

Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in *Un settimo uomo* di John Berger e Jean Mohr

Valentina Mignano

Attraverso il presente contributo si intendono indagare le modalità rappresentative di un dispositivo culturale che si sostanzia nell'intreccio tra storytelling, saggistica e immagine fotografica, dando luogo a una forma di comunicazione ibrida che mostra tutta la potenza di cui l'immagine sa essere capace quando viene miscelata ad altri codici comunicativi. Si esplorerà a tal fine il rapporto che lega immagine e testo in un'opera di John Berger, *Un settimo uomo*¹.

Tenendo sempre sullo sfondo la centralità dell'idea di una narrazione come coerenza degli eventi, il lavoro dell'artista, romanziere, regista e critico d'arte John Berger – solo per citare alcune delle sue principali attività creative – esplora con folgorante efficacia comunicativa i rapporti tra testo verbale e immagine. Nel testo che ci accingiamo ad analizzare si mette in scena un'interessante compresenza di parole ed immagini, che si adagiano l'un l'altra in un continuo equilibrio di discorso sull'immagine ed analisi delle forme comunicative di rappresentazione tout-court (dall'arte alla pubblicità, sempre passando per la narrazione). A partire da un assemblaggio di scrittura, immagini e disegni questo artista riesce a parlare con straordinaria profondità dell'esistenza umana. Si tratta di una modalità ibrida di indagine sul reale che in questo nasce dalla necessità di raccontare la verità sulla condizione dei migranti d'Europa, e si esprime mettendo in scena la sinergia tra forme espressive differenti ma sempre più interdipendenti le une dalle altre.

Come afferma lo stesso autore in un testo sugli *Usi della fotografia*, per lo scrittore militante è necessario «costruire un contesto per ogni foto, costruirlo con le parole, costruirlo con altre fotografie, costruirlo in base alla posizione che essa occupa in una sequenza di foto e immagini»². L'adeguatezza del contesto consente ad una foto di raggiungere la sua piena compiutezza, facendoci sperimentare – in tempi di piena crisi dell'aura – il *qui ed ora* di un'immagine. La realizzazione di un simile “contesto” si ottiene attraverso un uso sapiente di immagini e parole, come accade in tutta l'opera di Berger, ciò inoltre «ricoloca la foto nel tempo – non solo nel suo tempo immaginario, perché è impossibile – ma nel tempo narrato»³. La trattazione artistica e creativa di John Berger è un costante gioco di rimandi tra parole e scatti fotografici, il risultato ha molto a che vedere con la più profonda comprensione della condizione umana: «bisogna che parole, comparazioni e segni creino a loro volta un contesto per la fotografia [...] intorno a una fotografia si deve costruire un sistema *radiale* che le consenta di essere vista in termini allo stesso tempo personali, politici, economici, drammatici, quotidiani e storici»⁴. Attraverso un simile gioco di intrecci l'immagine diventa fonte di significati nel suo senso più ampio e, appunto, radiale. In tal senso Berger si pone di fronte alle immagini con lo stesso spirito indagatore di un osservatore acuto e profondo come Walter Benjamin, punto di riferimento costante della sua attività di critico d'arte. Attraverso un simile sguardo l'autore è capace di estrarre una serie di informazioni talmente copiosa e densa da consentirci di penetrare al suo interno come in un romanzo naturalista, per questo autore la fotografia in combinazione con l'analisi testuale, può assumere oggi una funzione specifica nella narrazione dell'esperienza. Così Berger a proposito di una fotografia di August Sander che ritrae tre giovani contadini in cammino: «Questa immagine ci fornisce tante informazioni quante se ne possono trovare nelle pagine di un maestro della descrizione come Zola»⁵. Se il fotografo è pienamente in grado di mostrare in tutta la loro vividezza lo stato d'animo pieno di speranze e le

¹ John Berger, Jean Mohr, *A Seventh Man. Migrant Workers in Europe*, Penguin Books Ltd, London 1975; trad. it. di M. Papi, *Un settimo uomo*, Garzanti, Milano 1976.

