

Scomposizioni identitarie «La ragazza con la Leica» di Helena Janeczek come biografia plurale

Nunzia Palmieri

Pubblicato: 27 dicembre 2023

Abstract

Reading Helena Janeczek's *The Girl with the Leica*, it becomes clear that fiction, disguise, the pursuit of pseudonyms, the unspoken, the tricks of seeking escape routes are part of the grand theater of the world and are in some cases the world itself; but for the characters in this story, as for Janeczek herself, this is an extremely serious game, just as extremely serious was the game of civic engagement for the photographer Gerda Taro, whose biography Janeczek reconstructs. Reality is the residual element, what remains despite the incessant carousel of disguises to which one must playfully submit. It is only in the epilogue that, in the laborious and at times impervious approach to Gerda's identity, a short circuit between life and work is generated: this is the point at which the frontiers between fact and fiction – the liminal spaces that Françoise Lavocat has investigated with extraordinary critical acumen – become visible, multiplying the pleasure of narration and granting to fiction that extraterritoriality that is its own and that identifies it as such with respect to what fiction is not.

Leggendo *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek risulta evidente che la finzione, il travestimento, la ricerca di pseudonimi, il non detto, i trucchi per cercare vie di fuga fanno parte del gran teatro del mondo e sono in qualche caso il mondo stesso; ma per i personaggi di questa storia, come per la stessa Janeczek, si tratta di un gioco estremamente serio, come estremamente serio era il gioco dell'impegno civile per la fotografa Gerda Taro, di cui Janeczek ricostruisce la biografia. La realtà è l'elemento residuale, ciò che rimane nonostante l'incessante carosello dei travestimenti a cui gioco forza bisogna sottoporsi. È solo nell'epilogo che nel laborioso e a tratti impervio avvicinamento all'identità di Gerda si genera un cortocircuito tra la vita e l'opera: questo è il punto in cui le frontiere tra fatti e finzioni – gli spazi liminari che Françoise Lavocat ha indagato con straordinario acume critico – si rendono visibili moltiplicando il piacere della narrazione e garantendo alla finzione quella extraterritorialità che le è propria e che la identifica come tale rispetto a ciò che finzione non è.

Parole chiave: biofiction; Gerda Taro; Helena Janeczek; «La ragazza con la Leica»; letteratura e fotografia.

Nunzia Palmieri: Università degli Studi di Bergamo
✉ nunzia.palmieri@unibg.it

Copyright © 2023 Nunzia Palmieri
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Esiste qualcosa di più vero della verità? Sì, la favola: è la favola che dà un senso immortale all'effimera verità.¹

1. Un'«allobiofiction» a tre voci

Nel 2009 Helena Janeczek vede allo Spazio Forma di Milano una mostra fotografica dedicata a trecento scatti di Robert Capa, che propone a latere un'altra esposizione, una retrospettiva della fotografa Gerda Taro.² Helena rimane colpita dalla vicenda di Gerda (all'anagrafe Gerta Pohorylle), nata a Stoccarda nel 1910 da una famiglia di ebrei polacchi naturalizzati tedeschi e morta a Brunete nel 1937 a soli ventisei anni, travolta da un carrarmato mentre era intenta a catturare con la sua macchina fotografica gli orrori della guerra civile spagnola.

Nasce a partire da questa circostanza fortuita e dalla percezione di una familiarità elettiva con il personaggio (anche Helena è nata da genitori polacchi fuggiti in Germania nel secondo dopoguerra) la prima idea di ricostruire la storia di Gerda attraverso tre racconti incentrati su figure femminili che avessero vissuto la guerra, per narrarla da prospettive differenti. Pur mantenendo il progetto di racconto condotto attraverso una struttura multifocale,³ il personaggio di Gerda si impone sulle altre figure: Helena si mette sulle tracce di materiali che possano contribuire a ricostruirne la vicenda personale, cominciando dalla biografia di Irme Schaber,⁴ studiosa con la quale si mette in contatto e che si dimostra con lei molto generosa di informazioni e suggerimenti. Prende avvio un lavoro di ricerca durato sei anni, che si snoda attraverso le biografie e le pagine autobiografiche di Taro e di Capa, libri e archivi fotografici, saggi storici, diari e memorie, materiali audio e video, romanzi, film d'epoca, documentari, vecchie agende telefoniche, visite ai luoghi in cui Gerda ha vissuto.

