietro vi sia una rigorosa indagine scientifica, si arriva a dare alla realtà su cui sta operando un'immagine falsata o, quantomeno, quasi sempre oleografica. Ecco che diventa possibile affermare, di fronte alla sterminata quantità di fotografie, di immagini la cui cattura dal 'reale' è stata sottoposta a tanti condizionamenti, soggettivi ed oggettivi, individuali e di gruppo, che è ben difficile e poco fruttuoso cercare di trovare un criterio di definizione del valore etnografico di una fotografia insito nell'immagine. Questo criterio, al contrario, può riguardare unicamente la chiave di lettura che un etnografo applica ad una particolare fotografia, oppure l'intenzione di chi, scattando la fotografia, intende farne un documento.¹¹⁹ Si nota come già la stessa branca di fotografia chiamata documentaria nasca già inquinata da un forte sentimento soggettivo: gli autori sono autorizzati in partenza a concedersi moltissime libertà nel processo di produzione della fotografia. In questo senso Smargiassi non ritiene corretto considerare la fotografia come documentaria ma testimone.¹²⁰ Il vero peccato della fotografia intesa come manipolata è quello di dare *falsa testimonianza*. Una fotografia opera in tale maniera quando spaccia il falso per vero a chi poi dovrà crearsi un giudizio davanti a ciò che vede o si trova davanti. In questo senso, afferma Smargiassi, le immagini producono delle scelte: il creatore di una fotografia è responsabile e detiene il potere delle future scelte altrui.¹²¹ A questo proposito le considerazioni di

¹¹⁹ *Ivi* p.35

¹²⁰ M. Smargiassi *cit.* p.101

¹²¹ *Ivi* p.106

Smargiassi diventano molto utili in questa tesi perché contribuiscono a tenere alta l'attenzione sulla vaghezza di cui è soggetta la spontaneità, l'autenticità delle fotografie, ritenuta una se non la più importante caratteristica della fotografia di strada, almeno in apparenza. Lo stesso Smargiassi riprende il pensiero di Fontcuberta, che nel suo testo smaschera la fotografia in quanto registrazione obiettiva del reale: egli sottolinea, infatti, che tutto parte da quali intenzioni spingono il fotografo a scattare e far circolare le proprie immagini. Non è rilevante che la fotografia sia una menzogna già in partenza ma quale direzione, ben determinata dal fotografo, prende la menzogna.¹²² Ogni fotografia presuppone, quindi, una scelta: è da qui che parte la bugia che intacca la tanto agognata ripresa di realtà. Molto interessante e utile per comprendere e analizzare tutte le fotografie di questo capitolo ma soprattutto del terzo, in cui vengono presi in esame fotografi operativi nella Germania Est è pensare e porre l'attenzione sul taglio dell'inquadratura. Una volta che un fotografo inquadra la realtà opera già di per sé una grandissima scelta: l'inquadratura opera più per esclusione che per inclusione. La fotografia è, in tal modo, definita molto di più per ciò che non è più che per ciò che è veramente. Inquadrare in un determinato scatto un qualsiasi soggetto significa escludere moltissimo altro di ciò che ci si trova di fronte: è questo il punto di partenza della menzogna vera e proprio che connota, poi, la fotografia tutta.¹²³ Il bordo fotografico, quindi, può includere un evento, un soggetto, una strada che diventerà un'immagine importantissima per testimoniare qualcosa ma escluderà sempre moltissimo altro. Ciò che rimane fuori dall'inquadratura sarà sempre più di ciò che ne verrà catturato all'interno. Questa esclusione è la prima menzogna: una realtà catturata ne lascia fuori moltissime altre.¹²⁴

L'atto fotografico, quindi, è preceduto da una serie, più o meno lunga, di decisioni. Fontcuberta e Joan Costa, nel libro *Foto-Diseño*, operano una catalogazione di tutte le diverse possibilità offerte dal repertorio della creazione in ambito fotografico. L'atto fotografico, in quanto atto creativo, è composto da una sequenza di decisioni che, messe insieme, producono un risultato finale. Basterebbe una variazione di una

¹²² *Ivi* p.108

¹²³ *Ivi* p.119

¹²⁴ *Ivi* p.120

sola di queste decisioni (scelta del soggetto, illuminazione, obiettivo, filtro e molto altro) per portare ad un risultato finale completamente differente.¹²⁵ Ciò era già stato teorizzato da Otto Steinert, fotografo, teorico e pedagogo tedesco, nel 1965: il processo creativo comporta una continua influenza tra vari elementi che interagiscono tra loro. Realizzare una fotografia significa prendere tutte queste decisioni, che vanno dalla scelta dell'oggetto all'isolamento temporale dell'esposizione fotografica, passando per la visione dello stesso oggetto in visione fotografica, fino a dotare tutto l'insieme di un contenuto espressivo. Ognuna di queste scelte rappresenta una 'manipolazione': inquadrare un oggetto e non un altro, mettere a fuoco, scegliere un dato momento, tutto è scelta quindi tutto è manipolazione. La somma di tutti questi elementi porta ad un'immagine che è per forza manipolata. Creare significa, quindi, manipolare.¹²⁶ Un esempio pratico di fotografia intesa come operazione decisionale, quindi, secondo Fontcuberta, manipolata per forza, riguarda un altro fotografo protagonista di questo capitolo: Michael Schmidt. Questo fotografo, infatti, divenne leader di un gruppo di fotografi berlinesi che celebravano l' 'autenticità' del contenuto stesso della fotografia. In un manifesto pubblicato per la rivista svizzera 'Camera' nel 1979, Schmidt segnalava che 'è essenziale che il documento non venga mai messo in dubbio, né dalla nostra generazione né da quelle future'.¹²⁷ Il campo d'indagine venne spostato così dalla realtà sterile a un interesse per la loro personale esperienza di quella realtà, la realtà scattata da quei fotografi che assumevano sempre un atteggiamento completamente neutrale. Questo fatto mise molti fotografi a disagio tanto da cominciare a prendersi maggiore licenza rappresentativa. La fotografia cominciava pian piano a diventare 'documento soggettivo': un ossimoro che rivendicava l'io del fotografo ma, al tempo stesso, non rinunciava all'estetica documentaria. Tutto ciò che ha senso in teoria, non è sempre facile da mettere in pratica. Il 'documento soggettivo' rappresentava un fragile compromesso tra la fedeltà a ciò che ci si aspettava che dovessero essere le risposte istintive e spontanee del mezzo e l'accettazione della propria individualità. Il campo d'azione privilegiato era il paesaggio urbano: ogni autore sceglieva il microcosmo in cui si identificava meglio. Poteva trattarsi di un

¹²⁵ J. Fontcuberta *cit.* p.97

¹²⁶ *Ivi* p.121

¹²⁷ *Ivi* p.95

quartiere, di un gruppo etnico, di una subcultura: ognuno di questi era ritratto direttamente dall'interno.¹²⁸ Ciò che ne derivava era che la soggettività del fotografo prevaleva sul contesto che esso rappresentava nelle immagini: in questo modo la mera 'documentazione' andava pian piano a perdere di valore. La fotografia di Schmidt, pensando alla serie *Kreuzberg*, ma anche *Die Mauer*, incarnano bene questo cambio di rotta: immagini sfuocate, aree di neri impastate, composizioni sbilanciate e molti altri espedienti che mostrano non semplicemente alcuni lati di Berlino ma lati di Berlino attraverso gli occhi di Schmidt.¹²⁹ Si comincia, quindi, a non pensare più alla realtà ma pensare ad essa attraverso gli occhi di un fotografo: in questo senso si può affermare che la fotografia non è tanto connotata dal reale che rappresenta ma da ciò che il fotografo vuole immortalare. Se l'intento di questa tesi è indagare, e magari confermare, l'autenticità nelle fotografie di strada scattate in Germania durante il regime della DDR, arrivati a questo punto, sembrerebbe che la risposta sia negativa. Qualsiasi fotografia non è reale ma falsa in partenza: ciò non riguarda solo le fotografie scattate in un contesto altamente controllato ma qualunque fotografia in cui ci si imbatte. La strada da prendere diventa, così, sempre più complicata: si è partiti dalla descrizione della fotografia intesa come umanista, così variegata da comprendere, nello stesso filone, moltissime immagini anche diversissime l'una con l'altra, per concentrarsi in quella etichettata come fotografia di strada senza trovare una precisa definizione perché, per sua natura, comprende moltissimi aspetti anche contrastanti tra loro. A questo punto, se si afferma che tutta la fotografia è falsa, tutto il discorso prenderebbe una piega negativa, anche se molto interessante: si andrebbe in cerca delle manipolazioni e si negherebbe qualsiasi realtà ritratta. La strada che invece si intende seguire è più ottimista: nonostante le complicazioni, nonostante le teorie, si vuole proseguire non aggrappandosi alla fiducia cieca nei confronti delle fotografie ma ammettere che non è possibile che una fotografia ritragga la realtà perché la realtà non è mai univoca e uguale per tutti. Nel momento in cui si andrà a scoprire la DDR attraverso le fotografie non ci si concentrerà tanto su cosa sia stato reale e cosa assolutamente falso ma, di fronte a qualsiasi fotografia, si farà un passo

¹²⁸ *Ivi* p.96

¹²⁹ *Ivi* p.97

indietro cercando di entrare in contatto con il punto di vista del fotografo e scoprire quale realtà egli intendeva raffigurare. In questo modo si andrà a scoprire non la vita durante la DDR ma più vite, più punti di vista verso quel mondo tanto chiuso ma che ora necessita di essere svelato. Cambiando il punto di vista, tenendo sempre alta l'attenzione forse si riuscirà a svelare una DDR autentica ma continuamente diversa perché, come la realtà stessa, non ne sarebbe possibile una descrizione unitaria.

CAPITOLO II

LA FOTOGRAFIA NELLA DDR

2.1 La fotografia ufficiale nella Germania dell'Est

La divisione del mondo in due blocchi ben distinti tra loro è stata rappresentata iconograficamente dal Muro di Berlino.¹³⁰ Non si tratta solamente di un'opera architettonica capace di 'fortificare il confine', almeno stando al linguaggio propagandistico del regime comunista: il muro è stato soprattutto una barriera psicologica e sociale capace di contenere al suo interno una vera e propria 'società chiusa'.¹³¹ Non ci si soffermerà a lungo sulla nascita della Repubblica Democratica Tedesca ma è necessario ricordare che la divisione del territorio tedesco in due sfere d'influenza, una americana e una sovietica, è stata il risultato di decisioni confermate durante l'incontro tenuto a Jalta, in Crimea, nei primi giorni di febbraio del 1945, dove si sono riuniti i rappresentanti delle potenze vincitrici della Seconda guerra mondiale:¹³² il presidente degli Stati Uniti Franklin Delano Roosevelt, il premier britannico Winston Churchill e il dittatore sovietico Josif Stalin.¹³³ A Jalta venne stabilita la divisione della Germania in quattro zone, ognuna delle quali occupata da ciascuna delle potenze alleate durante la guerra: Stati Uniti, Unione Sovietica, Regno Unito e Francia (*Figura 20*). La capitale tedesca, Berlino, situata geograficamente all'interno del territorio destinato ai sovietici, subirà una politica a sé stante venendo, a sua volta, suddivisa in altrettanti settori d'occupazione (*Figura 21*).¹³⁴ Al termine del conflitto, una volta sconfitto definitivamente il nazismo, le tensioni tra Stati Uniti e Unione Sovietica cominciarono ad acuirsi sempre di più: ognuna delle due vedeva nell'altra i caratteri che più aveva odiato e temuto del regime di Hitler. Dal punto di vista

¹³⁰ M. Ponzi, *Il cinema del muro. Una prospettiva sul cinema tedesco del dopoguerra*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2010 p.11

¹³¹ *Ivi* p.19

¹³² *Ivi* p.31

¹³³ G. Falanga, *Non si può dividere il cielo. Storie dal Muro di Berlino*, Quality Paperbacks, Carocci Editore, Roma, 2017, p.11

¹³⁴ *Ivi* p.12

americano, i comunisti sovietici erano vicini al nazismo per il loro approccio 'totalitarista' capace di minare, fino in fondo, la libertà di ogni individuo. Secondo i sovietici, gli americani, come i tedeschi prima di loro, aspiravano alla dominazione del mondo intero mediante il loro orientamento 'imperialista', tenendoli sotto scacco con il ricatto della guerra.¹³⁵ A neanche un anno dalla fine della Seconda guerra mondiale ci si trova di fronte a due diverse culture, due mondi talmente opposti tra loro che non arrivarono a generare un nuovo conflitto totale, che sarebbe stato una tragedia per entrambi, ma qualcosa di più silente e altrettanto temibile passato alla storia con il termine di 'guerra fredda'.¹³⁶ Per decenni, infatti, questi due regimi politici e sociali, con le loro rispettive alleanze militari, hanno tenuto il mondo con il fiato sospeso attraverso continue minacce di utilizzo delle armi nucleari.¹³⁷ Nulla di più incisivo di un'espressione molto nota, coniata dal leader britannico Winston Churchill, riesce a spiegare questo fortissimo divario, tanto territoriale quanto ideologico, tra le due potenze mondiali: Cortina di ferro.¹³⁸ Il mondo si trovava spaccato, di netto, in due parti, con le tensioni tra Stati Uniti e Unione Sovietica praticamente alle stelle. Le comunicazioni e i reciproci rapporti commerciali, fin da subito, furono ridotti al minimo. La cortina di ferro, ancora prima dell'effettiva costruzione del Muro di Berlino, avvenuta nel 1961, rappresentava una barriera, una protezione militare dietro la quale l'Unione Sovietica andava chiudendosi e rafforzandosi sempre di più.¹³⁹

Le potenze occidentali non temevano più un ritorno al nazismo ma l'ascesa del comunismo sovietico. La Germania, un vasto territorio smilitarizzato collocato al centro del continente europeo, rappresentava un pericoloso vuoto. Le potenze occidentali, una su tutti gli Stati Uniti, non potevano permettersi di lasciare un territorio così grande e debole, in pieno centro dell'Europa: abbandonare il territorio tedesco voleva dire perdere un sistema di difesa occidentale contro la

¹³⁵ P. Viola, *Il Novecento*, in *Storia moderna e contemporanea*, 4 voll. Einaudi, Torino, 2000, p.242

¹³⁶ M. Ponzi *cit.* p.31

¹³⁷ D. Sasso, *La caduta 1953-1989. Dalla morte di Stalin al crollo del muro*, Edizioni del Capricorno, Torino, 2020, p.12

¹³⁸ *Ivi* p.30

¹³⁹ P. Viola *cit.* p.256

potenza sovietica, in continua espansione.¹⁴⁰ Nel resto dell'Europa centro-orientale, infatti, erano stati instaurati dei regimi 'satelliti' dell'Unione Sovietica: le intenzioni di Stalin erano chiare agli occhi delle potenze occidentali. Al fine di contenere e fermare l'espansionismo sovietico, nel 1947 il presidente degli Stati Uniti Harry S. Truman, successore di Roosevelt, comincia a mettere in atto la 'dottrina Truman'.¹⁴¹ Strategia che si concretizzò con la realizzazione del *Piano Marshall*, ideato dal segretario di Stato George Marshall. Questo piano prevedeva un grosso sostegno finanziario alle nazioni europee non ancora controllate dall'Unione Sovietica. Il *Piano Marshall* è stato essenziale nel rafforzamento e nella ricostruzione della Germania occidentale ma, allo stesso tempo, è stato anche determinante nel provocare un forte divario, politico ed economico, tra i due territori tedeschi, mettendo la parte orientale del paese in una situazione di netto svantaggio. Per l'Europa, acconsentire alla messa in atto del *Piano Marshall* non poteva che significare una cosa: schierarsi in maniera definitiva con gli Stati Uniti e adottare il loro modello capitalista.¹⁴² Questa mossa politica ufficializzò ciò che, in realtà, era già chiaro: la Germania Ovest passerà dalla parte degli Stati Uniti mentre la Germania Est rimaneva dominata dall'Unione Sovietica.¹⁴³ Metà del territorio europeo e della Germania stessa erano ufficialmente controllati dai sovietici ma non Berlino: la capitale tedesca, infatti, era ancora divisa in quattro settori. Comincia, a questo punto, a prendere piede l'ipotesi di un governo federale separato della Germania Ovest tanto che nei settori occidentali (Stati Uniti, Francia e Regno Unito) vengono realizzate delle importanti riforme: una su tutte l'introduzione del marco. Avviare una riforma monetaria significava avviare concretamente il risanamento economico di un territorio distrutto. Tutto ciò comportò un'ulteriore crisi tra l'Ovest e l'Est tanto da indurre i sovietici, a Berlino Est, a vietare il possesso di marchi occidentali dichiarandoli illegali.¹⁴⁴ Non solo, secondo Stalin l'introduzione del nuovo marco rappresentò un affronto così duro da attuare il blocco di Berlino e allontanare, quindi, le potenze occidentali

¹⁴⁰ *ibidem*

¹⁴¹ G. Falanga, *cit.* p.15

¹⁴² P. Viola *cit.* p. 257

¹⁴³ D. Rossi, *cit.* p.88

¹⁴⁴ G. Falanga, *cit.* p.16

dall'intera città. I militari sovietici non perdono tempo a chiudere ufficialmente ogni ingresso a Berlino dalle parti occidentali: qualsiasi via comunicazione, sia via acqua che via terra, viene bloccata insieme alla sospensione dell'energia elettrica per presunti problemi tecnici.

Oltre due milioni di berlinesi residenti nei settori occidentali si ritrovarono nel panico più totale. Nessuno ha la minima intenzione di arrendersi: a tre anni dalla fine del conflitto mondiale, Berlino diventa il simbolo della resistenza occidentale contro la prepotenza sovietica. Il blocco di Berlino, attuato da Stalin, viene presto aggirato mediante la celebre *Operazione Vittles*: per più di un anno l'aviazione americana, insieme a quella britannica, trasportarono quotidianamente via aereo tonnellate di viveri, di carbone, di medicine e tutto ciò che era necessario per la popolazione residente nei settori di Berlino Ovest. Questa operazione non solo è stata la più grande impresa aerea di tutti i tempi ma ha rafforzato, ancora di più, i rapporti di vicinanza tra i tedeschi occidentali e gli Stati Uniti. Se fino a tre anni prima i tedeschi combattevano ferocemente contro gli americani ora era forte, in loro, la volontà di appartenere, sul piano politico ed economico, alla Germania occidentale. I sovietici, nonostante il desiderio di dominare l'intera città di Berlino, riconoscono l'inefficacia del blocco da loro stessi attuato tanto da eliminarlo nel 1949.¹⁴⁵ Questo è un anno cruciale per la Germania: a Berlino sono presenti due diverse amministrazioni comunali, due diversi sindaci e due diversi parlamenti. A livello nazionale la capitale tedesca è divisa in due: si compone di due diversi stati guidati da due diversi governi. Non sarà più possibile, almeno fino al 1989, parlare di Berlino in senso unitario ma distinguere Berlino Ovest da Berlino Est. Nel 1949, a Ovest entrerà in vigore la costituzione che fonda, ufficialmente, la Repubblica Federale Tedesca con capitale a Bonn. Cinque mesi dopo, il 7 ottobre dello stesso anno, con la benedizione di Mosca, nella parte orientale della città si instaura un governo comunista che fa di Berlino Est la capitale della neonata Repubblica Democratica Tedesca. Le due diverse Germanie sono caratterizzate da due culture totalmente opposte: la parte occidentale è ora una repubblica parlamentare aggregata alle democrazie occidentali filoamericane, la parte orientale è, di fatto, una dittatura su modello sovietico governata dal

¹⁴⁵ *ibidem*

SED¹⁴⁶, con a capo Walter Ulbricht. Nel 1955 la capitale dell'Ovest tedesco, Bonn, entra a far parte della NATO¹⁴⁷ mentre la DDR, insieme agli altri stati satelliti dell'Unione Sovietica, fonda un'alleanza militare anti-Nato conosciuta come *Patto di Varsavia*.¹⁴⁸ Lo scontro tra le due Germanie, tra le due Berlino non è solo politico e militare: ogni aspetto della vita quotidiana viene coinvolto. È fortissima la competizione tra due modelli diversi di società, uno capitalista e uno comunista, che gareggiano costantemente sul campo dello sviluppo economico, sul progresso, sul benessere materiale, sul rapporto tra lo Stato e l'individuo che lo costituisce. Berlino rappresenta la vetrina per ognuno dei due blocchi: è il palcoscenico dove viene esibito qualsiasi tipo di successo e di modernità raggiunta. In realtà, Berlino è la vetrina dove vengono esultati dei successi non sempre esistenti. In termini di benessere materiale e libertà individuale, Berlino Est, la Berlino sovietica, perde la propria battaglia. L'economia della DDR, nonostante ciò che si vedrà nelle fotografie che seguiranno, è in netto svantaggio rispetto alla Germania Ovest, alleggerita dagli aiuti stipulati dal *Piano Marshall*: la neonata Repubblica Democratica Tedesca, infatti, si trova pesantemente indebitata nei confronti dell'Unione Sovietica a causa delle riparazioni di guerra e di ingenti spese militari. Il divario tra le due Germanie è, fin dal principio, a dir poco abissale.¹⁴⁹ Questo lavoro di tesi, in particolare questo capitolo, indagherà sullo sviluppo subito dalla fotografia nella Germania Est. Si partirà dalla fotografia considerata ufficiale: si guarderà a tutte quelle immagini che venivano diffuse dalle riviste, sia quelle specializzate che quelle di puro intrattenimento,

¹⁴⁶ Con la sigla SED si intende il Partito Socialista Unificato di Germania (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) che governò nella DDR per tutta la sua durata (1949-1990). Il partito è nato dalla fusione del Partito comunista Tedesco (KPD) con il Partito socialdemocratico tedesco (SPD). *Dizionario di storia*, Enciclopedia Treccani, 2011: [https://www.treccani.it/enciclopedia/partito-socialista-unificato-tedesco_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/partito-socialista-unificato-tedesco_(Dizionario-di-Storia)/) [ultimo accesso 20 novembre 2023]

¹⁴⁷ NATO (*Organizzazione del Trattato del Nord Atlantico*) è un'organizzazione internazionale di cui fanno parte, nella sua nascita nel 1949, dieci stati europei (Belgio, Danimarca, Francia, Islanda, Italia, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Portogallo e Regno Unito,) e due Stati nordamericani (Canada e Stati Uniti). Lo scopo di questa organizzazione è l'istituzione di un'alleanza militare difensiva tra le varie parti. Enciclopedia online Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/organizzazione-del-trattato-del-nord-atlantico/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

¹⁴⁸ G. Falanga *cit.* p.17

¹⁴⁹ *Ivi* p.18

che sono state fautrici, di fatto, di un immaginario comune e molto diffuso. Decisamente singolare è il fatto che ciò che si vedrà attraverso gli scatti ufficiali dell'epoca contrasta moltissimo con quella che era la realtà quotidiana della DDR. Se, fin dalla sua nascita, nel 1949, la DDR era un territorio terribilmente povero, in uno stato di estrema difficoltà economica, come dimostrano svariati dati storici, la fotografia suggerisce tutt'altro. Le immagini fotografiche non esprimono sempre e solo la realtà e ciò è dimostrato dagli scatti che seguiranno. Molto interessante, a questo proposito, è stata una mostra allestita nel corso del 2023 nel Deutsches Historisches Museum di Berlino, intitolata *Il progresso come promessa. La fotografia industriale nella Germania divisa*. Curata da Carola Jüllig, responsabile della collezione fotografica del museo, questa esposizione ha messo a confronto le fotografie commissionate, tra il 1949 e il 1990, della Germania occidentale con quelle della Germania orientale al fine di indagarne l'utilizzo che se ne faceva.¹⁵⁰ Lo scopo di questa mostra, in linea con la lunga tradizione di mostre fotografiche allestite da questo museo, è quello di cercare, il più possibile, di ampliare, allargare e diffondere quella che è stata la memoria visiva creata da quelle fotografie che, molto frequentemente, cadono in una sorta di oblio storico. Si tratta di immagini che, nel corso degli anni, sono state pubblicate in massa su riviste, giornali, opuscoli e molti altri supporti cartacei ma che, molto spesso, vengono dimenticate o addirittura eliminate perché tenute di poco conto, anche dai musei stessi. Jüllig, invece, ci tiene ad insistere sull'importanza della fotografia commerciale: questo tipo di fotografia, prodotta per assolvere a specifici incarichi, rappresenta un genere indipendente a dir poco necessario per conoscere e comprendere la storia e la quotidianità di un contesto così complesso come quello vissuto dalla Germania divisa. Le fotografie esposte in mostra, sapientemente divise e accostate tra loro, sono state infatti commissionate dalle aziende della Germania occidentale e dalle imprese statali dell'Est tedesco al fine di mostrare, o meglio, esaltare, le produzioni industriali

¹⁵⁰ *Il progresso come promessa. Fotografia industriale nella Germania divisa*, mostra allestita nel Padiglione Pei del Deutsches Historisches Museum di Berlino nel corso del 2023: <https://www.dhm.de/blog/2023/02/15/fortschritt-als-versprechen-industriefotografie-im-geteilten-deutschland/> [ultimo accesso 26 novembre 2023]

siderurgiche, chimiche, tessili e automobilistiche. Lo scopo di queste immagini, destinate ad una grande varietà di supporti di stampa, era quello di rappresentare e trasmettere la promessa di un futuro migliore, incarnato dal progresso tecnico, in entrambe le Germanie. Che si tratti di negativi o di libri illustrati, sono quasi settecento gli oggetti presentati in grado di raccontare un'epoca caratterizzata da una forte fede nel progresso. Ciminiere fumanti, fibre sintetiche, plastica, motorizzazione di massa: questo è ciò che descrive non solo la promessa di un futuro radioso ma anche un significativo indicatore del miracolo economico che stava avvenendo.¹⁵¹ Ben consapevole del fatto che le due Germanie non viaggiassero in parallelo, soprattutto in termini economici, la curatrice della mostra si dice molto sorpresa della minima differenza riscontrata tra le fotografie industriali scattate nell'Est e nell'Ovest del paese. L'immagine dell'altoforno situato nella Germania Ovest (*Figura 22*) è, infatti, molto simile a quello dell'acciaieria della zona orientale (*Figura 23*). Se si osservano le fotografie relative alle imprese chimiche, entrambe scattate all'interno delle industrie della DDR, si nota come gli oggetti vengano esaltati attraverso dei primi piani nella fabbrica che produce pellicole fotografiche (*Figura 24*) o mediante la concentrazione dell'operaia durante il suo tirocinio alla fabbrica chimica statale (*Figura 25*). Qualsiasi oggetto, che si tratti di un grande complesso siderurgico o di una piccola ampolla, è rappresentato in questo genere di fotografie con la pura finalità di glorificare il progresso e l'innovazione tecnologica. La fotografia industriale, pensata nella sua generalità, non vuole essere innovativa: questo genere rimane molto tradizionale proprio perché il linguaggio visivo che trasmette deve, per forza di cose, essere comprensibile per tutti e arrivare dritto al punto. Al di là di conservare e proteggere queste preziose documentazioni storiche, altrimenti dimenticate perché ritenute poco interessanti, nell'allestimento della mostra si è voluto non solo dividere le fotografie tra i diversi settori industriali ma soprattutto mantenere alta l'attenzione nel confronto tra le fotografie scattate nella parte orientale con quelle scattate a Ovest. Il motivo di questa scelta è dovuto al fatto che queste fotografie acquisiscono maggior senso solo se contestualizzate. Solo se messe a confronto, accompagnate da una didascalia, si viene a sapere se

¹⁵¹ *Ibidem*

si tratta di una pubblicità per una nuova azienda della Germania Ovest oppure di un'impresa statale della Germania Est.¹⁵² In questo modo la fotografia viene utilizzata come se fosse una finestra rivolta verso le due diverse strategie politiche adottate. Le industrie della Germania Est erano di proprietà statale: non è un mistero che le immagini siano state scattate a puro scopo propagandistico. Il repertorio fotografico industriale dell'Ovest, nonostante non subisse ferrei controlli da parte di un governo dittatoriale, non presenta molte differenze con quello orientale. In entrambi i casi le immagini richiamano dei valori e degli obiettivi politici che assolvono quelle che erano le volontà da parte del governo. Qualsiasi problema, che ci si trovi in un territorio o nell'altro, solo il progresso tecnologico era in grado di risolverlo: è proprio questo l'obiettivo di questo tipo di fotografia. Il radioso avvenire, la prosperità dietro l'angolo: questo è ciò che vogliono trasmettere le immagini commissionate. Molto diffusa e incisiva, in questo senso, è la frequente rappresentazione del connubio tra la macchina e l'uomo. Sono moltissime le fotografie che mettono in luce la leggerezza e la felicità vissuta dall'uomo in ambito lavorativo: nessun'ombra di stanchezza o affaticamento nei volti degli operai in fabbrica (*Figura 26*), solo impegno e concentrazione. Banali segnali di stanchezza o pessime condizioni lavorative, presenti in entrambe le Germanie, non dovevano assolutamente trapelare da fotografie di questo genere: l'unica cosa che si doveva percepire era l'euforia data dall'innovazione. La mostra, mediante l'accostamento delle diverse fotografie, ha potuto evidenziare come questo approccio sia stato adottato da entrambe le Germanie. Le forti similitudini presenti tra le fotografie dell'Est e dell'Ovest dimostrano come la promessa di un futuro radioso sia stata il risultato iconografico di una medesima scelta di partenza. Si trattava di una costante gara tra le due Germanie. La Repubblica Democratica Tedesca, fin da subito, ha utilizzato il mezzo fotografico per dimostrare il successo del comunismo esaltando quella tecnologia capace di sopperire alla mancanza di personale. Infatti, se presto le macchine sarebbero riuscite a prendere il posto dell'essere umano, ecco che la Germania Est avrebbe raggiunto un livello così alto di efficienza da dimostrare la propria supremazia sull'Ovest. La Repubblica Federale Tedesca, invece, al fine di

¹⁵² *Ibidem*

creare una società il più possibile prosperosa, aspirava ad una tecnologia talmente autonoma da non venire minimamente intaccata o danneggiata dall'errore umano.¹⁵³ Le immagini raffiguranti operai felici erano molto diffuse in entrambi i territori della Germania: apparivano nei libri illustrati, nei francobolli, nelle riviste specializzate, venivano stampate sopra migliaia di opuscoli o su qualsiasi genere di supporto cartaceo. Non si trattava di una felicità rappresentata come fine a sé stessa: l'operaio, in questo tipo di fotografie, era parte di un organismo. In questo senso bisogna guardare a questo organismo come a un mezzo capace di veicolare i valori e soprattutto l'identità che un governo, uno stato voleva trasmettere di sé stesso. Ciò che la fotografia commissionata trasmette è, di fatto, un messaggio puramente politico: che si tratti di propaganda dell'Est o di una pubblicità dell'Ovest poco importa. Un aspetto che, invece, riguarda più propriamente la fotografia ufficiale della DDR, è l'immagine della donna lavoratrice. Molto spesso, nelle immagini scattate all'interno delle fabbriche o delle industrie, sono presenti molte più donne che uomini. Questo perché l'emancipazione femminile e la parità di genere erano centrali non solo nella fotografia ma nella costituzione stessa della DDR. Nella fotografia scattata all'interno della fabbrica di automobili (*Figura 27*) ciò che spicca è proprio la donna, perfettamente vestita e pettinata, che viene ritratta mentre lavora alla catena di montaggio. I colori degli abiti indossati, rosso e blu, catturano immediatamente lo sguardo dell'osservatore: la sua figura non va a confondersi con il grigiore dato dai telai perfettamente allineati. Sempre sorridenti e ordinatissime, le donne impersonificavano l'efficienza lavorativa in un organismo sociale perfettamente funzionante. Il ruolo della donna, nella DDR, era fondamentale: doveva essere ben istruita, doveva occuparsi della casa e della famiglia, praticare sport e apparire sempre con un aspetto molto curato. Fotografie come questa veicolavano più di un messaggio: da una parte si mostrava all'Ovest quanto la DDR era forte in termini di emancipazione femminile e parità di genere; dall'altra si incoraggiavano altre

¹⁵³ N. Bendinelli, *Fotografia e propaganda nella Germania divisa*, in 'Swiss architects.com', 2023: <https://www.swiss-architects.com/de/architecture-news/gefunden/fotografia-e-propaganda-nella-germania-divisa> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

donne ad intraprendere una carriera lavorativa. È necessario tenere conto che molta della popolazione maschile era morta durante la Seconda guerra mondiale, forte era la scarsità di personale e, soprattutto nei primi dodici anni della DDR, le fughe all'Ovest erano incessanti: tutti questi fenomeni spiegano, in maniera pratica, come non poteva essere possibile escludere la manodopera femminile. Il lavoro per le donne veniva anche incoraggiato attraverso una serie di benefici e vantaggi messi a disposizione dalle stesse fabbriche. Le donne, nel luogo di lavoro, potevano acquistare generi alimentari, andare dal medico o partecipare a diverse attività nel loro tempo libero come, per esempio, frequentare la biblioteca. Lo Stato spingeva le donne a lavorare anche mettendo a disposizione degli asili nido in cui portare i figli. L'asilo, oltre che agevolare la donna lavoratrice con figli, era utile perché faceva in modo che il bambino, fin da piccolissimo, venisse inserito in un sistema educativo che seguiva le direttive stabilite dal governo. Le donne, per certi versi, erano più emancipate rispetto a quelle occidentali ma, anche in questo caso, l'emancipazione era più apparente che concreta.¹⁵⁴ Come afferma la stessa Jüllig, contestualizzare le fotografie è, in questo caso, assolutamente necessario. Solo in questo modo si riuscirà a comprendere al meglio la fotografia della DDR nei suoi sviluppi più diversi. Qualsiasi fotografia deve essere, quindi, osservata alla luce dello scopo per cui è stata creata. Le fotografie industriali, per esempio, non vogliono mostrare la realtà: la loro finalità è quella di mostrare il progresso e la ripresa economica secondo le due diverse strade che hanno preso le due diverse Germanie.¹⁵⁵ Nonostante le strategie politiche totalmente opposte è sorprendente, oltre che evidente, quanto, in termini di rappresentazione iconografica, la pubblicità e la propaganda viaggino sullo stesso binario. Il confronto tra le fotografie commissionate in questa mostra, comunque, rappresenta un primo passo per iniziare a comprendere come la DDR voleva, e doveva, distinguersi dalla Germania occidentale. Un'altra esposizione, totalmente dedicata alla fotografia commissionata durante gli anni della DDR, intitolata

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Fortschritt als Versprechen. Industriefotografie im geteilten Deutschland*, in 'Dasfotoportal', 2023:

<https://www.dasfotoportal.de/fortschritt-als-versprechen-industriefotografie-im-geteilten-deutschland> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

Colore per la Repubblica, è stata allestita nello stesso museo nel 2014. La curatrice Carola Jüllig infatti, nove anni prima, ha realizzato un percorso espositivo totalmente dedicato alla fotografia a colori prodotta dai fotogiornalisti della Repubblica Democratica Tedesca. I negativi, dai quali sono state ricavate le stampe di grande formato visibili nel percorso, provengono dagli archivi di due celebri fotoreporter della DDR: Martin Schmidt e Kurt Schwarzer. Il colore, protagonista della mostra, rappresentando l'efficienza tecnologica della DDR, era in grado di plasmare una sorta di racconto fotografico positivo che potesse essere recepito sia dai suoi stessi cittadini, sia dai vicini occidentali. Le immagini a colori, che riguardavano molti degli aspetti della vita quotidiana e lavorativa del mondo socialista, non facevano altro che gridare a gran voce quanto era tecnologicamente all'avanguardia la Germania orientale. Nonostante la varietà tematica affrontata, dalla vita lavorativa al trionfo della femminilità, tutti questi scatti hanno in comune un solo obiettivo: emulare la Germania Ovest in termini di felicità, piacere e benessere materiale. L'utilizzo del colore in questo genere di fotografia non è altro che un vero e proprio dispositivo di propaganda. Le fotografie a colori avevano un ruolo fondamentale nella presentazione e diffusione dell'ideologia socialista in materia di ottimismo e rinascita: erano in grado di creare una memoria visiva della DDR in quanto stato modernissimo. Il colore diventa, in questo modo, espressione della modernità del socialismo: il filtro in grado di mostrare una società fortemente desiderata ma mai esistita veramente. Il colore rappresenta la promessa di un futuro ideale in un paese che, però, non c'è l'hai mai veramente fatta.¹⁵⁶ L'obiettivo di questa mostra, come ammette la stessa curatrice, non è tanto quello di guardare alla fotografia come strumento di propaganda ma scoprire quegli aspetti della DDR che, in seguito alla caduta del Muro, sono andati perduti. Non è stato facile, per i curatori della mostra, ritrovare le riviste, le fotografie aziendali, gli opuscoli pubblicitari che, considerati in maniera complessiva, sono stati in grado di creare un immaginario quasi fantastico dello spazio e del periodo stesso della DDR. La quotidianità propagandata viene qui indagata proprio perché, attualmente, viene spesso lasciata da parte.

¹⁵⁶ M. Mirabile, *La vita e il lavoro nella DDR*, in 'InsideArt', 2014:
<https://insideart.eu/2014/08/09/ddr/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

L'osservazione di uno spazio dedicato alle fotografie di Schmidt e Schwarzer permette al visitatore di accedere ad un mondo fittizio che oscilla tra la vera e propria propaganda socialista e una sorta di consumismo di stampo occidentale. I lavori dei due fotografi verranno qui affrontati divisi in due grosse tematiche: il lavoro e la donna, entrambi in ottica puramente socialista. Prima di fare questo, però, si deve pensare all'insieme di tutte le fotografie che seguiranno come a immagini pensate per lanciare un messaggio, un messaggio di una DDR moderna, una DDR bellissima composta da gente felice, una DDR che incarna la promessa di un futuro ideale. Solo guardando le immagini in questi termini si comprenderanno e apprezzeranno al meglio. Se ci si limita a considerare questo tipo di fotografie solo come prodotti di pura propaganda, additandole come 'false' e 'costruite' non si arriverebbe a comprendere il tutto nella sua più vasta e complessa visione d'insieme.¹⁵⁷ La produzione fotografica di Martin Schmidt, segnata dalle esperienze militari vissute durante la guerra, comincia nel momento in cui diventa giornalista freelance. Schmidt ha fornito al paese numerosissimi reportage fotografici sul lavoro socialista per moltissimi organi di stampa. Egli pone il suo accento sullo sviluppo dell'agricoltura, sulla vita in campagna e sul lavoro femminile e giovanile.¹⁵⁸ Il SED, ben presto, fece di lui un vero e proprio 'giornalista socialista': il contenuto e la diffusione delle immagini, infatti, rappresentava per il partito un'importante missione di rafforzamento della stessa DDR. Il reportage fotografico, per Martin Schmidt, divenne una missione di vita: costruire una società mediante le fotografie restò sempre il suo più grande obiettivo. Egli credeva fermamente nella ricostruzione del paese e della società e, anche quando perse il lavoro, nel 1959, e diventò libero professionista, nonostante avesse più libertà in materia di argomenti da affrontare, non abbandonò mai la sua missione.¹⁵⁹ Incaricato dalle aziende statali (VEB) o dalle svariate riviste

¹⁵⁷ C. Probst, *Farbe für die Republik*, in 'Deutschlandfunk Kultur', 2014:
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/fotografie-farbe-fuer-die-republik-100.html>
[ultimo accesso 20 novembre 2023]

¹⁵⁸ *Biografia di Martin Schmidt*, archivio del 'Deutsches Historisches Museum':
<https://www.dhm.de/archiv/magazine/fotografen/schmidt.html>
[ultimo accesso 20 novembre 2023]

¹⁵⁹ S. Grothe, *Dittatura delle immagini colorate*, in 'Spiegel Storia', 2014:
<https://www.spiegel.de/geschichte/auftragsfotografie-in-der-ddr-farbe-fuer-die-republik-a-957491.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

specializzate, Schmidt si è dedicato con passione ad immortalare la figura dell'operaio nell'ambiente lavorativo. Entrare in contatto con produzioni fotografiche di questo genere significa aprire un cassetto pieno di ricordi che trasporta immediatamente in un'altra epoca, passata e conclusa: il periodo vissuto dietro il Muro di Berlino nella Germania orientale. Il metodo corretto, probabilmente, per comprendere al meglio questo tipo di fotografie, è quello di guardarle con occhio nostalgico e accantonare, per un momento, la consapevolezza delle durezze imposte dal regime nei confronti dei cittadini. Un tempo, queste immagini comparivano ovunque: sulle riviste, sui giornali, sugli opuscoli, sui libri illustrati. Al giorno d'oggi, come si sono accorti i curatori della mostra, tutto questo repertorio è, in qualche maniera, 'sottoesposto'. Non è stato facile per loro scovarle, soprattutto perché molte di esse sono state eliminate e se, ancora esistenti, certamente rimangono sottovalutate. Secondo molti dei tedeschi che hanno vissuto nella Germania orientale, non tutto ciò che riguarda la DDR merita di cadere nell'oblio storico. La riunificazione tedesca, avvenuta a partire dalla caduta del Muro di Berlino nel 1989, ha certamente portato nuove libertà politiche e aperto le porte di questa società considerata 'chiusa', ma, allo stesso tempo, ha favorito all'eliminazione di tutta una serie di aspetti, oggetti, usi e riti collettivi legati alla quotidianità che, nonostante le imposizioni dittatoriali, incarnavano la vita di chi, in quella società, ci viveva. Le immagini fotografiche scelte, in questa prima parte del capitolo, non mostrano cosa succedeva realmente nella DDR ma cosa la stessa DDR voleva trasmettere di sé stessa. Lo spettatore si trova continuamente di fronte a scatti capaci di esprimere una felicità obbligata: il sorriso è sempre presente nei volti dei lavoratori. La giovane contadina appare sorridente mentre si trova alla guida di un trattore (*Figura 28*). La posizione del suo volto, immortalato da Schmidt tra i raggi del volante, diventa protagonista tanto quanto il mezzo che sta guidando. In questa maniera lo spettatore percepisce una duplice positività: da un lato l'efficienza tecnologica, data dai dettagli del volante in primo piano, dall'altro la felicità determinata dal lavoro stesso. Questo duplice messaggio ricorre spesso: in una fotografia scattata all'interno del complesso industriale dove vengono prodotti cavi e fili elettrici, ben visibili nella parte sinistra dell'inquadratura (*Figura 29*), Schmidt sembra distrarre, mediante

lo scatto, un'operaia concentrata nel suo lavoro. La donna, con un sorriso appena abbozzato, trasmette un aspetto perfettamente ordinato e non sembra per nulla affaticata da ciò che sta facendo. Il lavoro nella DDR, come si percepisce da questi scatti, non risulta mai opprimente: in campagna, per esempio, un gruppo di contadini si concede una meritata pausa (*Figura 30*). Insieme alle fabbriche di proprietà statale, anche le fattorie collettivizzate rappresentavano il progresso della società. La felicità espressa nei volti dei lavoratori ne era una conseguenza. Tutti erano felici e lavoravano con passione per costruire una nuova società: tutti si adoperavano concretamente nella realizzazione del migliore dei mondi possibili. Tutto questo, però, comincia ad incrinarsi se si getta uno sguardo ad alcune fotografie più tarde di Schmidt, scattate nei primi anni Ottanta. Nonostante si stia sempre all'interno del genere della fotografia commissionata, nel momento in cui si osservano gli anziani appoggiati al balcone in una casa di riposo (*Figura 31*) non si nota felicità ma smarrimento. Le espressioni degli anziani non coincidono con il resto dell'inquadratura come avveniva nelle fotografie precedenti: non sembrano felici di ritrovarsi nei modernissimi complessi per anziani. La stessa impressione la si ha mentre si osserva un gruppo di anziani a passeggio (*Figura 32*): gli anziani, tra l'indifferente e lo smarrito, camminano fuori dalla residenza che li ospita. È una fotografia che risulta quasi anonima: non si percepisce né il progresso incarnato dalla moderna residenza, né la felicità degli anziani che ci vivono. Queste fotografie, forse perché più sincere, permettono allo spettatore di comprendere la DDR ancora più a fondo: la fotografia, in questo caso, mostra una crepa in quello che era il socialismo reale. Probabilmente, la fotografia non è capace di mentire fino in fondo, nemmeno se fatta su commissione. Se Martin Schmidt è stato in grado di trasportare lo spettatore in quello che era il mondo del lavoro durante la DDR, con Kurt Schwarzer si andrà ad osservare il mondo delle riviste d'intrattenimento, soprattutto di genere femminile. La DDR non esprimeva un fittizio progresso solamente attraverso il mondo del lavoro: qualsiasi aspetto doveva essere in grado di dimostrare quanto la Repubblica Democratica Tedesca fosse migliore. Eclatanti, in questo senso, sono due fotografie di Schwarzer. La prima (*Figura 33*) mostra il ristorante dell'Interhotel a Lipsia. Il lusso, qui, è palesemente ostentato: l'elegante coppia

seduta a tavola sta scegliendo il vino tenuto tra le mani da una cameriera in divisa. Il cuoco ed un altro cameriere rimangono in attesa, a completa disposizione dei clienti. La fotografia è stata scattata da Schwarzer, intorno al 1967, probabilmente come pubblicità dello *Zum Löwen*. L'Interhotel era una catena di alberghi della DDR destinata ad offrire i propri servizi soprattutto agli ospiti provenienti dall'Europa occidentale. Gli ospiti dovevano rimanere impressionati dal lusso, soprattutto perché si trattava di persone che non vivevano sotto i diversi regimi europei di stampo comunista. Forse ancora più degna di nota, è una fotografia destinata ad essere inserita in un libro di ricette (*Figura 34*): ci si trova di fronte ad una tavola imbandita di piatti di pesce. L'aragosta, simbolo del cibo di lusso per eccellenza, è di plastica. È frequente, infatti, nelle riviste culinarie, ma non solo, la presenza di cibi esotici: dai pesci pregiati alle aragoste, dalle banane alla frutta esotica in generale. Questi cibi non solo non erano diffusi, come si voleva far credere, tra le cucine dei cittadini dell'Est ma non erano neanche mai entrati nei territori della Germania orientale. Dal momento che i cittadini, probabilmente, erano ben consapevoli di non aver mai avuto a che fare con certi alimenti, si può avanzare l'ipotesi che, più di altre, queste fotografie aspiravano ad impressionare un pubblico occidentale. In qualsiasi caso, però, l'obiettivo era la pura esaltazione della società e la missione dei fotografi rimaneva ferma in questa strada. Martin Schmidt si è sempre considerato, infatti, un 'giornalista socialista' molto legato al fattore politico che portava avanti mediante la diffusione delle sue fotografie. Kurt Schwarzer, invece, nonostante la produzione fotografica che viaggiava in parallelo con l'idea della costruzione di una nuova e perfetta società socialista, si è sempre visto come un 'artigiano apolitico'. Impiegato nella rivista 'Frau von aktuell' si licenzia nel 1957 per diventare libero professionista. Lavorare improprio significava guadagnare un compenso più alto rispetto allo stipendio fisso garantito dalla rivista. La voce del suo talento fotografico si sparse in fretta: ben presto cominciò a lavorare per riviste diverse, per le aziende, girare per le fiere e le organizzazioni di massa. All'interno della sua produzione fotografica non si riescono a distinguere argomenti, tematiche o tipologie di fotografie predilette rispetto ad altre. Nonostante le fotografie presentate in questo lavoro riguardino, per la maggior parte, soggetti femminili stampati su riviste destinate ad un

pubblico femminile, Schwarzer, in realtà, fotografava di tutto. Non avrebbe mai rinunciato ad un incarico governativo: sebbene non si sentisse vicino alla questione prettamente politica, Schwarzer, provando un'immensa gratitudine per essere sopravvissuto alla guerra, ha continuato a fotografare la società fino alla fine della DDR.¹⁶⁰ Trattandosi, sia nel caso della produzione fotografica di Schmidt che di quella di Schwarzer, di fotografia commissionata dagli enti o riviste statali, spesso le immagini sono molto simili tra loro. Se già mediante la fotografia di Schmidt si è visto quanto l'emancipazione femminile era una tematica centrale nella società della DDR, quella di Schwarzer non farà altro che confermarlo, anche se sotto un'altra luce. La donna socialista, come verrà dimostrato dai successivi scatti, non era solo una brava lavoratrice. Le donne protagoniste delle fotografie stampate sulla rivista 'Für Dich', giornale rivolto principalmente ad un pubblico femminile, si distinguevano per quelle che si possono definire provocazioni allusive.¹⁶¹

Una giovane donna alla guida di un motorino (*Figura 35*) sorride in maniera compiacente all'uomo che la cinge con un braccio sulla spalla. Dietro alla coppia, erge imponente una centrale elettrica che sprigiona fumo. Questa fotografia, che sembra quasi una locandina di un film romantico, dimostra come anche nelle riviste d'intrattenimento erano spesso collocati elementi, in questo caso la centrale elettrica, che richiamavano quella che era la volontà di dimostrare il progresso e il successo della società. La fotografia successiva ritrae una giovane donna immersa in una vasca da bagno (*Figura 36*). Ricoperta di schiuma, colta nell'atto di insaponarsi con una spugna, questa giovane donna viene immortalata da Schwarzer mentre lascia intravedere gambe e spalle scoperte. Una fotografia di questo tipo non doveva trasmettere altro che sensualità: la donna, con i capelli biondi ben pettinati e il rossetto rosso sulle labbra, richiama, sia per l'aspetto che per l'atteggiamento, l'americana Marilyn Monroe. È evidente, in questo caso, quello che doveva essere l'altro lato della donna socialista: spigliata e sensuale.¹⁶²

¹⁶⁰ *ibidem*

¹⁶¹ C. Probst *cit.*

¹⁶² M. Albizzati, *Quant'era sexy Berlino. I colori della DDR*, in 'Artribune', 2014: <https://www.artribune.com/report/2014/08/quantera-sexy-berlino-i-colori-della-ddr/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

La sensualità è anche il tema principale di una sezione della rivista dedicata ad alcuni racconti erotici. Compare, infatti, una fotografia che ritrae una donna dai capelli rossi distesa in un letto a baldacchino (*Figura 37*) che indossa una camicia da notte e un rossetto rosso. La donna, che scosta appena la tenda rosa del baldacchino, mostra un'espressione sorpresa nel momento dello scatto. L'atteggiamento stupito del soggetto dello scatto è certamente posato: Schwarzer ha saputo cogliere, in questo caso, tutti gli elementi necessari, espressione ammiccante inclusa, capaci di trasmettere in maniera immediata il genere di lettura a cui si andava incontro.¹⁶³ Queste riviste di intrattenimento insistevano nel dimostrare quanto la donna era affascinante e sensuale: un altro esempio è dato dalle due giovani donne immortalate nella spiaggia di Binz (*Figura 38*). Il costume a due pezzi indossato dalla donna che guarda il mare attraverso il binocolo dimostra anche come, molto spesso, nelle fotografie commissionati erano presenti abiti e accessori che, invece, nella realtà, erano praticamente introvabili. Le fotografie di Schwarzer, se guardate con occhio critico, celano l'ombra della propaganda: la frivolezza e il benessere ostentato non erano certa fine a sé stessi. Il fascino femminile, incarnato dalle chiome cotonate e dai lucenti rossetti, sembra proiettarsi al di là del Muro: si tratta di scatti talmente sovversivi da superare quella barriera che non solo separa la vita delle persone e la politica ma anche quelli che erano gli ideali estetici. L'intrattenimento femminile e la frivolezza dei costumi, protagonisti di queste fotografie, sembrano prendere due diverse strade contemporaneamente: da una parte sembrano riunire due mondi condannati alla reciproca e costante rivalità imposta dalla classe dominante, dall'altra non fanno altro che dimostrare la superiorità della donna socialista. La donna socialista ideale, infatti, era certamente emancipata, lavoratrice e compagna di lotta, ma anche bella e affascinante.