² John Berger, *About Looking*, Writers and Readers, London 1980; trad. it. a cura di M. Nadotti, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 66

³ Ivi, p. 68.

⁴ Ivi, p. 69, corsivo mio.

⁵ Ivi, p. 33.

aspettative dei tre giovani che si stanno recando a una festa di paese, la vera abilità di Berger risiede proprio nel fatto di saper penetrare abilmente nelle immagini attraverso le parole. Quella dell'autore è del resto una narrazione che mette spesso in relazione cose piccole e quotidiane, le minime emozioni e le più piccole pieghe dell'animo umano sono da questi ritratte con precisione e intensità formidabili, potremmo ipotizzare che nel lavoro di Berger si concretizzi una vera e propria *scrittura fotografica*, il suo occhio riesce a mettere a fuoco dettagli spesso non percepibili ad occhio nudo, particolari che uno sguardo sommario sull'immagine non riuscirebbe a percepire. Attraverso la sua abilità Berger mette in atto uno sguardo che – passando per l'*inconscio ottico* di benjaminiana memoria – penetra con vivida acutezza la realtà che lo circonda.

Ciò su cui si concentra il contributo che qui presentiamo è la definizione di una nuova modalità dello stile, in particolare si vuole portare avanti l'analisi dei cortocircuiti e delle sinergie comunicative che hanno luogo nelle soglie di passaggio tra scrittura e immagine.

In alcuni dei lavori di John Berger le giustapposizioni di elementi scritturali ed iconici sono frutto di un sapiente uso dell'*ars combinatoria* che solo un talento multiforme – che ha fatto della non specializzazione un *modus vivendi* ed una risorsa da mettere a frutto nella propria ricerca creativa – può mettere in pratica, dando vita a narrazioni universalmente capaci di stimolare le corde più profonde del suo pubblico nonostante la loro apparente disorganicità. Scrittura e immagine sono due dimensioni che in Berger costituiscono una nuova costellazione di senso in grado di dare consistenza a un discorso la cui granitica potenza etica si fonde con una delicatissima sensibilità nel rendere al pubblico le vibrazioni più impalpabili dell'animo umano.

A proposito del rapporto tra tecnologia mediale e scrittura l'autore si pone molto apertamente sul piano del determinismo tecnologico e rifiuta l'idea secondo cui la prima sia interamente "neutra" nei confronti dei testi che produce. La cultura contemporanea è letteralmente sommersa da immagini fotografiche del mondo sociale, molte delle quali hanno secondo l'autore significati difficili da decifrare. Il risultato è che noi inevitabilmente proiettiamo la loro stessa ambiguità sulla società che queste pretendono di rappresentare, equiparando la carenza di significati visuali dei nostri giornali e delle nostre riviste alla struttura delle istituzioni dominanti⁶. Berger sembra sostenere che determinate forme di tecnologia siano intrinsecamente coinvolte nei confronti della produzione di certi contenuti mediali, e rivestano un ruolo fondamentale nella struttura e negli esiti che scaturiscono da un determinato prodotto-oggetto culturale. Le fotografie in genere suggeriscono un'impressione di ambiguità, ed è proprio tale aspetto, combinato con la nostra insistenza nel vederle invece come qualcosa di veritiero, ad ispirare a Berger la considerazione secondo cui esse giocano un ruolo formidabilmente potente nel sostenere il sistema sociale esistente. Il motivo che spinge l'autore a mettere in relazione testi scritti e fotografie risiede nella sua considerazione del fatto che «c'è negli osservatori una tendenza naturale a credere acriticamente e passivamente a qualunque spiegazione che venga loro offerta»⁷, ecco perché la relazione tra testo ed immagine è di tale importanza nel lavoro del teorico. Per quanto ambigua possa essere, la fotografia è generalmente accompagnata da un testo che in qualche modo cerca di spiegarne il significato:

dal momento che le fotografie sono utilizzate insieme alle parole, esse producono un effetto di certezza... di asserzione dogmatica... nella relazione tra una fotografia e le parole che l'accompagnano, la prima richiede un'interpretazione, e di solito le parole gliela forniscono. Queste ultime, che solitamente rimangono a livello di generalizzazione, sono rivestite di una specifica autenticità dall'irrefutabilità della fotografia. Le due entità insieme diventano molto potenti⁸.