Compiuto l'imponente lavoro preliminare, condotto con gli strumenti rigorosi della storiografia, Janeczek organizza il materiale documentario affidando la narrazione della vita di Gerda a tre personaggi portatori di visioni fortemente soggettive, rendendo uniche e singolari le prospettive attraverso cui la storia viene raccontata. Scegliendo consapevolmente la strada della *biofiction*, intesa come «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore»,⁵ strutturata sulle «tangenze e sovrapposizioni tra la fiction e il mondo reale»,⁶ Janeczek affida il racconto alle voci di tre narratori testimoni che hanno conosciuto da vicino e amato profondamente Gerda. Il primo e il terzo narratore sono due uomini innamorati

¹ N. Kazantzakis, *El Greco e lo sguardo cretese*, a cura di Giovanni Bonavia, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994, p. 54.

² [Robert Capa – Così è la guerra!/Gerda Taro – War photography and propaganda are inseparable](#) *Exibart* [pagina consultata il 20 settembre 2023]; la mostra tenutasi dal 27 marzo al 21 giugno 2009 ha un catalogo: R. Whelan, *Questa è la guerra! Robert Capa al lavoro*, Roma, Contrasto, 2009.

³ G. Turi, [Intervista a Helena Janeczek](#), autrice de *La ragazza con la Leica – Professione scrittore* 26, in *Vita da editor*, 19 dicembre 2017 [pagina consultata il 20 settembre 2023].

⁴ I. Schaber, *Gerda Taro. Una fotografa rivoluzionaria nella guerra civile spagnola*, trad. it. di E. Doria, Roma, DeriveAproditi, 2007.

⁵ R. Castellana *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 36 sgg.

⁶ Ivi, p. 12.

di lei: Willy Chardack, amico e corteggiatore discreto di Gerda, cardiologo di fama con cui la fotografa aveva avuto una brevissima relazione negli anni in cui Willy era ancora uno studente di medicina, e Georg Kuritzkes, brillante attivista politico legato a Gerda negli anni dell'università. Il racconto prende avvio da una lunga telefonata intercorsa fra i due uomini nel 1960, quando Willy vive a Buffalo e Georg a Roma. La terza voce narrante è quella di Ruth Cerf, amica di Gerda fin dall'adolescenza, sua convivente a Parigi per un anno, che ripercorre i suoi ricordi da una distanza temporale e spaziale molto vicina al 1937, l'anno della morte di Gerda: il suo racconto si colloca infatti a pochi mesi dalla scomparsa dell'amica, quando Ruth si trova a Parigi e lavora nello studio fotografico fondato da Gerda e André Friedman, l'ultimo compagno, l'uomo per cui Gerda ha inventato un'identità fittizia attribuendogli il nome d'arte di Robert Capa. Il racconto procede attraverso continue anacronie, in un caleidoscopio di piani temporali, un andirivieni nel tempo che lascia affiorare i diversi aspetti della personalità di Gerda, abdicando al rispetto dell'ordine cronologico naturale a cui si attengono comunemente i racconti biografici. Le voci narranti non vivono solo in funzione di Gerda e del mondo di affetti che ruota intorno al suo fantasma, ma disegnano un intero universo, restituendo una pluralità di vicende e di vite, un'identità collettiva attraverso gli avvenimenti della grande storia.