Lo sguardo era fisso sull'obiettivo politico anche in riviste come queste: la rappresentazione della bellezza non era mai fine a sé stessa ma sempre e soltanto una missione politica verta alla costruzione di una nuova società.¹⁶⁴

¹⁶³ C. Probst *cit.*

¹⁶⁴ M. Albizzati *cit.*

Non bisogna dimenticare, infatti, che la cultura che ha caratterizzato la DDR, mediante i suoi linguaggi, allusioni e tipicità, va sempre indagata tenendo bene a mente il contesto specifico nel quale andava a svilupparsi.¹⁶⁵ Qualsiasi *mass-media* si prenda in considerazione, che si tratti della televisione, della radio o dei giornali, era strettamente controllato dallo stato. Qualsiasi comunicazione si identificava, per forza di cose, con la propaganda. Tutte le fotografie esposte nella mostra *Colore per la Repubblica* vanno osservate sotto quest'ottica. È possibile denotare come 'primitiva' la modalità di comunicazione adottata dal governo della DDR: si trattava di un metodo basato su un modello ottocentesco, pre-tecnologico connotato dalla ripetizione massiccia di *slogans* a senso unico. Si doveva trasmettere una visione del mondo del tutto ottimistica e sempre vincente. Questo precludeva, quindi, qualsiasi tipo di confronto: non esistevano fallimenti, sconfitte o alcun tipo di contraddizione. Questa modalità di comunicazione veniva, però, costantemente paragonata al sistema comunicativo occidentale: ciò avveniva perché non era difficile per i cittadini della DDR, nonostante i divieti, riuscire ad accedere ai canali televisivi e radiofonici della Germania Ovest.¹⁶⁶ Ecco che il sistema propagandistico adottato dal regime entrava doppiamente in crisi: se, in un primo momento, il cittadino notava un forte distacco tra la realtà vissuta e quella propagandata, faceva, poi, un altro paragone una volta entrato in contatto con le comunicazioni provenienti da Ovest, che erano nella stessa lingua. Tutto l'impegno che lo Stato metteva nella propaganda veniva continuamente vanificato: questa costante perdita di credibilità si riscontrava soprattutto in quelli che erano i programmi di puro intrattenimento. Il sistema di comunicazione e informazione orientale, invece di entrare in concorrenza con quello occidentale, preferiva mantenere la forma diretta della propaganda, inneggiando alle continue vittorie e ai progressi, producendo, di fatto, una sorta di cortocircuito comunicativo. Il messaggio pubblicitario, infatti, se oltrepassa un certo limite, provoca l'effetto-saturazione: ciò significa che lo spettatore reagisce così negativamente al bombardamento dei messaggi che sviluppa un rifiuto non solo nei confronti del singolo prodotto promosso ma anche del sistema pubblicitario in

¹⁶⁵ M. Ponzi *cit.* p.45

¹⁶⁶ *Ivi* p.47

generale. Nessuno, nella DDR, si è mai posto il problema dell'effetto-saturazione in merito alla propaganda: era proprio la saturazione, però, a spingere i cittadini a recepire con molto scetticismo le informazioni trasmesse dai canali ufficiali. L'intero apparato comunicativo-informativo non era in grado di raggiungere gli scopi per cui era stato costruito. Tutto questo provocava un'interruzione del contatto con l'emittente: in questo modo tutta l'informazione, diffusa attraverso la radio, la televisione ma anche mediante i giornali, produceva un effetto reale solo su quelli che erano gli 'addetti ai lavori'.¹⁶⁷ Proprio per questo la propaganda era abbastanza incapace di far leva sui cittadini. Gli stessi, infatti, interrompevano il contatto con gli emittenti in quanto ritenevano le informazioni quasi del tutto inattendibili: se già era palese la distanza tra la realtà quotidiana vissuta e quella comunicata, ancora più forte era il confronto con le differenti modalità di vita trasmesse da un diverso sistema comunicazioni proveniente dall'Ovest.¹⁶⁸ Il sistema comunicativo della DDR, quindi, si muoveva all'interno del Partito rendendosi funzionale a quelli che erano messaggi interni, ammiccamenti, minacce o allusioni da cui le masse erano del tutto escluse. È stata proprio la forte differenza tra i due sistemi comunicativi, quello orientale e quello occidentale e la vita quotidiana completamente opposta da quella propagandata che hanno generato un 'doppio codice': quello pubblico e quello privato, molto spesso in completa antitesi.¹⁶⁹ Questa 'doppia verità' verrà esplorata, nel corso di tutto il capitolo, mediante la fotografia: finora si è osservata la DDR attraverso quello che era lo sguardo del regime, d'ora in avanti la si guarderà con altri occhi, quelli realisti dei fotografi di strada, capaci di immortalare e diffondere l'altra realtà della DDR.

¹⁶⁷ *Ivi* p.49

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ *Ivi* p.50

2.2 La svolta della fotografia non ufficiale: *Documenta 6* e *Medium Fotografie*

Come dimostrato nella prima parte di questo capitolo, la fotografia nella Repubblica Democratica Tedesca era un mezzo utilizzato soprattutto per servire il regime ma, come si vedrà d'ora in avanti, anche per opporsi ad esso. La fotografia di strada, come anche quella di carattere documentario, proprio perché legate all'oggettività della realtà rappresentata, hanno giocato un ruolo fondamentale nell'ambivalenza tra ciò che si poteva, oppure no, mostrare. Un forte malinteso che riguarda la fotografia, infatti, è quello di considerarla una visione a senso unico del mondo. Spesso ci si dimentica, in maniera automatica, della soggettività che si nasconde dietro ogni singolo scatto realizzato. Questo atteggiamento era molto diffuso in Germania: a partire dagli esponenti della *Neue Sachlichkeit* degli anni Venti fino ai seguaci di Bernd e Hilla Becher, il mezzo fotografico è sempre stato considerato costante e fermo nella rappresentazione dell'obiettività. La volontà di accantonare quella che era la visione personale e soggettiva in fotografia probabilmente deriva da quel pensiero di sinistra che dava la priorità al gruppo, alla collettività, più che al singolo individuo. Tutto questo, però, viene meno se si guarda alla fotografia di strada prodotta nella Germania dell'Est: molte delle immagini che verranno analizzate in questa parte del capitolo, infatti, anche nella loro apparente semplicità, non sono altro che documenti del tutto soggettivi che hanno lottato molto per sopravvivere.¹⁷⁰ È anche vero che lo stesso carattere oggettivo con cui si identifica la fotografia ha permesso a molti fotografi di diffondere le loro opere e farsi conoscere non solo all'interno della DDR ma anche nell'Europa occidentale. Questo è potuto accadere perché erano gli stessi funzionari del partito a pretendere il carattere documentario in fotografia: era l'unico considerato veritiero e, perciò, capace di mostrare una realtà autentica in cui il socialismo era stato finalmente raggiunto. Lo stesso Walter Ulbricht, primo segretario del SED, rimasto al potere fino al 1971, per primo insisteva

¹⁷⁰ J. Oddy, *Back in the GDR: Photography in East Germany*, in 'Aperture' n.189, 'Jstor', 2007: <https://www.jstor.org/stable/24473339?seq=1> [ultimo accesso 18 dicembre 2023] p.42

sull'utilizzare il mezzo fotografico al fine di trasmettere messaggi di armonia e passione che vivevano i cittadini nei confronti della vita e della società socialista. Tutto il repertorio fotografico, nonostante l'oscillazione tra la manipolazione e la pura oggettività, doveva, sempre e solo, esaltare il regime. Proprio per questo motivo bisogna esaminare ogni singola fotografia tenendo conto del motivo per il quale è stata scattata e soprattutto ricordando il contesto storico e sociale di natura dittatoriale. Le fotografie trattate in precedenza, quelle diffuse dai giornali e riviste ufficiali, erano molto influenzate dalla cultura fotografica sovietica ed erano prodotte con lo scopo di soddisfare i requisiti dettati dal regime socialista.¹⁷¹ Nonostante la pretesa di oggettività che denotava la fotografia, quel tipo di repertorio fotografico non mostrava la realtà ma un tipo di realtà, quella propagandata, che spesso aveva molto poco a che fare con la realtà vissuta dai cittadini. Per questo motivo, fin da subito, alcuni fotografi contestarono l'approccio adottato dal partito: essi si mobilitarono per documentare ciò che veramente vedevano, non ciò che il partito voleva mostrare. Tutti i lavori fotografici che seguiranno, spesso diversi tra loro, hanno contribuito a creare un immaginario della DDR alternativo a quello ufficiale: queste fotografie, oggettive e soggettive contemporaneamente, trasportano lo spettatore in una vita socialista molto diversa da quella illustrata attraverso i canali ufficiali. Le fotografie appartenenti a questo filone, probabilmente il più corposo e noto della fotografia della DDR, sono quelle capaci di esprimere la contraddizione tra la propaganda e la vita reale nella Germania dell'Est.¹⁷² I fotografi scelti per mettere in luce quelle che erano le contraddizioni del regime rispondono ai nomi di Helga Paris, Arno Fischer ed Evelyn Richter. Si tratta di importanti personalità della fotografia della Germania Est che, insieme a molti altri, hanno sviluppato un certo tipo di fotografia che, per molto tempo, è rimasta confinata dietro la Cortina di Ferro. La pratica fotografica portata avanti da questi artisti viveva una costante oscillazione tra la subordinazione messa in atto dalla Stasi, l'onnipresente polizia segreta, e la

¹⁷¹ A. Pfautsch, *Documentary Photography from the German Democratic Republic as a Substitute Public*, Humanities, 7.88, in 'Research Gate', 2018:

https://www.researchgate.net/publication/327567405_Documentary_Photography_from_the_German_Democratic_Republic_as_a_Substitute_Public

[ultimo accesso 20 novembre 2023] p.1

¹⁷² *Ivi* p.2

creazione del proprio repertorio fotografico che aveva molto in comune con i fotografi occidentali come Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Paul Strand e Robert Frank. L'estetica documentaria sviluppata da questi fotografi dell'Est tedesco è a dir poco spietata: sono stati in grado di trasmettere, quasi contemporaneamente, sia la dura realtà che la straordinaria ricchezza che caratterizzavano la vita quotidiana dietro al Muro di Berlino. La vita quotidiana viene rappresentata in questo tipo di fotografia in tutte le diverse sfaccettature che la caratterizzano: rabbia, claustrofobia, invidia ma anche calore e tenerezza nei confronti della vita. Se la vita che vivevano era contraddittoria, lo stesso valeva per la fotografia: gli aspetti positivi e gradevoli della quotidianità si alternavano con la critica in una rappresentazione oggettiva spesso accolta, ma non sempre, dal regime stesso. L'oggettività è stata quel fattore chiave che ha permesso a molte di queste fotografie di aggirare il rigido sistema della censura e quindi creare una produzione di arti visive che ha perpetrato per tutti i quarant'anni della DDR. Non bisogna dimenticare, infatti, che, almeno fino agli anni Ottanta, la fotografia non era considerata altro che un mezzo di registrazione fedele e obiettivo della realtà. Se si fosse trattato di pittura, scultura o letteratura, gli autori di ritratti così sfacciati di quello che era l'esperimento socialista sarebbero stati arrestati e imprigionati.¹⁷³ I funzionari pubblici, infatti, perpetuavano un costante odio nei confronti degli artisti e degli intellettuali: nulla permetteva loro di comprendere la natura dell'arte e della letteratura. Questo perché, secondo il partito, l'arte, intesa in generale, riusciva ad influenzare in maniera diretta, sia in positivo che in negativo, la coscienza e l'atteggiamento di qualsiasi spettatore. L'arte tutta era una sfera completamente estranea ai funzionari del partito: proprio perché lontani e disinteressati al mondo artistico, lo guardavano con occhio sospettoso e diffidente. Si trattava di personalità cresciute, fin da giovanissime, nella realtà chiusa del partito che avevano poi vissuto in prigione o clandestinità durante il nazismo.¹⁷⁴ Ora che l'Unione Sovietica aveva dato loro il potere non riuscivano a fare altro

¹⁷³ Mostra *Do not Refreeze – Photography Behind the Berlin Wall*, in 'UnDo.Net', 2007: <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/51444> [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

¹⁷⁴ C. Schmidt, *Al di là del muro. Cinema e società nella Germania Est 1945-1990*, CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), Bologna, 2009, p.104

che tenerlo bene stretto.¹⁷⁵ Questo atteggiamento d'ignoranza assunto dai funzionari nei confronti dell'arte, che non riconosceva la fotografia come parte della sfera artistica, ha certamente contribuito alla realizzazione professionale di questi fotografi. Gli stessi, infatti, hanno potuto lavorare in maniera costante e stringere legami anche con i loro colleghi occidentali, oltre che avere la possibilità di esporre e pubblicare le loro opere fotografiche.¹⁷⁶ Nonostante questo, però, ancora oggi questi fotografi tedeschi provenienti dall'Est rimangono spesso eclissati dai grandi nomi dei loro più celebri colleghi della Germania Ovest. Probabilmente ciò è dovuto al fatto che la fotografia della Germania Est risultava, in qualche modo, più complicata, in termini di linguaggio, di quella occidentale: doppi codici, doppi significati, diverse sfumature che sembrano comprensibili solo a chi viveva nell'Est. Forse veniva considerata una fotografia dell'Est per cittadini dell'Est. Non per questo, però, merita l'oblio: bisogna cercare di comprendere come ognuno di questi fotografi abbia portato avanti un percorso indipendente muovendosi, sempre, al limite del consentito.¹⁷⁷ Prima di trattare i tre fotografi singolarmente, è necessario comprendere quello che è lo stato lo sviluppo della fotografia nella DDR. Alcuni studiosi, a partire dagli anni Novanta, hanno cominciato ad utilizzare il concetto di *pubblico sostitutivo* (*Ersatzöffentlichkeit*), o contro pubblico, per descrivere qualsiasi tipo di arte non finalizzata a servire quelli che erano i precetti ideologici dettati dal SED. Questo termine era utilizzato, soprattutto, in riferimento a quella letteratura della DDR portata avanti da scrittori che non rientravano nel quadro delle norme imposte dal regime oppure che aggirassero la censura mediante la codificazione delle loro opere. Questo avveniva perché qualsiasi questione sociale non poteva essere ufficialmente trattata e diffusa facilmente in quella che si può chiamare sfera pubblica della politica della Germania Est. Il partito rendeva impossibile discutere in pubblico quegli argomenti ritenuti delicati o di particolare importanza. Proprio per questo motivo gli artisti, gli scrittori ma anche i fotografi hanno spostato tutto il dialogo in ciò che si può definire sfera privata: è proprio questa la sfera in cui rientrano le vere esperienze di vita dei tedeschi dell'Est. Le contraddizioni, i

¹⁷⁵ Ivi p.105

¹⁷⁶ Mostra *Do not Refreeze – Photography Behind the Berlin Wall*, cit.

¹⁷⁷ J. Oddy cit. p.44

dibattiti, i confronti sono emersi mediante quegli autori, artisti o fotografi che ‘scrivevano tra le righe’ per un pubblico che sapeva ‘leggere tra le stesse righe’. In questa nuova sfera pubblica sostitutiva, che rappresentava un mondo alternativo e parallelo rispetto alla sfera pubblica ufficiale, l’interrelazione tra artista e pubblico era fondamentale.¹⁷⁸ Alla fine degli anni Settanta, la società della DDR era completamente permeata da questa sfera pubblica alternativa. Un forte cambiamento, come si approfondirà in seguito, avvenne a partire dal 1971 quando Erich Honecker subentrò a Ulbricht: in qualità di nuovo Primo segretario del partito, infatti, concesse una maggiore libertà artistica ai fotografi. Questi, ancora non del tutto liberi dal peso della censura, potevano comunque ampliare e diversificare il loro operato. Il motivo di questa scelta, secondo lo stesso Honecker, era dovuto al fatto che, se si partiva da una solida posizione socialista, non vi era alcun motivo di censurare nulla che riguardasse stile o contenuto artistico. Non si può negare che la concessione di Honecker permise la pubblicazione di fotografie più dirette, talvolta critiche, ma senz’altro più sincere e meno posate.¹⁷⁹ Proprio per questo motivo, a partire dagli anni Settanta, comincia a essere messa in discussione quella che era la forte differenza tra fotografia ufficiale e fotografia non ufficiale. La storica dell’arte Sarah E. James, e come lei anche Karl Gernot Kuehn, utilizzano molto spesso nei loro scritti gli aggettivi ‘ufficiale’ e ‘non ufficiale’, in completa antitesi, nella descrizione dei diversi sviluppi subiti dalla fotografia della Germania dell’Est.¹⁸⁰ Lo stesso approccio veniva adottato da Bernd Lindner, storico e sociologo culturale, i cui studi viravano sulla scena che pervadeva le gallerie d’arte clandestine della DDR. Lindner distingueva chiaramente le fotografie ‘ufficiali’, prodotte per sostenere il regime, da quelle ‘non ufficiali’ chiamate anche *contro immagini* (*Gegenbilder*). Con il termine *contro immagini*, Lindner si riferiva a tutto l’insieme di quella fotografia artistica che ha lottato, con successo, per raggiungere una propria forma di autonomia nel mondo della DDR riuscendo a circolare presso il grande

¹⁷⁸ A. Pfautsch *cit.* p.2

¹⁷⁹ *Ivi* p.4

¹⁸⁰ C. Hamelin, *Behind Immaterial and Material Divides: East German Photography, 1949- 1989*, University of Michigan, in ‘M Library’ Deep Blue Documents’, 2016: <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/120901> [ultimo accesso 20 febbraio 2023] p.18

pubblico. In qualche maniera, però, la fotografia delle *contro immagini*, che certamente, da una parte, si discosta da quella intesa come ‘ufficiale’, ha sfidato e surclassato queste due rigide definizioni. Nel corso degli anni Settanta, infatti, il confine tra l’ufficialità e la non ufficialità in fotografia comincia a sfumare: in quegli anni, i fotografi considerati ‘non ufficiali’, iniziavano ad essere sostenuti economicamente dal regime. Questo spiega le lunghe e prosperose carriere di fotografi quali Helga Paris, Arno Fischer, Evelyn Richter: nonostante la loro non fosse una fotografia creata a supporto del regime, queste personalità hanno avuto molto successo all’interno degli apparati statali della DDR. Venendo meno la forte differenziazione tra ciò che era ufficiale e ciò che non lo era, questi fotografi hanno potuto diffondere la loro arte fotografica in maniera abbastanza libera. La loro attività, oltre che circolare in mostre personali e collettive ha permesso loro di viaggiare anche al di fuori della DDR e, soprattutto, di ottenere incarichi molto importanti: alcuni di loro, come Arno Fischer ed Evelyn Richter, diventarono insegnanti di fotografia presso l’Accademia di Belle Arti di Lipsia (HGB).¹⁸¹ Tenendo conto di questo è possibile guardare allo sviluppo della fotografia nella DDR come a due gruppi che portavano avanti due attività in maniera parallela fino alla fine, vera e propria, del regime stesso. Da una parte si incontrano i fotogiornalisti, ossia coloro che si appropriavano del metodo socialista, come Martin Schmidt e Kurt Schwarzer; dall’altra un gruppo più folto, definito spesso come individualista, che portava avanti un proprio interesse artistico personale.¹⁸² Come si è visto nella prima parte di questo capitolo, le fotografie ufficiali rispettavano la linea imposta dal partito ed erano prodotte in quella che si può definire la traduzione dell’ideologia socialista in una maniera semplice, leggibile e alla portata di tutti: tutte quelle fotografie che, di fatto, erano onnipresenti nei *mass-media*. Questo vasto insieme di immagini non solo era stampato nei giornali importanti, come il ‘Neues Deutschland’, o sulle riviste mensili specializzate in fotografia documentaria, una su tutte ‘Fotografie: Monatschrift für gestaltende und dokumentarische Fotografie’, ma molto spesso, circolavano presso le mostre ricorrenti organizzate dall’Associazione Culturale della Germania dell’Est

¹⁸¹ *Ivi* p.19

¹⁸² *Ivi* p.8

(*Kulturbund der DDR*) e dalla Commissione centrale per la fotografia della Germania dell'Est (ZKF).¹⁸³ Il mondo fotografico 'altro' riguarda, invece, quegli artisti che avevano studiato fotografia alla KHB (*Kunsthochschule Berlin-Weißensee*) o alla HGB (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*) di Lipsia: quest'ultima, infatti, era l'unica istituzione accademica della DDR che offriva una laurea in fotografia artistica.¹⁸⁴ È stata proprio l'Accademia di Lipsia ad avere un ruolo importantissimo nella diffusione di tutta quella fotografia slegata ai doveri di esaltazione del regime. Questa scuola, infatti, considerava la fotografia una pratica sociale che era obbligata a 'dire la verità'.¹⁸⁵ Ecco che il dipartimento di fotografia diventava un laboratorio in cui venivano esplorati i difetti e le incoerenze della società. Mantenendo quello che si può definire 'stile documentario', gli studenti erano costantemente impegnati nella continua ricerca di rappresentazioni sempre nuove della realtà quotidiana.¹⁸⁶ Molte erano le tecniche fotografiche, spesso complesse, che permettevano di raccontare la realtà e l'essere umano in relazione al suo ambiente: dal reportage alla fotografia comparativa si passava all'utilizzo di forme multimediali, quali i fotomontaggi o le installazioni spaziali fotografiche. Qualunque tecnica venisse adottata, l'obiettivo era puntato sulla pura descrizione di ciò che si vedeva. Un contesto accademico come questo, in cui era obbligatorio interrogarsi sui vari aspetti della realtà mediante l'utilizzo del mezzo fotografico, ha creato, di fatto, un'alternativa a tutto ciò che veniva continuamente diffuso dai giornali.¹⁸⁷ Come accennato in precedenza, è proprio in questa scuola che hanno studiato, e poi insegnato, fotografi del calibro di Arno Fischer ed Evelyn Richter. Si tratta di due grandi fotografi che, insieme ad altri altrettanto noti e importanti, lavoravano in una modalità 'documentaristica' in maniera totalmente disinteressata a quella che era la glorificazione dello stato socialista ma, allo stesso tempo, lontani dalla volontà di realizzare qualche tipo di riforma sociale, caratteristica molto comune, invece,

¹⁸³ *Ivi* p.9

¹⁸⁴ *Ivi* p.10

¹⁸⁵ B. Arends, *Contemporary art, archives, and environmental change in the age of Anthropocene*, Royal Holloway, University of London, 2017:

https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/29208085/2017_ArendsB_PhD.pdf [ultimo accesso 20 febbraio 2023] p.200

¹⁸⁶ *Ivi* p.201

¹⁸⁷ *ibidem*

nella fotografia documentaria liberale dell'inizio del XX secolo. Senz'altro mettevano in luce alcune delle contraddizioni presenti nella società ma mai vi era in loro il forte intento provocatorio. Il loro lavoro si concentrava nell'estetizzare il mondo circostante: le loro macchine fotografiche non catturavano i soggetti in maniera 'veritiera', che sarebbe stato impossibile, ma dovevano riuscire a produrre uno scatto che esprimesse il loro modo di vedere e sperimentare la realtà. Nonostante la pretesa di oggettività conferita alla fotografia, questi fotografi mettevano nelle loro opere molto di sé stessi: erano, di fatto, fotografi d'arte.¹⁸⁸ Lavorando spesso su serie fotografiche e trascorrendo molto tempo su di un singolo progetto, questi fotografi d'arte hanno portato le loro fotocamere a mano in giro per le strade delle principali città della Germania Est: Berlino, Lipsia, Dresda, Halle/Saale erano le ambientazioni sempre protagoniste dei loro lavori. Dalle strade si entravano nei luoghi interni: salotti privati, bar, fabbriche ma anche ospedali e macelli. Ogni cosa che riguardasse la realtà, la vita quotidiana, doveva essere catturata dalla macchina fotografica. La volontà di documentare le esperienze e le impressioni soggettive che questi fotografi avevano nei confronti delle metropoli richiamava, non di rado, l'attenzione sia sulle omissioni sia su quelle che si possono definire false rappresentazioni diffuse, invece, dalla cultura visiva dell'Est. In altre parole questi fotografi coglievano, per forza di cose, e senza mai voler provocare, quelle contraddizioni evidenti tra ciò che esisteva e ciò che, al contrario, il regime nascondeva o negava. Molto spesso veniva messa in discussione la visione ottimista che i funzionari portavano avanti con fermezza. Nonostante ciò, a questo gruppo di fotografi è stato permesso non solo di diffondere le loro fotografie, spesso anche nelle piccole gallerie del Kulturbund, ma anche di mantenere un forte controllo sul contesto e significato delle fotografie stesse. Nulla di tutto questo è scontato se si pensa al forte contesto di censura instaurato dal SED.¹⁸⁹

Se il confine tra fotografia 'ufficiale' e 'non ufficiale' ha cominciato a sfumare verso la fine degli anni Settanta, ciò non è dovuto solamente alla concessione data da Honecker. La fotografia stessa, in quegli anni, stava vivendo un cambiamento

¹⁸⁸ C. Hamelin *cit.* p.10

¹⁸⁹ *Ivi* p.11

di status. Il mezzo fotografico, infatti, aveva cominciato ad assicurarsi un posto di spicco nel mondo dell'arte americana già dalla fine degli anni Cinquanta, prima grazie al lavoro degli artisti pop, poi di quello degli artisti concettuali fino ad arrivare ad essere riconosciuta formalmente come arte legittima.¹⁹⁰ Nel contesto prettamente tedesco, molto importante è stata la mostra *Documenta 6*, svoltasi nel Museum Fridericianum di Kassel nel 1977 a cui è stata dedicata un'intera sezione proprio alla fotografia. La stessa fotografia è stata anche l'oggetto protagonista della mostra d'arte *Medium Fotografie*, tenuta presso la Galleria Statale Roter Turn di Halle/Saale, nel dicembre dello stesso anno. *Medium Fotografie* ha rappresentato, di fatto, una svolta importantissima in quello che è stato lo sviluppo della fotografia nella DDR. Questa mostra fotografica è stata una rassegna storica che riportava alla luce le opere dei fotografi del ventesimo secolo. I lavori di August Sander, John Heartfield, Laszlo Moholy-Nagy erano presentati accanto a quelli contemporanei di Arno Fischer, Evelyn Richter e Christian Borchert, tra i più importanti della Repubblica Democratica Tedesca. Questa retrospettiva non solo è stata significativa per aver dato, per la prima volta, una seria attenzione a questi nuovi fotografi ma ha anche suggerito quelle che potevano essere le somiglianze tra i nuovi fotografi d'arte della DDR con quelli della *Neue Sachlichkeit*, del Dadaismo e della *Neues Sehen*. Secondo Candice Hamelin, autrice della tesi che si è rivelata una fonte preziosa in questo lavoro, il paragone messo in scena nella stessa mostra risulta del tutto inadeguato: le opere dei nuovi fotografi della DDR erano molto più simili a quelle di Eugène Atget, Henri Cartier-Bresson, Brassai e Robert Frank piuttosto che a quelle dei loro connazionali.¹⁹¹ In ogni caso *Medium Fotografie*, chiusa nel marzo del 1978, ha attirato l'attenzione delle autorità culturali che cominciarono ad offrire ai fotografi maggiori opportunità al fine di sostenere la loro pratica artistica e diffondere il proprio lavoro. I generosi stipendi garantiti a questi nuovi fotografi d'arte rappresentavano solo il primo passo: ben presto, infatti, il Fondo Culturale della DDR cominciò a raccogliere le loro fotografie e a distribuirle mediante moltissime delle gallerie fotografiche presenti in tutto il territorio della Germania Est. Tra la

¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ *Ivi* p.13

fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, infatti, furono inaugurate più di cinquecento gallerie. Le stesse produzioni fotografiche cominciavano ad essere incluse anche in giornali come 'Bildende Kunst' e 'Fotografie', che prima illustravano solo i lavori dei fotogiornalisti incaricati e venivano esposte anche in importanti mostre come l'*Esposizione nazionale d'arte della Germania dell'Est (Kunstaussstellung der Deutschen Demokratischen Republik)*. Questa mostra, installata nel 1982, per la prima volta affianca la fotografia alla scultura. *Medium Fotografie* ha, di fatto, rappresentato quel trampolino di lancio che ha permesso la circolazione, simultanea e parallela, della fotografia d'arte con quella di propaganda.¹⁹² Le diverse rappresentazioni dello stesso contesto politico e sociale mettono in discussione, per forza di cose, tutto ciò che si era sempre visto nella fotografia ufficiale. Ciò dimostra come il regime stava diventando sempre più confuso: non era chiaro, neanche per il partito, se continuare a promuovere quella che era la cultura visiva socialista o sostenere, in tutto e per tutto, la fotografia artistica di stampo documentario. Questo avveniva perché il metodo artistico proprio del realismo socialista, concepito e inteso durante gli anni stalinisti, stava perdendo la sua validità nel corso dell'era Honecker. La confusione che regna in quegli anni è evidente in due sensi: da una parte l'immaginario fotografico si stava ampliando con le immagini della vita quotidiana, con le raffigurazioni dei lavoratori mostrati durante il loro tempo libero o nell'intimità della propria casa; dall'altra le autorità culturali non sapevano più come rapportarsi con la fotografia, una volta riconosciuta come forma d'arte autonoma in entrambe le Germanie.¹⁹³ Ecco che ripercorrere lo sviluppo della fotografia della DDR non è qualcosa di semplice e lineare: sono presenti diverse fasi, opposte ma anche simili, che si sovrappongono l'una con l'altra ma che viaggiano, al contempo, in parallelo. A partire dalla riunificazione tedesca, avvenuta nel 1990, la fotografia della DDR diventa un argomento di studio sempre più preso in considerazione tra curatori, critici, storici dell'arte e tra i vari esponenti della cultura.¹⁹⁴ Al fine di delineare un quadro generale, gli studiosi tendono a differenziare tre fasi temporali che hanno caratterizzato la politica e le trasformazioni sociali della Repubblica

¹⁹² *Ivi* p.14

¹⁹³ *Ivi* p.15

¹⁹⁴ *ibidem*

Democrazia Tedesca nell'arco dei suoi quarant'anni. Ogni decisione messa in atto dal SED variava a seconda degli eventi o degli imprevisti ai quali doveva far fronte: i cambi di rotta vissuti dalla fotografia rispondevano alle stesse esigenze. Durante la prima fase, nella neonata DDR, il regime necessitava di affermarsi: la fotografia giocava un ruolo didattico e motivante nella consolidazione di un nuovo regime. In questa fase, in cui la glorificazione del socialismo reale era lo scopo principale, si possono inserire tutte le fotografie di propaganda. A questa prima fase, conclusa nel 1961 con la costruzione del Muro di Berlino ne seguì una seconda, che terminò a metà degli anni Settanta. Mentre la DDR viveva un processo di consolidamento, l'arte doveva adempiere alla funzione di illustrare e mostrare l'esistente. Moltissime sono le fotografie che riguardano la società socialista, le conquiste del comunismo, le nuove costruzioni, l'edilizia imponente e il trionfo che il lavoro provoca nell'essere umano. La fotografia, non ancora arte, era il mezzo ideale per documentare tutto questo: nulla di ciò che la riguardava era ritenuto artistico o lontanamente soggettivo. Era lo stesso partito che incoraggiava i dilettanti a scattare fotografie, organizzare mostre e concorsi di fotografia amatoriale. Ritenendo la fotografia lontana dalle idee personali, dalla soggettività di ognuno, il regime l'ha sottovalutata e aiutata allo stesso tempo: i fotografi di strada, giocando intorno al concetto di oggettività insita nel mezzo fotografico stesso, iniziarono ad esaminare il regime in maniera critica. Volenti o nolenti, sono stati proprio questi fotografi, mediante i loro scatti, a far emergere tantissime delle contraddizioni presenti nella società. La terza e ultima fase, che partirà dalla metà degli anni Settanta per terminare con la caduta del Muro di Berlino nel 1989, riguarderà l'esplosione di una fotografia di tipo sperimentale, molto più artistica della precedente. Mettendo da parte la volontà di immortalare la realtà, i fotografi di quel periodo assumevano un approccio molto più autoreferenziale, soggettivo e concettuale in grado di esprimere, al meglio che riuscivano, l'atteggiamento di negazione provato nei confronti del regime.¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Ivi* p.19

2.3 Le contraddizioni del regime nella fotografia di strada:

Helga Paris, Arno Fischer ed Evelyn Richter

Questa parte del capitolo indagherà singolarmente le attività fotografiche di Helga Paris ma soprattutto dei celebri Arno Fischer ed Evelyn Richter. Una volta esaminate al meglio le loro prolifiche carriere sarà ancora più evidente la nebulosità del confine tra fotografia ‘ufficiale’ e ‘non ufficiale’, come spiegato in precedenza. Non è un errore, infatti, considerare anch’essi come fotografi ‘ufficiali’: l’aggettivo ‘ufficiale’, infatti, è stato assegnato senza riserve alla fotografia dedicata alla costante riaffermazione del SED ma ha poco valore nel momento in cui ci si adopera nell’identificare le diverse tipologie e pratiche fotografiche fiorite nel contesto della DDR. La stessa Hamelin, oltre a contestare le etichette ‘ufficiale’ e ‘non ufficiale’ apposte alle diverse fotografie, sostiene che le autorità culturali, i membri del SED, la Stasi e il Kulturbund hanno discusso moltissimo nel momento in cui si dovevano accordare su come la DDR dovesse essere rappresentata durante la seconda metà dell’era Honecker.¹⁹⁶ Che il momento fosse confuso era evidente non solo nella tipologia di fotografie che circolavano nelle più importanti mostre e pubblicazioni attuate sotto la supervisione del Kulturbund ma anche dal comportamento, del tutto incoerente, che le autorità assumevano nei confronti dei fotografi d’arte. Tutto ciò risulta molto più chiaro se si prendono in considerazione due episodi di natura storica e culturali accaduti in quegli anni.¹⁹⁷ Nel 1986, la Commissione Centrale per la Fotografia (ZKF) propose alla fotografa Gundula Schulze-Eldowy, il cui lavoro verrà approfondito nel terzo capitolo di questa tesi, di esibire le sue fotografie in una mostra personale. Non solo la sua nuova serie venne elogiata moltissimo nella rivista ‘Fotografie’, ma molte delle sue opere erano spesso presenti nelle mostre fotografiche più importanti a partire dal 1982. Nel momento in cui si stava allestendo l’esposizione, come ricorda la stessa Schulze-Eldowy, tre funzionari del partito, arrivati con l’intento di censurare le opere esposte, non lo fecero perché

¹⁹⁶ *Ivi* p.20

¹⁹⁷ *Ivi* p.21

molto compiaciuti dal lavoro della fotografa. Ciò dimostra quanto il partito era esso stesso confuso: le intenzioni spesso non erano espresse chiaramente o comunque risultavano costantemente contraddittorie. Un'altra dimostrazione è data dalla mostra che l'Associazione degli artisti visivi della DDR (VBK-DDR) doveva dedicare alle fotografie di Halle/Saale scattate da Helga Paris. Poco prima dell'apertura, nella Galerie Marktschlösschen ad Halle, dopo aver stampato tutti i cataloghi, gli inviti e i manifesti, i funzionari culturali locali, insieme ai membri del partito, si trovarono in accordo sul fatto che le immagini di Paris conferivano una 'falsa impressione' della città di Halle/Saale. Dopo mesi di discussioni e un duplice rinvio, la mostra venne del tutto cancellata.¹⁹⁸ Esempi come questi si rivelano preziosi nel comprendere quanto era assurdo il comportamento dei funzionari della Germania Est e permette di guardare allo stesso regime mediante un'altra prospettiva.¹⁹⁹ È proprio con questa famosa serie prodotta da Helga Paris che si cercherà di capire in che maniera fotografie del genere erano in grado di dare, secondo i funzionari del regime, una 'falsa impressione' della società della DDR. La fotografa Helga Paris, nata nell'odierna Polonia, comincia la sua attività nella Germania dell'Est da autodidatta dopo aver terminato gli studi alla Fachschule für Bekleidung di Berlino. Dopo aver lavorato in un laboratorio di fotografia alla fine degli anni Sessanta, nel 1972 si unisce all'Associazione degli Artisti Visivi (*Verband Bildender Künstler*), grazie alla quale comincia a finanziare la sua attività artistica riproducendo le opere d'arte per i cataloghi. Fin dalla sua prima importante mostra, tenuta nel 1978, all'Accademia di Belle Arti di Dresda, emerge quanto Paris si dedica all'esplorazione visiva di diversi ambienti sociali attraverso serie fotografiche. In questa tesi si proverà a comprendere, mediante la serie che riunisce le fotografie della città di Halle, in che modo Paris metteva in scena il proprio pensiero critico. La scelta di ritrarre la città tedesca di Halle non è dovuta ad una commissione imposta dal partito ma da un'iniziativa personale intrapresa da Helga Paris quando andò a trovare la figlia che alloggiava, per motivi di studio, presso Halle24, una zona degradata del centro cittadino. Helga Paris vive e fotografa la città di Halle come se fosse una città

¹⁹⁸ *ibidem*

¹⁹⁹ *Ivi* p.22

straniera di un paese straniero, mettendo da parte tutto ciò che poteva capire o già sapere di quel luogo. Entra nel vivo della città con un approccio distaccato dalla stessa. È proprio questo sguardo ‘straniero’, sconosciuto e distante nei confronti del soggetto inquadrato, capace di sottolineare ciò che gli abitanti non vedono, che, inizialmente, spinge le autorità locali a organizzare la mostra destinata, poi, alla cancellazione. *Häuser und Gesichter (Case e volti) Halle 1983-1985* era il nome originale della mostra mai esposta che, però, tornò ad essere presentata, sempre nella città di Halle, nel 1990 con il titolo *Diva in Grau. Häuser und Gesichter*. Helga Paris, vagando in un centro cittadino a dir poco fatiscente (*Figura 39*) ma denso di storia crea una sorta di confronto, ma anche di velata critica, con quella che era la politica di costruzione di nuove abitazioni, conosciute nella DDR come *Plattenbau*, ossia tutti quegli edifici prefabbricati che si sono sviluppati nella DDR a partire dagli anni Sessanta. Nello stesso anno in cui Helga Paris fotografò, in lungo e in largo, la città, gli edifici residenziali prefabbricati rappresentavano il 75% dell’edilizia nel territorio della Repubblica Democratica Tedesca. Durante gli anni Settanta, il centro cittadino di Halle era già molto trascurato tanto che, in parte, venne demolito durante gli anni Ottanta. È in questa circostanza che entra in gioco l’approccio critico di Paris: la fotografa vuole contrapporre, al progetto architettonico diffuso in nome della modernità, la permanenza di un altro tipo di architettura, un’architettura del passato che, nonostante la repressione, rimane pur sempre ben evidente. La serie di Helga Paris propone una descrizione di Halle a tutto tondo: gli edifici, ripresi in campo ampio, si alternano ai ritratti delle persone, sia inquadrati singolarmente che in piccoli gruppi, per esempio dei bambini (*Figura 40*), fotografati all’aperto. L’intento della fotografa è sottolineare quanto una città non sia solo uno sfondo ma un vero e proprio ambiente di vita in continua relazione con l’individuo che ci abita. Questa serie rappresenta, forse, l’emblema della fotografia di strada, così come la si può intendere oggi. Paris si avvicina alla città in un continuo gioco di simmetrie e specchi, spesso aiutata dalle vetrine dei negozi (*Figura 41*), dando agli edifici che compongono la città la stessa vitalità che traspare dai suoi abitanti. Il titolo con cui è stata presentata la mostra nel 1990, *Diva in Grau*, descrive bene il grigiore delle case della città di Halle che, però, Paris valorizza mediante una

marcata verticalità. I grandi edifici borghesi, simboli storici del centro, vengono resi ancora più imponenti nel momento in cui presentano, ai loro piedi, qualche veicolo o abitante a passeggio: le persone o gli oggetti, molto più piccoli dei palazzi, sembrano quasi collocati apposta nello scatto al fine di sottolineare la grande dimensione dell'edificio alle loro spalle. Nulla, nelle fotografie di Helga Paris, è lasciato al caso: il pensiero critico sul confronto tra il passato e il futuro della città viene evidenziato dalla verticalità dei palazzi storici, mostrati con una punta d'orgoglio, in netto contrasto con la standardizzazione orizzontale incarnata dai *Plattenbau*. Questa tipologia di costruzione architettonica, sempre uguale e presente ovunque nella DDR, rappresentava il prodotto dell'unione tra uguaglianza sociale, famiglia nucleare socialista e la fede nel progresso tecnologico. Le costanti e massicce costruzioni di edifici prefabbricate hanno provocato, di fatto, l'abbandono di un certo tipo di urbanistica del passato: la stessa urbanistica, che però, caratterizza quello che è il centro storico di Halle. La politica della DDR, infatti, considera gli edifici storici e il sistema urbanistico del passato, ereditati dalla società capitalista, come qualcosa di totalmente obsoleto da cui vale la pena distanziarsi. In maniera quasi innocente, Helga Paris mette in luce questa questione attraverso l'uso della fotografia: probabilmente è proprio per questo che, nel 1986, i funzionari statali decisero di annullare la mostra.²⁰⁰ Helga Paris è solo una delle tante personalità che hanno favorito, attraverso il mezzo fotografico, una maniera sincera di guardare e interrogarsi su quella che è stata davvero la società della DDR.

Uno dei più importanti e celebri fotografi della DDR, pioniere di quella che è stata la fotografia di strada socialmente impegnata, è sicuramente Arno Fischer. Nato a Berlino nel 1927, Fischer fu incoraggiato dallo zio, fotografo amatoriale, a comprare la sua prima macchina fotografica. Dopo la guerra, prima si iscrive ai corsi di disegno presso la Scuola d'arte Käthe Kollwitz, poi intraprende gli studi di scultura alla Scuola d'arte Berlino-Weißensee. In seguito, fino al 1953, si sposta

²⁰⁰ E. Bèhague, *L'espace public dans la photographie d'art du socialisme « réellement existant » : Helga Paris, Ulrich Wüst, Kurt Buchwald*, Cahiers d'études germaniques, 68, in 'OpenEdition Journals', 2015: <https://doi.org/10.4000/ceg.1247> [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

all'Accademia di Arti Visive situata a Charlottenburg.²⁰¹ Proprio durante la sua formazione nell'ambito delle arti plastiche, Fischer si dedica a fotografare ciò che lo circonda e rinuncia, sostenuto dai suoi stessi professori, allo studio della scultura per diventare un fotografo a tutti gli effetti. Tra il 1953 e il 1960, Arno Fischer vive nel quartiere Mitte di Berlino: è proprio in questa zona che passeggiando per le strade, accompagnato dalla sua fedelissima macchina fotografica, immortalava e scopre la quotidianità berlinese di quegli anni. Inizialmente, la sua attività fotografica era sostenuta finanziariamente da altri lavori: oltre che essere assistente fotografo presso un istituto privato di radiologia e professore di fotografia nella Scuola d'arte Berlino-Weißensee, lo stesso istituto in cui studiava scultura, cominciò anche una collaborazione, in qualità di fotografo freelance, con la rivista *Das Magazin*. Fondamentale, nell'avvio di quella che sarà una celebre carriera fotografica, fu il supporto finanziario dato da Günther Rücker, un drammaturgo e documentarista noto nella Germania dell'Est che, fin da subito, si mostrò molto interessato agli scatti del giovane Fischer.²⁰² Il tempo che Fischer trascorreva in giro per le strade di Berlino tra gli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta si trasformò in un concreto progetto fotografico intitolato *Situation Berlin*. Settantadue fotografie in bianco e nero compongono una serie che diventa uno dei simboli della fotografia diretta della Germania dell'Est. Ogni fotografia, accompagnata dalla didascalia che permette di sapere subito dove e quando è stata scattata, ritrae delle scene di strada esattamente come le ha viste il fotografo nella vita reale.²⁰³ Questo progetto fotografico, iniziato nel 1953, includeva la rappresentazione di spazi e ambienti esterni sia di Berlino Est che di Berlino Ovest. I soggetti vengono immortalati da Fischer come se fossero in procinto di assistere a qualche evento politico o sociale importante, come se il fotografo si aspettasse, ogni singola volta, che qualcosa o qualcun altro potesse arrivare all'improvviso all'interno dell'inquadratura.²⁰⁴ La serie *Situation Berlin* doveva essere pubblicata nel lontano 1961 ma il libro fotografico non circolò fino al 2001

²⁰¹ C. Hamelin *cit.* p.60

²⁰² *Ivi* p.61

²⁰³ *Ibidem*

²⁰⁴ C. Hamelin, *Sibylle. An Alternative Venue for East German Art Photographers in the 1960s*, in 'Third Text', 32:4, 450-467, DOI: [10.1080/09528822.2018.1510622](https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1510622) [ultimo accesso 20 febbraio 2023] p.453

quando Arno Fischer, insieme a Ulrich Domröse, al tempo curatore presso il Dipartimento di Fotografia della Berlinische Galerie, ripresero in mano l'intero progetto e lo pubblicarono con il nome originale. In occasione di un'intervista che Candice Hamelin fece allo stesso Fischer emerse, dal fotografo stesso, la conferma che le fotografie presenti sono tali e quali ma lo stesso non vale per le didascalie. In ogni caso, *Situation Berlin* è capace di immergere lo spettatore in una nostalgica panoramica della Berlino divisa degli anni Cinquanta e Sessanta. Le fotografie alternano un atteggiamento critico assunto da Fischer nei confronti della vita vissuta ad uno favorevole quando lo stesso si trova di fronte a momenti teneri tra coppie di innamorati o alla presenza di bambini, insieme alla famiglia o alle maestre. I soggetti, catturati sia nell'Ovest che nell'Est della città, si trovano sempre a breve distanza rispetto al fotografo.²⁰⁵ Fischer, trascorrendo molto tempo in entrambe le zone di Berlino, vivendo e frequentando diversi istituti accademici tra il 1945 e il 1953, conosce molto bene i vari quartieri che compongono la città. *Situation Berlin* non voleva confrontare le due Berlino, così diverse tra loro, ma raccogliere tutto ciò che si mostrava quotidiano e caratteristico in entrambe le parti della città. Fischer dirige il suo operato in una sorta di sottolineatura di quella che era stata la polarizzazione economica, sociale e politica della città nel corso del tempo. Il suo libro si apre con una fotografia che ritrae sei persone, allineate in gruppi da tre e un ragazzino, di cui si nota solo il volto, al margine inferiore dell'inquadratura (*Figura 42*). Questo gruppo di persone, come precisa la didascalia, è in attesa del corteo del Primo Maggio che percorrerà il viale Unter den Linden, forse il più famoso viale di Berlino. A differenza dei ritratti di persone immortalate durante gli eventi pubblici dalla stampa ufficiale, qui è del tutto assente la frenesia e l'entusiasmo negli occhi delle persone: gli sguardi sono distratti, quasi disinteressati. È evidente una sorta di indifferenza dei soggetti nei confronti dell'evento: nessuno di loro è elettrizzato ma piuttosto annoiato dall'attesa.²⁰⁶ L'evidente distacco è mostrato anche dal comportamento del cane, in procinto di dormire.²⁰⁷ Noia e disinteresse caratterizzano anche un'altra fotografia di Fischer, scattata in occasione della prima visita a Friedrichshain di

²⁰⁵ C. Hamelin, *Behind Immaterial and Material Divides*, cit. p.62

²⁰⁶ *Ivi* p.63

²⁰⁷ *Ivi* p.64

Nikita Kruscev. In attesa dell'arrivo del leader sovietico, quattro persone vengono immortalate a Bersarin Platz, a poche centinaia di metri dall'inizio del corteo (*Figura 43*).²⁰⁸ Due uomini, uno seduto e uno in piedi, sembrano parlare tra loro ai lati opposti al di sopra della recinzione. Sotto di loro, una donna e un signore anziano non sembrano coinvolti, né con gli altri soggetti ritratti, né con l'evento in arrivo: la donna guarda lontano, mentre lo sguardo dell'anziano è diretto verso il terreno. Analogamente all'altra fotografia di apertura descritta in precedenza, un forte elemento che caratterizza questi scatti è sicuramente il vuoto e le rovine che dominano l'ambiente. Gli edifici, la città distrutta, sono protagonisti tanto quanto gli individui rappresentati. Gli individui della fotografia precedente (*Figura 42*) sono seduti tra i resti del Kronprinzenpalais, costruzione del XVII secolo, che occupa l'intero sfondo della vicenda ritratta mettendo in luce il nefasto passato della città di Berlino. Le numerose aperture cieche e l'angolo distrutto non permettono allo spettatore di capire se si tratta di un ambiente interno o esterno del castello. Le murature distrutte riflettono quelli che sono stati gli effetti devastanti della Seconda guerra mondiale. Bersarin Platz, sfondo dell'altra fotografia (*Figura 43*), presenta degli edifici popolari in lontananza mostrando un grande vuoto diviso dalla staccionata. Il signore anziano, in particolare, sembra trovarsi in mezzo al nulla. Edifici distrutti, terreni aridi, spazi vuoti: sono questi gli elementi che costituiscono lo scenario di Berlino nel dopoguerra.²⁰⁹ Questa è la città dove i berlinesi, ma in generale tutti i tedeschi dell'Est, stanno vivendo un momento di stallo: si trovano, infatti, a cavallo tra un passato difficile e un imminente futuro radioso, almeno stando alle promesse degli organi politici. Nonostante tutto, però, la fotografia di Fischer trasmette più la passione nei confronti delle persone che una critica vera e propria. I suoi sono ritratti sinceri: non c'è la volontà di evidenziare lo stato in cui si trova il territorio, ma nemmeno quella di indebolire tutto ciò che, invece, il regime mostrava di sé attraverso la stampa ufficiale, soprattutto nei primi anni della DDR. La città in rovina e la promessa socialista rappresentavano una delle moltissime contraddizioni che connotavano la realtà della Repubblica Democratica Tedesca: gli scatti di Fischer

²⁰⁸ *ibidem*

²⁰⁹ *Ivi* p.65

non rappresentano altro che questa realtà. Arno Fischer, soprattutto in *Situation Berlin*, riesce a descrivere mediante il mezzo fotografico quell'attesa di cambiamento tanto promessa dagli organi politici. Infatti, fin dal 1952, il SED, al fine di porre le basi di quella che sarebbe stata una perfetta società socialista, cominciò con il vantarsi di tutti i benefici che sarebbero derivati dal socialismo. Il partito, in cambio del sostegno dato dai cittadini impegnati e laboriosi, prometteva una vita migliore, in un prossimo futuro. Proprio questi cittadini, in attesa del 'radioso avvenire' sono i protagonisti dell'opera di Fischer. Alla fine degli anni Cinquanta, nonostante la divisione della città, il Muro non era ancora stato costruito: questo spiega come Fischer sia riuscito ad ampliare la sua serie fotografica con molti scatti dedicati a Berlino Ovest.