Un settimo uomo

⁶ <http://www.fifth-estate-online.co.uk/?p=40>

⁷ Ivi.

⁸ John Berger, Jean Mohr, *Another Way of Telling*, Granta, Cambridge 1989, pp. 91-92.

Il lavoro che ci accingiamo ad analizzare costituisce solo una minima parte della produzione che Berger realizza insieme al fotografo Jean Mohr⁹. *Un settimo uomo* consiste in un'accurata ed illuminante analisi visivo-testuale del rapporto città/campagna, metropoli e villaggio. L'opera ci parla delle promesse della prima e dell'insofferenza di chi vive in una dimensione non urbanizzata, delle opportunità da una parte, della nostalgia verso il tempo che sembra essersi fermato dall'altra. Ogni singola pagina di quest'opera è un intreccio complesso di dimensione fotografica e testuale, come afferma Berger nella *Nota per il lettore*:

Questo libro è fatto di immagini e di parole. Le une e le altre dovrebbero essere lette a sé stanti. Soltanto in qualche caso l'immagine viene usata per illustrare il testo. Le fotografie, riprese da Jean Mohr nell'arco di parecchi anni, dicono cose che le parole non possono esprimere. Le immagini, una dopo l'altra, costituiscono un discorso che è parallelo e confrontabile con quello del testo, ma diverso da questo¹⁰.

Immagini e parole sono qui materiali che si dispiegano reciprocamente in un intreccio profondo e denso di implicazioni che è da considerarsi l'asse portante della produzione congiunta di questi due autori. In questo testo si rivendica, se non la prevalenza, l'autonomia narrativa dell'immagine rispetto alla dimensione verbale, ma nello stesso tempo si sta affermando che l'uso della modalità visuale di rappresentazione è cruciale nella rappresentazione profonda di un fenomeno complesso come quello in questione. Non si tratta di due storie diverse, né di soddisfare livelli multipli di percezione della storia. Si tratta semmai di una doppia medialità il cui utilizzo serve a potenziare la nostra comprensione del fenomeno: «immagini e scrittura, in questo quadro, possono collaborare alla creazione del senso della storia, dicendone ognuno cose che l'altro mezzo non dice»¹¹. Le immagini di Jean Mohr qui contenute sintetizzano con vividezza estrema i due poli città-campagna, e Berger le giustappone ai testi della sua analisi del fenomeno per mostrarci come le differenze tra promettenti metropoli e povertà rurale sia in certi casi stridente¹². In alcune sezioni del libro immagini di paesini in cui dei tori si aggirano liberi per le vie precedono immagini di ingranaggi industriali, operai del tutto simili a robot sono accostati a foto di stalle in cui le madri accudiscono i loro bambini avvolti in fasce (figg. 1, 2, 3, 4). In queste pagine la lucentezza dell'acciaio è accostata alla paglia, da un lato lucenti macchinari e sguardi assenti; linee morbide, ambienti rurali e dolcezza dei tratti dall'altra. L'alternanza di simili immagini comporta anche una differenza nello stile degli scatti, se le immagini delle industrie sono piatte e frontali, se i soggetti sono molto ravvicinati e sembrano emergere dalla superficie dello scatto, nelle immagini delle campagne predomina la profondità di campo ed una illuminazione a tratti caravaggesca conferisce alle linee una plasticità sinuosa e anche molto sfumata.