Si delinea così un intreccio fra le voci dei tre narratori testimoni in un racconto che potremmo definire sul piano narratologico – prendendo in prestito la definizione che Riccardo Castellana ha proposto,⁷ adattando la terminologia utilizzata da Gerard Genette in *Figure III*⁸ – una *omobiofiction*, ovvero un racconto biofinzionale che si dà quando una vita è raccontata da un narratore presente come personaggio nella storia, declinabile più precisamente come *allo-biofiction*, dato che i narratori sono – come abbiamo detto – personaggi testimoni. La prospettiva parziale e soggettiva dei narratori apre così – oltre alla possibilità di giocare con le frontiere fra mondo finzionale e referenzialità del mondo narrato (il libro è catalogato sotto la rubrica del romanzo, non in quella delle biografie) – anche una continua rinegoziazione dei saperi, che non vengono organizzati secondo le regole rigorose della narrazione storiografica ma si offrono come indizi disseminati in un racconto che procede 'in soggettiva' e spesso filtra la visione di Gerda attraverso le emozioni, le sorprese, le incomprensioni, le gelosie.

I racconti che costituiscono il tessuto del romanzo sono spesso falsificazioni maliziose o innocenti della realtà: i protagonisti di questa storia sono tutti dei clandestini, alcuni di loro sono stati arrestati giovanissimi, sono ragazzi sempre in fuga e per loro la finzione è necessaria per poter sopravvivere. Ma c'è anche il gusto dell'immaginazione nell'euforia di Gerda, che inventa un nuovo personaggio collettivo per presentare i suoi lavori e quelli di André: Rober Capa, prima di essere il nuovo nome con cui André Friedman verrà ribattezzato nel 1935, è un marchio di fabbrica con cui la coppia può vendere più facilmente i servizi fotografici prodotti a quattro mani. La finzione è un gioco serio senza il quale sopravvivere è impossibile, impensabile attraversare la vita senza farsi personaggi, senza inventarsi la favola della propria identità: «Resistere è fare finta di niente – dirà a un certo punto Gerda pensando alla sua vita – Resistere è recitare».⁹

⁷ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, cit.

⁸ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

⁹ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2019, p. 30.

2. *Fotografie, coincidenze, favole: una biografia al femminile plurale*

Il prologo e l'epilogo del romanzo sono costruiti attorno alle fotografie che si possono osservare sfogliando le pagine iniziali e finali del volume. Il ruolo delle immagini è strategico: come Helena stessa racconta, il primo approccio del lettore al libro doveva necessariamente avvenire – per una ferma volontà dell'autrice – attraverso una fotografia di Gerda.¹⁰ Le fotografie non sono mai illustrative, ma risultano elementi assolutamente decisivi per la narrazione: la fotografia diventa un punto su cui la narrazione si innesta perché le immagini rivelano qualcosa di inedito, in un circuito ermeneutico in cui immagine e testo più che completarsi in qualche modo si generano a vicenda. L'idea è anche quella di capovolgere lo sguardo del soggetto fotografato che diventa a sua volta il fuoco di una scena invisibile, quella che include i fotografi in un rapporto dinamico fra l'osservatore e il soggetto rappresentato. Nel prologo *Coppie, fotografie, coincidenze #1* compare la fotografia di due miliziani della guerra civile spagnola, un uomo con i capelli castani e una donna con un caschetto biondo «così rapiti dalla loro risata da non accorgersi di nulla».¹¹ Solo successivamente si scopre, attraverso un capovolgimento del punto di vista, che la foto è stata scattata da Robert Capa e Gerda Taro nel 1936: «una piccola coincidenza ha voluto che i fotografi, appena sbarcati a Barcellona, si fossero imbattuti in una coppia a cui somigliavano».¹² Anche l'epilogo *Coppie, fotografie, coincidenze #2* si apre con un'immagine di due innamorati, un uomo dai capelli castani e una donna con un caschetto biondo: questa volta però si tratta proprio di Gerda e Robert che, seduti al tavolino di un caffè parigino, diventano protagonisti degli scatti di Fred Stein. Attraverso le analogie e le differenze tra questa fotografia e quella dei due miliziani con cui si apre il prologo è possibile raccontare la felicità di Capa e Taro, la loro sete di vita, l'amore, la leggerezza e il coraggio con cui hanno affrontato gli ostacoli. Attraverso questo dinamismo, Janeczek fa quindi rivivere le istantanee e si spinge oltre il visibile, scorgendo dettagli quasi impercettibili. È grazie a questo sguardo attento e curioso che Janeczek riesce a disegnare un ritratto inedito di Gerda e a far emergere la storia di un'intera generazione.