A differenza della Germania Est, la ripresa postbellica nel territorio occidentale tedesco cominciò già nel 1948. Grazie agli aiuti arrivati dagli Stati Uniti, i cittadini della Germania Ovest cominciarono, fin da subito, non solo a sperimentare una qualità di vita più elevata rispetto ai cittadini dell'Est ma anche a cercare nuove forme di svago e divertimento, disponibili e molto diffuse già in quegli anni nella parte Ovest. Sono proprio lo svago, il divertimento, la leggerezza gli elementi che caratterizzano le fotografie di Fischer scattate a Berlino Ovest.²¹⁰ In un certo senso, gli scatti occidentali di Fischer incarnano una sorta di cliché: le fotografie mostrano i berlinesi dell'Ovest che trascorrono qualche serata in città, frequentando cinema e ristoranti o ammirando la merce attraverso le vetrine dei negozi. Nella fotografia scattata alla stazione Zoologischer Garten (*Figura 44*) si nota una folla di gente: chi a passeggio, chi di fretta, chi fermo a leggere un giornale. Ciò che accomuna tutte queste persone è la spensieratezza: non vi è traccia della miseria e dell'indifferenza presenti nelle fotografie di apertura della stessa serie. Circondati da caffè all'aperto, da un cinema, dai negozi, i berlinesi dell'Ovest vivono, agli occhi di Fischer, una vita totalmente diversa dai suoi connazionali dell'Est. In un'altra fotografia, scattata in Kurfürstendamm, grande strada di Berlino Ovest, sono ritratte due donne a passeggio che, in maniera distratta, guardano la vetrina di un negozio (*Figura 45*). Dietro a loro, ma collocata al centro dell'immagine, vi è una signora anziana con gli occhi chiusi, forse la

²¹⁰ *Ivi* p.66

protagonista della fotografia. Il suo atteggiamento è completamente opposto alla frenesia che la circonda: se si guardano le due giovani donne si percepisce la fretta, soprattutto data dal movimento del braccio che indica la vetrina. L'immobilità della signora anziana sembra fermare, invece, quel tempo che sembra scorrere velocissimo. Le persone che Fischer ritrae per le strade di Berlino Ovest appaiono abituate a tutto il lusso da cui sono circondate: guardano le vetrine ma non con desiderio. Nei loro sguardi non vi è nessuna traccia di stupore o meraviglia.²¹¹ Questa abitudine ai nuovi comfort, però, non riguarda proprio tutti gli abitanti dell'Ovest. In un mondo che scorre rapidissimo, c'è sempre qualcuno che, purtroppo, resta indietro. Questo lato della medaglia è evidente nella fotografia che Fischer scatta in un marciapiede di Tauentzienstraße (*Figura 46*). Come nelle fotografie precedenti, i passanti distratti non fanno caso alle grandi insegne e alla moltitudine di vetrine: uno di questi, non per scelta, è il signore disabile seduto sul marciapiede. La sua figura sembra distaccarsi totalmente dal contesto che lo circonda allo stesso modo della signora anziana della foto precedente.²¹² Con un'inquadratura angolata vicina ai lavori del movimento *Neues Sehen*, Arno Fischer cattura questo signore seduto, mentre suona l'armonica, tra una vetrina di un negozio di scarpe e una scatola destinata alle donazioni dei passanti. Forse un veterano di guerra ferito, sicuramente disabile, che non riesce a provvedere da solo a lavorare e si trova costretto a chiedere l'elemosina. Totalmente distante dall'ambiente circostante, questo soggetto rappresenta una sorta di crepa in quella che era la 'dolce vita' di Berlino Ovest. Questo genere di fotografie ha un valore fortissimo: è in grado di mostrare la realtà facendo emergere, allo stesso tempo, una critica, a volte velata a volte meno, nei confronti della società. Si tratta di fotografie che permettono allo spettatore di interrogarsi. Il tema della segregazione che Fischer coglie a Tauentzienstraße lo si ritrova, spesso, anche in fotografie scattate a Berlino Est.²¹³ Nel settore orientale, nonostante la retorica di solidarietà e uguaglianza propagandata continuamente dagli organi politici, Fischer si ritrova, in maniera frequente, a cogliere persone in totale isolamento o del tutto ignorante da chi li circonda. Una forte solitudine si avverte nelle

²¹¹ *Ivi* p.67

²¹² *Ivi* p.68

²¹³ *Ivi* p.69

fotografie scattate a Lustgarten, nel Mitte: questo luogo, negli anni Cinquanta, era un parco che ospitava fiere, giochi, giostre e stand con in vendita articoli di svariato genere. Proprio in un luogo come questo, dove ci si aspetta entusiasmo e spensieratezza, Fischer si dedicò a immortalare l'isolamento tra le persone. Nella prima delle due immagini, che riportano la stessa didascalia (*Berlino Est, Lustgarten, 1953*), Fischer fotografa una giovane donna cieca (*Figura 47*): dietro ad un filo metallico, circondata da rifiuti, le tracce delle attività della giornata, la ragazza è ferma, in piedi, mentre stringe qualcosa tra le mani. Non è chiaro se ha bisogno di assistenza o se sia in attesa di qualcuno ma ciò che è evidente è la sua volontà di tenersi fuori dalla folla, quasi ne fosse intimidita. L'uomo al lavoro, alle sue spalle, non sembra nemmeno accorgersi della sua presenza: si percepisce, ancora una volta, come si possa sentirsi completamente soli anche in presenza di altri. Nella seconda fotografia, scattata sempre nella stessa occasione, Fischer inquadra una coppia di berlinesi dell'Est alla guida degli autoscontri (*Figura 48*). Questa fotografia sembra richiamare i soggetti ritratti da Robert Frank, due anni prima, in una fiera di Parigi (*Figura 49*). Davanti ad uno sfondo sfocato, dato dal movimento degli autoscontri, Fischer coglie serietà, quasi tristezza, nei volti della giovane coppia. Al contrario, la fotografia di Frank trasmette entusiasmo e divertimento: la coppia sembra divertita, affiatata, come dimostra il braccio del giovane che cinge la schiena della donna. I giovani ritratti di Fischer, oltre a mantenere lo sguardo serio, non mostrano contatti fisici di nessun tipo. Il distacco tra l'ambiente, simbolo del divertimento, e le persone che lo vivono, è fortissimo in questa foto: questo scatto porta lo spettatore a interrogarsi, ancora una volta, sulla solitudine vissuta dall'essere umano, che si può trovare in qualsiasi circostanza.²¹⁴ Non bisogna stupirsi della somiglianza tra le due fotografie: molto spesso, le fotografie di strada della DDR hanno molto in comune con le produzioni fotografiche umaniste francesi o americane. Arno Fischer conosceva molti fotografi internazionali grazie alle riviste svizzere 'Du' e 'Camera', procurate facilmente a Berlino Ovest. Non solo, conoscendo molto bene il lavoro di Henri Cartier-Bresson, in particolare i suoi libri *The Decisive Moment* e *Europeans*, pubblicati negli anni Cinquanta, Fischer strinse con lui una forte e duratura

²¹⁴ *Ivi* p.70

amicizia. Negli anni Ottanta, infatti, Cartier-Bresson fu ospitato nell'appartamento di Fischer e della moglie Sibylle Bergemann quando si presentò, con solo uno zaino, davanti alla loro porta di casa.²¹⁵ L'appartamento in Schiffbauerdamm 12, a Berlino Est, nel quale Fischer e Bergemann si trasferirono nel 1976, rappresentava un importante punto di ritrovo non solo per fotografi e artisti famosi nella DDR ma anche per quelli internazionali. Helmut Newton, Robert Frank, René Burri, Josef Koudelka, Barbara Klemm sono solo alcuni dei nomi che hanno frequentato l'appartamento della coppia di fotografi più nota della Germania Est.²¹⁶ Non c'è da sorprendersi, quindi, se la fotografia della DDR mostra molte similitudini con quella internazionale dell'epoca. Arno Fischer, comunque, ha regalato una realtà quotidiana della Berlino divisa fatta anche di momenti connotati da sincera tenerezza. Nello scatto di Friedrichshain (*Figura 50*), per esempio, emerge la tranquillità e la leggerezza dei momenti di gioco tra bambini, tra amici che si incontrano, tra innamorati colti nello scambio di un bacio.²¹⁷ La pratica portata avanti da Fischer, inoltre, si può definire come una spontaneità sapiente: il suo approccio, di fronte agli avvenimenti che incrocia in giro per le strade, si rivela, stilisticamente, caratterizzato da composizioni audaci, con tagli e prospettive insolite. Di grande ispirazione, non solo per lui, è stata anche la mostra internazionale *The Family of Man* di Edward Steichen: lo stesso Fischer ne contribuì all'allestimento quando la stessa arrivò a Berlino Ovest nel 1955. L'esposizione di Steichen rese popolari i concetti di fotografia quotidiana e l'interesse nei confronti dell'essere umano rendendo l'umanesimo stesso, compassionevole ed egualitario, come un modello alternativo di pratica fotografica per molti giovani fotografi anche nella DDR. Più di tutte, probabilmente, è stata la pubblicazione di Robert Frank, *The Americans*, scoperta da Fischer in un numero della rivista 'U.S Camera Annual' nel 1958, a confermare la modalità in cui lo stesso Fischer intendeva la fotografia. Analogamente a Frank, Fischer trovava continuamente dei significati simbolici nei piccoli momenti

²¹⁵ Ivi p.62

²¹⁶ N. Klinger, *Die Kleine Freiheit*, Kultur, in 'Tagesspiegel', 2004: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-kleine-freiheit-1118065.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

²¹⁷ C. Hamelin, *Behind Immaterial and Material Divides*, cit. p.70

dislocati della vita quotidiana e fu in grado di tradurli in un linguaggio formale radicalmente soggettivo. L'individuo, negli scatti di Fischer, non appare quasi mai come un agente attivo a pieno titolo delle proprie azioni, al contrario, sembra una pedina passiva infilata in un gioco ideologico grandissimo in cui non ha nessuna voce in capitolo.²¹⁸ In ogni caso, *Situation Berlin* dimostra quanto era viva la fotografia di strada nella Germania tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Il libro, che non vide la luce fino agli anni Duemila, non venne pubblicato poiché, in occasione di un'esposizione ad una fiera del libro di Lipsia, un funzionario del partito disse allo stesso Fischer che Berlino non era più una situazione. Il funzionario si riferiva al fatto che, con il Muro che separava la città, non vi era più il problema della fuga dei cittadini dell'Est verso l'Ovest della Germania. Il 1961, quindi, rappresentò un momento spartiacque non solo per la città di Berlino, che si trovò divisa dal Muro, ma anche per la carriera dello stesso Fischer. In più di un'intervista ammise che, con la costruzione del Muro, smise di fotografare Berlino. Si spostò nell'ambito della fotografia di moda, nel quale ottenne grandissimo successo e riconoscimento restando, ancora oggi, uno dei capisaldi della fotografia della Germania Est.²¹⁹

Oltre ad Arno Fischer, un altro nome celebre nella rappresentazione della quotidianità della Germania Est è sicuramente quello di Evelyn Richter. Ancora studentessa, Evelyn Richter entrò a far parte della Commissione Centrale per la Fotografia (ZKF) dell'Associazione culturale della Germania Est. Questa posizione le permise di ottenere diversi incarichi fotografici di tipo giornalistico. La sua fotografia, intesa come arte, andò, nel corso degli anni, a svilupparsi in parallelo al suo lavoro, dal momento che nella Germania Est la fotografia, almeno fino agli anni Ottanta, non era riconosciuta come mezzo artistico vero e proprio.²²⁰

²¹⁸ A. Ihle, *Wandering the Streets of Socialism: A Discussion of the Street Photography of Arno Fischer and Ursula Arnold*, nell'antologia *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, a cura di D. Crowley, S.E. Reid, Berg, Oxford International Publishers Ltd, UK, 2002: https://chisineu.files.wordpress.com/2012/08/biblioteca_crowley_socialist_spaces.pdf [ultimo accesso 18 dicembre 2023] p.95

²¹⁹ H. Pidd, *Photographer Arno Fischer's best shot*, in 'The Guardian', 2010: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/27/photographer-arno-fischer-best-shot> [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

²²⁰ L. Figes, *Evelyn Richter's Photos Reveal the Reality of Life in East Germany*, in 'AnOther Magazine', 2023:

Secondo Wolfgang Holler, direttore dell'Accademia Sassone delle Arti (*Sächsische Akademie der Künste*), l'atteggiamento assunto da Evelyn Richter, se si pensa al contesto repressivo che ha contraddistinto la Repubblica Democratica Tedesca, è stato assolutamente vitale per la sua lunga e incisiva carriera di fotografa. Il suo attivo approccio di natura artistica non è mai caduto nell'incertezza: ha creato una carriera in un sistema in cui l'arte era funzionale solo in quanto strumento ideologico. Come altri suoi noti colleghi, anche Richter ha dovuto prendere una posizione: o si adeguava al regime o intraprendeva un percorso del tutto personale. Per quanto la decisione di sottomettersi alle volontà del regime non portava alla perdita di rispettabilità, Richter, personaggio molto carismatico, decise, fin dal principio, di seguire la propria strada. Nata nel 1930 a Bautzen, in Sassonia, dopo aver terminato la scuola, nel 1948 comincia una brillante formazione fotografica presso lo studio di Pan e Christine Walther, due importantissimi fotografi con contatti internazionali. Quattro anni dopo, nel 1952, iniziò a lavorare come fotografa presso l'Istituto di meccanica all'Università tecnica di Dresda per poi intraprendere, l'anno seguente, gli studi all'Università di Grafica e Arte del Libro (HGB) di Lipsia, con Johannes Widmann. La sua personalità contrastata emerse fin dal 1955 quando venne espulsa dalla stessa università perché in totale disaccordo con l'obbligo, imposto dal regime, di mantenere alta la facciata dell'ottimismo. Proprio questi sono gli anni in cui Evelyn Richter entra in contatto con le pubblicazioni fotografiche dell'agenzia Magnum e la mostra *The Family of Man* di Steichen che, come si è già visto per Fischer, aprì un mondo ai giovani fotografi dell'Est tedesco quando approdò a Berlino Ovest nel 1955. Priva di laurea, Richter ha lavorato fino al 1980 come fotografa freelance per molti libri e riviste dell'epoca, oltre che occupandosi di fotografia teatrale e fieristica. È proprio in un'occasione del genere che comincia il suo lungo progetto fotografico incentrato sulla figura femminile nel posto di lavoro. Nel 1981 viene assunta in qualità di docente dalla stessa università che l'aveva espulsa a metà degli anni Cinquanta. Il ruolo di insegnante è stato portato avanti da Richter, per il resto della sua vita, con grandissimo impegno e passione:

<https://www.anothermag.com/art-photography/15273/evelyn-richter-austere-photos-of-life-in-20th-century-east-germany> [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

era fondamentale, per lei, trasmettere idee e conoscenze alle generazioni più giovani. L'Archivio Evelyn Richter, contenente più di 730 fotografie prevalentemente in bianco e nero, è ospitato, dal 2009, nel Museo delle Belle Arti di Lipsia.²²¹ La sua intera opera fotografica incarna il profondo interesse che Richter aveva nei confronti del benessere delle persone e del loro ambiente quotidiano. Il suo approccio, artistico e sensibile, è mirato a far emergere le fragilità sociali vissute in quel complesso contesto storico e culturale che è stata la Germania orientale. La sensibilità estetica, in Richter, diventa un tutt'uno con quella formale, conferendo, nelle sue fotografie, una ferma chiarezza compositiva. Si tratta di scatti che evocano l'empatia personale della fotografa in continua fusione con i sentimenti dei soggetti ritratti.²²² A differenza di molti suoi colleghi, la sua opera fotografica emerse molto tardi: ciò è dovuto al fatto che, probabilmente, il suo è stato un percorso artistico talmente personale da non collocarsi perfettamente né in quella che si può definire pura fotografia documentaria né in quella più critica e ostile nei confronti del regime. Come si vedrà negli scatti scelti, il suo percorso è denotato da una forte intimità nei confronti delle persone: che esse si trovano in un tram diretto a Lipsia o al lavoro in una fabbrica di Berlino non conta.²²³ Il direttore del Museo di Belle Arti (MdbK) di Lipsia, Felix Krämer, in occasione di una mostra a lei dedicata, *Evelyn Richter: A Photographer's Life* sottolinea quanto la macchina fotografica rappresentasse per Richter uno strumento utile, se non essenziale, per comprendere la storia e registrare le condizioni sociali vissute da persone come lei. La sua ostinazione, mai ceduta in alcun compromesso, le ha permesso di diventare un vero e proprio modello per molti fotografi della Germania orientale venuti dopo di lei, una su tutte Christiane Eisler, altra grandissima personalità che sarà analizzata nella parte finale di questo

²²¹ W. Holler, *Ihres Glückes Schmied Evelyn Richter (1930 – 2021) Zum Gedenken an das Ehrenmitglied der Sächsischen Akademie der Künste*, in 'Sächsischen Akademie der Künste', https://www.sadk.de/fileadmin/user_upload/2021-10-28-Nachruf-Richter-Evelyn.pdf [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

²²² *Ibidem*

²²³ S. Hohmann, *Fotografin Evelyn Richter. Kunst und Arbeit*, in 'Monopol. Magazin für Kunst und Leben', 2022: <https://www.monopol-magazin.de/evelyn-richters-zuruechhaltender-realismus?slide=0> [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

capitolo.²²⁴ L'amore di Richter per la fotografia la portò, soprattutto negli anni Settanta, ad esplorare tutti i luoghi della Germania dell'Est accompagnata dalla sua fedele Leica. Una vera e propria fotografa nomade che, di nascosto, ritraeva i compagni di viaggio, spesso lavoratori esausti, in tutti i treni, i tram o nelle metropolitane delle città di Dresda, Lipsia e Berlino Est. Genitori con i bambini, impegnati ad ammazzare la noia del viaggio guardando fuori dal finestrino (*Figura 51*), coppie abbracciate, con sguardi distratti, che si addormentano in treno (*Figura 52*), persone che attendono l'arrivo del convoglio, guardando lontano (*Figura 53*): questi sono i soggetti a cui Richter dedica interesse e passione. Il tema del viaggio, soprattutto dell'attesa, è molto frequente nell'opera di Richter. L'attesa nei pressi dei binari, aspettando l'arrivo del treno, o l'attesa dell'arrivo a destinazione all'interno del vagone entrano in dialogo con ciò che caratterizzava, in maniera più generale, la vita dei tedeschi dell'Est. Lo stesso curatore della mostra, Heniner Müller, conferma quanto l'attesa, che sia sulla banchina ferroviaria o all'esterno di un negozio, è stata un tutt'uno con il tipico tedesco della Germania orientale. L'attesa caratterizzava talmente tanto qualsiasi circostanza della loro vita quotidiana che i cittadini sembravano mantenere quella 'mentalità da sala d'attesa' in qualsiasi momento della loro vita.²²⁵ La fotografia di Richter utilizza l'attesa anche per rendere importante proprio quello stato transitorio tra la partenza e l'arrivo. Un momento in cui la vita si ferma, in cui ci si abbandona alla noia ma anche alla riflessione: un momento in cui chiunque si lascia andare a sé stesso.²²⁶ Molto spesso le immagini trasmettono tranquillità: attimi calmi, lenti ma sinceri della vita vissuta sotto un regime socialista. Una vita in attesa non solo dell'arrivo del treno ma anche di quel futuro radioso, quell'imminente cambiamento in cui i cittadini hanno sempre sperato ma mai vissuto.²²⁷ Del vasto Archivio Evelyn Richter, divenuto accessibile solo di recente, è a dir poco incredibile la collezione *Work*: oltre quaranta fotografie,

²²⁴ L. Figes *cit.*

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ Mostra di *Evelyn Richter*, curata da Linda Conze nel Kunstpalast. Düsseldorf, 2022: <https://sichtbar.art/events/evelyn-richter-kunstpalast-dsseldorf> [ultimo accesso 18 dicembre 2023]

²²⁷ *Ibidem*

scattate dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, ritraggono le donne nel loro ambiente di lavoro. L'idea di partenza di Richter era quella di crearne un libro: per tutta la sua vita si è mostrata fortemente sensibile nei confronti dell'esistenza professionale di quella donna emancipata più nella teoria che nella pratica.²²⁸ Ciò è dimostrato anche dalla mai realizzata pubblicazione del libro stesso, ritenuto dai funzionari 'fuori linea': i ritratti femminili di Richter, infatti, appaiono spesso stanchi, esausti, soli, concentrati a lavorare su macchine obsolete. Sebbene i funzionari di partito insistevano sul fatto che la fotografia dovesse rappresentare la realtà in maniera fedele, si accorsero che il realismo di Richter non era 'abbastanza socialista'. La figura femminile eroica, forte, sorridente, compagna di lotta che appariva nella stampa ufficiale, Richter non l'hai mai incontrata nella realtà.²²⁹ Come si è già accennato nella prima parte di questo capitolo, l'emancipazione femminile nella Repubblica Democratica Tedesca rappresentava una tematica fondamentale non solo in quanto punto d'arrivo politico ma anche per le donne stesse. La parità dei diritti e delle opportunità tra uomo e donna era sancita dalla costituzione stessa della DDR. Gli organi politici socialisti si vantavano, sottolineando le differenze con l'Ovest, di quanto la donna dell'Est fosse realmente emancipata, soprattutto in merito alla parità salariale. Dal punto di vista legislativo e formale erano presenti tutte le condizioni in grado di abolire la discriminazione di genere permettendo alla donna di studiare, formarsi, lavorare e, contemporaneamente, avere figli. In un certo senso il rapporto tra l'uomo e la donna si era modificato ma è altrettanto vero che non è così semplice estirpare delle abitudini, fissate da secoli, dei ruoli di genere. Nella maggior parte dei casi le donne, nonostante fossero lavoratrici qualificate e impegnate nel sociale e nella politica, rimasero legate al matrimonio e alla famiglia. La parità era concessa ma chiedeva loro di adattarsi ad un modello lavorativo maschile che, all'uomo, non portava alcuna conseguenza o cambiamento. Il modello della donna nella società socialista traeva origine dalla tradizione del movimento operaio: un modello ispirato dall'ideale, ma

²²⁸ S. Hohmann *cit.*

²²⁹ *Ibidem*

anche stereotipo, che voleva una donna compagna di lotta, lavoratrice ma che si occupasse anche dei bambini e della casa.²³⁰ Badare alla casa e ai bambini non era concepito come compito o dovere maschile: tutto ricadeva sulle spalle delle donne.²³¹ In questo senso la rivoluzione socialista, nella Repubblica Democratica Tedesca come in tutti gli stati sotto il dominio sovietico, non aveva instaurato l'uguaglianza dei sessi. Una vera e propria emancipazione femminile non c'era stata perché i valori patriarcali erano rimasti intatti, per nulla sradicati.²³² Inoltre, la politica della DDR elogiava e si interessava solo ad una categoria di donne, quelle con un'età che andava dai diciotto ai quarantacinque anni, lavoratrici e genitrici. Tutte quelle donne che non rientravano in questa categoria non venivano sostenute, degnate di alcuna attenzione, anzi, venivano considerate 'impreviste': anziane, malate, portatrici di handicap, omosessuali, dipendenti dall'alcool o dai farmaci non rientravano in quella fascia di donne, o meglio, persone, socialmente integrabili e valide. Questo disinteresse e disprezzo si rivelò in maniera più chiara nel corso degli anni Ottanta, quando lo stato dovette far fronte alla carenza demografica: le anziane, coloro che avevano aiutato a sgomberare le città dalle macerie, ormai uscite dalla vita lavorativa, vivevano di pensioni minime. Le donne lavoratrici, invece, tenute in palmo di mano dalla politica, si ritrovarono a sperimentare l'emancipazione nella vita reale, sommersa di contraddizioni e carichi.²³³ Evelyn Richter, in quanto donna, conosce benissimo la condizione femminile: l'enormità dei carichi cui doveva far fronte ogni donna, madre e lavoratrice, si legge nelle moltitudini di volti, affaticati ed esausti, ritratti da Richter durante tutta la sua carriera. Richter, dedicando attenzione a tutte queste antieroine socialiste, permette di guardare, sotto un'altra luce, quello che è stato il lavoro, soprattutto femminile, durante la DDR. La fotografia *Linotipia* (Figura 54) rappresenta un primo esempio di

²³⁰ C. Schmidt *cit.* p.134

²³¹ *Ivi* p.137

²³² S. de Beauvoir, *Quando tutte le donne del mondo...* (1979) da *Les écrits de Simone de Beauvoir, La vie. L'écriture*, a cura di C. Francis e F. Gontier, tr.it. della III ed. (2019) di V. Dridso, B. Garufi, V. Nencini Baranelli, ET scrittori, Einaudi, Torino, 2019, p.152

²³³ C. Schmidt *cit.* p.138

spaccatura di quel connubio uomo e macchina tanto celebrato nelle stampe ufficiali. L'attenzione è catturata dall'enorme macchina tipografica altamente sviluppata e totalmente sovradimensionata rispetto alla donna che, con essa, ci lavora. L'essere umano è seduto al suo interno, svolgendo il proprio lavoro, senza essere veramente padrone del processo lavorativo, al contrario, ne sembra totalmente sottomesso.²³⁴ La fabbrica non è l'unica ambientazione in cui emergono le crepe del regime. In uno scatto dei primi anni Ottanta, Richter inquadra un sottopassaggio nei pressi di Dresda (*Figura 55*): la signora a cavallo della bicicletta, con un'andatura un po' goffa, riesce a rendere la situazione quasi umoristica, nonostante la povertà trasmessa dall'ambiente che la circonda.²³⁵ Molto interessante è il ritratto della portinaia del municipio di Lipsia (*Figura 56*): l'anziana signora viene catturata dal mirino di Richter come se si trovasse dietro le sbarre di una cella. La presenza della macchina fotografica le fa abbozzare un sorriso, quasi fosse intimidita dallo sguardo di Erich Honecker ritratto alle sue spalle. Le fotografie di Richter riescono a trasmettere allo spettatore una sincerità così fine a sé stessa da dimostrare che, a volte, il regime non è sempre contraddittorio. Le operaie impegnate nella vestizione mostrano una sincera allegria (*Figura 57*): qui gli attimi precedenti all'inizio del turno lavorativo vengono percepiti come piccoli momenti di svago di una giornata qualsiasi. Richter non ha alcun interesse a ritrarre operai felici per forza: il sorriso della donna che allaccia il vestito dell'altra è totalmente spontaneo. La stessa spontaneità riecheggia anche in un'altra fotografia, scattata durante una piccola pausa all'interno di una fabbrica (*Figura 58*). In lontananza, rispetto al grande macchinario che domina l'intera inquadratura, è presente un gruppo di donne: alcune più giovani, altre meno, alternano grandi sorrisi a volti palesemente stanchi. Linda Conze, curatrice della mostra *Evelyn Richter* tenuta presso il Kunstpalast di Düsseldorf, precisa come la stessa Richter, che ha dedicato una vita intera ad immortalare le donne in qualsiasi occasione, sia sempre rimasta abbastanza estranea al movimento femminista. La fotografa, infatti, non considerava la sua produzione

²³⁴ W. Holler *cit.*

²³⁵ *ibidem*

fotografica come ‘tipicamente femminile’ in quanto, a detta sua, anche un uomo avrebbe potuto scattare fotografie nello stesso identico modo. La volontà di non identificarsi pienamente con il femminismo era un atteggiamento tipico nelle donne della Germania dell’Est.²³⁶ Tra le donne della DDR, infatti, non era diffuso quel sentimento femminista nel senso occidentale del termine, secondo il quale era fondamentale riconoscere le donne come gruppo d’interesse indipendente.²³⁷ In generale, negli anni Ottanta, la popolazione femminile cominciò a scostarsi dall’idea socialista secondo cui il lavoro produttivo era l’elemento chiave per raggiungere l’emancipazione femminile. Allo stesso tempo, la generazione più giovane di donne pian piano cominciava anche ad abbandonare l’immagine di sé stessa come moglie e madre. Ciò avveniva, in parte, per l’enfasi posta dal governo sulla maternità nel decennio precedente ma, soprattutto, a causa della stanchezza conseguita dai due lavori da svolgere in contemporanea. Proprio questo provocò una frattura generazionale tra le donne: i benefici utilizzati dalle donne più giovani crearono tensioni con quelle più anziane che, non solo avevano cresciuto i figli in condizioni peggiori, ma, ora, si trovavano a dover sanare il lavoro delle più giovani che si prendevano anni di maternità o lunghi congedi per malattia. A partire dagli anni Ottanta, il conflitto generazionale rappresentò sicuramente una frattura in quella che era la situazione femminile ma fu, soprattutto, la paura della guerra che portò alla formazione di veri e propri gruppi pacifisti femminili. Come si vedrà, in maniera più approfondita, nella parte successiva di questo capitolo, gli anni Ottanta erano caratterizzati dalla diffusione di movimenti di opposizione. A differenza dei gruppi pacifisti o di quelli ecologisti, strettamente controllati dalla Stasi, i movimenti clandestini femminili, erano, se non del tutto vietati, quantomeno tollerati.

²³⁶ A. Schuhmann. *Der Band ‘Evelyn Richter’ ist ein Glücksfall Eine Rezension anlässlich der Ausstellung im Museum der bildenden Künste in Leipzig*, in ‘Publikationsserver des Leibniz-Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. Archiv-Version’, 2023: <https://visual-history.de/2023/11/23/schuhmann-der-band-evelyn-richter-ist-ein-gluecksfall/> [ultimo accesso 20 dicembre 2023]

²³⁷ L. Martens, *The promised land?: Feminist Writing in the German Democratic Republic*, Albany: State University of New York Press, New York, 2001, in the ‘Internet Archive’: <https://archive.org/details/promisedlandfemi0000mart/page/10/mode/2up> [ultimo accesso 20 dicembre 2023] p.10

Questi gruppi, per lo più formati da intellettuali donne, si incontravano in circoli privati sostenuti dalla chiesa. La protezione data dalla chiesa, aspetto che sarà analizzato in seguito soprattutto in relazione al movimento punk, fu essenziale per moltissimi gruppi di opposizione, fortemente contrastati dai funzionari del regime. I gruppi femministi, che si dedicavano ad argomenti di vario genere, furono sicuramente ispirati dalle più importanti autrici femminili dell'epoca come Irmtraud Morgner, Maxie Wander e Christa Wolf ma, soprattutto, furono influenzati dal femminismo occidentale degli stessi anni. L'idea femminista, di stampo rivoluzionario, che sottolineava come il socialismo non aveva minimamente risolto la questione femminile, restava confinata all'interno dei circoli privati non coinvolgendo, totalmente, la popolazione femminile.²³⁸ In questo senso, allora, è possibile comprendere il motivo per cui Evelyn Richter ha sempre rifiutato il termine 'femminista', ritenendolo semplicistico se messo in relazione al suo intero lavoro. Nonostante si sia sempre dedicata con passione e impegno, anche muovendo grosse critiche, al ruolo che la donna aveva nella società della DDR, non si è mai autodefinita femminista. Da una parte, quindi, lei stessa trovava il termine semplicistico se utilizzato come descrizione generale di tutto il suo lavoro, dall'altra bisogna intendere lo stesso termine, soprattutto in quegli anni, come qualcosa di strettamente legato ai gruppi femministi e non come un movimento che coinvolgeva tutta, o almeno la maggior parte, della popolazione femminile. Anche in questo si percepisce come Evelyn Richter sia stata capace, forse più di tutti, a restare concentrata su sé stessa. La storica Sandra Starke, studiando la percezione contemporanea di Evelyn Richter nella rivista 'Fotografie', chiarisce come il suo percorso non abbia mai smesso di essere personale e unico, in grado di difendere le proprie avversioni artistiche anche in quei lavori su commissione che le hanno permesso di mantenersi economicamente. Le fotografie scelte per descrivere la produzione fotografica di Richter rappresentano solo qualche esempio di ciò che i funzionari del SED non accettarono di pubblicare nei giornali ufficiali. Non solo erano immagini prive di ottimismo ma, molto spesso, le fotografie di Richter conferivano

²³⁸ *Ivi* p.11

visibilità a dei macchinari chiaramente obsoleti, spesso risalenti al secolo precedente: tutto ciò era considerato dai funzionari ‘non conforme’. L’intera produzione fotografica di Richter, tolte le fotografie su commissione, è emersa solo dopo la riunificazione tedesca ma, già dalla metà degli anni Sessanta, la redazione della rivista *Fotografie*, la considerava una delle più famose fotografe della DDR. Se si considera anche quanto sia stato longevo il suo ruolo nel campo accademico della fotografia, emerge, ancora una volta, quanto nella Repubblica Democratica Tedesca si vivesse nella contraddizione più totale.²³⁹

2.4 La disillusione nella fotografia dissidente degli anni Ottanta: Jens Röttsch, York der Knoefel e Christiane Eisler

In precedenza si è visto come la fotografia nella DDR venne riconosciuta come forma d’arte solo a partire dal 1977, in occasione della mostra *Medium Fotografie*, allestita nella città di Halle/Saale. Questa faticosa esposizione rappresentò solo il principio di ciò che sarebbe avvenuto in seguito: a poco a poco, infatti, cominciarono a prosperare mostre fotografiche nelle piccole gallerie, nei centri culturali distrettuali ma anche nei circoli privati delle varie città. Gli inviti a queste esposizioni, sempre scritti a mano, si potevano notare, ben visibili, nelle vetrine di questi spazi accompagnati, molto spesso, da libri fotografici privi di licenza.²⁴⁰ Se la corrente fotografica più nota e corposa della DDR era quella dedicata ai reportage osservativi e alla fotografia documentaria è bene affermare che questi non erano certo gli unici generi fotografici, soprattutto a partire dagli anni Ottanta. Molti fotografi, nella ultima decade della DDR, si sono dedicati alla sperimentazione delle forme, del montaggio e delle diverse tecniche di esposizione. Questo tipo di fotografia rientrava in quel movimento denominato

²³⁹ A. Schuhmann. *cit.*

²⁴⁰ D. Zinser *Da geht ein Riss durchs System*, Spiegel Kultur, 2012:
<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/geschlossene-gesellschaft-ausstellung-mit-ddr-fotografie-in-berlin-a-859754.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

fotografia soggettiva dai fotografi Otto Steinert e Heinz Hajek-Halke.²⁴¹ Se confrontate con la fotografia dei decenni precedenti, quella interessata a ritrarre l'individuo nel suo ambiente, nella sua quotidianità, la fotografia di tipo soggettivo, la fotografia d'autore, è permeata da visioni soggettive, dall'utilizzo, molto più libero rispetto a prima, dei mezzi tecnici ma soprattutto è connotata dalla forte volontà di sperimentazione del mezzo fotografico in maniera sempre diversa.²⁴² Proprio nel corso degli anni Ottanta si intensifica l'impegno e la tendenza di sperimentare artisticamente con i mezzi visivi astratti, creando dei collage o connettendo la fotografia con altri media artistici. Avviene, in più occasioni, un taglio netto con la fotografia del passato: i giovani fotografi d'autore, infatti cominciano ad allontanarsi dai loro insegnanti più anziani, che portavano avanti un tipo di fotografia molto più legata alla realtà. Questi giovani ribelli cominciano a rifiutare categoricamente le norme politiche e sociali: utilizzavano il mezzo fotografico in maniera tale da riuscire ad esprimere la propria riflessione critica e far emergere la percezione che avevano del proprio io. Era una fotografia rivolta alla soggettività, al proprio essere: una fotografia in grado di sfumare il confine tra realtà e finzione creando, di fatto, un abisso con quello che era l'immaginario fotografico convenzionale.²⁴³ In un mondo pregno di propaganda, i fotografi d'autore si rifugiarono in quella che era la loro personale sensibilità rifiutandosi, in un certo senso, di affrontare la realtà del mondo esterno. Si può affermare che il cambio generazionale avvenuto nella fotografia della DDR a partire dagli anni Ottanta sia stato vissuto come la celebrazione dell'anticonformismo, della libertà artistica: un vero e proprio movimento contro culturale.²⁴⁴ Ciò che caratterizza, forse più di ogni altra cosa, la fotografia della ultima fase della DDR è proprio la possibilità espressiva capace di mostrare una variegata gamma di sentimenti ed emozioni, dai più semplici ai più complessi. La

²⁴¹ K. Thomas, *Geschlossene Gesellschaft*, in 'bpd: Bundeszentrale für politische Bildung, 2012: <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/146191/geschlossene-gesellschaft/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

²⁴² *ibidem*

²⁴³ *Ibidem*

²⁴⁴ W. Kil, *In der Ersatzöffentlichkeit. Ihre Eigenlogik lässt sich nicht nur mit Widerstand erklären: die der DDR-Fotografie. In Berlin zu sehen in der Ausstellung „Geschlossene Gesellschaft“*, in 'Taz', 2012: <https://taz.de/Ausstellung-zu-DDR-Fotografie/!5079395/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

rottura delle nuove generazioni, non solo con il passato fotografico ma anche con gli ideali portati avanti dallo stesso regime, si può descrivere come un approccio e un sentimento completamente disilluso.²⁴⁵ È proprio questo atteggiamento così radicale che rompe, in qualche modo, i confini di questa società chiusa: sono proprio le diverse personalità, le diverse prospettive che rendono quella DDR considerata ‘grigia’, fatta di volti depressi ed edifici fatiscenti, molto meno ‘grigia’.²⁴⁶ Prima di passare alle opere fotografiche analizzate in questa terza e ultima parte del capitolo è interessante guardare a quella che è stata la questione giovanile nel corso della DDR e soprattutto capire come sia stato possibile, in questo regime costantemente sorvegliato, a staccarsi da esso e combatterlo, almeno dal punto di vista artistico. Un primo segnale di apertura verso la libertà giovanile risale al 1963 quando il giornale *Neues Deutschland* pubblica un articolo relativo a come si dovessero educare i giovani. A loro era richiesta un’assidua partecipazione alla costruzione e difesa del socialismo ma, allo stesso tempo, gli autori dell’articolo insistevano sul concedergli più libertà sottolineando la differenza che c’era tra una discussione politica e una serata di svago. Il rock ‘n’roll, il beat, il twist insieme alla moda giovanile, fino a quel momento vietati perché provenienti dall’Ovest, cominciarono pian piano a venir non del tutto accettati ma perlomeno tollerati. Da una parte persisteva, da parte del SED, un linguaggio che non cessava di mostrare giovani socialisti fieri ed entusiasti di far parte di quel mondo, dall’altra, nella realtà dei fatti, i giovani cominciarono a sentirsi soffocati da quel duro regime di impronta proletaria, dalla ferrea disciplina militare imposta dal SED e dall’associazione FDJ (Libera Gioventù Tedesca). In altre parole erano stanchi di tutti quegli aspetti che caratterizzavano, in maniera obbligatoria, la loro quotidianità.²⁴⁷ A poco a poco, i grigi anni Cinquanta cominciano a cambiare colore: la musica beat entra nei locali e nei club e non

²⁴⁵ *Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, in ‘Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, 2012:

<https://berlinischegalerie.de/ausstellung/geschlossene-gesellschaft/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁴⁶ Rytz P.E, *Abgeschlossenes drängt ins Offene – Künstlerische Fotografie der DDR in der Berlinischen Galerie*, Erpery Wordpress, 2012:

<https://erpery.wordpress.com/2012/12/27/abgeschlossenes-dranzt-ins-offene-kunstlerische-fotografie-der-ddr-in-der-berlinischen-galerie/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁴⁷ C. Schmidt *cit.* p.96

pochi sono i gruppi musicali nati sulla scia dei Beatles. I funzionari statali non riuscivano più a controllare questa nuova ondata: capelli lunghi, gomme da masticare, jeans e musica oltrepassavano con facilità la virtuale dogana della DDR. Molti vecchi compagni combattevano assiduamente una guerra privata contro i nuovi fenomeni sociali in maniera orgogliosa e assolutamente fedele alla causa socialista in un mondo che sembrava ammorbidito dalla cultura occidentale. Molto fermo rimaneva il loro atteggiamento nei confronti dell'educazione del popolo più giovane: alle solide personalità socialiste non importava se qualche giovane veniva giudicato negativamente nei fascicoli personali del luogo di lavoro o se qualche studente veniva ritirato da scuola per essere mandato a lavorare in fabbrica. Opporsi energicamente ai nuovi fenomeni significava contribuire a sostenere la causa socialista e questo era tutto ciò che contava per loro. Il governo e il partito, d'altro canto, se avessero proibito proprio tutto avrebbero seriamente rischiato di tirarsi addosso sentimenti di forte opposizione. Allo stesso tempo, però, non potevano mollare la presa: aprire del tutto le porte alle mode occidentali, che si trattasse di musica o vestiti, significava far entrare anche il pensiero liberale e ciò era fuori discussione. Proprio per questo motivo si oscillava tra la tolleranza e la repressione: qualcosa poteva andare bene ma non tutto.²⁴⁸ È chiaro che non si trattava solo di un conflitto tra la gioventù e la politica: era un vero e proprio scontro generazionale non dissimile da ciò che accadeva anche all'Ovest. Ma, se si tengono conto delle condizioni specifiche imposte dal governo della DDR come l'assenza di libertà individuale ecco che il conflitto, da generazionale, si trasforma in breve tempo in una questione politica che coinvolge entrambe le parti. Questo significava, per i giovani, combattere una battaglia su due fronti: contro il mondo degli adulti ma anche contro il sistema statale, molto limitante per la loro vita.²⁴⁹ Uno dei fenomeni che più minacciava la serietà imposta dal governo della DDR era quello dei *Gammler*, i 'fannulloni', ossia quei gruppi di giovani vestiti in maniera trasandata, che passava il tempo a bere birra e ad ascoltare musica con le loro radio nelle varie piazze e stazioni della città. Nel 1965, proprio per contrastare questo nuovo fenomeno giovanile, venne dato il via libera alla polizia e agli agenti

²⁴⁸ *Ivi* p.97

²⁴⁹ *Ivi* p.98

della Stasi di riportare questi giovani alla normalità del lavoro. Non si trattava assolutamente di dargli un'educazione: la polizia rastrellava le stazioni, i giovani venivano portati nei commissariati e, alcuni di loro, venivano spediti al lavoro forzato nelle miniere di carbone. Non erano pochi i cittadini che si trovavano in accordo con queste 'spedizioni punitive': il potere doveva lottare contro questi giovani disadattati. Se questo approccio adottato dalla politica interna avveniva durante la metà degli anni Sessanta, con il passare del tempo, il metodo verrà sempre più esteso e perfezionato.²⁵⁰ Molti dei luoghi pubblici frequentati liberamente dai giovani cominciarono ad essere messi sotto controllo diretto da parte della Stasi e della polizia che interveniva, in maniera immediata, se i giovani avevano comportamenti considerati 'eccessivi' o se cominciavano a discutere di politica. Proprio per evitare gli arresti, molti giovani abbandonarono l'idea di incontrarsi in luoghi pubblici per ritirarsi in spazi privati. Neanche a dirlo, la speranza di essere lasciati in pace era pura illusione.²⁵¹ Tra gli anni Sessanta e Settanta, se da una parte il panorama politico della DDR portava avanti una situazione generale di distensione in cui si sentiva la speranza di un avvicinamento tra Est e Ovest, è anche vero che la situazione interna viveva una tensione sempre più in crescita.²⁵² Il governo di Walter Ulbricht si trovava agli sgoccioli: la sua battaglia contro il capitalismo aveva portato ad una serie di decisioni sbagliate che venivano del tutto contrastate dai cittadini. Sul versante politico e sociale, per esempio, il governo Ulbricht aveva sperperato dense somme di denaro in enormi progetti industriali e urbanistici tanto da sfiorare il budget a disposizione. Questo portò ad un vero e proprio tracollo: si diffuse in poco tempo una notevole carenza di carbone, di generi alimentari e di residenze abitative. Molti erano i motivi che portarono ad un sentimento diffuso di scontentezza e inquietudine da parte della popolazione. Lo stesso malcontento era vissuto dalla scena artistica e culturale: Ulbricht, che temeva moltissimo la contaminazione di artisti e intellettuali, conoscendo ciò che stava accadendo in Polonia e Cecoslovacchia, inasprì la repressione nei confronti degli artisti e li sottopose ad un eccessivo controllo. Fu proprio Erich Honecker, che successe a Ulbricht come Primo segretario del CC

²⁵⁰ *Ivi* p.99

²⁵¹ *Ivi* p.100

²⁵² *Ivi* p.124

della SED, a incoraggiare i cittadini a scontrarsi contro il governo di Ulbricht, ormai debole non solo all'interno del SED ma anche nei rapporti con l'Unione Sovietica. Una volta ottenuto il potere, Honecker, che separò la funzione di presidente del consiglio di stato da quello di guida del partito, si adoperò per innalzare lo standard di vita della popolazione, non solo dal punto di vista materiale ma anche culturale.²⁵³ Il passaggio da Ulbricht a Honecker è stato essenziale nel cambiamento della politica interna della DDR. L'ambiente privato dei cittadini era più in linea con la tolleranza che con la repressione. Per esempio, fu eliminato il divieto di guardare la televisione occidentale, per anni combattuta e perseguitata. Fin da subito la gente intercettava, non con difficoltà, la televisione e la radio dell'Ovest: a questo punto, non aveva più senso vietarla.²⁵⁴ La situazione generale, però, non era così rosea come si potrebbe pensare: Honecker dava ma, allo stesso tempo, toglieva. È sotto il suo governo che venne aumentata la sicurezza nella frontiera verso l'Ovest e aumentate le operazioni della Stasi nel controllo serrato dei cittadini. Molto interessante, per quanto riguarda questo lavoro di tesi, è l'approccio adottato da Honecker nei confronti della vita culturale e artistica. Honecker era favorevole ad una maggior distensione: lui stesso affermò che, partendo da una posizione stabile nel socialismo, non aveva più senso considerare nulla come tabù nei campi dell'arte e della letteratura. Il suo pensiero, come spesso si è visto nel contesto della DDR, non è privo di contraddizioni: proprio il concetto da cui doveva partire il tutto, ossia la posizione stabile socialista, metteva dei paletti in quella che poteva essere la libertà di espressione artistica.²⁵⁵ Gli artisti, malgrado tutto, si accontentavano: solo la promessa di una sorta di libertà artistica era già molto se si tengono conto dei divieti subiti nei vent'anni precedenti.²⁵⁶ In questo senso si capisce bene che la reale situazione vissuta dalle generazioni più giovani negli anni Ottanta non si può guardare in termini di assoluta libertà. Molti giovani stavano crescendo con la percezione che tutto, per loro, era già stato deciso e stabilito fin dal principio. Non trovavano da nessuna parte il proprio spazio, la propria libertà, non riuscivano ad essere né

²⁵³ *Ivi* p.125

²⁵⁴ *Ivi* p.126

²⁵⁵ *ibidem*

²⁵⁶ *Ivi* p.127

autonomi né creativi. L'accesso alla cultura, ai libri, ai film, alla musica era molto limitato: tutto continuava ad essere costantemente monitorato dallo Stato. Si sentivano liberi solo quando seguivano i media occidentali. Che si trattasse di un paio di jeans, più desiderato che acquistato, o di una serie televisiva americana poco importava: era tutto ciò che avevano per sentirsi liberi. Una parte di giovani si era anche adattata perfettamente al sistema, alla vita cucita apposta per loro: partecipavano volentieri alle manifestazioni di massa, alla vita della FDJ ma per il resto restavano per i fatti loro. Non per tutti, però, questo era sufficiente. Molti dei giovani degli anni Ottanta, ormai, vivevano mentalmente al di fuori della DDR: il punk e il rock, per loro, non era solo musica da ascoltare ma rappresentavano, più che altro, nuovi stili di vita. Questi giovani erano del tutto estranei all'entusiasmo che la generazione prima di loro provava nei confronti della promessa socialista: avevano capito che tra l'ideale e la realtà c'era un enorme baratro.²⁵⁷ Tutto ciò che gli era stato inculcato a scuola, come il pensiero marxista-leninista, non li toccava più. La realizzazione del perfetto socialismo era, per loro, un'idea stramba, assurda, del tutto irreali. Vedevano la DDR come lo stato perfetto per i funzionari, non di certo per loro: era uno stato che non si rinnovava mai e che ormai aveva perso qualsiasi tipo di credibilità. Il Muro, che sembrava non dovesse crollare mai, contribuì a sedimentare un forte sentimento di disillusione. Se le generazioni precedenti, almeno inizialmente, erano fiduciose nelle promesse di realizzazione del socialismo, per i giovani dell'ultima decade della DDR non era così: la disillusione, il disincanto erano tutto ciò che provavano nei confronti del sistema.²⁵⁸ Sono stati proprio questi giovani, nati nel secondo dopoguerra e cresciuti nel vivo della DDR, coloro che avrebbero contribuito a far cadere il Muro e a ritrovare la tanto agognata libertà.²⁵⁹ La disillusione nei confronti del sistema ha coinvolto moltissimo anche il panorama artistico ed è interessante guardare come lo stesso sentimento sia stato trattato nella pratica fotografica in maniera completamente differente da due diversi giovani fotografi: Jens Röttsch e Jörg Knöfel, conosciuto anche come York der Knoefel.