Il lavoro di Berger può dunque essere definito come una forma di saggistica-narrativa visuale in cui si ricerca incessantemente la combinazione di immagini e testi in sequenze coerenti e attraverso cui si vuole dar luogo ad una *fotografia alternativa*: «l'obiettivo principale della fotografia alternativa è quello di schierare un flusso di immagini prestando attenzione alla relazione tra queste e una storia intelligibile sul soggetto del proprio lavoro. Berger è ovviamente consapevole del fatto che certe forme di fotografia narrativa esistono già, tuttavia egli sembra considerarle insoddisfacenti»¹³. Per l'autore infatti sarebbe più consono operare contro quelli che egli definisce "reporatge photo story" perché questi si avvicinano agli eventi dal di fuori, fornendo una registrazione di ciò che il fotografo testimonia in un certo momento e in un dato luogo, al contrario Berger esprime la sua netta preferenza per una forma

⁹ Oltre ad *Un settimo uomo* ed *Another Way of Telling*, i due autori hanno pubblicato insieme *At the Edge of the World* (Reaktion Books, London 1999) ed *A Fortunate Man. Story of a Country Doctor* (Granta Books, Cambridge 1989).

¹⁰ J. Berger, J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 5.

¹¹ Daniela Corona, *Dal frammento al contesto*, in Id. e M. Carmela Coco (a cura di), *Narratività e cultura visiva*, Flaccovio, Palermo 1994, p. 44.

¹² «Tutto è città, città che si sovrappongono e diventano una città che non esiste in un posto definito, ma continua a trasmettere promesse. Promesse che non sono trasmesse da un unico e preciso mezzo di comunicazione. Sono implicite nei racconti di chi è già stato in città. Sono trasmesse dai macchinari, dalle automobili, dai trattori, dagli apriscatole, dai trapani e dalle seghe elettriche. Dagli abiti confezionati in serie. Dagli aeroplani che solcano il cielo. Dalla strada asfaltata più vicina. [...] Solo chi va in città può comprendere appieno il significato di tutte queste promesse. Hanno in comune una qualità di prospettiva», J. Berger e J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 23.

¹³ <http://www.fifth-estate-online.co.uk/?p=40>.

d'indagine che coniughi narrativa-saggistica e fotografia in maniera da poterci dire qualcosa sulle vite interiori dei soggetti che rappresenta.

Le fotografie non si dispiegano, nella maggior parte dei casi, a piena pagina. Queste piuttosto si inseriscono nel testo a volte anche sviluppando soluzioni tipografiche sperimentali. Ciò accade quando una foto è divisa in due in senso diagonale da un brano in cui si spiega il motivo per cui i migranti portoghesi erano soliti strappare la fotografia in due parti, una di queste rimaneva al migrante mentre l'altra veniva consegnata alla guida che aveva il compito di accompagnare il primo oltre la frontiera. Una volta a destinazione, il protagonista di questo viaggio spediva la propria metà alla famiglia, che poi avrebbe dovuto verificare che questa combaciava con l'altra metà quando la guida si sarebbe recata a riscuotere il pagamento con il suo pezzo dell'immagine, dimostrando che era stato effettivamente questi ad accompagnare l'emigrante a destinazione. Solo allora la guida riceveva la somma che gli spettava. (fig_5) In questa pagina l'immagine spezzata ci racconta di un viaggio, di uno spostamento che mira al ricongiungimento dei due lembi di un oggetto fotografico precedentemente scomposto. Il brano che separa questi due pezzi di storia sembra voler sottolineare questo processo. La foto spezzata, come se non bastasse, separa in due un volto: come le tessere di un puzzle questi due pezzi verranno ricomposti al termine del viaggio del migrante, ma la linea che immaginiamo solcherà quel viso una volta pagata la somma alla guida è anche quella che simboleggia la strada dal soggetto percorsa, è la cicatrice fatta dai chilometri che lo separano dai propri affetti. Gli autori decidono quindi di staccare i due lembi tramite una sezione testuale e attraverso bianco della pagina, quasi a voler sottolineare il fatto che uno spazio vuoto solcherà comunque l'animo di questo soggetto: lo spazio della nostalgia. La scrittura taglia l'immagine, ma tocca al lettore effettuare un movimento percettivo attraverso cui riunire le due parti di questo scatto, provando a ricucire uno sradicamento difficile da compiere.