Ma anche questa lettura si rivela alla fine un inganno. Le fotografie, solitamente deputate a garantire una prova di realtà, in questo romanzo sono viceversa presentate nella loro natura sfuggente. Il mezzo da sempre considerato più idoneo a mostrare la realtà riproducendola fedelmente – mezzo che viene considerato dai ragazzi di Lipsia la fonte documentale per eccellenza, per cui sono disposti a rischiare la vita –, può tuttavia essere manipolato: le fotografie sono spesso ritoccate, alterate nei fotomontaggi che le riviste ne fanno fin dai primi servizi pubblicati sui civili massacrati durante la guerra civile spagnola, con un ricorso ingannevole alle didascalie, alle sostituzioni di persona, ai trucchi (basti pensare alla lunga diatriba ancora non risolta sulla fotografia più celebre di Capa, *Morte di un miliziano*, che rappresenta un soldato americano freddato da un cecchino a Lipsia, accusata di essere inautentica). Il senso di una

¹⁰ Helena racconta in un'intervista che ha dovuto lottare molto per avere la possibilità di inserire delle fotografie nel libro per via dei diritti d'autore richiesti dall'agenzia Magnum. Altre foto di Gerda che non è stato possibile utilizzare nel volume sono visibili sul sito ufficiale della scrittrice, nel dossier [Nel mondo di Gerda Taro. Contenuti e materiali di approfondimento](#), creato prima dell'uscita del libro come una sorta di ipertesto storico-documentario complementare alla lettura del romanzo.

¹¹ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2019, p. 11.

¹² Ivi, cit., p. 17.

fotografia cambia a seconda di come la si racconta, e questo vale anche per la foto di Gerda e Robert nell'epilogo del romanzo: la fotografia fa parte infatti di una serie, testimoniata da negativi non sviluppati che raccontano tutta un'altra storia, la storia di una felicità incrinata dai litigi e dalle gelosie. Le avventure dei negativi presi in esame da Janeczec – contenuti nella cosiddetta 'valigia Messicana' appoggiata accanto alla salma di Gerda nelle fotografie che ne testimoniano la morte – sono quasi un romanzo nel romanzo: i tasselli che consentono di rileggere la relazione fra Gerda e Robert hanno vissuto le avventure rocambolesche che possiamo seguire leggendo l'ultima parte del romanzo e poi sbirciando fra i documenti contenuti nelle pagine web dedicate a Gerda.¹³ Ecco che allora anche l'ultimo terreno che credevamo solido mostra la sua natura ingannevole, obbligandoci a ripensare i nostri codici di lettura dei documenti e la nostra visione delle vicende narrate. Il criterio pragmatico, con la prova ontologica del documento fotografico, non basta a stabilire il confine tra fatti e finzioni: è necessario – come suggerisce Françoise Lavocat¹⁴ – un lavoro di interpretazione e ricodificazione incessante, che implica il ricorso a criteri logici e semantici.

3. Helena e Gerda. Una parentela elettiva

Leggendo *La ragazza con la Leica* risulta evidente che il gioco del 'facciamo finta che' è insistito e continuo, è parte della vita stessa: la finzione, il travestimento, la ricerca di pseudonimi, il non detto, i trucchi per cercare vie di fuga fanno parte del gran teatro del mondo e sono in qualche caso il mondo stesso. Ma per i personaggi di questa storia, come per la stessa Janeczec, si tratta di un gioco estremamente serio, come estremamente serio era il gioco dell'impegno civile per Gerda, per Ruth, per Willy Chardac e Georg Kurieziez.