²⁵⁷ *Ivi* p.178

²⁵⁸ *Ivi* p.179

²⁵⁹ *Ivi* p.180

Jens Röttsch, nato nel 1959 a Lipsia, dopo aver studiato fotografia all'Università di grafica e arte del libro di Lipsia, comincia a lavorare come fotografo freelance a Berlino.²⁶⁰ Molto interessante è la fotografia scattata durante la *Riunione di Pentecoste* del FDJ, allo Stadio Mondiale della Gioventù, ora demolito, nel quartiere Mitte di Berlino (*Figura 59*). La celebrazione pubblica è denotata dall'utilizzo di colori sgargianti, in particolare il rosso e il blu, che rendono il tutto quasi umoristico, ridicolizzato. I colori sono tanto forti quanto l'exasperazione provata da Röttsch per la partecipazione all'ennesima manifestazione di massa della DDR.²⁶¹ Le donne indossano body atillati coordinati di colore blu, cinture e bracciali neri mentre tengono in mano dei palloni rossi. Sono in attesa di esibirsi in qualità di Gioventù Libera Tedesca, l'organizzazione giovanile ufficiale della DDR. Alcuni volti, annoiati e inespressivi, sembrano contrastare con i colori vivacizzati.²⁶² La diversità di espressioni facciali assunta dalle donne pronte a partecipare alla manifestazione di massa e i colori sgargianti non fanno altro che ridurre quello che era l'ottimismo esasperato, portato avanti dalla fotografia del regime, a ciò che è veramente: pura e semplice apparenza.²⁶³ Anche nella fotografia raffigurante alcuni membri per lo spettacolo dei ballerini (*Figura 60*), ripresi di spalle e da vicino, ciò che si nota maggiormente, oltre il colore rosso dei cappelli e dei vestiti, è proprio la biancheria intima bene in vista. Si tratta di fotografie molto interessanti perché da un lato sono molto vicine a quelle presenti in tutte le riviste e i giornali della DDR, ma dall'altro se ne distaccano mediante quella punta di ironia e sarcasmo che Röttsch inserisce nel suo lavoro fotografico in maniera sottile ma allo stesso tempo molto evidente. Questo tipo di fotografie sembrano una satira per immagini del mondo della DDR: egli riesce a mettere sotto gli occhi dello spettatore la disillusione provata per il regime ma, allo stesso

²⁶⁰ *Biografia di Jens Röttsch*, in 'Jens Röttsch. Fotografie':
<http://www.jensroetzsch.de/sites/biografie.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁶¹ K. Grossmann, *Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, in 'Kunst +', 2012: <https://kunstundfilm.de/2012/12/geschlossene-gesellschaft/2/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁶² *Shattered Society. New Berlin Exhibit Showcases GDR Photography*, in *Spiegel International*, 2012: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/shattered-society-photographs-from-gdr-at-the-berlinische-galerie-a-859693.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁶³ K. Grossmann *cit.*

tempo, questo stesso sentimento resta velato. Röttsch si distacca completamente dalla fotografia in bianco e nero, la più diffusa tra i fotografi, e utilizza i colori proprio come espediente stilistico in grado di trasmettere ciò che sente. Lo spettatore percepisce questo contrasto, questa ironia e viene indotto dalla stessa fotografia a porsi degli interrogativi sulla vita e sulla società della DDR. I colori, i dettagli ravvicinati, il formato quadrato: ognuno di questi è un espediente studiato dal fotografo per rendere lampante l'artificiosità non solo della fotografia ma della società stessa. Tutto ciò che doveva rendere orgogliosa la popolazione, in questo modo, crolla: le sfilate, le manifestazioni, gli spettacoli diventano un vero e proprio carnevale.²⁶⁴ Le fotografie a colori di Jens Röttsch, scattate tra il 1987 e il 1989, poco prima del crollo del Muro di Berlino, da una parte si possono collocare nella più tradizionale fotografia di reportage ma, allo stesso tempo, se ne distaccano completamente. Ciò che è ridicolo, assurdo nella società viene solo sottolineato dal fotografo creando nello spettatore delle domande di tipo critico. In questo si può considerare vicino alla fotografia socialmente impegnata ma ciò che, invece, lo allontana dalla stessa, è la volontà di produrre delle immagini che siano degne di esistere in quanto arte, al di là del contenuto, oltre ciò che viene raffigurato.²⁶⁵ Il protagonista non è più l'individuo o l'oggetto ritratto ma la fotografia nel suo insieme. L'interesse a documentare la realtà non è più sufficiente: la fotografia diventa la creazione di qualcosa di nuovo, l'espressione della propria creatività e libertà. Se la produzione fotografica di Jens Röttsch è densa di ironia, quella di Jörg Knöfel è a dir poco brutale. Questo giovane artista, che dopo la caduta del Muro si dedicò alle installazioni artistiche con il nome York der Knoefel, a metà degli anni Ottanta era un giovane fotografo di Berlino Est. Sostenuto da Arno Fischer, Knöfel entrò a far parte dell'Associazione degli Artisti Visivi come artista autodidatta insieme a Tina Bara e Sven Marquardt. Proprio in quel periodo, nel corso di due anni, fotografò per conto proprio ciò che accadeva al VEB Fleischkombinat Berlin, l'ex macello centrale di Berlino.²⁶⁶ Ciò che ne derivò fu l'incredibile installazione *Macello di*

²⁶⁴ D. Zinser *cit*

²⁶⁵ K. Thomas *cit*

²⁶⁶ F. Lock, *Der Knoefel, Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989*, in 'Der Knoefel', 2016: <http://www.derknöfel.de/2.0.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

Berlino, prodotta tra il 1986 e il 1988. Portò all'exasperazione quella che si potrebbe definire 'fotografia operaia', molto diffusa tra i fotografi della DDR. Si tratta di un'imponente installazione a labirinto creata mediante lastre di zinco e stampe di grande formato, sia a colori che in bianco e nero che, nel loro insieme, ricreavano quella che era la routine lavorativa all'interno del macello.²⁶⁷ Le uccisioni che vedeva tutti i giorni al mattatoio portò Knöfel a porsi degli interrogativi sui modelli di comportamento umano. Ritenne insufficiente esporre le sue fotografie in maniera tradizionale: l'esperienza vissuta doveva oltrepassare la pura e semplice cornice fotografica.²⁶⁸ L'installazione di Knöfel venne per la prima volta allestita nel 1988 nella Galleria di Belle Arti di Dresda suscitando non poco scalpore. La sua opera mostrava quello che era un metodo alternativo di utilizzare il mezzo fotografico. Ragioni tecniche impedirono, l'anno successivo, l'esposizione originale del *Macello di Berlino* alla mostra *Fotografia concettuale nella DDR* nel Centro espositivo della Torre della Televisione di Berlino. Knöfel, allora, riempì la parete con sei fogli di zinco sopra i quali ha posizionato altro materiale proveniente dal mattatoio per creare un'immagine del labirinto stesso (*Figura 61*).²⁶⁹ La veduta della mostra non rende certamente l'idea di cosa volesse dire intraprendere il percorso nel labirinto originale. Entrando nel labirinto, infatti, lo spettatore si lasciava trasportare, in maniera immersiva, in quello che era il mondo di uccisione del bestiame. Fu una produzione artistica a dir poco scioccante: l'ambientazione del macello, di per sé intrisa di morte e sofferenza diventa, per questo giovane artista, una metafora, resa artisticamente, del regime in cui viveva. Un sistema destinato alla fine.²⁷⁰ Il visitatore non si trova di fronte solo alle tristi scene insanguinate ma si sente intrappolato in questo tetro labirinto di ferro dove sono presenti anche i ritratti dei macellai in bianco e nero (*Figura 62*) e a colori (*Figura 63*) con il grembiule pregno di sangue e lo sguardo del tutto anonimo. Qualsiasi fotografia in questa installazione, dalle zampe dei maiali, ai ganci con la carne appesa o i grembiuli insanguinati, sarebbe, di per sé,

²⁶⁷ K. Grossmann *cit.*

²⁶⁸ F. Lock *cit.*

²⁶⁹ *ibidem*

²⁷⁰ K. Grossmann *cit.*

impressionante.²⁷¹ La creazione del labirinto, da parte dell'artista, è stata capace di mettere il visitatore di fronte alla realtà dei fatti: le uccisioni degli animali, veri e propri omicidi in serie, non sono altro che un'attività quotidiana per chi ci lavora.²⁷² Abituarsi a questo orrore significa rassegnarsi, essere completamente sottomessi alla macchina assassina industriale. Questa sottomissione non viene accettata dai giovani artisti, in particolare da Knöfel, e proprio questa opera artistica lo dimostra. Il rifiuto dell'artista nei confronti degli operai è forte: il macello non è altro che una triste metafora della stessa DDR.²⁷³ Questa opera dimostra come si sia trasformata la tematica del lavoro, dell'operaio, nello sviluppo della fotografia della DDR. Nell'opera *Macello di Berlino* l'operaio non provoca compassione o comprensione agli occhi del fotografo ma disgusto e rifiuto. Non è presente quell'affinità che si poteva percepire nelle fotografie di Evelyn Richter e nemmeno la felicità ostentata dalla fotografia ufficiale: gli operai appaiono qui completamente anonimi e sottomessi e questo non viene accettato da Knöfel. Viene a crearsi un totale distacco tra l'artista e la persona comune che lavora: si tratta di una battaglia da combattere non solo contro il regime oppressivo ma anche contro chi lo accetta.²⁷⁴ Il pensiero di Jorg Knöfel è, in qualche modo, vicino al concetto e alle performance artistiche di Joseph Beuys, personalità molto affascinante e influente nel panorama artistico in generale. Beuys era categorico nel rifiutare la concezione marxista della società e la lotta di classe: insisteva perché ogni persona, artista o meno, si dedicasse alla propria creatività. Per qualsiasi individuo, modellare la società come una 'scultura sociale' significava per Beuys essere un artista creativo sul posto di lavoro. Le idee dell'artista tedesco erano molto in linea con alcune personalità dissidenti della DDR, uno tra tanti era proprio Knöfel. In questo senso bisogna considerare gli artisti, gli intellettuali in una posizione di superiorità rispetto ai burocrati del partito ma anche al di sopra

²⁷¹ F. Bierhoff, *Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, in 'De Witte Raaf', 2012:

<https://www.dewitteraaf.be/artikel/geschlossene-gesellschaft-kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁷² D. Zinser *cit.*

²⁷³ B. Reinhardt, V. Nees, *Ein Blick auf die DDR-Kunst der 80er Jahre. Zur Berliner Ausstellung „Gegenstimmen“*, in 'World Socialist Web Site', 2016:

<https://www.wsws.org/de/articles/2016/09/24/kuns-s24.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁷⁴ *ibidem*

delle masse operaie, interessate agli aumenti di salario ma totalmente indifferenti alla qualità del lavoro e ai possibili danni ambientali. Jorg Knöfel, al di là dell'influenza di Beuys, non è poi tanto coinvolto con l'arte e le tematiche di natura internazionale. Era una forte personalità creativa, un vero e proprio spirito libero, un giovane ribelle che cercava di portare avanti una sorta di controcultura: una controcultura, però, confinata all'interno della DDR. Negli anni Ottanta non era forte l'interesse verso l'arte degli altri paesi dell'Europa centrale o dell'Unione Sovietica: il disincanto nei confronti del sistema era il motore che faceva produrre nuove opere, proprio per questo l'Unione Sovietica non trasmetteva più nulla di nuovo o stimolante.²⁷⁵ In ogni caso Jorg Knöfel è stato capace di dare una forte spinta oltre i limiti alla fotografia.²⁷⁶ Il *Macello di Berlino* è stato per lui qualcosa di impulsivo, generato dallo stress che provava nel vivere quotidianamente in una società così rigida. Gli anni Novanta segnano per Knöfel un punto di svolta: mette fine alla sua carriera di fotografo per dedicarsi ai dipinti e alle installazioni utilizzando il nome York der Knoefel. Nonostante la variazione in materia di supporti e modalità artistiche adottate, der Knoefel continua a portare avanti una pratica artistica che ruota attorno alla questione del rapporto tra individuo e società.²⁷⁷

La ribellione e la disillusione nei confronti del sistema repressivo della DDR presente nelle fotografie di Jens Röttsch e nell'installazione di York der Knoefel era un sentimento molto diffuso tra molti giovani. All'inizio degli anni Ottanta, infatti, stavano nascendo molti gruppi di opposizione: movimenti per la pace, per l'ambiente, per i diritti civili, gruppi femministi o di omosessuali erano solo i più noti. Anche nella DDR, come nell'Ovest, le coscienze delle persone si stavano risvegliando: molte persone non sopportavano più di essere respinte negli spazi privati per svolgere le loro attività a causa della repressione dettata dalla politica.

²⁷⁵ *Ibidem*

²⁷⁶ J. Prisco, *Le foto d'epoca catturano la passione e l'inquietudine dei giovani nella Germania dell'Est*, in 'CNN', 2019:

<https://edition.cnn.com/style/article/arles-restless-bodies-east-germany/index.html>

[ultimo accesso 20 novembre 2023]

²⁷⁷ F. Lock *cit.*

Non sono pochi quei gruppi che cercavano dei luoghi pubblici per incontrarsi: a Berlino Est, Lipsia, Dresda, Jena fino a Rostock tutti questi gruppi, nonostante la diversità che li caratterizzava, erano in stretto contatto uno con l'altro in maniera tale da creare una forte rete di supporto. Si accordavano per organizzare raduni nazionali, azioni pubbliche in piazza molto clamorose, fondavano archivi e pubblicavano le loro idee in piccoli giornali.²⁷⁸ Neanche a dirlo tutti questi gruppi di opposizione venivano visti con diffidenza, spesso con odio, e tenuti costantemente d'occhio. La Stasi infiltrò moltissimi dei loro informatori, oppure li trovò all'interno dei gruppi stessi: in questo modo o facevano in modo di disgregare i gruppi oppure arrestavano i partecipanti nel momento in cui si riunivano nelle manifestazioni pubbliche. I gruppi comunque continuavano a lavorare, proseguivano con le loro iniziative nonostante l'occhio vigile della Stasi.²⁷⁹ Questi nuovi scambi di idee riguardavano anche l'ambiente della scena artistica sperimentale. Artisti, poeti, fotografi, scrittori ma anche attori e registi creavano una sorta di rete di solidarietà e scambio reciproco di idee. Il mondo artistico, analogamente a quello dei movimenti di opposizione di stampo politico, era molto connesso. Questo scambio di idee, però, era sotto ferreo controllo da parte della Stasi. Proprio perché consapevoli del costante monitoraggio, gli artisti, al fine di aggirare le varie censure, dal 1982 cominciarono a riprodurre in maniera artigianale dei progetti illegali. Questi progetti, che riguardavano qualsiasi espressione artistica, venivano pubblicati in piccole edizioni che contenevano moltissime stampe fotografiche. Sul finire degli anni Ottanta, se la fotografia di stampo documentario della DDR era conosciuta anche oltre frontiera e considerata 'quasi' ufficiale, non si poteva dire lo stesso di quella sperimentale. Questo tipo di fotografia, infatti, veniva notata solo parzialmente e, almeno all'inizio, veniva considerata in maniera del tutto inadeguata. Se da una parte le innovazioni fotografiche erano molto vicine alla scena *underground*, dall'altra non era sempre così. La fotografia sperimentale, perciò, si trovava in una sorta di limbo tra l'arte ufficiale e quella della sottocultura.²⁸⁰ Molti sono stati, quindi, i motivi che hanno portato moltissimi artisti e fotografi a diffondere la propria arte mediante

²⁷⁸ C. Schmidt *cit.* p.180

²⁷⁹ *Ivi* p.182

²⁸⁰ K. Thomas *cit.*

pubblicazioni clandestine: piccoli giornali scritti a macchina e fotocopiati illegalmente sul posto di lavoro.²⁸¹ Conosciuti mediante il termine di origine russa *Samizdat*, ossia ‘agenzia di autopubblicazione’, questi scritti anticonformisti sono stati capaci di eludere, in molte occasioni, gli organi di controllo nel corso degli ultimi anni della DDR. Nella decade appena precedente alla riunificazione della Germania, infatti, vennero prodotte circa una trentina di pubblicazioni diverse in tirature che andavano dalle venti alle quaranta copie in maniera del tutto illegale, ossia sprovviste dell’obbligatoria approvazione da parte dello stato. Gli strumenti utilizzati per stampare queste riviste, data la loro natura illegale, erano i più semplici, di facile reperibilità. Proprio per questo motivo presentano un aspetto grezzo: si tratta di edizioni fatte a mano che, data la loro unicità, emanano un forte fascino. Queste stampe venivano spesso rilegate mediante punti metallici nella parte centrale del dorso che potevano essere incollati con banali forniture di cartoleria oppure, in diversi casi, direttamente cuciti a mano seguendo lo stile giapponese.

Il più delle volte si trattava di copie di testi multiple, riprodotte con la carta carbone sulla macchina da scrivere o in ciclostile. Raramente si trattava di edizioni fotocopiate: le fotocopiatrici, infatti, erano severamente regolamentate dal regime di conseguenza, non era facile per gli artisti accedervi.²⁸² Una delle più importanti riviste *samizdat* è stata sicuramente *Anschlag* (*Figura 64*), prodotta tra il 1984 e il 1989 in dieci numeri e due edizioni speciali.²⁸³ Questa forte diffusione di stampa clandestina avveniva perché, nella DDR, non veniva pubblicato nessun libro in maniera ufficiale che non fosse stato approvato dallo Stato. C’era, quindi, una sorta di censura preliminare che gli organi statali chiamavano ‘approvazione’ e ‘revisione’. Ogni manoscritto, quindi, doveva essere presentato con la relazione dell’editore e con quella di un esterno alla sede centrale, responsabile della

²⁸¹ C. Schmidt *cit.* p.182

²⁸² A. Horakova, I. Poggi, *Overthrowing Reality: Photo-Poems in 1980s German Democratic Republic Samizdat*, in ‘Getty Research Journal’, n.19, 2024: <https://doi.org/10.59491/ZUEW3338> [ultimo accesso 6 giugno 2024] p.124

²⁸³ *Giornali Samizdat nella DDR. Superare furtivamente il permesso di stampa*, mostra Zeichen – Bücher – Netze: Von der Keilschrift zum Binärcode, Museo tedesco del libro e della scrittura, Biblioteca nazionale tedesca di Lipsia: <https://mediengeschichte.dnb.de/DBSMZBN/Content/DE/Zensur/06-samizdat-in-der-ddr.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

decisione di mandare in stampa, oppure no, il libro.²⁸⁴ È bene specificare che questa sorta di nuove opere sperimentali vanno guardate sotto la lente del complesso contesto storico dal quale sono emerse: spesso venivano create, in maniera collaborativa, durante l'orario di lavoro, altre volte, nascevano in parallelo a quella che era l'industria editoriale della Germania dell'Est.²⁸⁵ Come spiega Horakova nel suo saggio, a differenza della fotografia di tipo convenzionale della DDR, la fotografia rientrante nei *samizdat*, prodotta da una generazione più giovane di fotografi, si distingue per un tipo di tecnica sperimentale, oltre che di tematica, molto in linea con quelle che erano le tendenze innovative del momento, due su tutte la performance art e la fotografia concettuale. Nei *samizdat* della Germania dell'Est infatti non comparivano poesie accompagnate da illustrazioni tradizionali ma, molto spesso, i testi diventavano un tutt'uno con l'opera grafica: incisioni, acqueforti si alternavano con fotografie, stampe fotomeccaniche o collage dando vita ad una forma alternativa di poesia visiva.²⁸⁶ La fotopoesia, sottolinea Horakova, è in grado di sfidare il lettore che, davanti a questo tipo di messaggio, è costretto a interpretarlo mediante due modalità: la lettura e la visione. Poesia e fotografia, insieme, richiedono, infatti, due diversi vocabolari. Viene a crearsi un'interazione tra la componente testuale e quella visiva capace di dar vita ad un processo di interpretazione e decodificazione sia diretta che indiretta.²⁸⁷ Ad ogni modo, se non fosse stato per giornali come *Anschlag*, moltissimi artisti e fotografi non sarebbero forse mai riusciti a diffondere la loro creatività in maniera del tutto libera. Una delle personalità più interessanti che si trovava completamente all'interno della scena *underground* della DDR è stata sicuramente Christiane Eisler. Questa giovane fotografa, proveniente da Berlino, durante gli anni Ottanta studiava all'Università di Grafica e arte del libro di Lipsia, luogo abbastanza liberale se si pensa ai rigidi standard della DDR. Gli studenti venivano incoraggiati molto dai professori

²⁸⁴ *Autorizzazione alla stampa. Censura nella DDR. Mostra Zeichen – Bücher – Netze: Von der Keilschrift zum Binärcode*, Museo tedesco del libro e della scrittura, Biblioteca nazionale tedesca di Lipsia: <https://mediengeschichte.dnb.de/DBSMZBN/Content/DE/Zensur/06-samizdat-in-der-ddr.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

²⁸⁵ A. Horakova, I. Poggi *cit.* 124

²⁸⁶ *Ivi* p.125

²⁸⁷ *Ivi* p.126

nell'esprimere la propria arte: com'era stato per der Knoefel, la cui creatività veniva fortemente supportata da Fischer, lo stesso fu per Eisler, che si diplomò con Evelyn Richter. Nel 1983, infatti, portò a termine una tesi fotografica, intitolata *Porto con me un cuore*, incentrata su di un fenomeno che lei inseguiva e amava moltissimo: il movimento punk.²⁸⁸ È a metà degli anni Settanta infatti, che anche nella Germania Est comincia ad affermarsi il fenomeno punk, caratterizzato da jeans stracciati, capelli rasati, colorati o acconciati con enormi creste. Almeno inizialmente si trattava di personalità che continuavano ad essere ben integrate nella vita sociale. Cominciata come una ribellione tipicamente adolescenziale, che non andava a toccare le questioni politiche, venne comunque destinata alla repressione, quasi totale, da parte del capo dei servizi segreti Erich Mielke: a partire dal 1983, infatti, i giovani punk di Berlino furono coinvolti in una lunghissima serie di arresti.²⁸⁹ I punk della Germania Est erano continuamente sotto osservazione, spesso arrestati e condannati perché diversi, perché lontani dal sogno sovietico che il regime imponeva. Proprio a partire dai primi anni Ottanta, alcuni piccoli gruppi cominciarono a formarsi nelle città di Lipsia e Berlino Est sull'onda di quei punk occidentali che li spingevano a combattere contro le ingiustizie. Nonostante l'influenza del punk dell'Ovest, che protesta contro la mancanza di futuro, il punk orientale trasmette un messaggio opposto: la ribellione, nella Germania Est, andava contro il SED e ad un futuro che si prospettava fin troppo programmato. Interessanti sono le parole del giornalista Tim Mohr, nella sua cronaca *Burning Down the Haus*, quando afferma che questi gruppi facevano tutto in tedesco e i messaggi trasmessi erano incentrati sulle loro vite. Se i punk britannici insorgevano contro le condizioni socioeconomiche che gli negavano un futuro, i punk dell'Est tedesco dissentivano da quel futuro talmente pianificato da negargli

²⁸⁸ H. Böger, *Aus dem Giftschränk der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Die Leipziger Fotografin Christiane Eisler porträtiert in ihrem Bilband 'Wutanfall' die Punk-Bewegung in der DDR*, in 'nd. Journalismus von Links', 2017: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1071446.aus-dem-giftschränk-der-hochschule-fuer-grafik-und-buchkunst.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁸⁹ G. Antonucci, *Com'era il rock al di là del Muro: il sound della Germania Est*, in 'JoiMag', 2019: <https://www.joimag.it/comera-il-rock-al-di-la-del-muro-il-sound-della-germania-est/> [ultimo accesso 26 novembre 2023]

qualsiasi libertà di scelta. Nella Germania Est, in cui non esisteva la disoccupazione, qualsiasi modello di vita, sociale o lavorativa che fosse, era scritto dal partito. Essere punk nella Germania Est significava solo una cosa: essere nemico diretto dello stato. Portare una cresta colorata era paragonabile ad un crimine politico o ad un'accusa di spionaggio. Sulla scia delle affermazioni di Mielke, capo della polizia segreta, che considerava i punk 'sporczia dell'Occidente', molti erano i cittadini che li volevano 'gassare' e più cresceva il numero di giovani ribelli, più aumentava il malcontento nei cittadini devoti al regime.²⁹⁰ La giovane Christiane Eisler entrò in contatto con questo contrastato fenomeno poiché alcuni di loro, negli anni in cui studiava all'università, erano suoi vicini di casa nel quartiere Seeburg di Lipsia. Nonostante non fosse una punk, Eisler ha sempre amato questo mondo giovane e ribelle: fotografandoli per moltissimi anni, nel 2017, Eisler decide di pubblicare un libro di più di trecento pagine intitolato *Wutanfall – Il punk nella DDR 1982-1989. I protagonisti allora e oggi*. L'opera fotografica di Eisler si rivela, fin da subito, parallela agli sviluppi subiti da quello che è stato il mondo dei punk, il più anticonformista dei gruppi di opposizione della DDR degli anni Ottanta. Fotografare la scena punk era vantaggioso per Eisler, che aveva così dei protagonisti interessanti per i suoi scatti, ma anche per gli stessi punk che ottenevano l'attenzione tanto desiderata. Molti scatti ritraggono Jana Schloßer e Mita Schamal, due ragazze di Berlino che facevano parte del gruppo *Namenlos*. Non erano molte le ragazze che aderivano al movimento punk e forse per questo Eisler le trovava estremamente interessanti. La fotografia a colori con Mita, a testa in giù, che infila la testa in un mobiletto abbandonato (*Figura 65*) è stata scattata proprio nel cortile del quartiere di Lipsia dove vivevano. Il divertimento che sprigiona il viso sorridente di Mita è in puro contrasto con tutto il resto: con i vestiti sporchi di polvere, con l'edificio scrostato alle sue spalle, con tutta la spazzatura che invade il terreno sottostante.²⁹¹ Non solo, la spensieratezza che trasmette questa fotografia risulta totalmente slegata al contesto se si pensa a ciò

²⁹⁰ A. Starkey, *Exploring the importance of the East German punk scene*, in 'Far Out', 2021: <https://faroutmagazine.co.uk/the-importance-of-east-german-punk-scene/> [ultimo accesso 20 dicembre 2023]

²⁹¹ H. Böger *cit.*

che subivano i punk nella DDR. Infatti, se in un primo momento le autorità statali restano ad osservare questo fenomeno, seguito inizialmente dagli adolescenti, arrivato come un'ondata dall'Ovest, tutto cambia quando i giovani punk cominciano non solo ad organizzare i concerti ma anche ad assumere comportamenti prima incomprensibili e poi inaccettabili per i funzionari della Stasi. Questi giovani, incapaci di accettare una convenzionale e tipica vita come qualsiasi altro cittadino della DDR, vengono prima controllati dai microfoni e dalle telecamere piazzate ovunque dai membri della polizia segreta, poi denunciati per disturbo della quiete pubblica fino a vedersi negato l'accesso ai locali pubblici in quanto tacciati di essere trasgressori della morale socialista. Questo è il contesto in cui si deve pensare alla scena punk nella DDR dei primi anni Ottanta. Nonostante i tratti comuni con i loro coetanei dell'Ovest, si tratta di un caso ancora più singolare perché si trovavano continuamente messi alle strette per la loro ribellione.²⁹² Se il fenomeno punk era qualcosa di assolutamente vietato nella rigida DDR, lo stesso valeva per la fotografia che ritraesse questo mondo: alla fine degli anni Ottanta, infatti, nessuna mostra poteva esporre fotografie che ritraessero personaggi punk.²⁹³ Nonostante il rischio che correva, Eisler era molto vicina a quelle persone. Erano gli unici che avevano il coraggio di sfidare gli organi statali, politici, la polizia stessa: tutto avveniva mediante il loro abbigliamento, le loro giacche di pelle e i jeans strappati, i loro capelli colorati e le creste altissime. Come dimostra anche la fotografia che ritrae il gruppo *L'attentat*, che cammina sorridente in un parco (*Figura 66*), questa volta in bianco e nero, Eisler non era interessata alla ribellione che portavano avanti questi giovani, spesso suoi amici, ma voleva creare, attraverso la fotografia, una testimonianza storica di qualcosa che non succederà più.²⁹⁴ Con Eisler torna anche quell'empatia 'alla Richter' tra

²⁹² G. Toni. *Estetiche inquiete. Quando il punk preoccupava la Stasi*, in 'Carmilla', 2020: <https://www.carmillaonline.com/2020/08/29/estetiche-inquiete-quando-il-punk-preoccupava-la-stasi/> [ultimo accesso 26 novembre 2023]

²⁹³ *Christiane Eisler*, File dell'artista, in 'Centro fotografico. Grafica Ginevra': <https://www.centrefotogeneve.ch/en/artist/christiane-eisler/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

²⁹⁴ Red, „Wutanfall“: *Fotoprojekt braucht noch Unterstützer*, in 'Menschen, Machen, Medien', 2016: <https://mmm.verdi.de/beruf/wutanfall-fotoprojekt-braucht-noch-unterstuetzer-35315> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

il fotografo e il soggetto rappresentato: Ratte, il bassista di un gruppo punk, è seduto vicino ad un'anziana signora nel vagone di un treno (*Figura 67*). L'ambientazione del treno, la signora seduta con lo sguardo fisso davanti a sé, il bianco e nero sono alcuni degli elementi che richiamano in maniera immediata gli scatti di Evelyn Richter, fonte di grande ispirazione per la giovane Eisler. La fotografia potrebbe essere riconducibile a Richter se non fosse per la presenza del ragazzo: la giacca di pelle, i capelli acconciati in un certo modo descrivono quel movimento punk che, fin dagli esordi, ha rappresentato per Eisler il tratto distintivo della sua intera opera fotografica. L'approccio fotografico di Eisler, giovane e alternativo, dimostra anche come, nel corso degli anni Ottanta, la fotografia di strada alla riproduzione della realtà, non era del tutto scomparsa. Erano molto diffuse le fotografie soggettive, d'autore, ma l'empatia di stampo umanista non è mai sparito del tutto. Non solo è stato portato avanti dai fotografi della generazione precedente per tutta la vita, si pensi alla stessa Richter, ma una personalità come quella di Christiane Eisler dimostra come anche una giovane degli anni Ottanta abbia saputo portare avanti qualcosa di personale e profondamente in sintonia con i soggetti rappresentati. Anche questa fotografa, come i suoi coetanei, era stanca e arrabbiata con tutto ciò che veniva imposto. Se i punk utilizzavano l'abbigliamento e la musica per ribellarsi, lei lo faceva ritraendoli. Il forte sentimento di sfida, portato avanti con ogni mezzo dai giovani contro le autorità statali, era onnipresente e questo valeva anche per Eisler.²⁹⁵ Le sue fotografie sono state fondamentali nel perpetrare e diffondere quella che era la lotta dei punk nella Germania Est. Questo stile di vita alternativo le aveva insegnato che non è impossibile vivere al di fuori di ciò che è stato imposto dall'altro, seguendo le proprie regole. Se questo voleva dire opporsi allo stato e alle sue autorità perché ci si veste in maniera diversa o perché si ascolta la musica che si preferisce, allora non è sbagliato.²⁹⁶ Nella scena punk della DDR erano presenti sia giovani che inseguivano quello stile di vita, sia musicisti che, mediante

²⁹⁵ J. Prisco *cit.*

²⁹⁶ A. Starkey *cit.*

le loro canzoni, sfidavano il sistema. *Chaos* del gruppo *Wutanfall* è un personaggio che torna spesso nelle fotografie di Eisler: in uno scatto viene ritratto in maniera ravvicinata mentre sta facendo delle prove per un concerto (*Figura 68*). Tutto in questa fotografia rievoca il fenomeno punk: i capelli, la giacca borchiata in pelle, l'espressione del viso mentre canta, persino il simbolo anarchico disegnato sul muro alle sue spalle. Come nelle fotografie precedenti, anche qui spicca, in maniera molto spontanea, il rapporto simbiotico tra la fotografa e il soggetto. Se altre fotografie di questo genere presentavano empatia, interesse da parte del fotografo verso il soggetto probabilmente negli scatti della Eisler questo rapporto è ancora più forte: lei li conosceva di persona, li frequentava molto spesso, non erano degli sconosciuti. Anche Mita e Jana del gruppo *Namenlos* sono spesso protagoniste degli scatti della Eisler. In uno di questi, si trovano in compagnia di amici in un parco divertimenti, come si può supporre dalla ruota panoramica alle loro spalle (*Figura 69*). Rispetto alle fotografie precedenti, questa appare quasi più distaccata: sembra scattata da una fotografa incuriosita dall'aspetto stravagante dei ragazzi. Si avvicina a quella fotografia di strada che ritrae gli sconosciuti: in questo caso, la fotografa conosce i soggetti che, però, sembrano non accorgersi della sua presenza. Jana e Mita tornano, ancora una volta, in una fotografia del tutto diversa, scattata a Lipsia (*Figura 70*): sedute sul davanzale di due finestre, una sopra e l'altra sotto, vengono inquadrate da Eisler dal basso verso l'alto. L'edificio, in questo modo, diventa imponente ma non in senso positivo: la facciata, scrostata in molti punti, insieme alla finestra rotta danno vita ad un'ambientazione fatiscente. Come per la prima fotografia della Eisler analizzata in questo testo (*Figura 65*), è presente, ancora una volta, la combinazione dell'elemento degradato con il divertimento dei giovani. Sembra quasi venga attirata l'attenzione dello spettatore sulla condizione di degrado in cui vivono i punk che, però, appaiono non solo del tutto indifferenti al contesto esterno ma addirittura divertiti. Nell'ultima fotografia scelta, Christiane Eisler ritrae Jana in piedi su un palco durante un concerto (*Figura 71*). Truccata in modo esasperato e con addosso dei pantaloni leopardati, la si vede cantare a squarciagola vicino ad un manichino. Molto interessante, come dimostra la didascalia stessa della fotografia, è il luogo in cui si svolge il concerto dei *Namenlos*: la Chiesa del

Cristo di Halle/Saale. Come si è accennato a proposito dei circoli privati in cui si incontravano i gruppi femministi della DDR, anche i gruppi musicali punk non avevano degli spazi, né pubblici, né privati, in cui suonare ed esibirsi. I locali concedevano i concerti pubblici solo a quei musicisti ritenuti ‘riconosciuti’, in altre parole, approvati dalle autorità. Proprio per questo motivo i punk cominciano ad utilizzare quegli spazi messi a disposizione dalle chiese, soprattutto quelle protestanti, poiché si tratta di luoghi in cui le forze dell’ordine non avevano competenza. Il controllo che aveva la polizia nelle chiese non era del tutto interdetto ma sicuramente molto limitato.²⁹⁷ Questo perché il rapporto della Repubblica Democratica Tedesca con le religioni e le chiese era teso e molto complicato fin dal principio. Il marxismo-leninismo, ideologia adottata dallo stato, prevedeva che nella DDR, una volta divenuto un forte stato comunista, scomparisse qualsiasi tipo di religione. Le Chiese erano considerate un nemico ideologico: erano guardate con sospetto per il loro comportamento avuto durante il nazismo, non solo collaborativo ma anche di forte posizione anticomunista e antisocialista. Un altro problema, più pratico e attuale, era che le Chiese della DDR avevano ancora forti legami con le Chiese dell’Ovest.²⁹⁸ Se fino agli anni Settanta la chiesa rimaneva ‘ibernata’, almeno finché non fosse scomparsa la DDR, è proprio a partire dagli stessi anni che emerge la Lega delle chiese evangeliche della DDR. Il ruolo di queste chiese era quello di agire in una sorta di coesistenza e completa accettazione di tutte le condizioni poste dallo stato: una chiesa non contraria, non vicina ma assolutamente interna al socialismo. Ripristinando, in questo modo, la frequentazione ai luoghi di culto, negli anni Ottanta sono proprio queste chiese ad avere un ruolo fondamentale in quella che è stata la diffusione della cultura. La chiesa metteva continuamente a disposizione degli spazi per i punk e per tutti i gruppi di opposizione che non avrebbero avuto modo di incontrarsi in altri luoghi. La chiesa era, di fatto, l’unica istituzione pubblica che non sottomessa allo stato. Nelle chiese, o sotto il loro tetto, erano nati o erano stati accolti tutti i nuovi gruppi di dissidenti. I punk, come dimostra di Eisler, utilizzavano spesso gli spazi ecclesiastici per suonare e tenere i loro

²⁹⁷ G. Toni *cit.*

²⁹⁸ C. Schmidt *cit.* p.188

concerti: se l'avessero fatto da qualunque altra parte sarebbe subito intervenuta la Stasi.²⁹⁹ Le chiese rappresentavano, quindi, uno spazio sicuro, libero dal controllo degli enti statali: per questo motivo molti spettacoli punk, oltre che manifestazioni di opposizione, si svolgevano all'interno delle chiese, al sicuro dal pericolo.³⁰⁰

Ciò è anche dimostrato dai manifesti pubblicitari dell'epoca: uno di questi promuove il primo festival punk, organizzato nella ChristusKirche di Halle (*Figura 72*), dove si leggono, scritti in bianco su di uno sfondo nero, i nomi dei gruppi che devono esibirsi. Nel secondo manifesto, del 1988, è disegnata, oltre che segnalata dalla scritta in bianco su nero, la Chiesa dal Basso, Kirche von Unten (*Figura 73*), altro importantissimo luogo di ritrovo giovanile. Trovare nella stessa immagine il disegno della chiesa con i punk di fronte ha dell'incredibile: sembra quasi una locandina ironica, puramente satirica. Un'altra testimonianza fotografica molto interessante è il ritrovo di tutti questi giovani al festival punk tenuto alla chiesa del Redentore (*Figura 74*). Le fotografie dell'epoca, insieme ai manifesti, dimostrano, perciò, come la maggior parte delle iniziative portate avanti dai vari movimenti clandestini di Berlino Est avevano avuto luogo sotto l'ala protettrice di quella chiesa protestante che oscillava, costantemente, tra l'aperta opposizione e la coesistenza pragmatica con il regime.³⁰¹ Da un certo punto di vista la cosa può sorprendere ma, in realtà, la chiesa ha giocato un ruolo di spicco nel disfacimento del comunismo in molti paesi dell'Europa orientale, per esempio in Polonia, temendo molto di più lo Stato che i nuovi movimenti giovanili di opposizione.³⁰² La rete punk clandestina della Germania dell'Est divenne rapidamente una pericolosa fonte di dissidenza politica e una calamita per la sorveglianza della Stasi: solo il fatto di uscire di casa in abiti punk

²⁹⁹ *Ivi* p.189

³⁰⁰ A. Starkey *cit.*

³⁰¹ P. Hockenos, „Anarchie ist machbar, Herr Nachbar“Punks, Freigeister und Anarchisten in der DDR kämpften für den Wandel des Sozialismus. In *Geschichtsbüchern liest man kaum etwas über sie.*, Wandel in der DDR, in 'Taz', 2017: <https://taz.de/Wandel-in-der-DDR/!5458529/> [ultimo accesso 26 novembre 2023]

³⁰² A. Starkey *cit.*

era considerata una dichiarazione di opposizione.³⁰³ La Stasi era talmente insidiosa dal voler distruggere la scena punk dall'interno. Al di là delle percosse e degli arresti, si sparse presto la voce che erano presenti degli infiltrati all'interno dei gruppi punk: tutti vivevano, quindi, nella costante paranoia. Questo era ciò di cui era capace la Stasi: il suo potere intimidiva più per le minacce che per le violenze vere e proprie. La polizia segreta del regime ha perpetrato, per anni, un comportamento intimidatorio talmente forte da manipolare qualsiasi aspetto della vita della popolazione.

La paranoia tra i punk, però, aveva ragione di esistere: molti erano gli infiltrati tra le band musicali. Nel 1989, per esempio, due membri del gruppo punk *Wutanfall*, si rivelarono informatori. Proprio per la pressione con cui dovevano avere a che fare i giovani punk quotidianamente, non sorprende quanto era alto il numero dei suicidi da parte degli stessi. Forse l'aspetto più brutto della violenza e dell'intimidazione vissuta dai punk nella Germania Est era che la maggior parte di loro era pacifista: erano degli idealisti che inseguivano quello che poteva essere un futuro migliore. Dal momento che il sistema della DDR spesso scaricava ad Ovest le personalità ritenute scomode, molti punk avevano la possibilità di lasciare il paese ma lo stesso non valeva per le loro famiglie. Erano contrastati in tutto per tutto. La minaccia di separarli dalle proprie famiglie era probabilmente la violenza più forte che lo stato potesse. Forse il fatto di separarli dalle loro famiglie era la frattura più grande che lo stato potesse infliggergli: le loro vite erano caratterizzate da enormi fratture, da traumi talmente forti da persistere anche dopo la caduta del Muro.³⁰⁴ Nei loro testi, i gruppi punk criticavano la Stasi e trattavano molte delle questioni che riguardavano la Germania dell'Est, una su tutte l'impossibilità di prendere il controllo sulle decisioni inerenti alla propria vita. Jana Schloßer, cantante della band *Namenlos*, amica della Eisler, venne rinchiusa nella prigione della Stasi per

³⁰³ C. Welsh, *The East German punks who helped bring down the Berlin Wall*, in 'Dazed', 2019: <https://www.dazeddigital.com/music/article/46734/1/east-german-punks-fall-of-berlin-wall-30th-anniversary> [ultimo accesso 20 dicembre 2023]

³⁰⁴ A. Starkey *cit.*

due anni per aver paragonato la stessa Stasi alle SS di Hitler. I punk hanno scontato le pene detentive più lunghe di qualsiasi altra personalità dissidente emersa nella DDR dagli anni Settanta agli anni Ottanta. Al fine di diffondere la propria arte e i propri pensieri controcorrenti, i punk hanno sfidato il regime, venendo ben presto banditi dai luoghi pubblici. Questo è dimostrato dalle fotografie scattate dalla Stasi sia dei ribelli mentre frequentavano luoghi pubblici, come si deduce dalla panchina in cui sono seduti un ragazzo e una ragazza (*Figura 75*), sia dagli scatti segnaletici di veri e propri arresti (*Figura 76, 77*). In tutte queste fotografie spicca il dettaglio degli occhi cancellati da un pennarello nero. Probabilmente più di chiunque altro, il movimento punk ha seriamente combattuto contro il regime, pagando a proprie spese tutto ciò a cui è andato incontro. Christiane Eisler, grazie alla sua opera fotografica, ci tiene a dimostrare che nonostante per lo Stato il punk non esisteva e non doveva esistere, esso esisteva eccome. Dimostrando l'esistenza del punk, della larga diffusione e interesse che suscitava nella popolazione, soprattutto quella composta dai più giovani, Eisler ha contribuito, attraverso il mezzo fotografico, a contraddire totalmente le volontà del regime.³⁰⁵ La paura nei confronti della Stasi coinvolgeva tutti nella Repubblica Democratica Tedesca: punk, artisti, gente comune, tutti erano nel mirino. Il Ministero della sicurezza di stato della Germania orientale, la Stasi appunto, controllava ogni singolo cittadino. Attraverso questo esercito interno, il governo sapeva tutto di tutti: la Stasi, con qualsiasi mezzo a disposizione, teneva sotto controllo la vita di ogni persona. Anche gli aspetti più banali della vita quotidiana, apparentemente privi di qualunque interesse, venivano riportati alla Stasi.³⁰⁶ I rapporti stessi tra le diverse persone erano condizionati dal fatto che, o uno o l'altro, poteva essere una spia. Tutto questo portava ad un clima generale di totale diffidenza e sospetto verso il prossimo e proprio su questo punto si fondava il sistema sociale e l'esistenza stessa delle persone.³⁰⁷ In realtà, almeno ufficialmente, la Repubblica Democratica Tedesca seguiva le istituzioni della democrazia: c'erano avvocati, giudici, procuratori distrettuali e altri partiti politici oltre quello socialista. Di fatto,

³⁰⁵ C. Welsh *cit.*

³⁰⁶ A. Funder, *C'era una volta la DDR (Stasiland)* (2002), tr. it. della III ed. (2015) di B. Amato, Feltrinelli, Milano, 2005, p.17

³⁰⁷ *Ivi* p.62

però, esisteva il Partito e il suo strumento, la Stasi.³⁰⁸ Essa era così diffusa e potente che, dopo caduta del muro, i media tedeschi definirono la Germania Est come lo stato di sorveglianza più perfezionato di tutti i tempi: se nel Terzo Reich c'era un agente della Gestapo ogni duemila cittadini e nell'URSS di Stalin un agente del KGB ogni seimila persone, nella DDR era presente un agente o un informatore della Stasi ogni sessantatré persone.³⁰⁹ La maggior parte degli informatori non ufficiali lavorava per la Stasi per adempiere alle proprie convinzioni politiche. Altre persone, invece, lo diventavano per guadagnare un po' di più, per non avere ostacoli nella carriera o anche, eventualmente, per viaggiare all'Ovest. Per coloro che lavoravano come informatori, lo spionaggio era diventata un'abitudine consolidata nella loro vita, una componente del tutto normale del loro quotidiano.³¹⁰ Molti storici si trovano d'accordo nell'affermare quanto il potere della Stasi non consisteva tanto su ciò che realmente faceva ma in ciò che faceva credere. Tutta la popolazione viveva nella paranoia più totale: la Stasi, che sembrava onnipresente, portava i cittadini a comportarsi di conseguenza. Epstein, analizzando la storiografia sulla Germania Orientale, riporta un'affermazione dello scrittore Jurek Becker il quale ammette «come uno dei maggiori successi della Stasi fu che si sospettava spesso che fosse presente, quando invece non c'era».³¹¹ La modalità in cui la polizia segreta teneva tutti sotto scacco fu il motivo per cui chiunque la temeva. La Stasi, quindi, riflette in qualche modo ciò che è stato l'aspetto totalitario che ha caratterizzato la DDR: chiaro nell'identificare e proporre i propri obiettivi ma inefficiente nel metterli in pratica. Molta della letteratura suggerisce, inoltre, che a differenza delle brutalità effettuate da altri regimi dittatoriali, sia fascisti che comunisti, il regime della Germania Est si può benissimo caratterizzare per la sua forte capacità di essere insidioso.³¹² La presenza della Stasi, di cui si è parlato, in maniera più

³⁰⁸ *Ivi* p.77

³⁰⁹ *Ivi* p.117

³¹⁰ C. Epstein, *Uno sguardo alla storiografia sulla Germania orientale*, in 'Ventunesimo Secolo', 3(6), (tr.it di M. Rimini), 2004: <http://www.jstor.org/stable/43611941> [ultimo accesso 26 novembre 2023] p. 85

³¹¹ *Ivi* p.87

³¹² *ibidem*

approfondita, solo in questa parte finale del capitolo, è sempre stata centrale nel corso dello sviluppo fotografico subito dalla DDR. Nel terzo capitolo di questa tesi, dove verranno analizzati singolarmente altri tre importanti fotografi della Repubblica Democratica Tedesca, la Stasi ha avuto un ruolo a dir poco cruciale sulla carriera fotografica di uno di questi: Harald Hauswald, il primo dei tre fotografi scelti come caso studio.