In *A Seventh Man* la narrazione per parole ed immagini è a tratti estremamente criptica e discontinua. Immagini facilmente riconoscibili di eventi contemporanei conflagrano contro enigmatici simboli del passato e contro ciò che Berger definisce le metafore della vita interiore, spingendo il lettore a spostarsi maldestramente indietro e avanti in un'ansiosa ricerca di significato. In quest'opera le immagini sono ciò che dona sostanza alle parole, le quali a loro volta vanno a definire ed organizzare il discorso visivo. *Un settimo uomo* è un esempio di come la relazione tra queste due dimensioni sia indissolubile, in particolare per chi voglia farsi portavoce di un discorso che tocchi in maniera efficace l'essenza più profonda del fenomeno migratorio.

La modalità attraverso cui l'autore si pone nei confronti della relazione tra immagine e testo, visione e lettura, si concretizza in una domanda che questi si pone ad un certo punto nel suo lavoro sui migranti d'Europa: «È possibile vedere al di là dell'opaca cortina delle parole?»¹⁴. Il quesito è inserito all'interno di un ragionamento sulle difficoltà linguistiche riscontrate da coloro che sono costretti a spostarsi dalla campagna alle grandi metropoli industriali. Il problema del linguaggio costituisce per chiunque si trovi a vivere in un paese lontano da quello d'origine uno dei primi disagi da affrontare per il proprio inserimento nel nuovo contesto. Ma questa domanda è anche da vedersi come la spia di una riflessione più profonda sulla relazione tra visione e linguaggio. In determinate condizioni le parole possono essere un mezzo altamente impermeabile per la nostra comprensione, è dunque fondamentale riuscire a vedere attraverso questa opacità. Per quanto sia un mezzo complesso ed ambiguo nella sua profonda essenza, l'immagine serve qui per rendere intelligibile e mostrare chiaramente un mondo di cose, essa è utilizzata solo occasionalmente per spiegare il testo, ciò vuole segnalare la predominanza del significante visuale rispetto a quello verbale, o almeno il loro essere alla pari nei confronti della tematica in oggetto. In questo libro la fotografia esprime un discorso che è sinergico ma al tempo stesso indipendente da quello del testo. Sarà doveroso notare in questa sede il particolare utilizzo della didascalia, che qui non è qualcosa di imprescindibile, ma che viene perlopiù evitata dagli autori. Alle immagini vengono affiancati dei brevi testi didascalici soltanto quando il supporto verbale è strettamente necessario, ad esempio quando gli autori vogliono sottolineare le località o le provenienze geografiche dei soggetti ritratti (Turchia, Italia, Andalusia o Jugoslavia).

¹⁴ J. Berger, J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 120.

Ripetitività

Una caratteristica della vita industriale messa in evidenza dal gioco di immagini e testi presenti nel libro è la ripetitività, il sempre uguale, la sensazione che tutto sia sempre identico a se stesso. Le giornate lavorative del migrante sono la quintessenza della monotonia, ciò ha luogo in una città in cui ogni cosa è parte di un tutto che è altamente ripetitivo. Sulla facciata opposta alla pagina in cui Berger fa simili considerazioni troviamo una fotografia che mostra una fabbrica di scarpe. Quasi a volere sottolineare questo senso di monotonia, l'immagine mostra una fase del processo di assemblaggio in cui le soles di un grosso quantitativo di calzature sono poggiate orizzontalmente sui nastri rotanti. Tutte identiche le une alle altre, queste porzioni di ciò che diventerà una calzatura si susseguono fino a dispiegarsi in quasi tutta la profondità di campo dello scatto. (fig_6) Il sempre uguale che caratterizza la serialità del lavoro industriale è anche la caratteristica principale della stessa produzione di oggetti che da questa discende, e le parole di John Berger sono qui perfettamente in linea con la monotonia dell'immagine in questione, ricalcandone verbalmente la ritmicità. A proposito del lavoro in fabbrica l'autore mostra come questo sia fatto da movimenti sempre identici e sempre uguali:

quel ripiano da pulire, quella punzonatura da fare, quella barra da sollevare, quella lamiera da martellare, quella scatola del cambio da sistemare (...), fatto il lavoro segue un altro lavoro, *identico* o quasi identico, *lo stesso* lavoro ma il ripiano è diverso, la punzonatura è diversa, la lamiera è diversa, la scatola del cambio è diversa, e devono essere diversi perché ha appena finito il lavoro e ora deve farlo di nuovo, e poi farlo ancora e ancora»¹⁵.

Tutto qui è diviso in pezzetti che costituiscono la minima parte di una stessa grande realtà: identico, stesso, ripetitivo e monotono sono le parole chiave di cui Berger si serve per definire, attraverso gli scatti di Jean Mohr, questo tutto organico che coinvolge l'esistenza del migrante nella sua quotidianità. Una routine che a lungo andare sfocia nell'asfissiante condizione di colui che è intrappolato nell'obbligo di una ripetizione incessante; la stessa, identica, sottomessa gestualità ogni giorno della sua vita: «tutti questi sono gli ingredienti della stessa cosa, quella in cui vive, in cui finirà stritolato se fa una mossa sbagliata o un passo falso, in cui ha posto per fare ciò che gli viene detto, nel modo che gli viene detto, ma non ha posto per fare nient'altro, oltre che dormire nel suo letto»¹⁶. La stessa serialità è protagonista degli scatti che seguono quest'immagine. Una foto successiva infatti mostra uno scaffale contenente degli stivaletti chiari, mentre a seguire il testo visivo mostra una serie di salsicce appese ad asciugare, delle macchine industriali, operai e controllori, lavoro, concentrazione, assemblaggio. (fig_7) Pezzi di vita, intere giornate che vengono frammentate in una gestualità ridotta all'essenziale, come vuole ogni catena di montaggio che si rispetti. In queste pagine si mette in scena un parallelo tra ciò che viene mostrato della vita lavorativa dell'operaio industriale e la stessa esistenza di questi soggetti che vivono in minuscole stanze prese in affitto. Il testo ha qui la funzione di assecondare la rappresentazione della vita del migrante, la natura frammentaria della sua esperienza quotidiana anche al di fuori della fabbrica. Berger si concentra soprattutto sulla routine più spersonalizzante del gesto ripetuto infinite volte, cui fa eco una frammentazione della vita privata del migrante. La gestualità dell'operaio è la prima causa di una tale frammentazione, l'autore ci fa notare come non si tratti in ogni caso di gesti che richiedono grandi sforzi, ma è la ripetitività con cui un movimento si sovrappone ad un altro, in maniera precisa, sempre identica a se stessa, a rendere estenuante, minuto dopo minuto, ora dopo ora, il lavoro dell'impiegato, la cui fisicità fa sì che la mente stessa si disperda nel gesto.

Spaesamenti

Uno degli aspetti che scaturiscono dalla sinergia tra testo e immagine in *A Seventh Man* è lo spaesamento, forzato o spontaneo, delle soggettività *in between* come quelle degli emigrati presi in esame

¹⁵ Ivi, p. 86.