La realtà è l'elemento residuale, ciò che rimane nonostante l'incessante carosello dei travestimenti a cui gioco forza bisogna sottoporsi: la fine tragica di Gerda, i sussulti del corpo di André quando apprende la notizia della sua morte, le devastazioni della guerra sono segni inconfutabili che il mondo è sull'orlo di una catastrofe di cui la Guerra di Spagna è solo un tragico annuncio.

Nell'ultima pagina Helena Janeczec abbandona il riserbo che ha cercato di mantenere durante il corso della narrazione, adottando per un breve tratto la prima persona:

I miei genitori – racconta Helena – si sono fidanzati nel ghetto, si sono ritrovati dopo la guerra, si sono amati e, a tratti, odiati, divertiti e sopportati, finché morte non li ha separati. Mia madre, che di Gerda aveva la *coquetterie* testarda, avrebbe potuto esserne una cuginetta. Mio padre, grande affabulatore come Capa, un fratello minore.¹⁵

Questa nuova parentela elettiva fra l'autrice e il personaggio – benché richiamata solo in questo breve passaggio nell'epilogo – sposta l'intero asse di ricezione del testo, alludendo, senza metterlo propriamente in atto, a un procedimento metallettico, che avrebbe trovato pieno compimento se l'autrice stessa o i suoi genitori si fossero rivelati come attori delle vicende narrate. La soluzione scelta da Janeczec è più cauta ma non meno dirompente negli effetti, dato che

¹³ *La valigia messicana*, in H. Janeczec, *Nel mondo di Gerda Taro. Contenuti e materiali di approfondimento*.

¹⁴ F. Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, trad. it. di Ch. De Carolis, Roma, Del Vecchio, 2021.

¹⁵ H. Janeczec, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 330.

risulta chiaro che la prossimità fra i personaggi e i genitori di Helena avvicina emotivamente le storie raccontate all'esperienza dell'autrice e anzi permette di creare la condizione necessaria alla narrazione, «legittimando la soggettivazione e il ricorso all'immaginazione, – come scrive Gianni Turchetta – senza la quale i documenti e la memoria sarebbero vuoti e muti».¹⁶ Il richiamo all'autobiografia, pur laconico e minimale, modifica retroattivamente lo statuto della narrazione. La presenza di un narratore autodiegetico,¹⁷ la sua prossimità familiare con gli eventi narrati, eventi tragici in cui i genitori di Helena sono stati coinvolti, muove alla costruzione di sistemi valoriali, rinsaldando il patto di lettura; allo stesso tempo, la risonanza empatica della memoria familiare conferisce alla prospettiva interna e soggettiva una sorta di lasciapassare. L'eterobiografia – suggerisce Castellana – deve farsi autobiografia per entrare negli strati più profondi dell'io.¹⁸

È proprio nell'epilogo che nel laborioso e a tratti impervio avvicinamento all'identità di Gerda si genera un cortocircuito tra la vita e l'opera: questo è il punto in cui le frontiere tra fatti e finzioni – gli spazi liminari che Françoise Lavocat ha indagato con straordinario acume critico – si rendono visibili moltiplicando il piacere della narrazione e garantendo alla finzione quella extraterritorialità che le è propria e che la identifica come tale rispetto a ciò che finzione non è.¹⁹

C'è un ulteriore tassello della sua biografia che Helena decide di non citare in questo contesto, ma che si può ritrovare tra le pagine di un altro romanzo, *Le rondini di Montecassino*: Helena ha scoperto solo nel 1984, in occasione del funerale del padre, che il suo nome, Stefan Janeczek, era un nome fittizio, così come la sua data di nascita, che aveva modificato per poter attraversare i paesi in guerra e salvarsi dalla persecuzione nazista.²⁰ Risulta così definitivamente chiaro che il motivo della ricerca identitaria che lega la storia di Helena a quella dei suoi personaggi non è solo un topos romanzesco.²¹ I fatti, in un certo senso, conferiscono alla storia di Helena e di Gerda «un diritto alla biografia»²² come identità plurale, riportando la storia collettiva all'individualità, all'unico.