CAPITOLO III

UN'AUTENTICITÀ POSSIBILE? FOTOGRAFI DELLA DDR A CONFRONTO

3.1 Harald Hauswald: il fotografo più temuto dalla Stasi

Questo terzo e ultimo capitolo approfondirà, singolarmente, tre celebri fotografi che, in maniera differente, hanno contribuito allo sviluppo della fotografia nel contesto, sia temporale che spaziale, della Repubblica Democratica Tedesca. Se nel capitolo precedente i fotografi scelti sono stati descritti al fine di far chiarezza a proposito della distinzione tra le tre diverse fasi che hanno caratterizzato la fotografia della DDR ora verrà messa in luce la questione sull'autenticità della stessa mediante l'operato dei fotografi Harald Hauswald, Sibylle Bergemann e Gundula Schulze-Eldowy.

Se nel primo capitolo è emerso come la fotografia di strada, che abbraccia una grande varietà di tematiche, sia un genere molto difficile da classificare, ora si procederà guardando a singoli fotografi al fine di indagare come il fattore dell'autenticità in fotografia, non scontato nella fotografia occidentale, sia stato inseguito e portato avanti da coloro che hanno lavorato nella Germania dell'Est. Mettendo in relazione i nuovi fotografi con quelli già citati, cercando analogie ma anche contrasti, si potrà chiarire come non solo l'autenticità era ben presente nella fotografia della DDR ma come la stessa è stata, in maniera diversificata, il fattore chiave della ricerca di ogni personalità fotografica incontrata in questo percorso. Prima di immergersi totalmente nell'opera fotografica di Harald Hauswald, il primo dei tre fotografi protagonisti di questo capitolo, è necessario ripercorrere, brevemente, quelle che sono state le tre fasi in cui è possibile suddividere la fotografia scattata nel periodo della DDR focalizzandosi, in particolar modo, sull'ultima, ossia quella che la storica dell'arte Sabine Schmidt chiama la 'generazione dell'autonomo'. La prima fase, che prevedeva un tipo di fotografia

finalizzata all'esaltazione del regime della DDR, indagata nel capitolo precedente mediante i lavori di Martin Schmidt e Kurt Schwarzer, ha caratterizzato soprattutto i primi anni della DDR. Per anni, infatti, tutti i giornali e le riviste erano tappezzate da fotografie puramente propagandistiche molto lontane da quella realtà autentica che si incontrerà nella fotografia di Hauswald. La seconda fase, che gli studiosi circoscrivono in un periodo di tempo che comincia negli anni Sessanta e finisce a metà degli anni Settanta, è stata esplorata attraverso le personalità fotografiche di Helga Paris, Arno Fischer ed Evelyn Richter. Proprio in questo periodo cominciano ad emergere quelle fotografie che mettono in luce le prime contraddizioni e critiche nei confronti del regime. Questo tipo di fotografia di strada, socialmente impegnata ma comunque di tipo artistico, da un lato si stacca, in maniera evidente, con le fotografie che rientrano nella prima fase ma, dall'altro, aiutata dal forte carattere documentario, è riuscita a ritagliarsi, con il tempo, uno spazio personale diventando, di fatto, l'altra faccia della fotografia ufficiale. Se si tiene a mente che la fotografia non è stata riconosciuta come forma d'arte fino alla fine degli anni Settanta e guardando all'importanza delle carriere fotografiche di Fischer, Richter e Sibylle Bergemann, fotografa che verrà analizzata in seguito, si riesce a comprendere quanto la fotografia di strada, grazie al suo carattere oggettivo, sia stata fondamentale per tutta la fotografia arrivata in seguito, denotata da una completa rottura con il passato. Mostrando una realtà il più possibile veritiera e staccata dall'immagine che la DDR voleva mostrare di sé stessa, questi fotografi, spronati dagli stessi funzionari statali, soprattutto da Honecker, salito al potere nel 1971, hanno dato vita a dei lavori in grado di consolidare l'immagine di quello che era stato il regime fino a quel momento giocando proprio sull'oggettività della fotografia stessa. Consapevoli delle contraddizioni che connotavano il regime, i fotografi della seconda fase sono riusciti a portare avanti dei lavori molto personali riuscendo, anche se non sempre, ad ingannare gli attentissimi funzionari. La genialità, ma anche la complessità, che caratterizza questi fotografi, sta nel fatto di aver remato contro il regime giocando sul fatto che lo stesso non riusciva a concepire la fotografia in alcun modo creativa o soggettiva. Proprio per questo motivo la seconda fase è stata decisiva nell'avvio di un'ulteriore evoluzione subita dalla fotografia nel corso degli anni Ottanta:

quella fotografia caratterizzata dalla soggettività e dagli slanci sperimentali. Le critiche, già presenti nella seconda fase, si sono trasformate, quindi, in un vero e proprio rifiuto del sistema politico. Proprio per la natura creativa e sperimentale che ha caratterizzato la terza fase della fotografia, Sabine Schmidt si è accorta di come non sia possibile individuare in essa un approccio univoco adottato da tutti i giovani fotografi ma da almeno tre maniere principali di scattare e intendere la fotografia. La prima modalità capace di trasmettere il sentimento di rifiuto e disillusione nei confronti del regime è denotata dai ritratti: approccio molto visibile nella fotografia di Christiane Eisler. Immortalando i punk, acerrimi nemici del regime, Eisler ha trasformato, in un certo senso, ciò che vedeva e conosceva in una vera e propria controcultura fotografica. La sua produzione fotografica, iniziata negli anni Ottanta, è stata in grado di estremizzare ciò che già faceva Evelyn Richter, sua insegnante e più grande ispiratrice. Un secondo approccio, secondo Schmidt, è determinato dalla rappresentazione estremamente soggettiva della realtà. I nuovi fotografi, infatti, non era più interessati a ricercare la realtà in maniera oggettiva ma cercavano di intraprendere un percorso fotografico connotato da uno stile molto più autoreferenziale che non vuole essere, appunto, oggettivo, ma il più possibile personale e assolutamente creativo. Questo atteggiamento si può associare al lavoro di York der Knoefel. A partire dal suo geniale *Macello di Berlino*, questo artista ha portato avanti un'idea di fotografia slegata al passato e concentrata, per lo più, sulle diverse installazioni artistiche che permettono di mostrare la fotografia in una maniera del tutto insolita e sempre originale. Il terzo e ultimo approccio individuato da Schmidt riguarda, invece, un tipo di fotografia capace di parafrasare il realismo socialista attraverso un sottotono ironico che sfocia nell'ironia. Questa modalità di guardare e trasmettere la realtà allo spettatore, nella quale si possono inserire le fotografie a colori di Jens Röttsch è la stessa, secondo Anne Pfautsch, che caratterizza la fotografia di Harald Hauswald.³¹³ Come si è visto nel caso di Röttsch, anche Hauswald ha scattato delle fotografie in occasione dell'incontro di Pentecoste, tenutosi nello Stadio Mondiale della Gioventù di Berlino, del 1989. In un primo momento, le immagini dei due fotografi sembrano molto diverse tra loro: Röttsch insiste

³¹³ A. Pfautsch *cit.* p.4

sull'utilizzo dei colori sgargianti, tonalità che diventano una sorta di firma, Hauswald, al contrario, resta fedele alla fotografia in bianco e nero. Ciò che accomuna questi due giovani fotografi è lo sguardo verso il mondo: lo smarrimento negli occhi dei soggetti catturati da Röttsch è presente anche nello sguardo dei tre signori immortalati da Hauswald di fronte all'entrata dell'arena sportiva, sede dell'evento (*Figura 78*). I tre uomini, entrati nel mirino di Hauswald, rivelano uno sguardo che oscilla tra l'impassibilità e la sorpresa. Non emerge nulla che possa rimandare all'entusiasmo e alla fierezza di partecipare ad un evento pubblico così importante. La situazione assume una connotazione del tutto contraddittoria nel momento in cui si fa caso alla divisa che indossano i tre uomini: tutte e tre le giacche riportano dei simboli sul petto e, come si nota sul braccio del soggetto a destra, è presente il logo della *Libera Gioventù Tedesca* (FDJ). Le espressioni del viso assunte dai tre signori entrano, quindi, in totale contrasto con ciò che dovrebbero rappresentare in nome della divisa che portano. Questa immagine rappresenta un primo esempio di quanto Hauswald, come si vedrà di fotografia in fotografia, è sempre stato un grande maestro nel catturare e rendere palesi le contraddizioni del regime. Spesso presente, se si guarda nel complesso la sua produzione fotografica, è lo smaltimento delle bandiere e dei manifesti una volta finite le parate o gli eventi ufficiali. In occasione dello stesso evento della fotografia precedente, Hauswald immortala un Alexanderplatz completamente ingombra di bandiere, cartelloni e manifesti che, fino a poco tempo prima, tutti sollevavano fieramente tra le mani (*Figura 79*). È in occasioni del genere che si fa veramente caso al lato ironico della vicenda: nel momento in cui si tengono eventi di massa di notevole importanza, manifestazioni che rappresentavano il fiore all'occhiello della DDR, l'ironia si fa più pesante. Ecco in che maniera Hauswald, per certi versi, è molto simile a Röttsch: in entrambi i casi più che una critica vera e propria la loro fotografia è connotata da una pungente ironia. Se Röttsch inquadrava la biancheria intima in vista dei ballerini, l'attenzione di Hauswald è catturata da un giovane che indossa degli occhiali da sole giganti (*Figura 80*). L'espressione seria mantenuta dal giovane è in totale contrasto con il divertimento che dovrebbero trasmettere gli occhiali fuori misura. All'apparenza il ragazzo non sembra divertito nel partecipare all'evento,

nonostante indossi un accessorio così ridicolo: la serietà trasmessa dal suo viso è in totale contraddizione con il contesto in cui si svolge la vicenda. Ecco che le fotografie di uno stesso evento, scattate da due diversi fotografi, mostrano come differenti modalità di utilizzare il mezzo fotografico abbiano, in realtà, lo stesso obiettivo: ridicolizzare gli eventi pubblici della DDR. L'impronta soggettiva e artistica che caratterizza i due fotografi, seppur in maniera diversa, è connotata dallo stesso sentimento di disillusione nei confronti di un regime in cui hanno sempre vissuto. L'opulenza delle grandi parate non è trasmessa in maniera sensazionale, come pretendevano i funzionari di partito: i fotografi, ma anche le persone che inquadrano, sono saturi di questi grandi eventi e ciò viene trasmesso mediante l'ironia e la messa in ridicolo. Il 1989, anno in cui si svolge l'incontro di Pentecoste immortalato dai due fotografi, non è solo l'anno in cui cade il Muro di Berlino, che detta la fine del regime della DDR. In questo stesso anno, dopo moltissime richieste, Harald Hauswald entra a far parte dell'Associazione degli artisti visivi della DDR (VBK). Questa data, a ridosso della fine della DDR, rappresenta un primo passo per comprendere quanto sia stato difficile per Hauswald emergere come fotografo all'interno del regime stesso. Nato a Redebeul, in Sassonia, nel 1954, Hauswald si trasferisce a Berlino Est nel 1978 dopo un apprendistato come fotografo. La sua passione, in connubio con una forte ambizione artistica, lo portò a diventare un importante fotografo della DDR e, proprio per questo, il più perseguitato dalla polizia segreta. Entrando molto tardi a far parte della VBK, Hauswald era, di fatto, un fotografo clandestino. Molti dei suoi primi reportage non recavano alcuna firma, etichetta oppure erano segnati sotto falso nome. Solo nel corso degli anni Ottanta si cominciò a leggere la sua firma in alcune delle più importanti riviste dell'Ovest come 'GEO', 'Zeitmagazin' o 'Taz'.³¹⁴ Al contrario degli altri fotografi di strada incontrati finora, l'attività fotografica di Hauswald nella DDR era caratterizzata dalla clandestinità più totale. Se altri portavano avanti il loro lavoro personale in parallelo con incarichi fotografici ufficiali al fine di sostenersi economicamente, così non fu per Hauswald. In questo senso si può considerare la sua fotografia totalmente artistica

³¹⁴ *Profilo Harald Hauswald*, in 'Ostkreuz. Agentur der Fotografen': <https://www.ostkreuz.de/en/photographers/harald-hauswald/> [ultimo accesso 10 febbraio 2024]

e sincera, sicuramente del tutto fuori dagli schemi imposti dal regime. Il sentimento di disillusione che caratterizzava le personalità giovanili degli anni Ottanta è, forse, ancora più forte in Harald Hauswald che, per tutta la vita, ha lottato moltissimo per portare avanti una carriera costantemente ostacolata e ‘autonoma’, stando alle parole di Sabine Schmidt. La stessa storia dell’arte, in accordo con gli storici Rüdiger Thomas e Gabriele Muschter, mantiene l’idea di suddividere la fotografia degli anni che vanno dai Cinquanta ai Settanta, quella della ‘generazione fondatrice e in via di sviluppo’ con quella della ‘generazione degli autonomi’ degli anni Ottanta. Hauswald, nonostante l’autonomia che lo caratterizza, deve moltissimo alla generazione precedente e come lui tutti quei giovani fotografi che, invece, intendevano recidere i legami con il passato. Questo perché, come afferma lo stesso Thomas, l’approccio autonomo che caratterizza la fotografia degli anni Ottanta non è stato altro che un’evoluzione della fotografia precedente, già distaccata da quelle che erano le volontà del regime. Il vero e proprio cambio di rotta, avvenuto negli anni Ottanta, non sta tanto nella volontà di allontanarsi da ciò che il regime imponeva ma nell’intraprendere un percorso fotografico che poneva come primo obiettivo quello di cercare ed esprimere la soggettività di ognuno.³¹⁵ È questo che bisogna tenere a mente mentre si guarda l’opera fotografica di Harald Hauswald: qualcosa di nuovo e unico rispetto al passato ma anche ai suoi stessi contemporanei poiché ognuno di essi utilizzava la fotografia per trasmettere una visione sempre nuova del mondo circostante. L’attività fotografica di Hauswald, se considerata da un punto di vista inteso nella sua globalità, si può considerare come un’assidua ricerca di contraddizioni. Per tutta la sua vita il fotografo non ha fatto altro che mostrare, e dimostrare, la vita reale nella DDR connotata da continue contraddizioni. La sua produzione fotografica, come spiega Pfautsch, è così personale e lontana dalle disposizioni imposte dal SED da considerarsi, a tutti gli effetti, un vero e proprio *sostituto pubblico* (*Ersatzöffentlichkeit*), termine emerso nel corso di alcuni studi degli anni Novanta in relazione alle diverse sfere pubbliche con cui è possibile descrivere la

³¹⁵ M. Kuzina: *Sabine Schmid: Fotografie zwischen Politik und Bild: Entwicklungen der Fotografie in der DDR*. in ‘MEDIENwissenschaft: Rezensionen Reviews’, Jg. 32, Nr. 4, 2015, DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2015.4.4074>. [ultimo accesso 12 gennaio 2024] p. 547

società della DDR.³¹⁶ Se nel capitolo precedente si è solo accennato all'esistenza delle sfere pubbliche, ora è il momento di chiarire il tutto poiché ciò permetterà di capire al meglio tutti quei 'doppi codici' utilizzati da Hauswald nella sua fotografia. Il concetto di sfera pubblica deriva da tutti quei modelli storici e teorici che cominciano a fiorire nel momento in cui nasce la società borghese nel XVII secolo. In questo caso specifico è necessario tenere conto della sfera pubblica in relazione a quei dettami imposti dai funzionari del regime della Repubblica Democratica Tedesca. Questa società, eccessivamente amministrativa, era molto poco tollerante con qualunque cosa potesse garantire quella che era la libertà individuale. La società proponeva una certa modalità di scambio intellettuale, diverse tipologie di comunicazione, di discussione o di espressione di tipo pubblico ma, allo stesso tempo, negava qualsiasi dibattito aperto e razionale, ossia il vero e proprio nucleo che caratterizza la sfera pubblica (*Öffentlichkeit*). Come spiega Marc Silbermann, il concetto di sfera pubblica si complica nel contesto storico e sociale della DDR proprio perché difficile era la stessa interazione sociale e culturale. La DDR, di stampo marxista-leninista, si componeva di caratteristiche tipiche delle società monocratiche quali l'immobilità, l'omogeneità e un forte conservatorismo ma era anche caratterizzata da peculiarità tipiche delle nuove società industrializzate, una su tutte la produzione di massa. Si trattava, di fatto, di un contesto molto rigido e controllato ma non in maniera assoluta tanto che, spesso, gli organi politici sono dovuti scendere a compromessi e a riconoscere l'esistenza di alcuni spazi, magari marginali, in cui la propria influenza veniva meno, come nel caso dell'ambito ecclesiale e culturale. Lo dimostra, per esempio, sia il fatto che Honecker, raggiunto il potere all'inizio degli anni Settanta, abbia 'liberalizzato' il contesto culturale, sia quanto la polizia segreta si sia sempre tenuta abbastanza distante dall'ambiente ecclesiastico, dando modo ai luoghi come le chiese di trasformarsi in punti di incontro fondamentali per gli artisti e per coloro che appartenevano ai diversi movimenti di opposizione. Il campo culturale, quindi, si è visto incrementare il numero delle organizzazioni di artisti che hanno portato alla formazione di nuove richieste ed aspettative che entravano, quasi sempre, in conflitto con le autorità statali ma che comunque sono riuscite ad

³¹⁶ A. Pfautsch *cit.* p.2

espandersi nonostante i ferrei divieti e gli assidui controlli. La contraddizione, che plasmava tutta la società della DDR, partiva proprio dai vertici: la politica culturale di stampo ufficiale cercava di aprire un dialogo liberalizzando alcuni aspetti ma, al contempo, agiva in maniera repressiva nei confronti di chiunque avanzasse delle richieste specifiche.³¹⁷ In riferimento ad un contesto già in partenza così complesso, studio dopo studio, sono emerse tre differenti sfere pubbliche. La prima, la ‘sfera pubblica socialista’ è stata senz’altro la più forte e caratterizzante dell’intera società. Determinata dallo stretto controllo portato avanti dallo stato, questa prima sfera esisteva in parallelo con una seconda, la ‘sfera pubblica non rappresentativa’. Una terza, invece, era rappresentata dalla televisione dell’Ovest che, come spiegato nel capitolo precedente, ha sempre giocato un ruolo fondamentale nel plasmare la visione dei cittadini della Germania nell’Est fin dai primi anni della DDR. Ora, ciò su cui si deve porre attenzione, è proprio la seconda e più complessa sfera pubblica, ossia quella ‘non rappresentativa’ che riguarda esclusivamente la popolazione della Germania dell’Est.³¹⁸ La ‘sfera pubblica non rappresentativa’ viene a sua volta suddivisa dal filologo tedesco Jürgen Schröder in una ‘sfera pubblica ecclesiale’ da un lato e da una ‘privata e interpersonale’ dall’altro.³¹⁹ Distinguere le diverse sfumature che caratterizzano la società guardando alle sfere pubbliche si comprenderà, al meglio, il motivo per il quale le fotografie di Hauswald non solo mai state esposte ufficialmente prima della caduta del Muro ma solamente mostrate all’interno delle chiese e degli ambienti privati. Lo stesso fotografo afferma come la ‘sfera pubblica ecclesiale’ sia stato l’unico ambito in cui venivano valorizzate quelle idee opposte portate avanti dalla subcultura degli anni Ottanta. I ritrovi ecclesiastici e privati sono stati luoghi chiave che hanno permesso a moltissime persone di incontrarsi e avviare azioni sociali. Proprio per questo motivo nel capitolo precedente si è molto insistito nel descrivere oltre alla scena punk, la più

³¹⁷ M. Silbermann, *Cosa resta? Cultura della Germania dell'Est e pubblico del dopoguerra*. Serie di programmi umanistici Harry e Helen Gray; Washington, DC: Istituto americano per gli studi tedeschi contemporanei, vol. 2. 1997: <https://webdoc.gwdg.de/ebook/lf/2003/aicgs/publications/PDF/silberman.pdf> [ultimo accesso 12 gennaio 2024] p.1

³¹⁸ A. Pfautsch *cit.* p.6

³¹⁹ *ibidem*

controcorrente, l'importanza degli eventi organizzati nelle chiese: si trattava di un luogo fondamentale non solo per la musica non approvata dal regime ma anche per l'arte fotografica stessa.³²⁰ Comprendere la differenziazione delle diverse sfere permette di capire anche quella che era la relazione che veniva a crearsi tra l'artista, in questo caso fotografo, che 'scattava tra le righe', e il suo pubblico che era abituato a saper 'leggere tra le righe'. Forse più di altri, Hauswald è stato magistrale in questo: ha portato avanti una sua particolare sfera alternativa completamente contrapposta con quella definita socialista. La persistenza dei 'doppi codici' nella fotografia di Hauswald ha permesso di mantenere alta l'attenzione su un dialogo ininterrotto tra il fotografo e i suoi spettatori sempre vigili e attenti.³²¹ Attraverso un punto di vista sempre attento e sincero, Hauswald ha saputo documentare la vita quotidiana nella DDR con un impegno tanto puntuale da essere identificato come 'il cronista della DDR' e trasmettendo ai cittadini dell'Est prima, e al mondo intero poi, ciò che lui visse come una 'grigia gioia'.

Egli sentiva libero e provocatorio solo con una macchina fotografica tra le mani. Più che in altri luoghi, è proprio nella città di Berlino che Hauswald coglieva le miriadi di contraddizioni che caratterizzavano la DDR.³²²

Proprio nella capitale tedesca sono state scattate le fotografie tratte dalla serie *Everyday Life* che illustrano quanto sia stato grande il talento di Hauswald nel criticare il regime mettendo in luce tutti quei 'doppi codici' che venivano captati immediatamente da qualsiasi tedesco della Germania orientale. Una fotografia del 1983, in bianco e nero, scattata nei pressi di Prenzlauer Berg (*Figura 81*), mostra l'entrata di un negozio chiuso, come si può notare dalla saracinesca abbassata. L'attenzione dello spettatore è catturata da un lenzuolo bianco, attaccato alla vetrata, che riporta, stampata, la scritta 'Wir sind umgezogen! Nach gegenüber' (Ci siamo trasferiti! Dall'altra parte'). Questa sorta di slogan è un primo, e potente, esempio dell'utilizzo di uno dei tanti 'doppi codici' presenti nella serie di

³²⁰ *ibidem*

³²¹ *Ivi* p.3

³²² I. Costanzi, *La grigia gioia della DDR nelle fotografie di Harald Hauswald a Berlino*, in 'Exibart', 2019: <https://www.exibart.com/fotografia/la-grigia-gioia-della-ddr-nelle-fotografie-di-harald-hauswald-a-berlino/> [ultimo accesso 12 gennaio 2024]

Hauswald. Si tratta di un vero e proprio gioco di parole in cui ‘dall’altra parte’, che letteralmente significava l’altro lato della strada, lasciava intendere che il proprietario del negozio si fosse trasferito nella Germania dell’Ovest. Questo doppio significato non è solo colto da Hauswald e trasmesso allo spettatore che si trova di fronte alla sua fotografia ma era già insito nell’intento del proprietario. È, di fatto, una simpatica trovata che fa riferimento a tutte le domande di permesso, molto frequenti in quegli anni, che i cittadini portavano ai funzionari statali per lasciare la DDR e trasferirsi a Ovest. Nonostante la maggior parte di queste richieste venisse negata, il numero delle stesse era sempre più in crescita. Il riferimento ai trasferimenti verso Ovest era palese per Hauswald ma anche per qualsiasi altro cittadino dell’Est che avesse visto la fotografia: tutti, infatti, erano abituati a ‘leggere tra le righe’.³²³ Questa serie fotografica, come si vedrà di immagine in immagine, illustra una grande varietà di ritratti della vita quotidiana, a più livelli, vissuta dallo stesso Hauswald a Berlino Est. Si tratta di una serie che è stata assemblata solo nel corso degli anni Novanta, nel momento in cui il fotografo si trova a dover creare la banca dati, composta di immagini, dell’agenzia Ostkreuz, di cui lui è cofondatore. Proprio perché composta a posteriori, *Everyday Life* presenta fotografie dedicate a tematiche differenti ma, nonostante la diversità, tutte non vogliono mostrare altro che la verità. L’autenticità che Hauswald voleva cogliere e trasmettere a tutti i costi rappresenta quella spinta che lo porta a scattare delle fotografie, che oscillano tra la critica e la sensibilità artistica, capaci di mostrare al mondo tutte le possibili crepe di cui era pregno il regime della DDR. L’utilizzo costante di allegorie è stato, infatti, uno dei motivi per il quale Hauswald è diventato uno dei protagonisti di questo lavoro di tesi. I codici visivi che propone, sbattuti davanti agli occhi dello spettatore, esistevano in parallelo, e in opposizione, con quello che era, invece, il linguaggio visivo proposto dal Partito. In questo senso diventa essenziale sottolineare le diversità che caratterizzano le sfere pubbliche della DDR: nonostante la sfera privata, alternativa a quella ufficiale, riguardi moltissimi altri fotografi, con Hauswald il tutto diventa molto più concreto. Giocando con i ‘doppi codici’, il fotografo rende evidente quel confine, spesso fumoso, tra ciò che era considerato ufficiale e ciò

³²³ A. Pfautsch *cit.* p.4

che, invece, non lo era. In questo senso la fotografia diventa un mezzo per resistere al Partito e all'oppressione che lo stesso portava avanti. Le fotografie di Hauswald, quindi, sono in grado di delineare un discorso visivo incentrato sulla vita vissuta in uno stato fortemente autoritario. Non esposte in luoghi pubblici, i suoi scatti si potevano trovare nelle chiese, negli appartamenti privati di gente comune, nei circoli di artisti ma capitava anche fossero presenti in alcune riviste della Germania occidentale. Come ammette lo stesso fotografo, i cittadini dell'Est erano sensibilizzati a tutto ciò che poteva essere soggetto a quella censura che gli artisti cercavano di aggirare. In questo modo la sfera privata non era composta solo da artisti, movimenti d'opposizione o giovani ribelli ma anche da tutto quel pubblico alternativo che partecipava attivamente a qualsiasi dibattito critico sulla politica messa in atto dal Partito.³²⁴ Un'altra celebre fotografia di Hauswald è stata scattata in occasione della parata del Primo Maggio, uno dei più importanti eventi di massa della DDR che richiedeva la partecipazione obbligatoria di tutti i cittadini (*Figura 82*). Hauswald ritrae un gruppo di giovani uomini che tengono tra le mani le bandiere del regime in un Alexanderplatz dominata da una pioggia battente. In maniera indiretta, si può guardare a questo scatto quasi fosse una celebrazione del lento declino a cui stava andando incontro lo stato socialista. Le persone ritratte da Hauswald non marciano orgogliosamente tenendo in mano la bandiera della Repubblica Democratica Tedesca ma corrono al riparo dalla pioggia. Questa fotografia è in totale contrasto con il linguaggio ideologico che il SED portava avanti con fermezza: nominando la foto *Diserzione (Fahnenflucht)*, Hauswald commenta, in maniera cinica, quello che potrebbe essere il futuro stesso del regime. La forte pioggia, che porta i cittadini a scappare lontano da Alexanderplatz, si può interpretare come una sorta di condizione esterna che minacciava il dominio comunista. Questa fotografia, come anche quelle scattate durante l'incontro di Pentecoste, proprio perché scattate nel corso di eventi così simbolici per il regime, presentano una critica ancora più forte. Mostrano una realtà parallela di ciò che, invece, trasmetteva il linguaggio fotografico ufficiale. La parata del Primo Maggio, giornata dedicata ai lavoratori, veniva sempre mostrata dagli organi ufficiali attraverso delle immagini in cui i lavoratori ritratti

³²⁴ *Ivi* p.5

erano sempre entusiasti ed eroici. Le immagini tipicamente socialiste, come afferma Karin Hartewig, servivano in maniera necessaria all'agitazione politica. La funzione agitativa di questo tipo di fotografie, inoltre, si rispecchiava nella stessa composizione in maniera tale che i cittadini si potessero identificare, sempre e comunque, con l'ideologia dello stato. Hauswald, quindi, si appropria di una tematica propria del linguaggio ufficiale e la trasforma dando vita a una vera e propria sfida. Ribalta, di fatto, l'interpretazione che il regime voleva imporre a un evento di tale portata. Non solo, utilizzare il bianco e nero al posto dei colori che, solitamente connotavano scatti di questo genere, significava conferire un'ulteriore provocazione.³²⁵ La studiosa tedesca Mary Fulbrook sosteneva come, soprattutto negli anni Ottanta, il partito non ha mai smesso di portare avanti la sua ideologia e si rifiutava di riconoscere, e discutere, tutte quelle questioni sociali, economiche e ambientali che si stavano intensificando sempre di più. La realizzazione e la contentezza della popolazione, stando all'ideologia, avrebbero dovuto inserirsi nella sfera pubblica mediante il lavoro, lo sport e la partecipazione agli eventi di massa. Tutto ciò non persiste nella fotografia di Hauswald che, invece, rappresenta tutta quella sfera pubblica sostitutiva che, nonostante il regime la negasse, ha comunque ottenuto un forte impatto sulla sfera ufficiale stessa tanto da voler, a tutti i costi, influenzare la politica. Tutta la fotografia non rientrante nella sfera pubblica ufficiale, soprattutto le fotografie documentaristiche degli anni Settanta e Ottanta viene classificata da diversi studiosi come parte di un 'contro-pubblico visivo'. Erano produzioni fotografiche che venivano generalmente percepite dal pubblico come autentiche ma, oltre ai contenuti, lo stesso stile, di tipo documentaristico, è stato determinante nel conferire alle stesse fotografie un'autenticità così forte da portare i cittadini a considerare il fotografo 'uno di loro'. C'era una reciproca solidarietà tra i cittadini e il fotografo documentarista artistico: se si prende l'esempio di Hauswald e la sua maniera di enfatizzare le discrepanze tra le circostanze di vita propagandate e reali nella Germania dell'Est si vede come la modalità di trasmissione al pubblico non è solo autentica ma anche personale. In questo senso molti fotografi erano considerati fotografi d'autore: da un certo momento in poi l'attenzione si sposta sul punto di vista soggettivo del

³²⁵ *Ivi* p.8

singolo fotografo.³²⁶ Di fronte ad una fotografia che non fosse ufficiale, quindi, nessuno si chiedeva se mostrasse o meno la realtà perché ciò era un fatto ormai assodato. Sfidare l'autorità statale mediante il mezzo fotografico voleva dire, quindi, produrre fotografie d'autore e chiunque operasse in questo modo era considerato fotografo d'autore, Hauswald incluso. Tutto questo lo aveva già dimostrato Evelyn Richter nel momento in cui decide di intraprendere un percorso fotografico del tutto personale: secondo la celebre fotografa, infatti, se si vuole scattare fotografie autentiche bisogna comprendere quanto sia forte l'etica del professionista indipendente. Ursula Arnold, famosa fotografa della DDR e amica di Evelyn Richter, più volte ha affermato come nessuno, tranne forse i funzionari di partito, ha mai creduto all'entusiasmo trasmesso dalle immagini di propaganda. Per questo motivo ha insistito, come fotografa, nel mostrare la verità che lei stessa vedeva. La fotografia documentaristica e quella d'autore, quindi, non possono essere considerati due generi totalmente differenti. Come sostiene la storica dell'arte Gabriele Muschter, l'approccio documentaristico portato avanti da Hauswald non è definibile come stile fotografico ma come metodo artistico capace di evidenziare lo status del fotografo in quanto autore. Nel contesto specifico della DDR, inoltre, non era molto chiara la differenziazione tra fotografi ufficiali e fotografi freelance. La maggior parte dei fotografi erano membri della VBK, l'Associazione degli artisti della DDR perché solo in quel modo potevano ricevere incarichi e finanziamenti per i loro progetti, oltre che ottenere i permessi di viaggio. Lavorare come fotografo ufficiale permetteva di portare avanti un'attività fotografica parallela i cui risultati, però, non venivano trasmessi dai canali ufficiali ma solo in circoli privati. Evelyn Richter affermava infatti di 'produrre per la scatola' riferendosi al fatto che tutti i progetti freelance, scattati al di fuori dello specifico incarico per cui era stata pagata, finivano nelle scatole di cartone del suo studio. Nonostante la sua fama e bravura, data anche dalla posizione ottenuta come insegnante all'università, gran parte della sua attività fotografica parallela è divenuta pubblica solo dopo la riunificazione. Harald Hauswald, rispetto alla Richter e a molte altre personalità incontrate in precedenza, essendo diventato membro della VBK solo nel 1989, ha sempre scattato fotografie in maniera del

³²⁶ *Ivi* p.9

tutto clandestina. Continuare ad indagare sull'utilizzo e ricezione dei 'doppi codici' non è fondamentale solo per comprendere la fotografia di Hauswald ma anche per avvicinarsi a quella che era la vita reale dei cittadini della Germania Est. I tedeschi dell'Est vivevano in simbiosi con la censura e, secondo lo stesso fotografo, si allenavano di continuo per rilevarla e decifrare i possibili codici. Della stessa opinione è Ulrich Domröse, storico dell'arte nato nell'Est tedesco, tanto da sostenere quanto le persone erano sensibilizzate a leggere le immagini e a individuare tutti quei messaggi che implicavano qualche dichiarazione politica nascosta o argomenti considerati del tutto controversi. Lo studioso di letteratura Gert Reifarth, infatti, ha delineato due possibili strategie di codifica: la metafora e l'ambiguità. Si tratta di due diverse strade che permettono di creare immagini complesse, dense di critiche nei confronti del regime, al fine di creare discussioni e riflessioni al riguardo. Il metodo di codifica aveva diversi obiettivi: era fondamentale per la pubblicazione ufficiale delle opere media statali o nel caso in cui l'artista avesse voluto raggiungere un pubblico più ampio e, quindi, andare oltre la sua nicchia personale. Soprattutto, però, la codifica era necessaria se si voleva evitare la persecuzione da parte del SED e della polizia segreta. Le metafore, per esempio, erano facili da riconoscere e comprendere per un pubblico che condivideva gli stessi valori storici e culturali dell'artista. La metafora, inoltre, è un elemento stilistico significativo nella fotografia di Hauswald. Sempre all'interno della serie *Everyday Life*, Hauswald ha inserito un'immagine scattata in una strada del centro di Berlino intitolata *Convoglio governativo (Regierungskonvoi)* (Figura 83). In questo caso il fotografo trasforma in immagine il detto tedesco 'predicare l'acqua bevendo il vino', ossia il non mettere in pratica ciò che si predica. Sono presenti tre automobili che percorrono una strada fiancheggiata da un muro. Sopra di esso è presente una scritta che, tradotta in italiano, significa 'Viva il marxismo-leninismo'. Nella strada sottostante, stanno correndo tre limousine di lusso appartenenti ad un convoglio governativo. Si tratta di automobili provenienti dalla casa automobilistica svedese Volvo, ossia mezzi destinati esclusivamente ai funzionari del partito e non disponibili all'acquisto per le persone comuni. I cittadini della Germania Est erano ben consapevoli della discrepanza tra ciò che i funzionari e i politici predicavano al

popolo e ciò che, invece, mettevano veramente in pratica. Questa metafora fotografica affronta questo tipo di divario: mette in luce la differenza tra il socialismo proclamato dallo stato e quello reale. Alla stessa maniera si deve guardare la fotografia successiva (*Figura 84*) in cui viene ritratta la facciata di una casa fatiscente, con l'intonaco che si sgretola in più punti, alla quale è posta davanti la scritta al neon *Wohnkultur*. L'insegna al neon fa riferimento all'*home decor*, ossia a quel certo tipo di gusto per l'arredamento domestico.³²⁷ Lo stesso fotografo, a distanza di anni, ricorda di non aver mai visto accesa quell'insegna al neon che indicava la sede della cooperativa per il commercio di mobili. Ricorda, inoltre, come la cultura dell'abitazione era del tutto diversa da quella odierna, soprattutto a Prenzlauer Berg, quartiere ora ricco ma all'epoca denso di edifici che cadevano a pezzi e rimanevano vuoti. Molte persone, infatti, preferivano trasferirsi negli alloggi prefabbricati nelle periferie delle città piuttosto che vivere in condizioni indigenti negli edifici fatiscenti del centro storico.³²⁸ Questa è una fotografia ossimorica che solleva la stessa questione che Helga Paris aveva portato avanti con la serie di fotografie scattate ad Halle/Saale. Hauswald, infatti, utilizza questa immagine per riferirsi al programma per abitazioni che il comitato centrale del SED aveva avviato a partire dal 1973. Attraverso lo slogan 'A ciascuno la propria casa', il programma voleva risolvere il problema della carenza abitativa ma, nonostante i molti schemi di alloggi prefabbricati costruiti per lo più in periferia, in totale contrasto con gli edifici in stile guglielmino, ormai decadenti, che caratterizzavano il centro storico, la situazione non ha mai ottenuto grandi miglioramenti.³²⁹ Questa fotografia simboleggia, perciò, quello che era il tenore di vita più comune nel regime della DDR. Veniva promessa una cultura domestica orientata al futuro che, però, è completamente divergente dalla situazione abitativa così com'è immortalata dal fotografo. Hauswald, ancora una volta, si rivela magistrale nel cogliere e utilizzare quei segni facilmente rilevabili dal pubblico a cui si rivolge. Allo stesso tempo, però, ci si accorge che l'operato di Hauswald

³²⁷ Ivi p.10

³²⁸ B. Galaktionow, 'Das Konzert war natürlich 'ne Bombe', in 'Süddeutsche Zeitung', 2018: <https://www.sueddeutsche.de/politik/ostberlin-in-den-achtzigerjahren-das-konzert-war-natuerlich-ne-bombe-1.4059559> [ultimo accesso 12 gennaio 2024]

³²⁹ A. Pfautsch *cit.* p.10

prevede una lettura fotografica che dipende in tutto e per tutto da una conoscenza pregressa nello spettatore. Si potrebbe affermare che la sua è una tipica fotografia dell'Est: la si può intendere, quindi, come un'immagine scattata nell'Est da un fotografo dell'Est per un pubblico dell'Est. Questo non significa che il suo pubblico debba essere necessariamente limitato ma, senza dubbio, ad un pubblico occidentale le stesse fotografie, prive di spiegazione o senza essere state contestualizzate, non trasmetterebbero gli stessi significati. Ciò che fa Hauswald è cercare, cogliere e creare dei messaggi fotografici per consentire al pubblico di avviare dei discorsi critici sulla questione della vita nella DDR. Egli è sempre stato un personaggio molto provocatorio che utilizza il mezzo fotografico per scuotere gli animi, dare vita ad una fotografia critica nata con l'intento di creare interrogativi e riflessioni. In questa specifica fotografia, per esempio, muove un dibattito sulle condizioni di vita nel regime socialista e sul fatto che la politica del partito non sia mai riuscita a risolvere né il problema della carenza degli alloggi né di riqualificare i centri storici. La questione è, in ogni modo, indirizzata sia ai cittadini che agli stessi funzionari tanto da diventare una vera e propria sfida nei confronti del SED e, di fatto, interpretata come mezzo di resistenza. Utilizzando la metafora o l'ambiguità, però, la sfida non viene percepita in maniera diretta ma come messaggio da codificare. Fotografie del genere sono molto complesse e, in un certo senso, si rifanno a ciò che il filosofo Sebastian Kleinschmidt chiama 'estetica delle insinuazioni' quindi al fatto che i testi, e allo stesso modo le fotografie, possiedono un'articolata cifratura del pensiero, l' 'autoestetica', fatta da riflessioni indirette, linguaggio criptato e dall'arte di parlare tra le righe. Non solo, opere d'arte come queste prevedono, per forza di cose, una forte relazione tra il creatore e il suo pubblico dando vita a ciò che Kleinschmidt definisce 'estetica della ricezione'. L'allusione, data dalla metafora o dall'ambiguità, prevedono già in partenza uno stretto rapporto tra artista e pubblico che si trovano a dover comunicare, e recepire le informazioni, all'interno di un sistema statale di persecuzione e repressione.³³⁰ In un sistema comunicativo così elaborato e complesso, un prerequisito fondamentale è sicuramente la condivisione sociale e culturale. Il pubblico captava immediatamente ciò a cui mirava l'artista perché la

³³⁰ *Ivi* p.11

cultura e i valori erano gli stessi per entrambi. Una semplice allusione suggeriva al pubblico la critica di fondo da parte dell'artista. Questa maniera di fare critica, inizialmente sottile, è diventata sempre più forte ed evidente nel corso dell'ultimo decennio della DDR, ossia nel momento in cui il SED ha garantito una maggiore libertà artistica e quando 'la generazione degli autonomi' esprimeva, a voce sempre più alta, il proprio disincanto nei confronti del sistema statale. Spesso capitava, infatti, che l'ambiguità in fotografia si facesse molto esplicita. Nel 1984, Hauswald fotografa un cartellone pubblicitario di un negozio che vende macchine da cucire. Il negozio, chiuso, presenta un pannello in cui si legge *Riparazione di tutti i sistemi* (Figura 85). Hauswald, fotografando la pubblicità a negozio chiuso, estrapola il tutto dal contesto originario creando una critica nei confronti del sistema politico. I cittadini, di fronte a questa immagine, capiscono immediatamente che 'riparazione di tutti i sistemi' alludeva alla riparazione dello stesso sistema statale in cui vivevano. Il fotografo ha utilizzato questo scatto per mettere in moto un discorso sul sistema politico fornendo al pubblico uno spunto di riflessione che si potrebbe trasformare, in seguito, in un'azione politica. Scattare e leggere tra le righe è, ad oggi, ancora molto comune e interiorizzato nei tedeschi dell'Est tanto che spesso ne fanno ancora riferimento e lo riconoscono come vero e proprio mezzo di comunicazione.³³¹ Le fotografie analizzate illustrano, quindi, una delle modalità attraverso cui i fotografi trasmettevano al pubblico il divario tra la realtà esistente e quella propagandata. Si tratta di immagini che diventano documenti chiave capaci di raccontare la storia multiforme della società e della vita quotidiana vissuta nella Germania orientale. La fotografia documentaria artistica ha di fatto occupato parte di quello spazio lasciato vuoto da una sfera pubblica che si è rivelata inesistente, ossia quella che avrebbe dovuto affrontare le questioni sociali causate dalla politica della DDR. È stato scelto di guardare a queste fotografie in riferimento alla differenza tra sfere pubbliche (ufficiale e non) proprio per discernere la complessa struttura sociale, spesso contraddittoria, della Germania Est. Tenere conto dell'esistenza della sfera artistica alternativa significa cogliere l'occasione per staccarsi dal guardare queste fotografie come documenti storici risalenti ad un regime totalitario ormai concluso

³³¹ *Ivi* p.12

o come mezzo per opporsi ad esso. Nonostante la critica sia stata fondamentale per Hauswald è necessario guardare a queste fotografie come a veri e propri documenti artistici capaci di innescare tutte quelle riflessioni e dibattiti che, insieme, hanno dato vita a quella mobilitazione cittadina che, nel 1989, ha portato al crollo del Muro.³³² Oltre l'utilizzo esemplare dei 'doppi codici' in fotografia, un altro dei motivi per cui Harald Hauswald è stato scelto come protagonista in questa tesi è perché, probabilmente più di tutti gli altri, è stato seguito, pedinato e severamente punito dalla polizia segreta. La sua attività di fotografo clandestino è il principale motivo per il quale le sue fotografie sono emerse soltanto durante gli anni Novanta. Al di là di alcune esposizioni in circoli privati o pubblicazioni nelle riviste dell'Ovest in incognito, la sua carriera fotografica non è riuscita a decollare fino al 1990.³³³ A partire dal 1977, poco dopo il trasferimento a Berlino Est, la Stasi puntò il mirino sul giovane fotografo facendolo seguire da circa quaranta persone, quasi tutti collaboratori non ufficiali. Ogni sigaretta fumata, ogni passeggiata nei dintorni di Prenzlauer Berg, traslochi e spostamenti venivano meticolosamente registrati nel dossier che, alla caduta del Muro, si rivelò talmente corposo da superare le mille pagine.³³⁴ Saranno proprio alcune pagine del dossier ufficiale della Stasi, recuperato dallo stesso Hauswald in seguito alla caduta del Muro, a delineare l'analisi delle prossime fotografie trattate in questo lavoro. Accostando le immagini ai commenti degli stessi funzionari si comprenderà al meglio tutto ciò che andava o non andava bene. Molto interessante è il fatto che i commenti della polizia segreta sono talmente dettagliati da rappresentare una sorta di critica fotografica. Per tutta la sua vita berlinese, Hauswald, soprannominato *Ciclista (Radfahrer)*, subì pedinamenti e controlli talmente serrati da compromettere l'avvio di una vera e propria carriera fotografica sentendosi costantemente impotente di fronte ad un esercizio di potere così pesante. La perdita di controllo che percepiva nei confronti della sua stessa esistenza, insieme all'invasione costante nei suoi spazi personali, è parte del motivo per il quale ha

³³² *Ivi* p.14

³³³ *Ivi* p.8

³³⁴ J. Schmitz, *Voll das Leben*, in 'Prenzlauerberg Nachrichten', 2020: https://www.prenzlauerberg-nachrichten.de/2020/09/14/voll-das-leben/#scroll_to_steady_paywall [ultimo accesso 20 novembre 2023]

cominciato a fotografare. Il mezzo fotografico rappresentava, di fatto, l'unico modo per descrivere la realtà socialista e sollevare dibattiti contro lo stato. Per riuscire in questo difficile intento e sopravvivere in un regime così oppressivo nei suoi confronti, molti dei suoi negativi non sono mai stati firmati o etichettati in alcun modo.³³⁵ Proprio perché osservatore molto attento a ciò che lo circondava, Harald Hauswald è stato il fotografo clandestino più temuto dalla Stasi: una vera e propria spina nel fianco.³³⁶ Dalle sue immagini, che testimoniano visivamente la vita quotidiana nella Germania dell'Est, traspare monotonia, lentezza ma anche tutti quegli attimi di tenerezza di cui è fatta la vita, anche in un contesto difficile come quello in cui viveva. I suoi reportage su Berlino Est, sui luoghi oscuri della Germania orientale degli anni Ottanta, hanno messo a nudo il vuoto interiore che si nascondeva dietro la facciata di uno stato grigio e autoritario.³³⁷ Nel 1987, in collaborazione con Lutz Rathenow, Hauswald pubblica il libro fotografico *Ost-berlin* presso la casa editrice tedesca occidentale Piper-Verlag. Si tratta di una pubblicazione che ha creato moltissimo scalpore in entrambi i lati del confine. Pesante è stato il risentimento provato dalle autorità della Germania Est nei confronti delle fotografie stampate. L'utilizzo del termine Berlino Est, diffuso solo nei paesi fuori dal raggio sovietico, era fonte di grande scandalo.³³⁸ Per un artista della Germania dell'Est, pubblicare ad Ovest significava scontrarsi in maniera significativa con le autorità statali ma non solo, proprio nello stesso anno, infatti, si stavano celebrando i settecentocinquanta'anni della città di Berlino. Non ci poteva essere pubblicità peggiore. Kurt Hager, ministro della Cultura del Politburo della Germania Est comunicò il fatto a Erich Mielke, allora a capo della Stasi, che classificò Hauswald come nemico diretto dello stato. In merito a questa controversa pubblicazione fotografica, il giornalista Joerg Colberg ha intervistato lo stesso Hauswald presso l'agenzia Ostkreuz. Il fotografo non si è limitato a raccontare le numerose persecuzioni ma lo ha dimostrato attraverso una gigante pila di fogli presi dallo scaffale. Si trattava di una copia della relazione che la Stasi