¹⁶ Ivi, p. 87.

in questo lavoro. Le immagini che sono qui presenti, dotate di un fascino decisamente fuori dal comune, hanno con sé la capacità di suscitare un forte senso di disagio, il disorientamento spaziale che proviene da una sensazione di vuoto e di pieno che è fisico ambientale ma soprattutto esistenziale. Si tratta di quello spaesamento che ogni soggetto costretto a staccarsi dalla propria sfera affettiva prova nella propria esistenza, uno spostamento emotivo prima ancora che spaziale. Molte delle immagini che nel volume mostrano il viaggio intrapreso dai migranti sono delle vedute di sentieri che si dispiegano in territori aridi e pietrosi, molto spesso in queste immagini i soggetti e gli spazi sono ripresi dall'alto, quasi a voler mostrare sin dall'inizio il percorso che i protagonisti di queste vicende devono compiere nel proprio "mettersi in cammino". (fig_8, fig_9) A proposito della veduta panoramica, nel suo brillante saggio sulla geografia delle *e-mozioni*, Giuliana Bruno ci fa notare come questa fosse nella tradizione rinascimentale una prospettiva immaginaria colta da un punto di vista impossibile:

Dai primi tentativi di Leonardo da Vinci di trasformare l'osservazione terrestre in visione aerea (...) questa misura cartografica era frutto dell'immaginazione creativa dell'artista cartografo. Libero di scegliere tra varie possibilità, l'artista-cartografo poteva imboccare la strada imboccata da Louis Marin, il quale sostiene che "la veduta a volo d'uccello ci offre un'*istantanea* della città. Comunque fosse concepita, essa era un luogo permeabile di incontro tra la mappa e il paesaggio, in cui si inscrivevano una serie di itinerari impossibili¹⁷.

Lungi dall'essere immaginari, gli itinerari di vita che i migranti rappresentati nel lavoro di Berger e Mohr compiono sono diventati reali. L'autore ci mostra come lo spazio visivo di queste immagini possa arrivare a coincidere con quello narrativo della storia che si è prefisso di raccontare. Gli spazi di questi scatti sono ampi e desolati: si tratta di una scelta fotografica che non fa che enfatizzare lo spaesamento. Così Giuliana Bruno, a proposito della veduta dall'alto, sostiene che questa fosse spesso:

scartata in quanto considerata una prospettiva teleologica o scambiata per una "mappa cognitiva" disegnata da un occhio superiore, la veduta a volo d'uccello merita di essere rivalutata: non era una prospettiva totalizzante, bensì una veduta da *nowhere* (nessun luogo) a *now here* (ora qui). Questa *spaesata* veduta immaginaria (...) cercava di liberare la visione dalla fissità del punto di vista unico, mettendo fantasticamente in mobilità lo spazio visivo. La veduta a volo d'uccello portava sulla scena un'osservazione spaziale inventata che apriva la porta allo spazio narrativo¹⁸.

Gli itinerari compiuti dai soggetti del lavoro che stiamo analizzando costituiscono dei percorsi che partono da un luogo fatto principalmente di relazioni familiari ed affettive per arrivare al *nowhere* spersonalizzante della metropoli. Il punto è che entrambe le condizioni sono da vedersi come situazioni di disagio per il soggetto in questione. Un soggetto che vive una particolare relazione con le categorie di vicino e lontano. La dimensione della lontananza, in particolare, è da intendersi come qualcosa che investe al contempo sia la dimensione spaziale che quella temporale, e riveste un ruolo importante anche nella pratica fotografica. Nella sezione iniziale del testo Berger afferma con chiarezza che «la fotografia testimonia una lontananza. Anche se è vecchia ormai di dieci anni, non importa. Tiene aperto qualcosa, conserva lo spazio vuoto che un giorno, nelle sue speranze, tornerà a occupare il soggetto della fotografia»¹⁹. In tale contesto sarà necessaria un'analisi delle pratiche-tecniche di *zooming-in* e di *zooming-out* fotografico che si vengono a manifestare nella pratica scritturale vera e propria nel momento in cui l'autore si avvicina o si discosta da una situazione o da un soggetto. John Berger sostiene a tal proposito che la prima causa della fatica da lui riscontrata nella sua attività di scrittore consiste proprio «nell'esercitare intensamente la vicinanza»²⁰, così come una delle competenze di base del suo lavoro consiste «nella capacità quasi immediata, se necessario, di farmi indietro e guardare con occhio critico, da lontano»²¹. Pratiche di avvicinamento e allontanamento che fondano l'atto fotografico almeno quanto quello letterario. In questi scatti la sensazione di spaesamento è data in particolare dalla distanza con la quale il soggetto degli scatti viene rappresentato nelle immagini. All'interno di uno sconfinato paesaggio brullo – o di una tortuosa stradina di montagna – troviamo un piccolo carro carico di valigie,