In un libro d'artista, *Poema & Oggetto*, pubblicato nel 1974, la poetessa e scrittrice milanese Giulia Niccolai, che da giovane per diversi anni è stata una straordinaria fotografa,²³ applica al disegno di un bottone, disegnato a matita in bianco e nero, un filo rosso, un filo vero, che buca la pagina quasi ad assicurare al foglio un disegno che a rigore non può rotolare via. «Quel filo rendeva oggetto il disegno e tessuto la pagina – scrive Cecilia Bello –. Era, tutto insieme, il

¹⁶ G. Turchetta, *Storie di donne libere e prigioniere: Janeczek, Postorino, Canepa*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '19. Tutte storie di donne*, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 9-18.

¹⁷ «Sarà dunque necessario distinguere due varietà all'interno del tipo omodiegetico: una, dove il narratore è protagonista del suo racconto, l'altra, dove si limita a sostenere un ruolo secondario, coincidente con un ruolo d'osservatore e di testimone. [...] Alla prima varietà riserviamo il termine di *autodiegetico*: rappresenta, in un certo senso, il grado forte dell'omodiegetico». G. Genette, *Figure III*, cit., p. 293.

¹⁸ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit.

¹⁹ F. Lavocat, *Fatto e finzione*, cit., pp. 113 sgg.

²⁰ H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 67-71.

²¹ A tale proposito si veda S.G. Di Lello, *Helena Janeczek: un tentativo di ricomposizione identitaria attraverso la letteratura*, «Studi interculturali», 2014, 3, pp. 181-196.

²² J.M. Lotman, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 181 sgg.

²³ G. Niccolai, *Un intenso sentimento di stupore*, a cura di S. Mazzucchelli, postfazione di M. Belpoliti, Torino, Einaudi 2023.

poema tautologico».²⁴ Ebbene il filo e l'ago che buca il foglio, un gesto che appartiene al mondo femminile, un gesto rituale, collettivo, toglie al bottone la sua natura finzionale e lo sposta in qualche modo in una dimensione che è insieme prossima e mitologica, la dimensione del quotidiano che ha a che fare con un mondo di affetti e relazioni, l'unico dei mondi possibili in cui ci sia dato vivere. Giulia, come Helena, gioca con la possibilità di attraversare e di annullare i confini: questo gioco fa parte delle possibilità che ci sono date, ma non sostituisce la realtà. L'attraversamento del confine fra fatti e finzioni è possibile, sembrano dirci entrambe, per via di allusione, non per via d'illusione, perché quel confine esiste.

Il frammento autobiografico che compare nella chiusa del romanzo di Janeczek somiglia molto al filo di Giulia Niccolai, che modifica radicalmente la natura dell'oggetto rappresentato e gli conferisce vita e anima. «Ogni vita, nel suo inseguirsi e nel suo raggiungersi aspira al compimento di una favola»,²⁵ ha suggerito Giorgio Celli in un passaggio che Niccolai amava molto citare. Forse Helena Janeczek ha scoperto nella vita di Gerda Taro e nella bellezza delle sue fotografie, per molto tempo ignorate e quasi misconosciute, la magia che anima il bottone disegnato da Giulia Niccolai, cucito da un filo di lana. Ha scritto – restituendo a Gerda il suo posto nella storia – la favola di una biografia plurale.

²⁴ C. Bello Minciocchi, *Introduzione*, in *Foto&Frisbee*, Oèdipus, Bracigliano (SA), 2016, p. 1.

²⁵ G. Celli, *San Giorgio e il suo nemico*, in *La faccia della medusa (tra santi, gatti e indagini poliziesche)*, Ozzano dell'Emilia (BO), Perdisa, 2007.