³³⁵ A. Pfautsch *cit.* p.8

³³⁶ T. Winkler, *Retrospektive von Harald Hauswald. Schnell, unerschrocken, frech*, in 'Taz', 2020: <https://taz.de/Retrospektive-von-Harald-Hauswald!/5709591/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

³³⁷ Harald Hauswald, *reportage dalla DDR*, in 'Benandanti', 2020: <https://benandanti.it/harald-hauswald-reportage-dalla-ddr/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

³³⁸ J. Schmitz *cit.*

aveva redatto a proposito dell'uscita di *Ost-Berlin*. Ciò che più sorprende in questo preciso rapporto, è l'atteggiamento da critico fotografico assunto dalla Stasi nei confronti delle fotografie stampate nel libro. Ogni fotografia è stata commentata e criticata puntigliosamente. A partire dall'introduzione in riferimento all'intero volume pubblicato (*Figura 86*) si legge come la Stasi consideri il libro ben realizzato, composto da testo e immagini, precisando che la data di pubblicazione coincide con quella dell'anniversario di Berlino. Stando al rapporto, l'idea della Stasi è che Hauswald intendesse rappresentare Berlino Est, capitale della Repubblica Democratica Tedesca, non così com'è nella realtà ma secondo quelle che erano le idee emerse dagli ambienti ostili al Partito. Senza mezzi termini, la polizia evidenzia quanto le fotografie di Hauswald non siano per niente veritiere ma scattate con l'intento di portare avanti una pretesa di conoscenza e obiettività diffusa tra i gruppi dissidenti. Viene criticato il fatto di immortalare tutto ciò che era cupo, triste e opprimente e proveniente dai quartieri più poveri della città. L'utilizzo del bianco e nero, a discapito del colore, è ulteriore motivo di feroce critica da parte della Stasi: viene sottolineato il fatto di come il colore sia stato omesso volutamente in favore di quel bianco e nero che rende Berlino Est apparentemente grigia, triste e desolata. Descrivendo la copertina della prima edizione (*Figura 87*), come dimostra il documento proveniente dal dossier (*Figura 88*), ci si sorprende di come la Stasi accetti di buon grado la raffigurazione della cattedrale specchiata nelle finestre dell'ex *Palast der Republik*, ora demolito. Ciò che non va assolutamente bene è la composizione nel suo insieme: la cattedrale viene accettata come simbolo di Berlino ma, proprio perché specchiata nelle finestre, appare come se stesse dietro a delle sbarre. Il titolo *Ost-Berlin* posto sopra questa fotografia non fa altro che palesare il pensiero di Hauswald che Berlino Est sia una città intrappolata. La Stasi, in questo caso, ha fatto centro: solo una volta crollato il Muro, Hauswald si sentì finalmente libero di vivere la propria vita. Le sbarre della finestra non rappresentano altro che una metafora, evidente, di quella che era una società chiusa. In questo caso, la polizia non accetta il colore rosso presente nel titolo e sottotitolo: il rosso era il colore del partito comunista ed era inammissibile utilizzarlo per riferirsi all' 'altra parte'. La negazione portata avanti con fermezza dalla Stasi non fa che sottolineare quanto temesse la

resistenza: questo libro di Hauswald, nella sua totalità, si rivela talmente autentico da intimidire i funzionari, che attaccano anche le fotografie più innocue.³³⁹ Una delle più celebri fotografie di Hauswald è senz'altro quella che raffigura tre uomini seduti all'interno di un vagone della metropolitana (*Figura 89*). Si tratta di tre lavoratori, seduti uno accanto all'altro, due dei quali tengono ben strette le proprie valigette. Gli sguardi sono distratti, poco concentrati. Il signore al centro dell'inquadratura sembra guardare dritto nel mirino del fotografo ma senza farci troppo caso.³⁴⁰ Il mezzo pubblico è qualcosa che torna spesso nelle fotografie della DDR: Richter ha scattato moltissime fotografie durante i suoi lunghi viaggi in treno rendendo l'attesa stessa una delle più importanti narrazioni della vita quotidiana. Nel dossier il commento di questa fotografia è abbastanza innocuo, quasi ironico, e fa riferimento all'aspetto scontroso che si legge nei volti dei passeggeri (*Figura 90*). Ritrarre dei lavoratori così distratti e asociali non è stata una mossa saggia per Hauswald: i lavoratori, dentro e fuori dal luogo di lavoro, dovevano apparire sempre felici. In un altro scatto, Hauswald inquadra un piccolo palco, allestito nel parco di fronte ad uno dei tanti edifici prefabbricati, sopra il quale si sta svolgendo una sfilata di moda (*Figura 91*). Il sottopalco è praticamente vuoto, se non fosse per la presenza di alcuni bambini attaccati al palco stesso. Se l'intento di Hauswald era quello di trasmettere il poco interesse ottenuto dalla sfilata, lo conferma, in un certo senso, la Stasi stessa, attraverso un velato sarcasmo: viene scritto che, a quanto pare, in riferimento a ciò che voleva trasmettere Hauswald, la sfilata è stata davvero 'una schifezza' (*Figura 92*). Viene precisato, inoltre, che la fotografia è stata scattata durante una pausa ed era quello il motivo per cui nel luogo si aggirassero solo alcuni bambini. Il termine 'schifezza' non si riferisce certamente alla sfilata ma a ciò che la Stasi pensava fosse il pensiero di Hauswald a riguardo. Puntualizzando il fatto che sia stata scattata durante una pausa, ma non sapendolo per certo, mettono in discussione l'autenticità della fotografia stessa. È chiaro l'intento dello Stasi: screditare

³³⁹ J. Colberg, *Spotlight: Harald Hauswald, the images of others, and the Stasi*, in 'Conscientious', 2009:

http://jmcolberg.com/weblog/2009/04/spotlight_harald_hauswald_the_images_of_others_and_the_stasi/ [ultimo accesso 20 novembre 2023]

³⁴⁰ T. Winkler *cit.*

Hauswald a prescindere da ciò che scatta. Qualsiasi fosse stata la fotografia era certo che venisse immediatamente censurata. Il dossier prosegue nel sottolineare quanto Hauswald, nel volume, mostrasse edifici e strade fatiscenti, quasi sul punto di crollare, spesso prive di individui. La presenza di bambini, a volte del tutto assente, diventa un'occasione per la Stasi di rimarcare il fatto che Hauswald volesse mostrare la città di Berlino in uno stato di miseria. Lo dimostra una fotografia che inquadra un grande muro totalmente vuoto, privo di intonaco, davanti al quale si nota un bambino giocare tra i detriti (*Figura 93*). Il commento termina con l'esclamazione *Bassifondi di Berlino Est! (Ostberliner: Slums!)* che diventa una critica non nei confronti dello stato in cui si trova una parte della città ma al fatto che Hauswald si sia permesso di pubblicare un'immagine del genere (*Figura 94*). La polizia segreta, di fronte ad una fotografia di questo tipo, non aveva alcun elemento per mettere in dubbio lo stato di veridicità della fotografia. Se per altre fotografie, come quella raffigurante il momento della sfilata, poteva far dubitare di Hauswald, questa volta fallisce: la città, se non tutta sicuramente la zona inquadrata, si trovava veramente in quelle condizioni e la polizia non può negarlo. In questo senso fotografie di strade 'fin troppo' reali diventavano pericolose: erano considerate un vero e proprio attacco verso il regime e ne era assolutamente vietata la diffusione. Bisogna anche tenere conto che il libro era stato pubblicato all'Ovest: più di altre, fotografie di questo tipo mettevano in cattiva luce la città stessa e questo non si poteva permettere. Il percorso dedicato ad Harald Hauswald si conclude con una fotografia già analizzata in precedenza ma che diventa ancora più interessante se guardata attraverso gli occhi della Stasi. Alla polizia segreta non è di certo sfuggita la fotografia scattata durante la parata del Primo Maggio, rovinata dalla pioggia battente, che Hauswald ha sapientemente inserito nel volume (*Figura 82*). Ben consapevoli del fatto che un evento del genere rappresentasse il fiore all'occhiello del Partito, i funzionari della Stasi accusano Hauswald di aver aspettato esattamente il momento in cui il gruppo di uomini che sollevavano le bandiere correvano a ripararsi dalla pioggia. Non solo, con un punto di domanda si chiedono anche se la pioggia non sia stata un desiderio avverato del fotografo stesso.³⁴¹ La fotografia di strada di Harald

³⁴¹ J. Colberg *cit.*

Hauswald, nel suo insieme, si è rivelata molto complessa proprio per la varietà di tematiche affrontate. Attraverso due diversi sguardi, quello di codifica e quello della Stasi, si è potuta indagare la sua opera e comprendere i motivi per cui Hauswald è stato, probabilmente, il fotografo più perseguitato in assoluto dalla polizia segreta. La lettura delle fotografie mediante lo sguardo della Stasi ha confermato ciò che era chiaro fin dall'inizio: l'autenticità è sempre stata il principale obiettivo del fotografo, tanto da rischiare la vita per coglierla.

3.2 Sibylle Bergemann: scatti poetici di una realtà incantata

Sibylle Bergemann è stata una delle rappresentanti più significative della fotografia della DDR. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta, parte della sua produzione fotografica ha trovato ampio spazio in importanti mostre, sia personali che collettive, e pubblicazioni, una su tutti la rivista *Fotografie*, gestita dalla Commissione Centrale per la Fotografia. Il suo lavoro era molto conosciuto perché diffuso tra le più importanti riviste illustrate della Germania dell'Est quali 'Sibylle', 'Sonntag' e 'Das Magazin', periodici appartenenti alla stampa ufficiale ma connotati da una minore formalità e da una certa libertà di pensiero.³⁴² Nata nel 1941 a Berlino, una volta conclusi gli studi in ambito commerciale, Bergemann comincia a lavorare, tra il 1965 e il 1967, nell'ufficio editoriale della rivista 'Das Magazin'. Proprio in questi anni comincia ad avvicinarsi al mondo della fotografia diventando assistente dell'allora professore Arno Fischer, colui che diventerà, poi, suo marito. Dalla fine degli anni Sessanta, Bergemann, che comincia a lavorare per 'Sibylle', diviene a tutti gli effetti una fotografa freelance nel campo della moda. La rivista 'Sibylle', forse più di ogni altra, è stata fondamentale nell'influenzare la percezione collettiva non solo in termini di moda ma anche nella cultura e nei modi di vivere in generale. Attraverso le immagini diffuse dalla rivista, Bergemann ha contribuito a creare uno stile ed un'estetica talmente riconoscibili e personali in quella che era la fotografia di moda da

³⁴² D. Gualandris, *At the Berlinische Galerie, A Glimpse Inside the Visual Universe of Sibylle Bergemann*, in 'Ignant': <https://www.ignant.com/2022/06/27/at-the-berlinische-galerie-a-glimpse-inside-the-visual-universe-of-sibylle-bergemann/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

diventare una celebrità fotografica anche al di fuori della DDR. Non è però solo la moda che caratterizza la carriera di Sibylle Bergemann: come si vedrà in seguito, la fotografa si è cimentata nella ritrattistica, soprattutto di attori e artisti della Germania dell'Est, ma anche in reportage e serie fotografiche di altissimo valore culturale.³⁴³ Nel 1990, insieme ai colleghi Harald Hauswald, fotografo che ha sempre vissuto la sua passione in totale clandestinità, i coniugi Ute e Werner Mahler, Jens Röttsch, Thomas Sandberg e Harf Zimmermann diventa cofondatrice dell'agenzia *Ostkreuz*, ad oggi una delle più importanti agenzie fotografiche di tutta la Germania. L'idea alla base di *Ostkreuz* era quella di unire le diverse esperienze fotografiche al fine di sopravvivere, in quanto professionisti, a ciò che sarebbe avvenuto in seguito alla caduta del comunismo. Il crollo della DDR, infatti, ha comportato la sparizione di moltissimi canali di lavoro: avere un'agenzia alle spalle voleva dire, per questo folto gruppo di fotografi, continuare ognuno con la propria attività in un mondo dominato da condizioni di mercato di stampo capitalista.³⁴⁴ L'agenzia, di fatto, permetteva loro di sostenersi a vicenda e gestire, in maniera autonoma, i propri diritti d'immagine.³⁴⁵ Come punto di partenza per quella che sarà l'analisi della fotografia di Sibylle Bergemann, molto variegata nelle tematiche e negli stili, è stato scelto di guardare a quelle fotografie scattate tra la fine degli anni Settanta e i primi anni del Duemila. Si tratta di una fotografia di per sé molto descrittiva, a tratti documentaristica ma, in ogni caso, piena della sensibilità che caratterizza la fotografa. Rispetto ad altri scatti che seguiranno, le prime fotografie analizzate sono molto vicine al lavoro di altri fotografi incontrati precedentemente. Vi si può ritrovare senz'altro l'influenza di Arno Fischer, mentore prima che marito, ma anche quella sensibilità propria di Evelyn Richter e di tutta quella fotografia che ha caratterizzato gli anni Sessanta e Settanta della DDR. Gli incarichi ottenuti presso le riviste di moda hanno permesso alla Bergemann, fin da subito, di affiancare una passione fotografica

³⁴³ J. Voigt, *Realtà incantata*, in 'Archimagazin', 2008:
<http://www.archimagazine.com/mbergemann.htm> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

³⁴⁴ V. Krusteva, *The legacy of Sibylle Bergemann on show in Sofia*, in 'BnR.Radio Bulgaria', 2022:
<https://bnr.bg/en/post/101619608/the-legacy-of-sibylle-bergemann-on-show-in-sofia>
[ultimo accesso 14 febbraio 2024]

³⁴⁵ D. Gualandris *cit.*

parallela incentrata sull'immortalare la vita di tutti i giorni in una maniera così spontanea e personale da evitare, consapevolmente, l'artificiosità dello studio. Il lato creativo che la caratterizza è visibile fin da queste prime immagini ma, con il passare del tempo, si noterà come andrà a consolidarsi tanto da rendere le fotografie facilmente riconducibili alla sua persona. Nella fotografia scattata nella *Bernauer Straße (Figura 95)* ci si trova di fronte ad una bambina, vestita di bianco, che assume una posa del tutto innocente e infantile di fronte al Muro di Berlino. La fotografia, scattata nel 1990, inquadra quella che era la parte rimasta intatta del muro in seguito alla caduta dello stesso avvenuta nel novembre dell'anno precedente. Se la presenza del Muro rende la fotografia molto concreta e richiama nell'immediato il mondo della DDR, lo stesso non vale per il soggetto. La bambina, forse incontrata per caso, sembra quasi un fantasma, una misteriosa ed astratta presenza che trasforma quella che poteva essere una fotografia documentaria in uno scatto totalmente artistico.³⁴⁶ La personalità creativa di Bergemann, che sarà più forte e palese nelle fotografie più tarde, è già riscontrabile nelle immagini scattate tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta. La sensibilità nei confronti degli individui è ugualmente percepibile nel momento in cui si trova a ritrarre un edificio residenziale di nuovissima costruzione nella città di Berlino (*Figura 96*). L'imponenza data dal mastodontico *Plattenbau* conferisce, quasi, una sorta di soffocamento nello spettatore. Nella zona erbosa antistante l'edificio si può notare un uomo con una pala tra le mani. La presenza di questo individuo è in grado di regalare una sorta di umanità ad una fotografia altrimenti asfissiante. L'edificio, insieme al veicolo che scorre nel lato destro dell'inquadratura, rappresentano quegli elementi quotidiani ma allo stesso tempo iconici della DDR che, da soli, conferiscono all'immagine una forte sensazione di staticità. L'individuo, colto nell'atto di scavare il terreno, spazza via quella colossale immobilità aprendo quasi un varco. L'immagine successiva, scattata nel 1978, è stata scelta, invece, perché priva di individui ma altrettanto carica di sensibilità artistica. In una Berlino invernale, come si nota dalla presenza della

³⁴⁶ J. Slaski, *DDR-Fotografin Sibylle Bergemann: Bilder, die den Osten prägten*, in 'tipBerlin', 2023: <https://www.tip-berlin.de/stadtleben/geschichte/sibylle-bergemann-fotos-ddr-fotografin/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

neve nella parte inferiore dell'inquadratura, l'attenzione di Bergemann viene catturata da una candida carrozzina (*Figura 97*). In contrasto con lo scuro e degradato muro della casa, l'elemento protagonista di questa fotografia sembra quasi fuori luogo. Le fotografie scelte, molto diverse tra loro, hanno tutte in comune l'approccio enigmatico con il quale Bergemann guardava e affrontava la realtà. Lo sguardo soggettivo, privato, addirittura intimo della fotografa viene percepito, in maniera immediata, dallo spettatore nel momento in cui si trova di fronte alle immagini. Le sue fotografie, se paragonate a quelle di Hauswald, appaiono del tutto innocenti, nonostante siano cariche di simboli. Come afferma la giornalista tedesca Jutta Voigt, la realtà di Bergemann è incantata, carica di tracce quasi oniriche. Ci si trova continuamente stupiti di fronte alle sue opere, quasi ci si trovasse a vagare in un sogno. L'osservatore, infatti, viene catturato dalle immagini: esse lo trattengono all'interno tanto da non lasciarlo più andare. Nonostante la volontà di ritrarre la realtà che la circondava, la fotografa non fa altro che palesare il mistero che connota la stessa esistenza, quel mistero che riguarda tanto gli uomini quanto le cose. L'autenticità della DDR è, con Bergemann, non percepita in maniera concreta, reale, ma come se si trattasse di un sogno: il suo personale modo di vedere e ritrarre la realtà è stato in grado di aprire la strada a tutta quella fotografia dissidente, caratterizzata dalla soggettività di ognuno, che esploderà con forza negli anni Ottanta.³⁴⁷ Il lato onirico, la realtà sfumata, viene resa ancora più evidente in una serie fotografica più tarda, scattata nel corso dei primi anni del Duemila, intitolata semplicemente *Polaroid*. A tratti inquietante, quasi si trattasse di un'inquadratura presa da un film dell'orrore, una di queste Polaroid ritrae un cavallo giocattolo posizionato nell'angolo di un edificio (*Figura 98*). Il tema dell'infanzia è spesso presente in Bergemann: la carrozzina, i giocattoli, i ritratti di bambini sono molto frequenti. La sensazione di osservare degli scatti provenienti da un sogno, più che dalla realtà, è ancora più forte in questa serie di Polaroid. Le bambine, sia nelle fotografie a colori (*Figura 99*) che negli scatti in bianco e nero risalenti agli anni Settanta (*Figura 100*) sembrano spiriti guida capaci di portare l'osservatore fuori dalla concretezza che

³⁴⁷ J. Voigt *cit.*

denota la realtà. Lo sguardo fisso, spesso in primo piano, cattura all'istante chi le guarda, trascinando l'osservatore all'interno del quadro fotografico. Questa sorta di magia rappresenta, probabilmente, il lato più intrigante della personalità artistica di Bergemann: di fronte a fotografie come queste si fa molta fatica a staccarsi. La fotografa si faceva guidare dalla pura intuizione e ha saputo tradurre anche la più piccola delle percezioni in qualcosa di grandioso.³⁴⁸ Bergemann, infatti, ha sempre ammesso che la sua attenzione veniva catturata da tutto ciò che si poteva considerare intercambiabile: appena notava qualcosa 'fuori posto', negli ambienti, negli oggetti, negli animali ma anche nelle persone, la sua attenzione veniva immediatamente catturata. L'atteggiamento da lei adottato induce l'osservatore a meditare di fronte alla sua fotografia: nelle sue immagini è obbligatorio sprofondare, interrogarsi, guardare all'interno dei segreti, delle emozioni ma anche degli aspetti inquietanti che caratterizzano l'esistenza. Bisogna abbandonarsi alla sensazione di nostalgia e abbracciare l'enigma, il mistero della vita. Il suo intento non è quello di cogliere la realtà oggettiva ma quella realtà fatta da sensazioni: Bergemann vuole mostrare una realtà quasi fiabesca, incantata, che di reale ha ben poco. Più di altri ha saputo cogliere le banalità della vita e trasformarle in pura poesia. È stata in grado di incoraggiare, sia fotografi che spettatori, a quell'individualità costantemente minacciata, andando a ricercare continuamente il lato buffonesco della vita, tutto ciò che di più stravagante poteva trovare. Ha sfidato il regime della DDR aprendo una porta verso il mistero, un mistero molto più rassicurante della realtà.³⁴⁹ Proprio per la natura variegata della sua fotografia, è interessante guardare anche ad alcuni dei ritratti femminili a cui Bergemann ha dedicato molto tempo e passione. Se attraverso la fotografia di Evelyn Richter si è vista la figura femminile in quello che era il ristretto mondo operaio, con Bergemann si guarda a soggetti molto celebri in quella che era, allora, la Germania dell'Est: cantanti, scrittrici, attrici e modelle rappresentavano solo una parte delle tantissime persone da lei ritratte. Nel 1976, periodo nel quale Bergemann fotografò molti personaggi cruciali di Berlino Est, dedicò la sua attenzione a Nina ed Eva Maria Hagen, presumibilmente senza

³⁴⁸ D. Gualandris *cit.*

³⁴⁹ J. Voigt *cit.*

vestiti (*Figura 101*). Al di là della bellezza e semplicità che caratterizza questo ritratto in bianco e nero, ciò che risulta interessante è il fatto che di lì a pochi mesi Nina Hagen si trasferì nella Germania Ovest al fine di porre le basi di quella che sarà la sua fervida carriera di musicista.³⁵⁰ I ritratti di Bergemann differivano molto uno dall'altro: spesso erano umoristici, spesso provocatori ma anche molto rilassati. Di frequente la celebrità di turno si poneva con orgoglio al centro dell'inquadratura mantenendo uno sguardo incisivo. Questo è il caso del ritratto dell'attrice e amica della fotografa Katharina Thalbach (*Figura 102*). Vestiti neri ed eleganti, foulard a pois legato al collo, Thalbach viene inquadrata seduta ad un tavolo, forse di un ristorante, come si deduce dal piattino con il dolce e dalla tazzina tagliata nella parte sinistra dell'inquadratura. Complice la sigaretta tenuta a mezz'aria, la giovane Thalbach sembra richiamare l'iconica attrice britannica Audrey Hepburn. Le persone non erano l'unica fonte di grande attrazione per una grande fotografa come Sibylle Bergemann. Soprattutto durante la sua giovinezza, gli ambienti urbani, in particolare la città di Berlino, suscitavano in lei un grandissimo fascino. Per decenni seguì, passo dopo passo, i cambiamenti che subiva la città: la costruzione del Muro nel 1961, la città divisa, il crollo del regime e la successiva riunificazione furono eventi talmente clamorosi che non potevano sfuggire al suo mirino. La progettazione dello spazio pubblico, l'architettura, la costruzione di edifici nuovi e progressisti modificarono il suolo della città coinvolgendo anche il quartiere centrale, il Mitte. Berlino Est è sempre stato l'habitat naturale in cui Bergemann si muoveva: rappresentava il campo base da cui partivano le sue esplorazioni fotografiche. Spesso le fotografie mostrano le persone all'interno della città, coinvolte nel tessuto urbano ma la sua attenzione veniva anche catturata da facciate architettoniche, interni di appartamenti e mastodontici edifici prefabbricati di calcestruzzo.³⁵¹ Proprio in questa tematica è possibile collocare una delle opere più iconiche di Bergemann, la serie fotografica *Il Monumento (Das Denkmal)*. Realizzata nell'arco di undici anni, dal 1975 al

³⁵⁰ J. Slaski *cit.*

³⁵¹ Mostra *Sibylle Bergemann. Town and Country and Dogs Photographs, 1966 – 2010*, in 'Berlinische Galerie', 2022: https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Presstexte/Ausstellungen_2022/Sibylle_Bergemann/Press-kit_Sibylle-Bergemann_Berlinische-Galerie.pdf [ultimo accesso 14 febbraio 2024] p.9

1986, questa serie fotografica è stata commissionata a Bergemann dal Ministero della Cultura della Germania dell'Est. La fotografa, arrivata nello studio dello scultore Ludwig Engelhardt, nei pressi di Usedom, comincia ad assistere, passo dopo passo, alla costruzione delle statue destinate a quello che sarà il Forum Marx Engels di Berlino. Le immagini che compongono la serie non sono per niente convenzionali: geometrie e corpi frammentati sono ciò che più caratterizza questa serie. Le fotografie scelte, forse le più iconiche dell'intera serie, rappresentano quelle che sono state le fasi finali della costruzione dei monumenti. La prima fotografia, del 1984, mostra i corpi di Marx ed Engels, privi di testa, legati da vari fili (*Figura 103*). La pesantezza conferita dalla pietra delle sculture sembra immersa nel cielo, con le sue nuvole che sovrastano i futuri simboli di Berlino. Forse ancora più celebre è la fotografia che inquadra il momento dell'istallazione della statua di Friedrich Engels (*Figura 104*). Appesa ad una gru mediante un filo, la pesante statua fluttua nel cielo di Alexanderplatz. Nonostante lo scatto documenti l'istallazione della scultura, al crollo del Muro, la stessa fotografia venne utilizzata dai media occidentali per simboleggiare la fine del regime della DDR.³⁵² Ancora una volta, quindi, il contesto diventa fondamentale. La stessa fotografia, in questo caso, è stata letta e utilizzata in maniera del tutto errata dal mondo occidentale. La memoria collettiva occidentale, come afferma Anne Pfautsch a proposito di questo stesso scatto, si è appropriata e ha trasformato, di fatto, quella che era la memoria collettiva della Germania dell'Est, una memoria che lotta costantemente contro l'oblio. Invece di tenere conto della testimonianza di Sibylle Bergemann, la quale voleva documentare la costruzione del monumento senza nessun tipo di critica alla situazione politica e culturale dell'epoca, si è data alla fotografia un'interpretazione del tutto occidentale. La storiografia occidentale ha connotato, e trasmesso, questa fotografia come sovversiva, quasi fosse il chiaro segnale di un regime in caduta libera. L'immagine celebre a livello internazionale è stata depredata, quindi, della sua funzione originaria ed è passata alla storia come uno degli scatti più rappresentativi della fotografia dissidente della Germania

³⁵² *Ivi* p.2

dell'Est.³⁵³ Non è un errore, quindi, constatare come l'etichetta di fotografia dissidente sia altamente riduttivo se si tiene conto, invece, dei molteplici stili e tematiche affrontati da Bergemann nel corso della sua lunga carriera.³⁵⁴ La fotografia che segue, molto particolare, ricca di dettagli e di una sfocatura quasi fiabesca, raffigura un vassoio carico di tazzine dalle stampe floreali (*Figura 105*). Tra le tazzine di questa immagine, appartenente alla serie *Polaroid* del 2003, si scorgono due fototessere, una delle quali sembra raffigurare la stessa Bergemann. Questa immagine è stata scelta per il luogo in cui è stata scattata, l'appartamento in Schiffbauerdamm. Qualcosa a cui Sibylle Bergemann era molto legata erano i luoghi privati in cui poteva incontrarsi liberamente con gli amici e i colleghi. Fondamentale per la sua pratica fotografica, è stato lo scambio di opinioni ed esperienze con amici, colleghi e conoscenti. La compagnia formata dai diversi artisti della Germania dell'Est si ritrovava spesso insieme proprio per vivere e parlare in relativa sicurezza: insieme discutevano e si avventuravano nelle novità, spesso rassicurandosi reciprocamente. Questo folto gruppo di persone che girava intorno a Bergemann e al marito Arno Fischer, diventava, a sua volta, un rassicurante rifugio all'interno del quale i pensieri vagavano più liberi che mai. Se si riprende il discorso a proposito dell'importanza della sfera privata nella DDR, si comprende quanto la stessa rappresentava un vero e proprio luogo in cui le persone potevano incontrarsi. Gli appartamenti delle persone diventavano, spesso, quegli spazi fondamentali nei quali scambiare idee e argomenti. Della stessa idea è lo storico tedesco Paul Betts nel momento in cui chiarisce come la sfera privata sia stata sia un luogo fisico che una vera e propria pratica in quella che era la DDR degli anni Settanta. Nel caso di Sibylle Bergemann, la sfera privata non era altro che il suo appartamento. La sua casa era vissuta come una forma di protezione personale, un rifugio dalle richieste e dalle pressioni spinte dal mondo esterno ad essa. Bergemann e Fischer hanno aperto la loro porta di casa a numerosi visitatori mettendo a libera disposizione un luogo sicuro in cui ritirarsi, unirsi: uno spazio

³⁵³ A. Pfautsch, *The Archive of Sibylle Bergemann. Questions of Memorialisation and Reinterpretation*, n. 7 in 'Miejsce', 2021:

<http://miejsce.asp.waw.pl/en/the-archive-of-sibylle-bergemann-questions-of-memorialisation-and-reinterpretation/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

³⁵⁴ *ibidem*

dov'era possibile parlare ma anche ballare, divertirsi e discutere di fotografia per tutta la notte.³⁵⁵ In sostanza, l'appartamento dei due fotografi funzionava alla stessa maniera delle chiese che ospitavano musicisti punk e gruppi d'opposizione nel corso degli anni Ottanta. L'innata ospitalità di Bergemann aiuta a comprendere come le residenze private, in questo caso l'appartamento a Schiffbauerdamm, nel Mitte di Berlino, e il castello Hoppenrade, situato nel Brandeburgo, affittato dai coniugi per sei estati, siano diventati veri e propri rifugi di autonomia e individualità durante il periodo della DDR. Luoghi chiusi all'interno di una società altrettanto chiusa.³⁵⁶ Nel 1976, Bergemann e Fischer, insieme alla figlia Frieda, si trasferirono nel famoso appartamento in Schiffbauerdamm, con vista sul fiume Sprea. In questa casa vissero per ventotto anni, fino al 2004, anno in cui dovettero trasferirsi a causa della ristrutturazione dell'intero edificio. Il confine tra le due Germanie era vicinissimo: dalla finestra della cucina si vedeva la stazione di Friedrichstrasse, dalla quale partivano i treni diretti a Ovest.³⁵⁷ Il soggiorno dell'appartamento, molto ampio, era adornato da palme e alberi di alloro vicino ai quali vi era sistemato un divano che faceva sentire a proprio agio ospiti ed amici. Non si trattava solo di un'abitazione privata: Schiffbauerdamm era un vero e proprio laboratorio fotografico, un archivio ma anche una scuola e un ritrovo di artisti. Non sarebbe possibile indagare sulla fotografia della DDR senza menzionare luoghi di questo tipo. Una serata speciale, il compleanno di Arno Fischer, è stata immortalata in una fotografia di Christian Borchert, altra grande figura di spicco nel panorama fotografico della DDR, (*Figura 106*). La fotografia è stata scattata nel salone di Bergemann nel quale, attorno al tavolo da pranzo, si è radunato un gruppo di persone dalla forte personalità. A partire dal lato destro della fotografia si nota il fotografo Ludwig Schirmer, Arno Fischer, il festeggiato, con Sibylle Bergemann seduta in grembo, Brigitte Voigt e il pittore Lutz Brandt, che tiene un cagnolino in braccio. Accanto a lui, Perette Henrich e il fotografo

³⁵⁵ A. Pfautsch, *Sibylle Bergemann: Private Spaces as Havens for Exchange and Exuberance*, in 'Sibylle Bergemann: Town and Country and Dogs, Photographs 1966-2010', in 'Academia.edu', 2022:

https://www.academia.edu/87725650/Sibylle_Bergemann_Private_Spaces_as_Havens_for_Exchange_and_Exuberance [ultimo accesso 14 febbraio 2024] p.1

³⁵⁶ *Ivi* p.2

³⁵⁷ *ibidem*

Micha Weidt. Se questa fotografia dimostra quante importanti personalità della Germania dell'Est frequentavano l'appartamento bisogna ricordare che i fotografi Bergemann e Fischer erano molto conosciuti e frequentavano anche molti dei fotografi internazionali dell'epoca. Celebrità del panorama fotografico internazionale discutevano di fotografia con i loro colleghi dell'Est: gli studenti di Fischer, per esempio, davanti ad una torta ed un caffè incontravano nell'appartamento di Schiffbauerdamm Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka e Barbara Klemm. Nel 2001, dopo la riunificazione tedesca, venne addirittura fondata la scuola privata *Fotografie am Schiffbauerdamm*, la quale prevedeva che l'appartamento dei fotografi diventasse una vera e propria aula scolastica ma la ristrutturazione totale dell'edificio, prevista di lì a tre anni, sventò il piano.³⁵⁸ Gli appartamenti privati in città non erano, però, gli unici luoghi in cui i coniugi vivevano e ospitavano gli amici. Dal 1973 al 1979, Bergemann e Fischer si spostarono nel Castello Hoppenrade, nel Brandeburgo, del quale affittarono tre stanze al primo piano. Bergemann, che seguiva l'incarico di fotografare i villaggi dimenticati dal socialismo, chiese, in maniera scherzosa, al sindaco del luogo se avesse a disposizione un castello capace di ospitare lei e il marito. Fischer, infatti, all'epoca era ossessionato dai castelli tanto da dipingerli incessantemente.³⁵⁹ Il castello di Hoppenrade diventa, ben presto, un altro importante luogo di ritrovo per gli artisti e fotografi della DDR: sempre a corto di location dove scattare fotografie e discuterne con i colleghi, si ritrovarono spesso in quell'incantato luogo estivo. Lo stesso divenne una meta interessante anche per fotografi dell'Ovest come Thomas Höpker e Michael Ruetz. Il castello affittato da Bergemann e Fischer non attira solo i fotografi: personalità del cinema, attori, poeti, scrittori e soprattutto tantissime modelle di Berlino Est raggiungono la bellissima località. Ospiti abituali erano le attrici Katharina Thalbach, all'epoca appena diciannovenne, e Angelica Domröse, che proprio al castello conobbe il marito, anch'egli attore, Hilmar Thate. Ecco quanto sono stati di notevole importanza luoghi come questi in quella che era la scena artistica della DDR. Nel castello veniva a plasmarsi un'atmosfera che mischiava la rigidità del socialismo

³⁵⁸ *Ivi* p.4

³⁵⁹ *Ivi* p.5

con la ricchezza di un'epoca passata. La stessa Bergemann ricorda quelle estati dense di balli, bevute, discorsi sull'arte e sulla fotografia. Non solo, amici e colleghi avevano in comune con lei l'amore per l'organizzazione di feste in costume capaci di rievocare, in divertenti parodie, le grandi manifestazioni socialiste. Questa grande comunità artistica viveva in sintonia in uno spazio fisicamente rigido ma anche molto moderno: la distanza tra Oriente e Occidente veniva ad annullarsi grazie alla potenza dell'arte e del divertimento. La sesta estate fu l'ultima: i cittadini di quel villaggio non sopportavano più quella sorta di anarchia incantata creata dal via vai di cittadini proveniente da Berlino Est e dall'Ovest.³⁶⁰ Ad ogni modo il castello di Hoppenrade fu sicuramente luogo di importanti incontri e regno della più assoluta creatività. I costumi posseduti da Sibylle Bergemann diventavano spesso protagonisti di sfilate di moda improvvisate, esuberanti e creative, come dimostra la fotografia scattata da Ludwig Schirmer (*Figura 107*). Tutte queste 'recite di megalomania', come le definiva Fischer, venivano immortalate da scatti spontanei e poco attenti come questo. Per sei estati il castello viveva nella più totale tranquillità durante il giorno ma diventava luogo di puro divertimento a notte fonda. Quasi nessuno tornava a casa: gli ospiti si riunivano a dormire nel grande salone, si addormentavano su alcune brandine o addirittura sul pavimento. Schirmer coglie un momento come questo nella fotografia, intitolata, appunto, *Una mattina al Castello Hoppenrade* (*Figura 108*). Nello scatto si vede Grischa Meyer, inquadrato di spalle, Regine Sylvester ancora addormentata e, in piedi, Micha Weidt che gesticola.³⁶¹ Momenti e luoghi come questi, che sembrano sfumare i rigidi confini della Germania dell'Est, assumono ancora più importanza se pensati in funzione della sfera privata della DDR. La disponibilità dei coniugi Fischer, il gruppo che avevano creato intorno a loro, era significativo nel rafforzamento e nella conoscenza di sé stessi. Tutto ciò era di vitale importanza per le persone della Germania dell'Est. Un gruppo di persone, soprattutto così variegato, permetteva un illimitato scambio di opinioni in grado di contemplare e concepire fatti, cose e arte stessa. Ognuno

³⁶⁰ W. Büscher, *Ich hatte ein Schloss im Nirgendwo*, in 'Die Welt', 2000: <https://www.welt.de/print-welt/article529795/Ich-hatte-ein-Schloss-im-Nirgendwo.html> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

³⁶¹ A. Pfautsch, *Sibylle Bergemann cit.* p.7

fedele alla propria visione del mondo poteva confrontarsi di continuo dando vita ad un gruppo solido e univoco ma caratterizzato da atteggiamenti soggettivi e individualistici.³⁶² Nonostante tutto, Sibylle Bergemann non è mai stata un'artista marginale, o clandestina, come poteva essere Hauswald. Il suo stile di vita, per quanto deviante, se per altri era considerato un rifiuto delle circostanze politiche e sociali dello stato socialista di certo non lo era per lei. Il suo lavoro di fotografa freelance era molto affermato. Insieme al marito viaggiava in una strada che oscillava tra il consenso e la disapprovazione dello stato al fine di mantenere la propria indipendenza. Nessuno dei due avrebbe mai lasciato la controversa DDR: in quanto fotografi molto affermati e rispettati anche dagli stessi organi statali hanno saputo, molto spesso, aggirare gli ostacoli posti dal regime stesso. Bergemann non avrebbe mai lasciato il suo amato appartamento in Schiffbauerdamm, Fischer, dal canto suo, non si sarebbe mai separato dai suoi studenti, amici e colleghi.³⁶³ Prima del trasferimento, dovuto alla ristrutturazione dell'intero edificio, i coniugi organizzarono una mostra finale, *Finissage*, collocata nel loro appartamento e nei due vuoti sottostanti evocando, per un'ultima volta, un santuario capace di riunire circa tremila visitatori. A sentire Ute e Werner Mahler, lo spazio creato da Bergemann e Fischer è stato a dir poco necessario in una società tanto collettivizzatrice ed egualitaria come quella della DDR. Solo in luoghi come questi le persone si sentivano non solo al sicuro ma anche speciali: si riunivano volentieri perché coscienti di essere ascoltati e apprezzati. Secondo il giornalista Günter Gaus, si era creata una vera e propria società di nicchia se si tiene conto che le nicchie rappresentano, di fatto, quei ritiri nel privato capaci di soddisfare tutti quei bisogni individuali ai quali una società di stampo egualitario non provvede in maniera adeguata.³⁶⁴ Queste nicchie, di tipo artistico non erano, di per sé, oppostive ma lo diventavano nel momento in cui i concetti di autonomia e spazio privato non venivano tollerati dal regime. Non è corretto inquadrare questi incontri artistici come rappresentativi della resistenza: nonostante le variegate discussioni e pratiche fotografiche nulla era fortemente sovversivo. I tedeschi dell'Est sapevano bene fino a dove potevano spingersi, cosa fare o cosa

³⁶² *Ivi* p.8

³⁶³ *Ivi* p.9

³⁶⁴ *Ivi* p.10

non fare per passare inosservati nel proprio spazio privato. Nella cerchia artistica di Bergemann, che radunava personalità dell'Est e dell'Ovest, il tema della fotografia era sempre presente ma non di certo l'unico. Secondo lo storico dell'arte Matthias Flügge, la parola d'ordine era scambio: più che di società di nicchia, infatti, si dovrebbe parlare di spazi privati caratterizzati da una grande apertura.³⁶⁵ In questi luoghi non ci si estraniava del tutto dalla società della DDR ma si portavano avanti delle conversazioni talmente stimolanti che Bergemann ha sempre considerato fondamentali per la sua carriera e per la sua persona.³⁶⁶ La fotografia di Sibylle Bergemann, inoltre, ha catturato recentemente l'interesse di alcuni studiosi di fotografia tedesco-orientali, che la classificano come documentazione storica, tirando in ballo la nozione di memoria. Da una parte, l'attenzione dedicata alla Bergemann è sicuramente positiva ma, dall'altra, si rischia il confinamento dell'intero lavoro di Bergemann in un piccolo spazio concluso della storia tedesca, quello della DDR. L'archivio fotografico di Sibylle Bergemann, ora nelle mani della figlia Frieda von Wild e della nipote Lily, è tuttora oggetto di riformulazione. La figura di Bergemann, secondo loro, dovrebbe uscire dai rigidi confini della Germania dell'Est. In questo senso, riferirsi a Bergemann come 'fotografa della DDR' non soddisfa le loro aspettative in quanto l'appartenenza alla DDR non risulta un valore aggiunto ma uno stigma, qualcosa dal quale intendono emanciparla. Questo non vuol dire rinnegare le loro stesse origini ma inseguire la volontà di far emergere questa grande fotografa in quanto tale e non in quanto fotografa dell'Est. Per questo motivo, le von Wild stanno cercando di promuovere la Bergemann come fotografa tedesca prima a livello internazionale e, solo in seguito, in Germania. Questa idea nasce nel momento in cui entrambe si sono accorte che quando vengono promossi dei fotografi tedeschi viene sempre dato per scontato provengano dall'Ovest. Quando, invece, i bravi fotografi tedeschi sono originari dell'Est è necessario specificarlo. Privando la stessa Bergemann dell'etichetta che la relega nella DDR in quella che è la scena internazionale forse, con il passare del tempo, anche gli storici d'arte tedeschi riusciranno a dimenticare questa marcata differenziazione tra Est e Ovest. Se le

³⁶⁵ *Ivi* p.11

³⁶⁶ *ibidem*

esperienze vissute durante il periodo socialista sono state formative per la vita e la carriera di Sibylle Bergemann, è lo stesso vero che, anche in seguito alla caduta del Muro, la sua prospettiva fotografica non è cambiata. Se si riesce a fondere la duplice visione storiografica, ora divisa in maniera forte tra fotografia orientale e fotografia occidentale, forse sarà possibile liberare artisti e fotografi dall'etichetta di 'tedesco dell'Est'. Ma questa è la strada corretta? È giusto riformulare la storiografia dell'arte occidentale omettendo la DDR come fattore d'influenza? La storica Anne Pfautsch, per esempio, non si trova del tutto d'accordo con le volontà di Frieda e Lily von Wild. Togliendo a Sibylle Bergemann il contesto della Germania dell'Est e, nel medesimo tempo, non inserendola in un piano di parità in quella che è la storia dell'arte tedesca, si arriverà non solo ad emarginare la sua arte ma anche a distorcere la visione della sua intera opera fotografica. Nonostante la sua vita e la sua pratica fotografica non si siano concluse con la caduta del Muro di Berlino e la conseguente fine del regime della Repubblica Democratica Tedesca, lo sguardo di Bergemann rimane molto radicato nella pratica di fotografia documentaria della Germania dell'Est. Se ci si adatta alla narrativa di stampo occidentale, in cui l'Ovest risulta il produttore centrale di arte, allora Bergemann rimane una fotografa 'periferica': questo perché viene ricordata la lunga carriera avuta nell'Est ma ignorata la produzione ventennale avvenuta in seguito alla riunificazione. Non solo, se come punto di partenza per lo studio dell'opera di Sibylle Bergemann si tiene conto del pensiero femminista, si può notare, fin da subito, come la maggior parte delle voci biografiche a lei dedicate riportano il fatto di essere stata studentessa e moglie di Arno Fischer, uno dei più importanti fotografi della DDR. Le von Wild per prime si oppongono alla relegazione di Bergemann in quanto 'moglie di Fischer': in quanto fotografa autodidatta, l'incontro con Fischer è stato molto formativo per Bergemann ma in maniera reciproca. Bergemann per Fischer, anche prima di diventarne la moglie, era certamente una sua studentessa ma anche consigliera, sostenitrice, critica e fonte di ispirazione. Il fatto che non fosse stata una semplice studentessa è dimostrato dal fatto che nel 1994 viene dichiarata, dall'Accademia di Belle Arti di Berlino, la prima fotografa donna della Germania dell'Est, uno statuto che, fino ad oggi, non possiede nemmeno lo stesso Arno Fischer. Non bisogna sorprendersi

se l'importanza di Bergemann nella fotografia tedesca orientale viene, per molti versi, ridotta: nella DDR, infatti, la maggior parte degli artisti e fotografi erano uomini. Già nel capitolo precedente si è visto come l'uguaglianza di genere, portata in palmo dalla costituzione, che avrebbe dovuto garantire pari opportunità e trattamento per uomini e donne indistintamente, non era tangibile nella vita reale. Sia nella quotidianità che sul piano culturale e artistico, lo sguardo maschile era quello dominante: le presenze femminili venivano spesso escluse dalle rappresentazioni artistiche. In seguito alla riunificazione, la situazione non è cambiata: l'attenzione dedicata agli artisti maschili è proseguita sia per quanto riguarda la scena artistica ufficiale sia quella alternativa omettendo, di fatto, moltissime artiste dell'ex DDR non solo dalle mostre collettive ma anche dai cataloghi sull'arte della Germania dell'Est. Tenendo conto anche del pensiero femminista, quindi, non si può che essere d'accordo con le affermazioni della studiosa di genere Katja Guenther nel momento in cui dichiara che le donne della Germania dell'Est hanno subito una doppia emarginazione: in quanto donne e in quanto orientali. Questa duplice emarginazione porta ad un'ultima riflessione. Se dal punto di vista prettamente femminista ci si sposta all'emarginazione riguardante il concetto di localizzazione, viene da chiedersi il motivo per il quale, quando viene trattata la fotografia tedesca del dopoguerra, venga citata sempre e solo la Scuola di Düsseldorf e la produzione di Bernd e Hilla Becher. La vivida scena artistica intorno all'Accademia di arti visive di Lipsia, insieme alle opere fotografiche di Sibylle Bergemann e Arno Fischer, vengono del tutto escluse dalla narrazione. Ecco che diviene necessario includere le dichiarazioni degli artisti su un piano di parità: ciò è importante tanto quanto analizzare le opere d'arte nel contesto in cui sono state prodotte. Per quanto riguarda la fotografia di Bergemann, ma anche quella degli altri fotografi citati, ciò vuol dire tenere ben presente l'ambiente politico, sociale e culturale della Germania dell'Est. Pfautsch, in quanto storica dell'arte femminista sull'arte post-socialista, insiste moltissimo sull'affermare che, in quanto storici dell'arte impegnati in questo specifico argomento, bisognerebbe 'narrare' e non incorporare gli artisti dell'Est nella storiografia occidentale. In accordo con lo storico Hayden White, Pfautsch ritiene necessario operare colmando le lacune, cambiando il punto di vista della

comprensione al fine di creare, di fatto, una nuova conoscenza. Solo ricostruendo la verità si riuscirà, poi, a portare avanti un discorso capace di includere una visione del passato della Germania dell'Est come viene rappresentata nella fotografia di Bergemann. Seguendo questa strada la fotografia verrebbe liberata dallo stigma comunista e il suo contributo verrebbe riconosciuto in quanto tale nella storia della fotografia tedesca.³⁶⁷

3.3 Gundula Schulze-Eldowy: il lato oscuro dell'emarginazione sociale

Conosciuta come *l'enfant terrible* della fotografia della Germania dell'Est, Gundula Schulze-Eldowy dedicò la sua vita a ritrarre cittadini molto diversi da quelli che venivano rappresentati nelle stampe ufficiali, nelle mostre o nelle pubblicazioni illustrate. Schulze-Eldowy, forse più di altri, ha voluto utilizzare il mezzo fotografico per attirare l'attenzione su tutti quegli individui emarginati dalla loro stessa società.³⁶⁸ La fotografa, nata a Erfurt, nella Germania orientale, si trasferisce a Berlino Est nel 1972 per studiare alla Facoltà di pubblicità e design. Fin da subito rimane affascinata dall'atmosfera urbana della capitale, da quella 'metropoli estinta', come ama chiamarla, che ancora le è sconosciuta. Le sembra di camminare su un vero e proprio sito archeologico carico di magia, una sensazione data dalla presenza di arte, sottocultura ma anche dai lavoratori, dai sognatori e dai rifugiati. La sua vita da studentessa era caratterizzata, infatti, dal girovagare, giorno e notte, per le strade della città: una città che stava, pian piano, diventando anche un po' sua. Le personalità, spesso fragili, incontrate in queste occasioni, acuirono in lei l'interesse per tutto ciò che la circondava. Il venditore di giornali, il fornaio, il calzolaio da personalità anonime diventano, ben presto, dei veri e propri stimoli per l'interesse artistico della fotografa di strada.³⁶⁹ A partire dal 1975, anno in cui termina gli studi, penetra sempre di più nelle viscere di Berlino Est per fotografare tutte quelle persone che non vedeva mai

³⁶⁷ A. Pfautsch, *The Archive of Sibylle Bergemann cit.*

³⁶⁸ C. Hamelin, *Behind Immaterial and Material Divides: East German Photography, 1949- 1989* p.133

³⁶⁹ *Ivi* p.129

documentate da altri fotografi della Germania dell'Est. Gli scatti che fece a partire dalla fine degli anni Settanta, infatti, ritraevano persone del tutto assenti dalle mostre e dalle pubblicazioni sostenute dalla Commissione Centrale per la Fotografia. Come è stato discusso nei capitoli precedenti, al fine di mostrare e diffondere una visione di successo, i funzionari della DDR incoraggiavano gli artisti a non mostrare la vita com'era realmente ma a presentare delle immagini stimolanti di un futuro promettente. Nel corso degli anni Settanta, nonostante l'appello di Honecker, che sembrava non temere più una certa libertà nelle arti, le linee guida degli apparati statali non cambiarono poi molto. Dal 1979 fino alla riunificazione tedesca, Gundula Schulze-Eldowy utilizzò la macchina fotografica per ritrarre gli anziani, gli obesi, i malati, i transgender ma anche i disabili o i lavoratori esausti. La sua pratica fotografica partiva da un'innata curiosità, dal cercare di comprendere come mai tutte queste persone vivevano una vita a dir poco miserabile, degradante. La sua fotografia era una fotografia che veniva dopo la conoscenza dei soggetti: prima di scattare, infatti, la fotografa si fermava a lungo a parlare con queste persone per sentire e comprendere le loro storie, i loro vissuti. Con il passare del tempo, vivendoci fianco a fianco, divenne una di loro. La sua personalità non è dissimile da quella di Christiane Eisler che, inseguendo e ritraendo per tutta la vita i suoi amati punk, è diventata parte effettiva di quel mondo. Schulze-Eldowy si è schierata fin da subito dalla parte dei più deboli, da coloro che la società lasciava indietro, da tutte quelle persone che, molto spesso, non venivano considerate.³⁷⁰ Proprio per questo motivo, l'analisi della fotografia di Gundula Schulze-Eldowy partirà dalle prime immagini della serie *Berlin in einer Hundenacht* (*Berlino in una notte da cani*), scattata tra il 1977 e il 1990 e terminerà con lo scandaloso ciclo fotografico *Tamerlan*. Se la prima parte di queste immagini metterà in luce l'indiscriminata ma interessante scelta dei soggetti,³⁷¹ la seconda mostrerà il declino fisico ed emotivo di una signora anziana nel corso di otto lunghi anni. Le immagini di Gundula Schulze-Eldowy, cariche di forza e sensibilità, dimostreranno come la sua pratica fotografica sia stata capace di sfidare l'immagine che la Germania dell'Est cercava di mantenere

³⁷⁰ *Ivi* p.130

³⁷¹ *ibidem*

durante gli ultimi anni della Guerra fredda. Nel corso degli anni Ottanta, infatti, nonostante una fotografia densa di tematiche complesse e ostili nei confronti del regime, la giovane Schulze-Eldowy è riuscita non solo a sopravvivere ma addirittura ad imporsi nella scena fotografica e artistica dell'epoca venendo, molto spesso, sostenuta dagli stessi apparati ufficiali. Saranno protagoniste, ancora una volta, le incoerenze nella logica e nelle azioni del SED: il partito, infatti, si trova a dover combattere duramente per cercare di raggiungere un consenso su come si dovesse rappresentare fotograficamente la DDR.³⁷² Il primo ciclo di fotografie in grado di descrivere la personalità di Gundula Schulze-Eldowy, intitolato *Berlin in einer Hundenacht*, inizia nel 1977 e comprende circa settanta fotografie in bianco e nero scattate nei dintorni del Mitte e di Prenzlauer Berg nel corso di tredici anni. Le immagini non seguono un ordine tematico o cronologico ma appartengono a diverse categorie generali che interessano la fotografa: i berlinesi dell'Est che camminano per le strade, gli stessi mentre se ne stanno seduti nei bar del quartiere, cittadini comuni che vivono nell'intimità dei loro appartamenti e, infine, gli edifici del settore sovietico di Berlino.³⁷³ È proprio da quest'ultima categoria che comincerà l'analisi di una delle più sovversive fotografe della DDR. Come dimostra la prima delle fotografie analizzate (*Figura 109*), che siano presenti o meno le persone, l'architettura di Berlino Est viene ritratta spesso in stato di abbandono. La facciata di questo ristorante mostra chiari segni di logoramento, tanto da rendere faticosa la descrizione del luogo in cui andare a mangiare. Il degrado che plasma le vie centrali della città di Berlino Est non è dato solo dalle facciate scrostate ma anche dai cumuli di macerie sparsi per le strade, come si può notare nell'immagine raffigurante un'automobile bianca parcheggiata a ridosso di un muro (*Figura 110*). Il colore bianco della carrozzeria spicca in un'inquadratura disseminata di detriti e sporcizia, quasi ci si trovasse nella Berlino del dopoguerra. Una città danneggiata, piena di detriti e sporcizia: Schulze-Eldowy, mediante queste fotografie, vuole attirare l'attenzione sullo stato in cui versa la sua nuova e amata città. Nonostante si tratti di fotografie molto più recenti di quelle scattate da Arno Fischer negli anni del dopoguerra, il degrado che caratterizza la città non

³⁷² *Ivi* p.134

³⁷³ *ibidem*

sembra mutato. Molto spesso le rovine, le macerie, gli edifici fatiscenti si alternano, in questa serie, con alcune strutture anomale e inaspettate che la fotografa incontra durante le sue lunghe passeggiate. Nella fotografia seguente, infatti, l'attenzione della fotografa viene catturata da un capannone di legno, non molto grande, collocato sull'attuale Almstadtstraße (*Figura 111*). Come si deduce dalla scritta collocata sopra la porta, questa sorta di deposito fungeva da parrucchiere. Un locale mobile e improvvisato che suscita la sua curiosità alla pari di ciò che nota all'interno della vetrina del negozio inquadrata nell'immagine successiva (*Figura 112*). La spoglia vetrina mostra, nel lato destro, una gamba protesica mentre, in quello sinistro, un cane di plastica dotato del logo del pronto soccorso. Gli oggetti inanimati, le strutture anomale suscitano la curiosità della fotografa tanto quanto gli atteggiamenti bizzarri delle persone. Ciò è dimostrato dall'incontro tra Schulze-Eldowy e Ulla e Horst, due neosposi. Non potendosi permettere un vero fotografo matrimoniale, i due chiedono alla fotografa, incontrata per caso, di ritrarli in abiti nuziali, ad evento già avvenuto (*Figura 113*). Entrando subito in sintonia con gli sposi, Schulze-Eldowy asseconda la loro volontà in uno scatto carico di tenerezza. La sensibilità che connota questa immagine viene meno, invece, nello scatto successivo, nel momento in cui Schulze-Eldowy si imbatte in due bambine, due gemelle, dall'aspetto triste e minaccioso (*Figura 114*). Espressioni malinconiche, abiti logori caratterizzano l'aspetto delle bambine: questa fotografia sembra rimandare a tempi passati, alla Berlino del dopoguerra più che a quella degli anni Ottanta. La modalità in cui la bambina di sinistra impugna un bastone rende minacciosa l'intera fotografia, eliminando, in un certo senso, quella sintonia tra il fotografo e il soggetto che si poteva notare nella fotografia precedente. Questa immagine è stata scelta perché molto simile ad una scattata da Diane Arbus tredici anni prima (*Figura 115*). Le gemelle del New Jersey, Cathleen e Colleen, attirano l'attenzione della fotografa americana tanto quanto le gemelle di Berlino Est suscitano curiosità in Schulze-Eldowy. La passione per il bizzarro, per gli aspetti inquietanti che caratterizzano l'esistenza sono ciò che Schulze-Eldowy ha in comune con la Arbus, ciò da cui viene maggiormente influenzata. Susan Sontag, che della Arbus osserva la capacità di scegliere, inseguire, incorniciare, sviluppare e intitolare la stranezza,

forse avrebbe detto lo stesso di Schulze-Eldowy.³⁷⁴ La propensione che ha la fotografa tedesca verso il bizzarro, l'insolito, quella sensibilità vicina alla Bergemann, divenne, in maniera abbastanza rapida, una propensione verso ciò che non viene rappresentato. Moltissime di queste fotografie, infatti, non vennero esposte pubblicamente fino a che Schulze-Eldowy non si iscrisse all'Accademia di arti visive di Lipsia.³⁷⁵ In quanto unica istituzione accademica della DDR in grado di offrire un diploma artistico in fotografia, la stessa fu scelta dalla giovane fotografa al fine di ottenere una formazione ufficiale che ottenne nel 1984. Nel periodo in cui vi studiava, non solo ha potuto seguire le lezioni di Arno Fischer ed Evelyn Richter, ma è anche riuscita ad esporre, insieme ad altri studenti, il proprio lavoro presso la galleria dell'Accademia. Questa istituzione, inoltre, possedeva anche un'impressionante collezione di libri nella prestigiosa biblioteca che non solo si riforniva di libri d'arte della casa editrice inglese *Thames and Hudson*, che aveva uno stand all'annuale fiera del libro di Lipsia ma collezionava anche molte riviste fotografiche straniere come 'Camera', 'Art' e 'Fotomagazin'.³⁷⁶ Moltissime erano anche le monografie: Irving Penn, Diane Arbus, Helmut Newton, Paul Strand ed Annie Leibovitz rappresentano solo una parte di tutte quelle messe a disposizione dalla biblioteca. Ancora una volta, ci si rende conto di quanto l'influenza della fotografia occidentale abbia giocato un ruolo cruciale in quello che è stato il panorama artistico e fotografico della DDR. Non c'è da stupirsi, quindi, se ricorrono costantemente forti similarità tra le fotografie artistiche della DDR e altre provenienti dalla Germania dell'Ovest o dal panorama internazionale. La galleria dell'Accademia, fondata nel 1979 e sostenuta dal Ministro della Cultura, organizzava moltissime mostre su August Sander, Hans Hartung ma anche su Man Ray ed Henri Cartier-Bresson. La vastissima selezione di produzioni fotografiche internazionali messa a disposizione dall'Accademia non era, però, solo osservata dalla giovane Schulze-Eldowy. L'allora studentessa non solo ha avuto l'opportunità di mostrare i propri lavori direttamente agli artisti che incontrava all'Accademia ma ha avuto modo di frequentare, con una certa assiduità, l'appartamento in Schiffbauerdamm di Sibylle Bergemann e Arno

³⁷⁴ *Ivi* p.135

³⁷⁵ *Ivi* p.136

³⁷⁶ *Ivi* p.137

Fischer. L'abitazione dei coniugi, com'è stato ampiamente discusso in precedenza, è stato un luogo di fondamentale importanza per la cultura artistica e fotografica della DDR. Lo scambio costante di opinioni tra personalità della DDR con altre internazionali, spesso invitate a Berlino Est da Dominique Pallard, l'allora direttrice del Centro Culturale Francese, ha permesso ad una giovane fotografa come Schulze-Eldowy di essere criticata, in maniera costruttiva, sia dai fotografi della DDR sia da illustri nomi internazionali. Frequentare l'Accademia e l'appartamento di Fischer e Bergemann, quindi, è stato di fondamentale importanza per la conoscenza di Schulze-Eldowy in materia di fotografia moderna e contemporanea.³⁷⁷ Nonostante tutto, però, la sua personalità, il suo interesse nei confronti delle personalità fragili, non è mai mutato. Il grande bagaglio culturale non ha mai intaccato la volontà che aveva di immortalare coloro che non riuscivano ad avere alcun tipo di presenza nella cultura visiva della Germania dell'Est.³⁷⁸ Forse più di ogni altra serie fotografica, *Tamerlan*, scattata tra il 1979 e il 1987, è ciò che incarna veramente l'interesse e la sensibilità di Gundula Schulze-Eldowy. Era il 1979 quando la giovane fotografa, girovagando per la sua amata Prenzlauer Berg, incontra, seduta in totale solitudine in una panchina di Kollwitzplatz, l'anziana signora Elsbeth Kördel. Una bellezza e femminilità inusuali ma oneste colpirono immediatamente Schulze-Eldowy. Con timidezza, infatti, iniziò ad inquadrarla con il teleobiettivo, mantenendo una certa distanza dal soggetto che, però, si accorse subito della sua presenza. Il momento in cui la signora anziana le fece segno di raggiungerla rappresentò l'inizio di quella che sarà una fortissima amicizia terminata nel 1993, con la morte della signora Kördel. Prima di presentarsi, Schulze-Eldowy scattò diversi primi piani del volto dell'anziana, che cominciò subito a raccontarle la storia della sua vita.³⁷⁹ Ascoltando il racconto di una vita a dir poco traumatica, la fotografa comprese quanto Elsbeth Kördel avesse bisogno di qualcuno con cui confidarsi, tanto da comunicarle il proprio indirizzo di residenza. Tre giorni dopo il primo incontro, infatti, la fotografa si recò a casa dell'anziana per fotografarla di nuovo. L'interesse che Schulze-Eldowy provava per Kördel si intensificava ogni giorno

³⁷⁷ *Ivi* p.138

³⁷⁸ *Ivi* p.139

³⁷⁹ *Ivi* p.139

di più: gli aspetti domestici e privati della sua vita a partire dagli anni Sessanta la incuriosirono a tal punto da dar vita alla serie *Tamerlan*. Ventisette fotografie in bianco e nero costituiscono questo interessantissimo ciclo fotografico che porta il nome di un dittatore del XVI secolo, Tamerlano, che veniva anche chiamato Timur 'lo zoppo'. Lo stesso soprannome, infatti, veniva usato dalla signora Kördel per riferirsi al defunto marito. Secondo la stessa Schulze-Eldowy, Kördel utilizzava il termine non in riferimento al dittatore asiatico ma ad una canzone molto popolare durante gli anni Venti. La fotografa, invece, intitolò in questa maniera il suo ciclo fotografico poiché il lento e triste declino che stava subendo il corpo dell'anziana si accostava, piuttosto bene, con il nome di un dittatore ferito. Questa celebre e scandalosa serie comincia con una fotografia non scattata da Schulze-Eldowy ma da un fotografo sconosciuto che aveva ritratto Elsbeth Kördel da giovane (*Figura 116*). L'immagine, regalata alla fotografa dalla stessa donna, che rappresenta il principio di ciò che è stata la grande amica di Schulze-Eldowy, mostra una distinta signora inquadrata quasi di profilo.³⁸⁰ Il gioco di luci e ombre rende appena sgranato il volto dell'elegante signora, dotata di un forte sguardo indirizzato verso qualcosa di sconosciuto. La donna volitiva presente in questa immagine risulta in totale contrapposizione con gli scatti seguenti. In questa fotografia Kördel è ferma in una dimensione temporale lontana ignorando il futuro che la aspetta. La bellezza e la forza della giovane Kördel tramuta, improvvisamente, nello scatto seguente (*Figura 117*). La signora anziana è qui protagonista dell'inquadratura: seduta in una panchina di Kollwitzplatz, luogo del primo e fatale incontro, è protesa in avanti con le braccia appoggiate sulle gambe mentre, con la mano destra, regge una sigaretta. Le lisce gambe scoperte, in contrasto con il pesante cappotto e con le rughe che invadono la sua mano mostrano, nel loro insieme, una Kördel vecchia e trasandata. Complici i capelli bianchi e arruffati, la signora è, di fatto, vittima del tempo che scorre. Se nell'immagine di apertura della serie la giovane guardava altrove, non incrociava il suo sguardo con il mirino del fotografo, ora, seduta in una panchina in un freddo pomeriggio invernale, Kördel guarda dritta verso la macchina fotografica. La presenza di Schulze-Eldowy non la turba per niente: appare quasi arrabbiata, con

³⁸⁰ *Ivi* p.140

la bocca spalancata nell'intento di dire qualcosa, di essere protagonista della propria storia.³⁸¹ La serie *Tamerlan*, già dal principio, mette in luce quello che è un rapporto non scontato tra fotografo e soggetto. In questo caso la conoscenza tra i due è fortissima, o perlomeno lo diventerà. I fotografi di strada, generalmente, hanno amore per ciò che fanno e per chi incontrano ma, nel caso di Gundula Schulze-Eldowy, questo interesse è molto più forte. La fotografia è solo una piccola parte dell'atteggiamento che la fotografa porta avanti nei confronti delle persone che incontra. Nello scatto successivo, Schulze-Eldowy si sposta dalle strade agli interni di Berlino. Viene messa a nudo la povertà finanziaria, fisica ed emotiva di Kördel (Figura 118). Inquadrata in una maniera leggermente rialzata, la fotografia ritrae uno spazio abitato che funge da camera da letto ma anche da soggiorno. Lo sguardo dell'osservatore cade immediatamente sul letto: l'elemento che dovrebbe rimandare alla tranquillità del sonno è sfatto, macchiato, dominato da un groviglio di lenzuola. Non è solo il letto, però, che conferisce all'ambiente un'atmosfera degradata: le pareti infatti, sono danneggiate, come si può notare dalla carta da parati scrostata, si vedono ciabatte sparse, posacenere ai piedi del letto con mozziconi sparsi attorno. Tutto l'ambiente è contaminato da un'aria di disordine, sporcizia e degrado. La proprietaria dell'appartamento, la signora Kördel, questa volta non spicca nell'inquadratura ma se ne sta seduta in fondo, in una posizione quasi rannicchiata, indossando abiti scuri che si fondono con l'ambiente. A prima vista, complice anche la volontà di Schulze-Eldowy di mantenere la luce naturale, la sua presenza quasi sfugge all'osservatore. Il luogo in cui vive Kördel, però, non sembra giudicato dalla fotografa: la realtà, triste e in totale declino, viene documentata ma senza giudizio di alcun tipo. In maniera più forte della fotografia precedente, Schulze-Eldowy mostra, e trasmette, la discesa fisica ed emotiva della sua amica alla quale, l'anno seguente a questo scatto, viene diagnosticata l'arteriosclerosi.³⁸² *Arteriosclerosi* è, infatti, il titolo che Schulze-Eldowy conferisce alla fotografia successiva (Figura 119). In questa immagine Kördel si trova ricoverata in ospedale, parzialmente seduta sul letto. Il viso della signora appare calmo, per certi versi assente, quasi non si fosse resa conto della

³⁸¹ *Ivi* p.141

³⁸² *Ivi* p.142

presenza della fotografa ai suoi piedi. L'attenzione di Schulze-Eldowy, in questo caso, viene proprio catturata dai piedi dell'anziana che fuoriescono dalle coperte: pieni di liquido, attaccati dalla terribile malattia, rappresentano un primo segnale di ciò che spetterà alla povera Kördel. Dopo lunghi mesi di convalescenza, la signora, che ricomincerà a camminare, viene trasferita in una casa di cura, luogo dove vivrà fino al 1985. La fotografa non smise mai di farle visita, ritraendola sia sola che in compagnia di altri residenti che, come lei, sembrano dimenticati da tutti.³⁸³ Molto interessanti risultano le ultime fotografie della serie *Tamerlan*. Scattate tra il 1985 e il 1987, queste immagini documentano la riammissione di Kördel in ospedale. Nonostante il lento e tragico declino che caratterizza la vita dell'anziana, la prima di queste fotografie presenta una Kördel con l'aria forte di un tempo (*Figura 120*). Lo sguardo e la posizione del corpo appaiono così forti e sicuri da avere una certa somiglianza con la fotografia d'apertura di questo ciclo fotografico. Un sottile filo lega ancora le due diverse Elsbeth, quella giovane con quella anziana. Davanti ad una sfocatura che rende indecifrabile lo sfondo, Kördel si mostra completamente nuda con le braccia lungo i fianchi, fissando, con sfida e sicurezza, la macchina fotografica. Gli occhi truccati, le sopracciglia curate, i capelli pettinati e lucenti: l'anziana signora non è più in disordine, non appare più trasandata ma in lei spicca una rinnovata vitalità. Il suo sguardo, forte come quello di un tempo, invita lo spettatore a fare un passo dinanzi a lei, a guardarla nuda, senza nessun timore. Nelle fotografie che seguono, quelle che concludono l'intera serie, ci si ritrova di fronte ad una Kördel che ha perso, ancora una volta, l'energia avvertita in precedenza.³⁸⁴ Di nuovo Schulze-Eldowy ritrae l'anziana amica distesa su di un letto ospedaliero: i piedi gonfi della fotografia precedente sono solo un ricordo, come dimostra il ritratto nudo di Kördel (*Figura 121*). Schulze-Eldowy immortala il corpo nudo dell'amica, fatta eccezione per la benda che avvolge ciò che resta della sua gamba, ormai amputata a causa della malattia. Elsbeth Kördel è ormai in totale sintonia con la macchina fotografica di Schulze-Eldowy: guarda in maniera schietta il mirino, assume una posa rilassata nonostante la disabilità fisica e il corpo totalmente scoperto. Il suo sguardo si

³⁸³ *Ivi* p.143

³⁸⁴ *Ivi* p.145

potrebbe interpretare come un invito nei confronti dello spettatore a guardare il suo corpo, a comprendere il suo deterioramento. È lei stessa che ha compreso l'importanza di mostrare la realtà, rendere partecipi gli spettatori del declino fisico di un essere umano. La sua volontà è in totale sintonia con quella di Gundula Schulze-Eldowy: nonostante la società continua a distogliere lo sguardo, mostrare questo tipo di realtà, questa insolita rappresentazione del corpo umano, significa conferirne importanza. L'immagine che conclude la serie presenta un ulteriore stato di declino. Nel 1987, a Elsbeth Kördel sono stati amputati entrambi gli arti inferiori. La fotografia inquadra l'anziana mentre si mantiene in posizione eretta al centro del letto (*Figura 122*). Le braccia, magre ma forti, sono tese in avanti dando modo a tutto il corpo di mantenere quella stabilità che permette allo spettatore di osservare, al meglio, il suo corpo ormai dimezzato. Nonostante la vecchiaia e il deterioramento del corpo siano un processo inevitabile, che riguarda qualunque essere umano, la palese messa in mostra di uno stato fisico tanto compromesso scuote gli animi, sorprende, quasi si trattasse di qualcosa del tutto estraneo. Lo spettatore, di fronte a fotografie di questo tipo, resta turbato perché non abituato ad esposizioni fotografiche del genere: questo accadeva nella DDR ma anche in Occidente. Nonostante fosse considerato accettabile per i fotografi della Germania dell'Est, dagli anni Cinquanta in poi, portare avanti una fotografia in grado di documentare gli emarginati, coloro che si trovano in una posizione di svantaggio nella società, è lo stesso vero che fotografie di corpi invecchiati o danneggiati non sono circolate fino agli anni Ottanta, quando Gundula Schulze-Eldowy, insieme alle colleghe Karin Wieckhorst e Renate Zeun, che fotografavano persone disabili o malate di cancro, riuscirono ad esporre il proprio lavoro.³⁸⁵ Documentando, mediante il mezzo fotografico, il corpo nudo di Elsbeth Kördel, Schulze-Eldowy non ha solo messo in luce una singola donna fisicamente, emotivamente e finanziariamente in declino ma soprattutto una tipologia di corpo che era del tutto omessa dalla cultura visiva della Germania dell'Est. Dai primi anni Cinquanta erano molto diffuse le pubblicità di corpi nudi, che venivano anche stampati su riviste ufficiali quali 'Das Magazin'. Si trattava, però, di nudi diversi:

³⁸⁵ *Ivi* p.146

femminili, giovani, magri, in salute e privi di difetti.³⁸⁶ Questo tipo di nudo andava a rafforzare l'immagine che la DDR voleva trasmettere di sé: raffigurare un corpo nudo, se giovane e perfetto, era positivo. Associato alla bellezza, alla vitalità, alla salute il nudo diventava immediatamente oggetto di desiderio, sia per gli uomini che per le donne, che correvano subito a comprare quelle riviste in cui potevano trovare questo tipo di raffigurazioni. Le riviste ufficiali quali 'Fotografie', 'Neues Leben', 'Junge Welt' rappresentano solo alcuni nomi di tutte quelle stampe ufficiali in cui si potevano osservare, per la maggior parte, giovani donne in piena salute, dotate di seni prosperosi, che posavano in ambienti naturali, al mare, nei boschi fino ad arrivare, con il passare del tempo, ad assumere pose sempre più provocanti all'interno delle camere da letto. Pian piano la fotografia di nudo cominciò a diversificarsi, includendo bambini ma anche corpi maschili e neri. Ciò avveniva negli stessi anni in cui Schulze-Eldowy iniziò a fotografare l'anziana Kördel. Corpi disabili, anziani, obesi o transgender non trovavano spazio non solo in quella che era la stampa ufficiale ma nella fotografia della Germania dell'Est in generale. Complici numerosi fattori, tra i quali l'autonomia conferita alla fotografia nella DDR, le opportunità di crescita per i fotografi della Germania dell'Est di esporre i loro lavori si alzava sempre di più. Determinante fu anche la nebulosità che ruotava attorno alle autorità culturali: com'era giusto rappresentare la DDR degli anni Ottanta non era chiaro nemmeno agli apparati statali. Nell'ultimo decennio della DDR, infatti, l'immaginario legato alla propaganda risultava poco progressista e non più convincente come un tempo, tanto da non rientrare nemmeno più nelle discussioni che continuavano a svolgersi nella sede centrale del SED.³⁸⁷ La svolta che subì la fotografia nel 1977, dopo la mostra *Medium Fotografie* tenuta a Halle/Saale, di cui si è discusso nel capitolo precedente, non solo ha attirato gli sguardi dell'esterno verso gli artisti e fotografi della Germania dell'Est ma è anche riuscita a placare le volontà di tutti quegli artisti che desideravano raggiungere l'Occidente per potersi esprimere in totale libertà.³⁸⁸ *Medium Fotografie* ha aperto la strada a moltissime mostre inaugurate in seguito, come l'introduzione della stessa fotografia, nel 1982 nella Nona Mostra

³⁸⁶ *Ivi* p.147

³⁸⁷ *Ivi* p.148

³⁸⁸ *Ivi* p.149

Nazionale d'Arte della DDR. Allestita ogni quattro anni a Dresda, questa mostra, fondata nel 1959, esponeva inizialmente il lavoro di pittori, scultori, artisti grafici e architetti ma solo nel 1982 incluse quelli dei fotografi, tra i quali Helga Paris, Ute e Werner Mahler e Roger Melis, per fare qualche nome. Se i grandi nomi della fotografia della Germania dell'Est emergevano nelle mostre nazionali, ancora di più erano presenti nelle gallerie minori, sotterranee, private come Kreiskulturhaus Treptow, Galerie Mitte o la Galerie Weißer Elefant che cominciarono a fiorire nelle città di Berlino Est, Lipsia ma anche in città minori quali Halle/Saale o Karl-Marx-Stadt, l'odierna Chemnitz.³⁸⁹ La crescente importanza che veniva data al mezzo fotografico, dopo essere stata affiancata, con lo stesso grado di valore, alle più tradizionali arti visive quali scultura e pittura, dopo che le autorità culturali si resero conto della futilità di proseguire con la diffusione di immagini di propaganda, è ancora più evidente nel momento in cui gli stessi organi statali non solo cominciano a sostenere i fotografi ma cominciano a preoccuparsi di tutto ciò che riguarda il collezionismo di fotografie. Questo è il motivo che portò l'Associazione degli artisti visivi della DDR a chiedere a Ulrich Domröse, curatore della fotografia presso la Berlinische Galerie, di andare alla ricerca di circa trecento fotografi al fine di costruire una vera e propria collezione sulla storia fotografica della DDR. Tra il 1987 e il 1989, questa grande impresa, sostenuta finanziariamente anche dal Fondo culturale della DDR, portò all'acquisizione di novecento fotografie di Arno Fischer, Evelyn Richter, Sibylle Bergemann, Ursula Arnold, tra i nomi più celebri. Il grande salto subito dalla fotografia fu ciò che permise ad un'artista come Gundula Schulze-Eldowy di emergere nel campo fotografico della DDR in quegli anni. Se fosse appartenuta ad una generazione precedente, se la sua serie *Tamerlan* fosse stata scattata negli anni Sessanta o Settanta, avrebbe avuto pochissime possibilità di esporre il proprio operato nella DDR. I suoi negativi sarebbero rimasti chiusi nelle scatole, nei cassetti, non avendo alcuna possibilità di esporre e pubblicare il proprio lavoro.³⁹⁰ I polverosi cassetti, però, non erano destinati a contenere gli scatti della giovane fotografa. Nel 1982, la giuria della Nona Mostra Nazionale d'Arte della DDR selezionò ed

³⁸⁹ *Ivi* p.150

³⁹⁰ *Ivi* p.153

espose cinque sue fotografie dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*. L'anno seguente, vennero organizzate mostre personali a lei dedicate sia alla Galerie Sophienstraße 8 che all'Accademia delle Arti di Berlino Est: le fotografie della serie *Tamerlan* furono presentate affiancate ai ritratti dei suoi vicini e amici dello Scheunenviertel. Un altro ciclo, molto provocatorio, che mostrava corpi tatuati, obesi, incinti e transgender, intitolato *Aktporträts*, venne esposto nel 1985 al Kreiskulturhaus Treptow.³⁹¹ Gundula Schulze-Eldowy, diplomata in fotografia nel 1975, nel giro di dieci anni è riuscita non solo ad entrare ma dominare quella che era la scena fotografica dell'ultimo decennio della DDR. La giovane fotografa, inoltre, non otteneva visibilità solo attraverso mostre collettive e personali sponsorizzate direttamente dal Kulturbund: la sua produzione fotografica occupava spesso le pagine della rivista 'Fotografie', una pubblicazione che, fino a non molto tempo prima, era riservata alla fotografia del realismo socialista. La sua attività fotografica, così controversa, non veniva esclusa da una rivista ufficiale ma addirittura promossa. Molti artisti della Germania dell'Est, che portavano avanti un tipo di fotografia completamente slegata dalla definizione della stessa impartita dalla volontà socialista, venivano del tutto banditi dalla rivista e costretti ad esporre in gallerie clandestine o pubblicazioni straniere ma, come sostiene John P. Jacob, curatore indipendente, il caso di Schulze-Eldowy fu diverso. Nonostante la fama e il supporto ottenuto dai canali ufficiali, elementi che dimostrano la fusione di due diversi mondi della rappresentazione fotografica nella DDR, la pratica fotografica di Schulze-Eldowy è stata spesso ostacolata dalla Stasi.³⁹² Il curatore Matthew Shaul, analizzando i documenti della Stasi inerenti l'attività della fotografa, si è reso conto che il compito degli agenti della polizia segreta era quello di diffondere un'opinione negativa riguardo il lavoro di Schulze-Eldowy.³⁹³ Definita narcisistica e teatrale, la sua produzione fotografica non solo metteva in risalto quelli che erano i lati negativi e superficiali della società socialista ma metteva in luce le contraddizioni del socialismo senza, secondo loro, fornire alcun contesto socioeconomico adeguato. Il giudizio, messo per iscritto nel dossier, era motivo di interrogatorio e perquisizione del suo

³⁹¹ *Ivi* p.154

³⁹² *Ivi* p.156

³⁹³ *Ibidem*

appartamento. La Stasi non solo era preoccupata dalla messa in discussione, nelle fotografie, della visione idealizzata che la Germania dell'Est cercava di mantenere di sé negli anni Ottanta ma temeva, soprattutto, che Schulze-Eldowy lavorasse per la CIA, per i servizi segreti americani. Per questo motivo cominciarono ad indagare a fondo sulle sue relazioni, sui suoi ospiti e addirittura tenere d'occhio gli appartamenti vuoti del palazzo in cui viveva. L'obiettivo della Stasi non era altro che quello di arrestarla: la reclusione era motivata dall'atteggiamento negativo nei confronti della situazione politica della Germania dell'Est che costantemente veniva espresso nelle sue fotografie. Gundula Schulze-Eldowy scampò all'arresto per il clima politico e gli eventi che portarono alla caduta del Muro di Berlino. Ancora una volta, quindi, ci si trova di fronte all'ennesima contraddizione: la Stasi intendeva imprigionare Schulze-Eldowy nello stesso momento in cui gli apparati culturali statali promuovevano e sostenevano la sua attività fotografica. Ciò dimostra non solo una ridicola incoerenza nelle azioni degli agenti della polizia segreta e dei funzionari culturali ma anche l'incapacità di questi ultimi di determinare, in maniera chiara, la giusta strada da seguire su come rappresentare fotograficamente la DDR degli anni Ottanta.³⁹⁴ Gli anni Ottanta rappresentano l'emblema della confusione che ha investito le autorità statali per quanto riguarda la cultura, in particolare la fotografia. Alcune autorità culturali promuovevano il lavoro dei fotografi che presentavano una visione idealizzata della DDR e dei suoi cittadini, altri, invece, sostenevano il lavoro di chi, come Gundula Schulze-Eldowy, utilizzava il mezzo fotografico non solo per sfidare tutte quelle immagini che circolavano nei media, nelle mostre e nelle pubblicazioni ufficiali sin dall'era Ulbricht, ma anche, e soprattutto per esprimere la frustrazione nei confronti di tutte quelle omissioni che investivano la cultura visiva della Germania dell'Est e le restrizioni imposte a coloro che vivevano all'interno del socialismo reale esistente. In un momento in cui, nella Repubblica Democratica Tedesca, la fotografia diventava forma d'arte riconosciuta e la fotografia artistica trovava il suo posto al di fuori delle piccole mostre sponsorizzate dal Kulturbund e dalle riviste illustrate quali 'Sibylle' e 'Das Magazin', l'indecisione degli organi statali e dei suoi apparati culturali diventò

³⁹⁴ *Ivi* p.157

un'occasione propizia, fonte di nuove opportunità per i fotografi d'arte della Germania dell'Est. L'indecisione è stato il motivo per cui i fotografi d'arte hanno potuto esporre il loro lavoro insieme alla propaganda di affermazione di regime in molte e importanti mostre nazionali, gallerie private e pubblicazioni fotografiche specializzate, oltre che ricevere sostanziosi finanziamenti da parte dello stato. Gundula Schulze-Eldowy, cavalcando quest'onda, ha potuto fotografare i suoi amati berlinesi dell'Est, in primis la sua grande amica e Elsbeth Kördel che, prima di allora, erano del tutto esclusi dai media ufficiali e dalle mostre statali. È riuscita, in maniera grandiosa, non solo a diffondere il suo lavoro ma anche a rendere visibile e concreto ciò che era sempre rimasto nascosto ai margini della società.³⁹⁵

³⁹⁵ *Ivi* p.168

CONCLUSIONE

Il concetto di autenticità, determinante nel genere della fotografia di strada, riguarda anche le fotografie non ufficiali prodotte nel contesto socio-culturale della DDR? Il lavoro di ricerca e di scrittura messo in atto in questa tesi, è nato dalla volontà di rispondere, o cercare di rispondere, a questo quesito, probabilmente riuscendoci. Le immagini conservate nei musei (Deutsches Historisches Museum, Berlinische Galerie) o quelle provenienti dall'archivio dell'agenzia fotografica Ostkreuz, sono, infatti, connotate da una forte autenticità. Trattandosi di fotografie non ufficiali, che affrontano tematiche slegate ai fini propagandisti che il regime imponeva, si possono considerare tanto reali quanto lo possono essere le fotografie di strada scattate in un contesto occidentale e non dittatoriale. La risposta a questo quesito, comunque, non è stata immediata. Nel corso della tesi, infatti, sono state ripercorse, passo dopo passo, tutte le diverse fasi che hanno caratterizzato la fotografia nella DDR. Dopo aver cercato di dare una definizione alla fotografia di strada, genere molto vasto e sicuramente complesso, è stato necessario analizzare il lavoro di Martin Schmidt e Kurt Schwarzer, due fotogiornalisti le cui fotografie venivano diffuse dai più importanti giornali, libri e opuscoli gestiti dagli apparati statali. Questa operazione ha permesso, in seguito, di comprendere e fare chiarezza su tutta quella fotografia che, non essendo ufficiale, non veniva stampata e diffusa dai diversi canali di comunicazione. La fotografia non ufficiale della DDR, in un certo senso, è stata investita da una certa dose di fortuna: il fatto di non essere stata considerata come forma d'arte fino alla fine degli anni Settanta le ha permesso di sopravvivere in un territorio in cui la censura era all'ordine del giorno. Gli apparati statali del regime non concepivano alcuna soggettività da parte dell'autore di una fotografia: la fotografia non poteva che ritrarre la realtà così com'era. Alcuni aspetti della realtà erano positivi ai fini della rappresentazione propagandistica, altri, al contrario, non potevano essere ritratti né tantomeno diffusi. In ogni caso, però, di realtà si trattava. Arno Fischer ed Evelyn Richter, i due principali autori scelti per indagare la fotografia documentaria, predominante negli anni Sessanta e Settanta, capirono ben presto quali vantaggi portava loro il mezzo fotografico. Consapevoli che le immagini presenti sui giornali, sugli opuscoli, sui libri e su qualsiasi mezzo

di comunicazione non incarnavano, del tutto, la realtà che li circondava, cercarono, in ogni modo, di aggirare l'ostacolo della censura portando avanti un tipo di fotografia molto reale che era capace, però, di ritrarre anche quelle situazioni, spesso disagiate, del tutto assenti nella stampa ufficiale. I fotografi, tanto quanto i cittadini, sapevano bene fin dove potevano spingersi. Un ruolo fondamentale ai fini della diffusione di fotografie di tipo non propagandistico è stato giocato dallo stesso Erich Honecker quando, nel 1971, subentra a Walter Ulbricht in qualità di Primo Segretario del Comitato Centrale del Partito. Honecker, se da un lato ha incentivato le persecuzioni, soprattutto in merito alle costanti fughe verso la Germania Ovest, e potenziato i controlli da parte della polizia segreta, dall'altro ha conferito molta più libertà all'arte. Sfruttando questa nuova 'autonomia', a partire dal 1977, con la mostra *Medium Fotografie*, non solo la fotografia ha cominciato ad essere considerata come forma d'arte, e investita di una soggettività in precedenza non concepita, ma ha anche potuto essere diffusa molto più liberamente rispetto a prima. Inoltre, a partire dall'edizione del 1982 della Mostra Nazionale d'Arte della DDR, svoltasi a Dresda, la fotografia viene mostrata in un'apposita sezione, ottenendo, quindi, un vero e proprio status alla pari degli altri media artistici. In questo senso è possibile comprendere il motivo per cui Gundula Schulze-Eldowy è riuscita ad affermarsi in quanto fotografa fin da giovanissima mentre molte delle fotografie di Evelyn Richter, stimata fotografa, oltre che insegnante, hanno visto la luce del sole solo dopo la caduta del Muro. Da un certo momento in poi, gli apparati statali erano confusi su cosa era accettabile e cosa non lo era: contraddizioni del genere hanno facilitato molto il lavoro di artisti e fotografi. Molto spesso, infatti, erano proprio le contraddizioni ad essere messe in luce dai fotografi della Germania dell'Est: i loro scatti, infatti, raffiguravano delle realtà 'fastidiose' per il Partito ma, allo stesso tempo, talmente innocue da non poter subire alcun tipo di censura. Non è stato impossibile, quindi, nonostante le difficoltà, scattare, e spesso diffondere, fotografie lontane dai canoni propagandistici. La questione relativa alla presenza di autenticità in questo tipo di fotografia, seppur centrale, non è certamente l'unica. Molti sono stati gli spunti di riflessione emersi durante la stesura di questa tesi. La doppia emarginazione subita dalle fotografe, e artiste, della Germania dell'Est, proprio perché donne, oltre che tedesche orientali, teorizzata dalla studiosa di genere Katja

Guenther e ripresa da Anne Pfautsch, conduce, per esempio, ad una riflessione legata al concetto di localizzazione. Viene da chiedersi, secondo Pfautsch, il motivo per cui venga sempre citata la Scuola di Düsseldorf e la produzione di Bernd e Hilla Becher in merito alla fotografia tedesca del dopoguerra e non vengano mai menzionati fotografi quali Sibylle Bergemann, Arno Fischer o la vivace scena artistica legata all'Accademia di arti visive di Lipsia. Molti dei fotografi analizzati in questo lavoro, infatti, sono del tutto assenti dai manuali di storia della fotografia: la narrazione propriamente occidentale li esclude. Gli artisti, e fotografi, della Germania dell'Est, secondo Pfautsch, non dovrebbero essere inglobati nella storiografia occidentale senza che di essi vi sia fatto riferimento al contesto, storico e geografico, da cui emergono. È necessario procedere colmando le lacune: creare una conoscenza, una narrazione nuova in grado di cambiare l'attuale punto di vista. Molte delle fotografie analizzate in questa tesi, infatti, sono ancora legate allo stigma comunista e non riconosciute nella loro grandezza da quella che è la storia della fotografia tedesca.³⁹⁶ Il mio augurio, a questo punto, è indirizzato alla possibilità di approfondire ulteriormente la storia della fotografia della DDR in questo senso, e che la fotografia occidentale cominci ad aprire le porte a tutti quei fotografi provenienti dalla Germania dell'Est che, al momento, restano sconosciuti ai più.

³⁹⁶ A. Pfautsch, *The Archive of Sibylle Bergemann cit.*

ELENCO DELLE IMMAGINI



(Figura 1) Stefan Moses, *Villa di Thomas Mann, Poschingerstraße, Monaco di Baviera*, intorno al 1950, carta per sviluppo alla gelatina, 43 cm x 34,5 cm, Museo cittadino di Monaco, Collezione fotografica



(Figura 2) Stefan Moses, *Gruppo di anziani in una casa di riposo per ebrei a Würzburg*, 1964, Archivio Stefan Moses del Germanisches National Museum.



(Figura 3) Stefan Moses, *Willy Brandt ritratto nel Siebengebirge*, 1983, Museo cittadino di Monaco di Baviera.



(Figura 4) Stefan Moses, *Tilla Durieux, attrice, Vienna 1880-1971*, Berlino, ©Stefan Moses/ Nimbus Verlag



(Figura 5) August Sander, *Giovani contadini*, 1912, © August Sander/ Courtesy photographyschool.nl



(Figura 6) August Sander, *Minatore e soldato ciechi*. Circa 1930. Da 'Persone del XX secolo'. Museum of Modern Art, New York. Acquisita dalla famiglia Sander



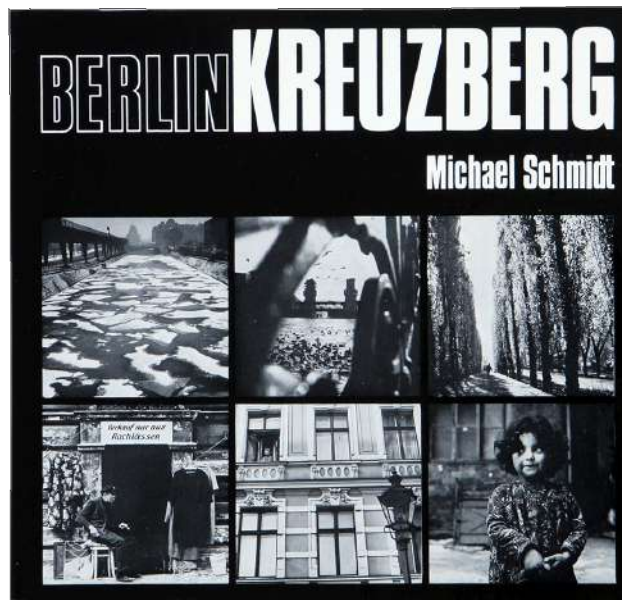
(Figura 7) Stefan Moses, *Imballatrici, Büsum*, 1963/2014 © VG Bild-Kunst, Bonn 2020



(Figura 8) Stefan Moses, *Minatori alla miniera "Amalie" di Essen*, 1962, © Else Bechteler-Moses



(Figura 9) Stefan Moses, *insegnanti di ginnastica*, 1964, Stefan Moses/ Elsa Bechteler-Moses/ DHM



(Figura 10) Michael Schmidt, *Berlin Kreuzberg*, a cura di Michael Schmidt e Erika Bräuel. Titolo e testi di Michael Schmidt, prefazione di Friedrich Voss. 2a edizione, Berlino 1974



(Figura 11) Michael Schmidt, *senza titolo*, serie 'Berlin Kreuzberg' (1969-1973)
© Michael Schmidt, Fondazione per la fotografia e l'arte dei media
dall'Archivio Michael Schmidt.



(Figura 12) Michael Schmidt, *Pasewalker Strasse*, dalla serie 'Berlin-Wedding' (1976-1978), ©Archiv Michael Schmidt;



(Figura 13) Michael Schmidt, *Berlin-Wedding*, a cura dell'Amministrazione distrettuale Berlin-Wedding. Prefazione di Horst Bowitz, Testo "Wedding und die Aufgaben der Fotografie" di Heinz Ohff, Galerie e Verlag A. Nagel, Berlino 1978



(Figura 14) Michael Schmidt, *Berlin-Wedding*, a cura dell'Amministrazione distrettuale Berlin-Wedding. Prefazione di Horst Bowitz, Testo "Wedding und die Aufgaben der Fotografie" di Heinz Ohff, Galerie e Verlag A. Nagel, Berlino 1978



(Figura 15) Michael Schmidt, *Ispettore comunale al lavoro nel suo ufficio distrettuale, Berlin-Wedding*, a cura dell'Amministrazione distrettuale Berlin-Wedding), Prefazione di Horst Bowitz, Testo "Wedding und die Aufgaben der Fotografie" di Heinz Ohff, Galerie e Verlag A. Nagel, Berlino 1978



(Figura 16) Michael Schmidt, *Alunno, scuola elementare di Berlino-Wedding*, serie Berlin – Wedding (1976-1978), Stampa ai Sali d'argento, © Michael Schmidt, Foundation for Photography and Media Art con Archivio Michael Schmidt



(Figura 17) Michael Schmidt, *Berlino dopo il 1945*, 1980, stampa ai sali d'argento, © Michael Schmidt, Foundation for Photography and Media Art con Archivio Michael Schmidt



(Figura 18) Michael Schmidt, *Berlino dopo il 1945*, 1980, stampa ai sali d'argento, © Michael Schmidt, Foundation for Photography and Media Art con Archivio Michael Schmidt



(Figura 19) Michael Schmidt, *Berlino dopo il 1945*, 1980, stampa ai sali d'argento, © Michael Schmidt, Foundation for Photography and Media Art con Archivio Michael Schmidt



(Figura 20) Germania divisa tra le quattro potenze alleate nel 1945: Stati Uniti, Unione Sovietica, Francia, Regno Unito.



(Figura 21) Berlino divisa durante la Guerra Fredda. Programma del Muro 1961- 1989



(Figura 22) Karl-Heinz Kämmer, *Forgiatura di un albero di turbina*, Hattingen, 1984, Thyssenkrupp Corporate Archives / LWL-Industriemuseum Dortmund



(Figura 23) a sinistra, Werner Unguf, *Spirale formata dal filo arrotolato nell'acciaiera di Brandenburg, 1983*;
 a destra: Hartmut Hilgenfeldt, *Classico motivo di scintille volanti, 1980/1985*,
 Catalogo della mostra *Il progresso come promessa. La fotografia industriale nella Germania divisa*. Deutsches Historisches Museum.



(Figura 24) Wolfgang G. Schröter, *Laboratorio della VEB Filmfabrik Wolfen, 1967*, © SLUB, Deutsche Fotothek



(Figura 25) Tirocinanti presso VEB Opere Chimiche Buna, proprietà del Deutsches Historisches Museum



(Figura 26) Eugen Nosko, Controllo di qualità alla VEB Combinazioni di tubi d'acciaio e laminazione di Riesa, Riesa, 1982, © SLUB, Deutsche Fotothek



(Figura 27) Operaia alla catena di montaggio della Trabant P 60, 1962-1964, © August Horch Museum



(Figura 28) Martin Schmidt, trattorista, intorno al 1965. Pubblicata nel 1970 come foto di copertina della rivista 'Lernen und Aktion', l'organo ufficiale dell'Associazione delle donne democratiche tedesche (DFD).



(Figura 29) Martin Schmidt, *collaboratore della Fabbrica di cavi a Oberspree, Berlino, 1980. Incaricato dalla “Società per l'amicizia tedesco-sovietica” di un opuscolo sulla fabbrica in russo*



(Figura 30) Martin Schmidt, *apprendista presso una tenuta demaniale, 1967. La foto è stata scattata per il reportage fotografico “Professioni con futuro”, pubblicato nella ‘FDGB-Rundschau’ (numero 10-11/1967).*



(Figura 31) Martin Schmidt, vista dal balcone della casa di riposo nell'Allendeviertel Berlin-Köpenick, 1980



(Figura 32) Martin Schmidt, Residenti di una casa di riposo a Berlino-Köpenick, 1980



(Figura 33) Kurt Schwarzer, *Nel ristorante dell'Interhotel "Zum Löwen" a Lipsia, intorno al 1967*



(Figura 34) Kurt Schwarzer, *Piatto di pesce*, 1965. Nel 1965 il 'Verlag für die Frau' pubblicò il ricettario 'Neue Fischtips' con fotografie di Kurt Schwarzer.



(Figura 35) Kurt Schwarzer, coppia con un motorino davanti alla centrale elettrica di Vockerode, 1963. Foto di copertina della rivista femminile 'Für Dich' (numero 18/1963)



(Figura 36) Kurt Schwarzer, Donna in vasca da bagno, 1963, DHM



(Figura 37) Kurt Schwarzer, *Giovane donna nel letto a baldacchino*, Babelsberg, 1963



(Figura 38) Kurt Schwarzer, *Giovani donne sulla spiaggia di Binz*, anni '60.



(Figura 39) Helga Paris, *Case e volti*, 1983-1985,
© Helga Parigi, VG Kunst



(Figura 40) Helga Paris, *Case e volti*, 1983-1985
© Helga Parigi, VG Kunst



(Figura 41) Helga Paris, *Case e volti*, 1983-1985

© Helga Parigi, VG Kunst



(Figura 42) Arno Fischer, *Primo Maggio, Unter den Linden, Berlino Est*, 1956, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbgemeinschaft Arno Fischer



(Figura 43) Arno Fischer, *in occasione della prima visita di N. Kruchev, Friedrichshain, Berlino Est, 1957*, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbegemeinschaft Arno Fischer



(Figura 44) Arno Fischer, *stazione Zoo, Berlino Ovest, 1958* da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbegemeinschaft Arno Fischer



(Figura 45) Arno Fischer, *Kurfürstendamm Berlino Ovest*, 1958, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbegemeinschaft Arno Fischer



(Figura 46) Arno Fischer, *Tauentzienstraße, Berlino Ovest*, 1959, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbegemeinschaft Arno Fischer



(Figura 47) Arno Fischer, *Lustgarten, Berlino Est, 1953*, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbenegemeinschaft Arno Fischer



(Figura 48) Arno Fischer, *Lustgarten, Berlino Est, 1953*, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbenegemeinschaft Arno Fischer



(Figura 49) Robert Frank, *Coppia/Parigi*, dalla serie *Black White and Things*, 1952, stampa in gelatina d'argento, © June Leaf and Robert Frank Foundation



(Figura 50) Arno Fischer, *Friedrichshain, Berlino Est*, 1958, da *Situation Berlin*, stampa alla gelatina ai sali d'argento © Erbgemeinschaft Arno Fischer



(Figura 51) Evelyn Richter, *Piccolo treno a Rügen*, 1976, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 52) Evelyn Richter, *Giovane coppia sul treno*, Stampa alla gelatina d'argento, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 53) Evelyn Richter, *Signora con bambino in attesa*, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 54) Evelyn Richter, *Linotipia*, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 55) Evelyn Richter, *sottopassaggio alla fermata Pieschen*, Dresda, 1981 circa, carta alla gelatina argentata, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 56) Evelyn Richter, *Portinaia del municipio*, Lipsia, circa 1975, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 57) Evelyn Richter, *Operaie in preparazione*, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



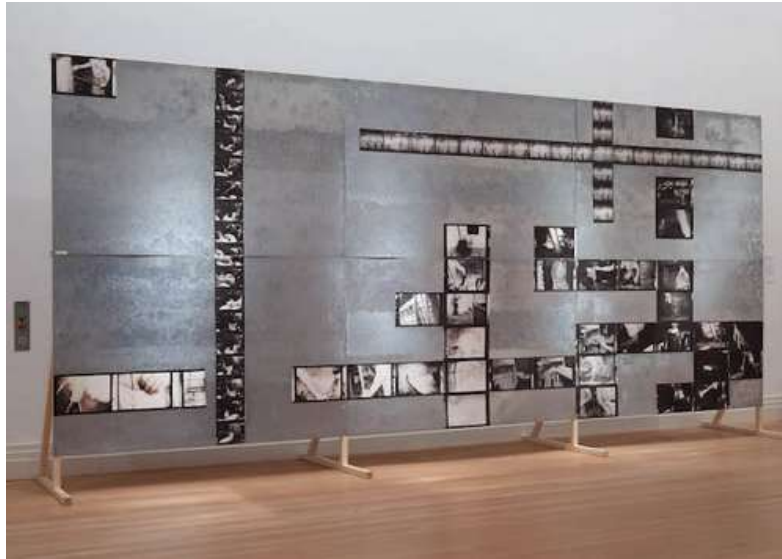
(Figura 58) Evelyn Richter, *Operaie in fabbrica*, © Evelyn Richter Archivio della Fondazione Cassa di Risparmio della Germania dell'Est nel Museo delle Belle Arti di Lipsia



(Figura 59) Jens Röttsch: Berlino (Est) - Riunione di Pentecoste del FDJ -
Stadio Mondiale della Gioventù. 1989 Foto: © Jens Röttsch, Collezione
Berlinische Galerie



(Figura 60) Jens Röttsch, Incontro di Pentecoste delle FDJ, spettacolo di
ballerini, Berlino/Est 1989 © Jens Röttsch



(Figura 61) York der Knoefel, *Macello di Berlino (Schlachthaus Berlin)*, 1986-1988, veduta della mostra (Piccola composizione: 78 stampe in barite d'argento laminate su sei fogli di zinco)



(Figura 62) York der Knoefel, dalla serie *Macello di Berlino*, 1986-1988



(Figura 63) York der Knoefel, *Macello di Berlino*, 1986/88,
Fotografische Rauminstallation,



(Figura 64) *Decimo numero della rivista autopubblicata Anschlag*, Lipsia, 1989,
Museo tedesco del libro e della scrittura della Biblioteca nazionale tedesca di
Lipsia



(Figura 65) Christiane Eisler, "Mita", batterista del gruppo punk "Namenlos" nel cortile sul Seeburgviertel di Lipsia, 1983, Christiane Eisler/Transit Agency



(Figura 66) Christiane Eisler, L'attentat, circa 1984, Christiane Eisler/Transit Agency



(Figura 67) Christiane Eisler, Ratte, bassista degli HAU e L'Attentat, su un treno per Berlino, 1983, Christiane Eisler/Transit Agency



(Figura 68) Christiane Eisler, Chaos of Wutanfall nella sala prove della band a Lipsia, 1982 Christiane Eisler/ Transit Agency



(Figura 69) Christiane Eisler, Mita (al centro a sinistra) e Jana (al centro a destra) di *Namenlos*, intorno al 1983, Christiane Eisler/Transit Agency



(Figura 70) Christiane Eisler, Mita Schamal e Jana Schlosser a Lipsia, ca. 1983, Christiane Eisler/Transit Agency



(Figura 71) Christiane Eisler, Jana Schlosser si esibisce con Namenlos alla Christus Church di Halle, 1983, Christiane Eisler/ Transit Agency



(Figura 72) Manifesto stampato a mano per il primo festival punk alla Christus Church di Halle, 1983 Archivio SUBstitut



(Figura 73) Manifesto per la Chiesa di Below, ca. 1988, SUBstitut Archive



(Figura 74) Festival punk alla chiesa del Redentore, aprile 1988, Archivio SUBstitut



(Figura 75) Foto di sorveglianza della Stasi di Speiche, data sconosciuta, Archivio SUBstitut



(Figura 76) Foto segnaletiche della polizia di punk della Germania dell'Est, Commissario federale per gli archivi del Servizio di sicurezza statale dell'ex Repubblica democratica tedesca (BStU)



(Figura 77) Foto segnaletiche della polizia di punk della Germania dell'Est, Commissario federale per gli archivi del Servizio di sicurezza statale dell'ex Repubblica democratica tedesca (BStU)



(Figura 78) Harald Hauswald, *Werner-Seelenbinder-Halle, Incontro di Pentecoste del FDJ*, 1989, Berlino, DDR, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald



(Figura 79) Harald Hauswald, *Manifesti e striscioni lasciati indietro vengono smaltiti dopo l'incontro di Pentecoste del FDJ ad Alexanderplatz, 1989, Mitte, Berlino, DDR, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald*



(Figura 80) Harald Hauswald, *Giovani con occhiali da sole all'incontro di Pentecoste dell'FDJ nello Stadio Mondiale della Gioventù, 1989, Mitte, Berlino, DDR, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald*



(Figura 81) Harald Hauswald, *Hans-Otto-Straße, Berlin-Prenzlauer Berg*, 1983, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald



(Figura 82) Harald Hauswald, *Diserzione, manifestazione del Primo Maggio ad Alexanderplatz*, 1987, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald



(Figura 83) Harald Hauswald, *Convoglio governativo, Wilhem-Pieck-Straße, Berlin-Mitte*, dalla serie *Everyday Life*, 1980. Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald



(Figura 84) Harald Hauswald, *Dimitroffstraße, Schönhauser Allee, Berlino-Prenzlauer Berg*, 1985, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald.



(Figura 85) Harald Hauswald, cartellone pubblicitario di un negozio di macchine da cucire, Pappelallee, Berlin-Prenzlauer Berg, 1984, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald.



(Figura 86) introduzione del rapporto steso dalla Stasi al libro fotografico OstBerlin di Harald Hauswald e Lutz Rathenow, 1987



(Figura 87) copertina *Ostberlin, Die andere Seite einer Stadt in Texten und Bildern*, Harald Hauswald e Lutz Rathenow, 1987

Seiten kundgetan.

Das Titelfoto: Nichts gegen ein technisch interessantes Detail wie der Dom in der Spiegelung des Palast-Fenster. Aber als Titel - dominiert die vordringliche Aussage: Ostberlin hinter Gittern!

Im Innenteil: nach einem Panorama- und vier weiteren Fotos mit dem Fernsehturm als Motiv aus verschiedenen Perspektiven geht es gleich hinein in den Ostberliner "Alltag":

Die Titellankündigung, der Band schildere "Die andere Seite einer Stadt in Texten und Bildern, ist nicht einmal die rote Farbe wert. Eine Grundidee, etwa einen literarischen Faden, gibt es nicht. Alle Stilmittel einer bildhaften und emotional angelegten Sprache werden eingesetzt, um Impressionen, Erinnerungen, wirkliche, erfundene oder erlogene, verlogene Episoden und Milieuschilderungen zu einem Brei von Halbwahrheiten und Verleumdungen zu verrühren und den Leser als Wirklichkeit vorzugaukeln.

(Figura 88) commento della Stasi alla copertina del volume *Ostberlin Die andere Seite einer Stadt in Texten und Bildern*, Harald Hauswald e Lutz Rathenow, 1987



(Figura 89) Harald Hauswald, *Metropolitana Linea A, Mitte, Berlino, DDR*, 1986, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald.

Drei verbiestert dreinschauende Fahrgäste in einem öffentlichen Verkehrsmittel (12)

(Figura 90) commento della Stasi alla fotografia *Metropolitana Linea A, Mitte, Berlino*, 1987



(Figura 91) Harald Hauswald, *sfilata di moda presso Weberwiese, Berlino*, 1984, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald.

- Eine Bademodenschau ist in "Ostberlin" so ziemlich das Letzte:
Siehe Foto S. 50, offenbar gerade in einer Pause aufgenommen, als
nur ein paar Kinder im leeren Vordergrund herumstreunen.

(Figura 92) commento della Stasi in riferimento alla fotografia precedente 'sfilata di moda presso Wieberwiese, Berlino'



(Figura 93) Harald Hauswald, *senza titolo*, anni Ottanta, Berlino Est, Ostkreuz-Agentur der Fotografen/Harald Hauswald.

Vergammelte, fast menschenleere Straßen- und Hausefronten gib
es mehrfach auf Seite 63, dazu ein Bild eines verwaisten Kinde-
spielplatzes. Wo sind die Kinder? Ab und zu sieht man welche
auf anderen Fotos, ein paar mal sogar in größeren Mengen. Aber
diese Motive nicht zu sehr haften bleiben, auf Seite 161 bei-
spielsweise eine große kahle unverputzte Hauswand, davor einsam
im Dreck spielend ein Kind. Ostberliner Slums!

(Figura 94) commento della Stasi in riferimento alla Figura 93



(Figura 95) Sibylle Bergemann, *Bernauer Straße*, 1990, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 96) Sibylle Bergemann, *Nuovo complesso residenziale a Berlino, Bucholz*, 1977, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 97) Sibylle Bergemann, *Zionkirchstrasse*, Berlino Est, 1978, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 98) Sibylle Bergemann, *Polaroid*, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 99) Sibylle Bergemann, *Elisabeth*, Polaroid, 2003, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 100) Sibylle Bergemann, *Kirsten*, Hoppenrade, 1975, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 101) Sibylle Bergemann, *Nina ed Eva Maria Hagen*, Berlino, 1976, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 102) Sibylle Bergemann, *Katharina Thalbach*, Berlino, 1974, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 103) Sibylle Bergemann, *Monumento a Marx-Engels* (per Berlino – Mitte) davanti alla bottega dello scultore Ludwig Engelhardt, Gummlim, Usedom, Mecleburgo, 1984, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 104) Sibylle Bergemann, *Monumento a Marx-Engels*, installazione della scultura di Friedrich Engels, Berlino, 1986, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 105) Sibylle Bergemann, *Appartamento Schiffbauerdamm*, Polaroid, Berlino-Mitte, 2003, © Estate Sibylle Bergemann/OSTKREUZ



(Figura 106) Christian Borchert, *Compleanno del fotografo Arno Fischer*, Berlino, 1978, © SLUB / Deutsche Fotothek



(Figura 107) Ludwig Schirmer, *Castello di Hoppenrade*, 1975, © Archiv Ludwig Schirmer



(Figura 108) Ludwig Schirmer, *Una mattina nel Castello di Hoppenrade*, 1975, © Archiv Ludwig Schirmer



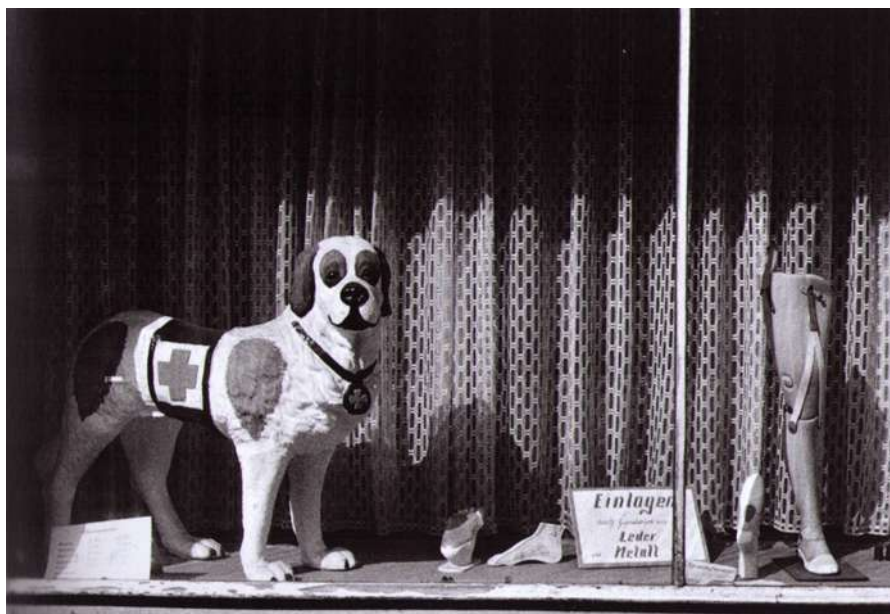
(Figura 109) Gundula Schulze Eldowy, *senza titolo*, 1986, dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*, (1977-1990), stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione privata



(Figura 110) Gundula Schulze Eldowy, *senza titolo*, 1980, dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*, 1977-1990, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata



(Figura 111) Gundula Schulze Eldowy, *senza titolo*, 1980 dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*, 1977-1990, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata



(Figura 112) Gundula Schulze Eldowy, *Senza titolo*, 1980, dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*, 1977-1990, stampa alla gelatina ai Sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata



(Figura 113) Gundula Schulze Eldowy, *senza titolo*, 1982 dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*, 1977-1990, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 49 x 33 cm, Collezione Privata



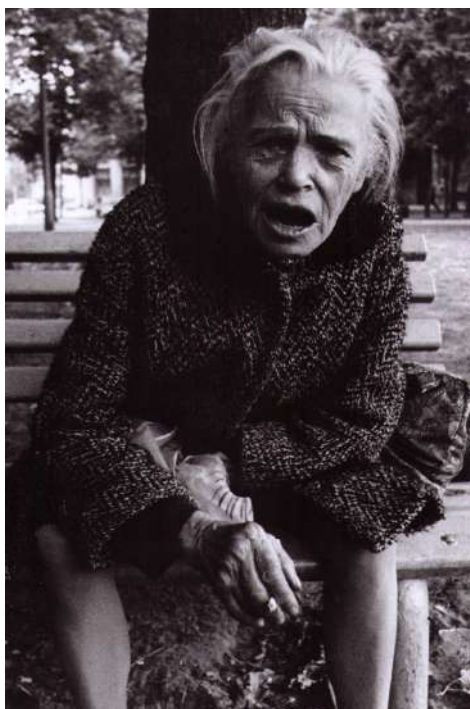
(Figura 114) Gundula Schulze Eldowy, *senza titolo*, 1980 dalla serie *Berlin in einer Hundenacht*, 1977-1990, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata



(Figura 115) Diane Arbus, *Gemelle identiche, Cathleen e Colleen*, membri di un club di gemelli in New Jersey, 1966, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 38.4 x 38.4 cm, collezione dell'Harvard Art Museums/Fogg Museum



(Figura 116) Fotografo sconosciuto, dalla serie *Tamerlan*, 1979-1987, stampa alla gelatina ai sali d'argento, Collezione privata



(Figura 117) Gundula Schulze Eldowy, *Tamerlan, Berlino, 1979* dalla serie *Tamerlan, 1979-1987*, stampa alla gelatini ai sali d'argento, 49 x 33 cm, Collezione Privata



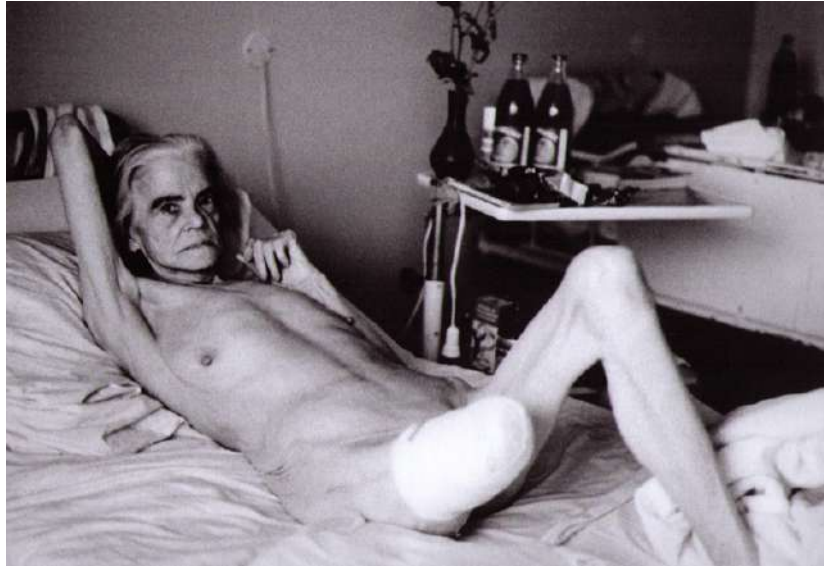
(Figura 118) Gundula Schulze Eldowy, *Tamerlan nel suo appartamento, Berlino, 1980* dalla serie *Tamerlan, 1979-1987*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata



(Figura 119) Gundula Schulze Eldowy, *Arteriosclerosi, Berlino, 1981* dalla serie *Tamerlan, 1979-1987*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 49 x 33 cm, Collezione Privata



(Figura 120) Gundula Schulze Eldowy, *Tamerlan, Berlin, 1985* dalla serie *Tamerlan, 1979-1987*, stampa alla gelatina ai Sali d'argento, 49 x 33 cm, Collezione Privata



(Figura 121) Gundula Schulze Eldowy, *Tamerlan, Berlino, 1986*, dalla serie *Tamerlan, 1979-1987*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata



(Figura 122) Gundula Schulze Eldowy, *Tamerlan, Berlin, 1987* dalla serie *Tamerlan, 1979-1987*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 33 x 49 cm, Collezione Privata

BIBLIOGRAFIA

Applebaum A. *La cortina di ferro. La disfatta dell'Europa dell'Est. 1944-1956.* (*Iron Curtain*, 2012) tr. it. di M. Parizzi, Mondadori, Milano, 2016;

Banchelli E., *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie* (2006), Bergamo University Press (collana diretta da A. Castoldi), Sestante Edizioni, Bergamo, 2006;

Barthes R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 1980) tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 2003;

Castellanos P. *Diccionario historico de la fotografia*, ISTMO, Madrid, Spagna, 1999;

Chèroux C. *Henri Cartier-Bresson. Lo sguardo del secolo* (*Henri Cartier-Bresson/ Magnum Photos*) Gallimard, Francia, 2008, tr. it. di G. Boni, Contrasto, Roma 2008;

Cotton C., *La fotografia come arte contemporanea* (*The Photograph as Contemporary Art*) (2004), tr. it. di M. Virdis, Einaudi, Torino, 2010.

Curti D. *Capire la fotografia contemporanea. Guida pratica all'arte del futuro*, Marsilio, Venezia, 2020;

D'Autilia G. *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001;

de Beauvoir S. *Quando tutte le donne del mondo...* (1979) da *Les écrits de Simone de Beauvoir, La vie. L'écriture*, a cura di C. Francis e F. Gontier, tr.it. della III ed. (2019) di V. Dridso, B. Garufi, V. Nencini Baranelli, ET scrittori, Einaudi, Torino, 2019;

Dondero M., E. Giordana, *Lo scatto umano. Viaggio nel fotogiornalismo da Budapest a New York* (2014), Laterza Edizioni, 2014;

Falanga G. *Non si può dividere il cielo. Storie dal Muro di Berlino*, Quality Paperbacks, Carocci Editore, Roma, 2017;

Fontcuberta J. *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità* (*El beso de Judas. Fotografía y verdad*, 1997, Gustavo Gili, Barcellona) tr. it F. Di Rienzo, Mimesis Edizioni, Milano, 2022;

Funder A. *C'era una volta la DDR (Stasiland)* (2002), tr. it. della III ed. (2015) di B. Amato, Feltrinelli, Milano, 2005;

- Gibson D. *Street Photography. Manuale del fotografo di strada* (2014), tr. it. M. Villa, Il Castello, Cornaredo (Milano), 2016;
- Grandi, P. *Il "momento decisivo" nella Street Photography contemporanea. Henri Cartier-Bresson ed il momento decisivo nella fotografia di strada*. GRIN Verlag, Germania: GRIN Verlag, 2019;
- Guadagnini W. *Fotografia*, Zanichelli, Bologna, 2000;
- Krauss R., *Teoria e storia della fotografia (Le Photographique, 1990, Editions Macula, Parigi)* tr. it. di E. Grazioli, Mondadori, Milano, 1996;
- Lange S, *August Sander. 'Vedere, osservare, pensare': la professione di fede di un fotografo*, 1995, tr. it di G. Boni in *August Sander* (Actes Sud, Francia, 2008), Contrasto due, 2008;
- Lugon O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans*, Electa, Milano 2008;
- Madesani A. *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008;
- Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano, 2006;
- Marra C. *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*. Mondadori, Milano, 2001;
- Martini M., Schaarschmidt T. (a cura di), *Riflessioni sulla DDR. Prospettive internazionali e interdisciplinari vent'anni dopo*, Atti della LII Settimana di studio "Prospettive internazionali e multidisciplinari vent'anni dopo la caduta del Muro" (2009), Il Mulino, Bologna, 2011;
- Nuvolati G. *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*. Firenze University Press, Firenze, 2013;
- Pieroni, A. *Leggere la fotografia: osservazione e analisi delle immagini fotografiche*. EdUP, Italia, 2006.
- Pinotti A. Somaini A. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Einaudi, Torino, 2016.
- Piretto G. P. *Quando c'era l'Urss. 70 anni di storia culturale sovietica* (2018), Raffaello Cortina Editore, Milano, 2018.

- Ponzi M. *Il cinema del muro. Una prospettiva sul cinema tedesco del dopoguerra*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2010;
- Rossi D. *Berlino. Tra Ostalgie, muro e città socialista*. Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014;
- Sasso D. *La caduta 1953-1989. Dalla morte di Stalin al crollo del muro*, Edizioni del Capricorno, Torino, 2020;
- Schmidt C. *Al di là del muro. Cinema e società nella Germania Est 1945-1990*, CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), Bologna, 2009;
- Smargiassi M. *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma, 2015;
- Sontag S. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società. (On Photography, New York, 1973)* tr. it di E. Capriolo, Einaudi, Torino, 2004;
- Spinelli B., *Presente e imperfetto della Germania orientale*, (Collana dello Spettatore Internazionale diretta da C. Merlini), Istituto affari internazionali, Roma, 1972, Il Mulino, Bologna, 1972.
- Strauss D. L., *Perché crediamo alle immagini fotografiche*, Johan&Levi, Monza, 2021,
- Viola P. *Il Novecento*, in *Storia moderna e contemporanea*, 4 voll. Einaudi, Torino, 2000;
- VV., A. (2009). *Oltre il muro: Berlino e i linguaggi della riunificazione*. Franco Angeli Edizioni, Italia, 2009;

SITOGRAFIA

Albizzati M. *Quant'era sexy Berlino. I colori della DDR*, in 'Artribune', 2014:
<https://www.artribune.com/report/2014/08/quantera-sexy-berlino-i-colori-della-ddr/> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Antonucci G. *Com'era il rock al di là del Muro: il sound della Germania Est*, in 'JoiMag', 2019:
<https://www.joimag.it/comera-il-rock-al-di-la-del-muro-il-sound-della-germania-est/> [ultimo accesso 26 novembre 2023];

Arends B. *Contemporary art, archives, and enviromental change in the age of Anthropocene*, Royal Holloway, University of London, 2017:
https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/29208085/2017_ArendsB_PhD.pdf [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Autorizzazione alla stampa. Censura nella DDR. Mostra Zeichen – Bücher – Netze: Von der Keilschrift zum Binärcode, Museo tedesco del libro e della scrittura, Biblioteca nazionale tedesca di Lipsia:
<https://mediengeschichte.dnb.de/DBSMZBN/Content/DE/Zensur/06-samisdat-in-der-ddr.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Bèhague E. *L'espace public dans la photographie d'art du socialisme « réellement existant » : Helga Paris, Ulrich Wüst, Kurt Buchwald*, Cahiers d'études germaniques, 68, in 'OpenEdition Journals', 2015:
<https://doi.org/10.4000/ceg.1247> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];

Bendinelli N. *Fotografia e propaganda nella Germania divisa*, in 'Swiss architects.com' 2023:
<https://www.swiss-architects.com/de/architecture-news/gefunden/fotografia-e-propaganda-nella-germania-divisa> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Bianchini F. *Mead e Bateson. La prima coppia che raccontò mondi sconosciuti con la fotografia*, in 'Artribune', 2023:
<https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2023/09/storia-margaret-mead-gregory-bateson/> [ultimo accesso 7 giugno 2024]

Bierhoff F. *Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, in 'De Witte Raaf', 2012:
<https://www.dewitteraaf.be/artikel/geschlossene-gesellschaft-kunstlerische-fotografie-in-der-ddr/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Biografia di Jens Röttsch, in 'Jens Röttsch. Fotografie':
<http://www.jensroetzsch.de/sites/biografie.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Biografia di Martin Schmidt, archivio del ‘Deutsches Historisches Museum’, <https://www.dhm.de/archiv/magazine/fotografen/schmidt.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Bird M. *Celebrating a German Life*, in ‘Michael Bird’: <https://www.michael-birt.com/uploads/BW166%20-%20Main%20feature.pdf> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Böger H. *Aus dem Giftschrank der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Die Leipziger Fotografin Christiane Eisler porträtiert in ihrem Bilband ‘Wutanfall’ die Punk-Bewegung in der DDR*, in ‘nd. Journalismus von Links’, 2017: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1071446.aus-dem-giftschrank-der-hochschule-fuer-grafik-und-buchkunst.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Brogi S. *Stefan Moses 1928-2018. Auge und Linse*, in “Tsurikruffn!”, presso Archivio d’arte tedesco del Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: <https://www.tsurikruffn.de/portraits/moses/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Bulgani F. *Street Photography, tutto quello che devi sapere*, in ‘Fotoimage’: <https://www.fotoimage.it/street-photography-professionista-come-farla/> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

Büscher W. *Ich hatte ein Schloss im Nirgendwo*, in ‘Die Welt’, 2000: <https://www.welt.de/print-welt/article529795/Ich-hatte-ein-Schloss-im-Nirgendwo.html> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Christiane Eisler, File dell’artista, in ‘Centro fotografico. Grafica Ginevra’: <https://www.centrephotogeneve.ch/en/artist/christiane-eisler/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Colore per la Repubblica. Reportage fotografici della vita quotidiana nella DDR, [21 marzo – 31 agosto 2014, Deutsches Historisches Museum, Berlino] catalogo della mostra a cura di C. Jüllig, Quadriga Verlag, Berlino, 2014;

Coghe A. *Ridefiniamo un codice di approccio alla fotografia di strada*, in ‘Fotoreportando’, 2018: <https://fotoreportando.wordpress.com/2018/03/12/ridefiniamo-un-codice-di-approccio-alla-fotografia-di-strada/> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

Colberg J. *Spotlight: Harald Hauswald, the images of others, and the Stasi*, in ‘Conscientious’, 2009: http://jmcolberg.com/weblog/2009/04/spotlight_harald_hauswald_the_images_of_others_and_the_stasi/ [ultimo accesso 20 novembre 2023]

Costanzi I. *La grigia gioia della DDR nelle fotografie di Harald Hauswald a Berlino*, in ‘Exibart’, 2019: <https://www.exibart.com/fotografia/la-grigia-gioia-della-ddr-nella-fotografie-di-harald-hauswald-a-berlino/> [ultimo accesso 12 gennaio 2024];

Counihan, C. M., Sordi I. *La fotografia come metodo antropologico*, in ‘La Ricerca Folklorica’, n.2, ‘Jstor’, 1980:
<https://doi.org/10.2307/1479153> [ultimo accesso 7 giugno 2024]

Epstein C. *Uno sguardo alla storiografia sulla Germania orientale*, in ‘Ventunesimo Secolo’, 3(6), (tr.it di M. Rimini), 2004:
<http://www.jstor.org/stable/43611941> [ultimo accesso 26 novembre 2023];

‘Esistenzialismo’ in ‘Treccani’:
<https://www.treccani.it/enciclopedia/esistenzialismo> [ultimo accesso 12 dicembre 2022];

Fackler-Kabisch A. *Moses Stefan. Deutsche Vita – A retrospective*, in “Jerusalem artists’house”, 2007:
<https://www.art.org.il/?exhibitions=deutsche-vita-a-retrospective&lang=en>
[ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Feuerhelm B. *Loops and Voids: A Perspective on Berlin Nach 1945 of Michael Schmidt*, in ‘American Suburbx’, 2018:
<https://americansuburbx.com/2018/04/loops-voids-perspective-michael-schmidts-berlin-nach-1945.html> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Figes L. *Evelyn Richter’s Photos Reveal the Reality of Life in East Germany*, in ‘AnOther Magazine’, 2023:
<https://www.anothermag.com/art-photography/15273/evelyn-richter-austere-photos-of-life-in-20th-century-east-germany> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];

Finazzi M. per la mostra *Fotografia 5 Stefan Moses e Bernd & Hilla Becher*. Accademia Tedesca Roma a Villa Massimo, Roma. 2018:
<https://www.exibart.com/roma/fotografia-5-stefan-moses-e-bernd-hilla-becher-accademia-tesca-roma-villa-massimo-roma/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

‘Fotogiornalismo’, in ‘Treccani’:
https://www.treccani.it/enciclopedia/fotogiornalismo_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/ [ultimo accesso 12 dicembre 2022];

‘Fotografia umanista’, in ‘BiblioToscana’:
<https://biblio.toscana.it/argomento/Fotografia%20umanista> [ultimo accesso 12 dicembre 2022];

Fortschritt als Versprechen. Industrie fotografie im geteilten Deutschland, in ‘Dasfotoportal’, 2023: <https://www.dasfotoportal.de/fortschritt-als-versprechen-industriefotografie-im-geteilten-deutschland> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Furlan A. *Fotografare la vita di tutti i giorni. Le Immagini come documenti*, in ‘Tecnica fotografica’, 2016: <https://tecnicafotografica.net/blog/fotografare-la>

vita-di-tutti-i-giorni-le-immagini-come- documenti-182d1fab93c3/ [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

Galaktionow B. *‘Das Konzert war natürlich ‘ne Bombe’*, in *‘Süddeutsche Zeitung’*, 2018: <https://www.sueddeutsche.de/politik/ostberlin-in-den-achtzigerjahren-das-konzert-war-naturlich-ne-bombe-1.4059559> [ultimo accesso 12 gennaio 2024];

Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989, in *‘Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, 2012:* <https://berlinischegalerie.de/ausstellung/geschlossene-gesellschaft/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Giornali Samizdat nella DDR. Superare furtivamente il permesso di stampa, mostra Zeichen – Bücher – Netze: Von der Keilschrift zum Binärcode, Museo tedesco del libro e della scrittura, Biblioteca nazionale tedesca di Lipsia: <https://mediengeschichte.dnb.de/DBSMZBN/Content/DE/Zensur/06-samizdat-in-der-ddr.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Grossmann K. *Geschlossene Gesellschaft - Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, in *‘Kunst +’*, 2012: <https://kunstundfilm.de/2012/12/geschlossene-gesellschaft/2/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Grothe S. *Dittatura delle immagini colorate*, in *‘Spiegel Storia’*, 2014: <https://www.spiegel.de/geschichte/auftragsfotografie-in-der-ddr-farbe-fuer-die-republik-a-957491.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Gualandris D. *At the Berlinische Galerie, A Glimpse Inside the Visual Universe of Sibylle Bergemann*, in *‘Ignant’*, <https://www.ignant.com/2022/06/27/at-the-berlinische-galerie-a-glimpse-inside-the-visual-universe-of-sibylle-bergemann/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Guerri M. Parisi F. *Filosofia della fotografia*, a cura di Fei C. e Alto Q. in *‘Artext’*, 2015: <http://www.artext.it/Guerri-Parisi.html> [ultimo accesso 24 febbraio 2023];

Hamelin C. *Behind Immaterial and Material Divides: East German Photography, 1949- 1989*, University of Michigan, in *‘M Library’ Deep Blue Documents’*, 2016: <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/120901> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Hamelin C. *Sibylle An Alternative Venue for East German Art Photographers in the 1960s*, in *‘Third Text’*, 32:4, 450-467, DOI: [10.1080/09528822.2018.1510622](https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1510622) [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Harald Hauswald, reportage dalla DDR, in *‘Benandanti’*, 2020: <https://benandanti.it/harald-hauswald-reportage-dalla-ddr/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024]

Hockenos P. „Anarchie ist machbar, Herr Nachbar“ Punks, Freigeister und Anarchisten in der DDR kämpften für den Wandel des Sozialismus. In *Geschichtsbüchern liest man kaum etwas über sie.*, Wandel in der DDR, in ‘Taz’, 2017: <https://taz.de/Wandel-in-der-DDR!/5458529/> [ultimo accesso 26 novembre 2023];

Hohmann S. *Fotografin Evelyn Richter. Kunst und Arbeit*, in ‘Monopol. Magazin für Kunst und Leben’, 2022: <https://www.monopol-magazin.de/evelyn-richters-zuruechhaltender-realismus?slide=0> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];

Holler W. *Ihres Glückes Schmied Evelyn Richter (1930 – 2021) Zum Gedenken an das Ehrenmitglied der Sächsischen Akademie der Künste*, in ‘Sächsischen Akademie der Künste’, https://www.sadk.de/fileadmin/user_upload/2021-10-28-Nachruf-Richter-Evelyn.pdf [ultimo accesso 18 dicembre 2023];

Horakova A. Poggi I. *Overthrowing Reality: Photo-Poems in 1980s German Democratic Republic Samizdat*, in ‘Getty Research Journal’, n.19, 2024: <https://doi.org/10.59491/ZUEW3338> [ultimo accesso 6 giugno 2024]

Ihle A. *Wandering the Streets of Socialism: A Discussion of the Street Photography of Arno Fischer and Ursula Arnold*, nell’antologia *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, a cura di D. Crowley, S.E. Reid, Berg, Oxford International Publishers Ltd, UK, 2002: https://chisineu.files.wordpress.com/2012/08/biblioteca_crowley_socialist_spaces.pdf [ultimo accesso 18 dicembre 2023];

Il progresso come promessa. Fotografia industriale nella Germania divisa, [10 febbraio – 29 maggio 2023, Deutsches Historisches Museum, Berlino] catalogo della mostra a cura di C. Jüllig e S. R. Dietzel, Hatje Cantz, Berlino, 2023;

Il progresso come promessa. Fotografia industriale nella Germania divisa, mostra allestita nel Padiglione Pei del Deutsches Historisches Museum di Berlino nel corso del 2023: <https://www.dhm.de/blog/2023/02/15/fortschritt-als-versprechen-industriefotografie-im-geteilten-deutschland/> [ultimo accesso 26 novembre 2023];

Kil W. *In der Ersatzöffentlichkeit. Ihre Eigenlogik lässt sich nicht nur mit Widerstand erklären: die der DDR-Fotografie. In Berlin zu sehen in der Ausstellung „Geschlossene Gesellschaft“.*, in ‘Taz’, 2012: <https://taz.de/Ausstellung-zu-DDR-Fotografie!/5079395/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Klinger N. *Die Kleine Freiheit*, Kultur, in ‘Tagesspiegel’, 2004: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-kleine-freiheit-1118065.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Kolbe C. *Fotograf Stefan Moses. Chronist der Bundesrepublik*, in ‘Spiegel. Geschichte’, 2019:

<https://www.spiegel.de/geschichte/chronist-der-bundesrepublik-portraetfotograf-stefan-moses-a-1249517.html> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Krusteva V. *The legacy of Sibylle Bergemann on show in Sofia*, in ‘BnR.Radio Bulgaria’, 2022:

<https://bnr.bg/en/post/101619608/the-legacy-of-sibylle-bergemann-on-show-in-sofia> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Kuzina M. *Sabine Schmid: Fotografie zwischen Politik und Bild: Entwicklungen der Fotografie in der DDR*. in ‘MEDIENwissenschaft: Rezensionen Reviews’, Jg. 32, Nr. 4, 2015, DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2015.4.4074>. [ultimo accesso 12 gennaio 2024];

Liguori P. *Grigi e divenire urbano. La fotografia di Michael Schmidt*. In ‘Press Dinamo’, 2022:

<https://www.dinamopress.it/news/grigi-e-divenire-urbano-la-fotografia-di-michael-schmidt/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Limberg M, Wuliger M, *Der Fotograf Stefan Moses wird 80 Jahre Alt* in ‘Jüdische Allgemeine’, 2008: <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/traditionalist-der-kamera/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Lock F. *Der Knoefel, Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989*, in ‘Der Knoefel’, 2016: <http://www.derknofel.de/2.0.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Marmo L. *Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di Street Photography*. In ‘RSF’vol. 5, n.9, Firenze University Press, 2019:

<https://oajournals.fupress.net/index.php/rsf/article/view/10675> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Martens L. *The promised land?: Feminist Writing in the German Democratic Republic*, Albany: State University of New York Press, New York, 2001, in the ‘Internet Archive’:

<https://archive.org/details/promisedlandfemi0000mart/page/10/mode/2up> [ultimo accesso 20 dicembre 2023];

Michael Schmidt. Berlin nach 45, in “Artphilein Library”:

<https://artphileinlibrary.org/en/michael-schmidt-berlin-nach-45/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023]

Minervini E. *Fotografia: tra documento e interpretazione*, in ‘La Ricerca Folklorica’, n.2, 1980, ‘Jstor’: <https://doi.org/10.2307/1479154> [ultimo accesso 7 giugno 2024]

- Mirabile M. *La vita e il lavoro nella DDR*, in 'InsideArt', 2014:
<https://insideart.eu/2014/08/09/ddr/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]
- Morelli M. *Street Photography: ritrarre lo spirito dei tempi*, in 'Fotocomefare':
<https://www.fotocomefare.com/street-photography-ritrarre-lo-spirito-dei-tempi/>
 [ultimo accesso 24 febbraio 2023];
- Mostra *Colore per la Repubblica. Fotografia su commissione della vita nella DDR*, in 'Deutsches Historisches Museum', 2014:
<https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2014/farbe-fuer-die-republik/> [10 giugno 2024];
- Mostra di *Evelyn Richter*, curata da Linda Conze nel Kunstpalast. Düsseldorf, 2022: <https://sichtbar.art/events/evelyn-richter-kunstpalast-dsseldorf> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];
- Mostra *Do not Refreeze – Photography Behind the Berlin Wall*, in 'UnDo.Net', 2007: <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/51444> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];
- Mostra *Sibylle Bergemann. Town and Country and Dogs Photographs, 1966 – 2010*, in 'Berlinische Galerie', 2022:
https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Presstexte/Ausstellungen_2022/Sibylle_Bergemann/Press-kit_Sibylle-Bergemann_Berlinische-Galerie.pdf
 [ultimo accesso 14 febbraio 2024];
- Mostra *Wir sind Wir. Deutsche in Ost und West*. In Haus der Geschichte, Bonn, 2014:
<https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/wir-sind-wir-deutsche-in-ost-und-west> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];
- Mund H. *Stefan Moses: portraits of the German soul*, in 'DW', 2019:
<https://www.dw.com/en/photographer-stefan-moses-portraits-of-the-german-soul/a-47280142> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];
- 'NATO', in 'Treccani online':
<https://www.treccani.it/enciclopedia/organizzazione-del-trattato-del-nord-atlantico/> [ultimo accesso 20 novembre 2023];
- Oddy J. *Back in the GDR: Photography in East Germany*, in 'Aperture' n.189, 'Jstor', 2007: <https://www.jstor.org/stable/24473339?seq=1> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];
- Pfautsch A. *Documentary Photography from the German Democratic Republic as a Substitute Public*, Humanities, 7.88, in 'Research Gate', 2018:
https://www.researchgate.net/publication/327567405_Documentary_PhotoGRAPHY_from_the_German_Democratic_Republic_as_a_Substitute_Public

[ultimo accesso 20 novembre 2023];

Pfautsch A. *Sibylle Bergemann: Private Spaces as Havens for Exchange and Exuberance*, in 'Sibylle Bergemann: Town and Country and Dogs, Photographs 1966-2010', in 'Academia.edu', 2022:

https://www.academia.edu/87725650/Sibylle_Bergemann_Private_Spaces_as_Havens_for_Exchange_and_Exuberance [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Pfautsch A. *The Archive of Sibylle Bergemann. Questions of Memorialisation and Reinterpretation*, n. 7 in 'Miejsce', 2021: <http://miejsce.asp.waw.pl/en/the-archive-of-sibylle-bergemann-questions-of-memorialisation-and-reinterpretation/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Pidd H. *Photographer Arno Fischer's best shot*, in 'The Guardian', 2010: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/27/photographer-arno-fischer-best-shot> [ultimo accesso 18 dicembre 2023];

Pirazzoli E. *Il Novecento. Arti visive. Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco*, EncycloMedia Em Publishers, 2014 in 'Enciclopedia Treccani': https://www.treccani.it/enciclopedia/l-imbarazzo-delle-macerie-il-dopoguerra-tedesco-fra-ricostruzioni-di-citta-e-tracce-dei-campi_%28Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ [ultimo accesso 3 febbraio 2023];

Pokovba A. *Gli umanisti: cosa c'è da sapere sui fotografi che hanno catturato Parigi*, in 'Web. Archive', 2018: <https://web.archive.org/web/20190115185824/https://frenchly.us/quick-crash-course-on-the-humanist-photographers/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023];

Prisco J. *Le foto d'epoca catturano la passione e l'inquietudine dei giovani nella Germania dell'Est*, in 'CNN', 2019: <https://edition.cnn.com/style/article/arles-restless-bodies-east-germany/index.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Probst C. *Farbe für die Republik*, in 'Deutschlandfunk Kultur', 2014: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/fotografie-farbe-fuer-die-republik-100.html> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

Profilo Harald Hauswald, in 'Ostkreuz. Agentur der Fotografen': <https://www.ostkreuz.de/en/photographers/harald-hauswald/> [ultimo accesso 10 febbraio 2024]

Red. „Wutanfall“: *Fotoprojekt braucht noch Unterstützer*, in 'Menschen, Machen, Medien', 2016: <https://mmm.verdi.de/beruf/wutanfall-fotoprojekt-braucht-noch-unterstuetzer-35315> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Reinhardt B, Nees V. *Ein Blick auf die DDR-Kunst der 80er Jahre. Zur Berliner Ausstellung „Gegenstimmen“*, in 'World Socialist Web Site', 2016:

<https://www.wsws.org/de/articles/2016/09/24/kuns-s24.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Rossi G. *La fotografia umanista di e con Bruno Panieri*, in 'NocSensei', 2022: <https://www.nocsensei.com/letture/giorgiorossi/la-fotografia-umanista-di-e-con-bruno-panieri/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023];

Rytz P.E, *Abgeschlossenes drängt ins Offene – Künstlerische Fotografie der DDR in der Berlinischen Galerie*, Erpery Wordpress, 2012: <https://erpery.wordpress.com/2012/12/27/abgeschlossenes-drangt-ins-offene-kunstlerische-fotografie-der-ddr-in-der-berlinischen-galerie/> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Schmitz J. *Voll das Leben*, in 'Prenzlauer berg Nachrichten', 2020: https://www.prenzlauerberg-nachrichten.de/2020/09/14/voll-das-leben/#scroll_to_steady_paywall [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Schuhmann A. *Der Band 'Evelyn Richter' ist ein Glücksfall Eine Rezension anlässlich der Ausstellung im Museum der bildenden Künste in Leipzig*, in 'Publikationsserver des Leibniz-Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. Archiv-Version', 2023: <https://visual-history.de/2023/11/23/schuhmann-der-band-evelyn-richter-ist-ein-gluecksfall/> [ultimo accesso 20 dicembre 2023];

'SED' in *Dizionario di storia*, Enciclopedia Treccani, 2011: [https://www.treccani.it/enciclopedia/partito-socialista-unificato-tedesco_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/partito-socialista-unificato-tedesco_(Dizionario-di-Storia)/) [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Shattered Society. New Berlin Exhibit Showcases GDR Photography, in *Spiegel International*, 2012: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/shattered-society-photographs-from-gdr-at-the-berlinische-galerie-a-859693.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];

Silbermann M. *Cosa resta? Cultura della Germania dell'Est e pubblico del dopoguerra*. Serie di programmi umanistici Harry e Helen Gray; Washington, DC: Istituto americano per gli studi tedeschi contemporanei, vol. 2. 1997: <https://webdoc.gwdg.de/ebook/lf/2003/aicgs/publications/PDF/silberman.pdf> [ultimo accesso 12 gennaio 2024]

Slaski J. *DDR-Fotografin Sibylle Bergemann: Bilder, die den Osten prägten*, in 'tipBerlin', 2023: <https://www.tip-berlin.de/stadtleben/geschichte/sibylle-bergemann-fotos-ddr-fotografin/> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Società Chiusa. Fotografia artistica nella DDR: 1949- 1989, [10 maggio 2012 – 28 gennaio 2013, Berlinische Galerie, Berlino] catalogo a cura di T. Köhler, U. Domröse, T. O. Immisch e G. Muschter, Kerber Verlag, Berlino, 2012;

Starkey A. *Exploring the importance of the East German punk scene*, in 'Far Out', 2021:

<https://faroutmagazine.co.uk/the-importance-of-east-german-punk-scene/>
[ultimo accesso 20 dicembre 2023];

Testino A. *August Sander e il MoMa. Storia di un'acquisizione*, in 'Artribune', 2015:

<https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2015/06/acquisizione-fotografie-august-sander-moma-new-york/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Thomas K. *Geschlossene Gesellschaft.*, Deutschland Archiv, in ' bpd: Bundeszentrale für politische Bildung, 2012:

<https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/146191/geschlossene-gesellschaft/> [ultimo accesso 20 novembre 2023];

Toni G. *Estetiche inquiete. Quando il punk preoccupava la Stasi*, in 'Carmilla', 2020:

<https://www.carmillaonline.com/2020/08/29/estetiche-inquiete-quando-il-punk-preoccupava-la-stasi/> [ultimo accesso 26 novembre 2023];

Valer C. *Schicksal Emigration*, in 'Germanisches National Museum_Blog', 2021:

<https://www.gnm.de/museum-aktuell/schicksal-emigration/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Vier F. Reinhardt B. *Geschlossene Gesellschaft. Eine Ausstellung über künstlerische Fotografie in der DDR*, in 'World Socialist Web Site', 2013:

<https://www.wsws.org/de/articles/2013/02/foto-f01.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023]

Voigt J. *Realtà incantata*, in 'Archimagazin', 2008:

<http://www.archimagazine.com/mbergemann.htm> [ultimo accesso 14 febbraio 2024];

Welsh C. *The East German punks who helped bring down the Berlin Wall*, in 'Dazed', 2019:

<https://www.dazeddigital.com/music/article/46734/1/east-german-punks-fall-of-berlin-wall-30th-anniversary> [ultimo accesso 20 dicembre 2023];

Weski T. *En un proceso de cambio constante* per la mostra *Michael Schmidt Fotografias 1965-2014* organizzata da 'Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt', in collaborazione con il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/michael_schmidt.pdf [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Winkler T. *Retrospektive von Harald Hauswald. Schnell, unerschrocken, frech*, in 'Taz', 2020: <https://taz.de/Retrospektive-von-Harald-Hauswald/!5709591/> [ultimo accesso 20 novembre 2023]

Wir sind wir – Deutsche in Ost und West. Fotografien von Stefan Moses in 'Kulturigo', 2013: <https://www.kulturigo.de/wir-sind-wir-deutsche-in-ost-und-west-fotografien-von-stefan-moses-893846.html/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023];

Zinser D. *Da geht ein Riss durchs System*, Spiegel Kultur, 2012: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/geschlossene-gesellschaft-ausstellung-mit-ddr-fotografie-in-berlin-a-859754.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2023];