¹⁷ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 160.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ J. Berger, J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 16.

²⁰ John Berger, *Modi di vedere*, a cura di Maria Nadotti, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 20.

²¹ Ibidem.

a volte delle piccole case in lontananza indicano il luogo che è stato lasciato. Accanto a simili fotografie è possibile trovare delle immagini altrettanto suggestive di alcuni svincoli autostradali ripresi dall'alto. In questi casi abbiamo a che fare con la stessa prospettiva, quindi con un uguale senso di distanza, adesso però il cemento e le automobili sono le protagoniste di un paesaggio che sembra futuristico se confrontato ai luoghi che i migranti sono stati costretti ad abbandonare. A questo senso di lontananza fa da contraltare la vicinanza dei protagonisti all'obiettivo del fotografo quando si trovano già nelle metropoli di destinazione, durante le loro attività quotidiane o sui mezzi di trasporto. In questi scatti si avverte un senso di prossimità a volte asfissiante. Ci troviamo adesso di fronte agli spazi angusti delle urbanizzate città europee, con le piccole stanze in affitto e i vagoni affollati dei mezzi pubblici. Oltre a una vicinanza fotografica, qui la prossimità si sente risuonare anche nella trama verbale che l'autore tesse con le sue parole, che in queste pagine ci mostrano come questi sia capace di mettersi accanto agli altri, in particolare ai più deboli, per sentirne in maniera spontanea il dolore e provare a dividerlo. Quasi a volere spiegare questi aspetti, John Berger ammetterà in un'intervista di qualche anno successiva al libro: «credo di riuscire [...], non a identificarmi [...], ma a *entrare nella pelle*, nell'esperienza e nella vita di chiunque altro. [...] quando scrivo ho contemporaneamente due atteggiamenti o posizioni: il primo consiste nell'*esercitare intensamente la vicinanza*, il secondo nella capacità quasi immediata, se necessario, di farmi indietro e di guardare con occhio critico *da lontano*»²². Il risultato di una simile modalità di rappresentazione è nel lavoro di John Berger un continuo oscillare tra vicino e lontano. Non si tratta unicamente di un movimento spaziale. Lontano e vicino sono qui dimensioni emozionali che caratterizzano lo stato d'animo del soggetto che effettua lo spostamento. In questa oscillazione l'autore riesce tout-court a comprendere la condizione di sofferenza, soprattutto quando questa sembra divenire intollerabile. Tutto ciò dipende comunque da una particolare capacità di comprendere e leggere la realtà. Una realtà che è fatta principalmente di parole e di immagini, per far sì che la "lettura" della parola scritta e dell'immagine possa *approssimarsi* all'esperienza o *prenderne le distanze*²³. Lontano e vicino: si tratta, come afferma Maria Nadotti, di attraversare una terra di nessuno «a occhi asciutti e con cognizione del dolore, senza perdere il senso di sé e della propria direzione»²⁴. Per questi «cittadini di una geografia parallela, condannati all'invisibilità, alla paura, alla solitudine, al silenzio»²⁵ è fondamentale che qualcuno si avvicini a loro. Nel caso di John Berger si tratta pur sempre di una vicinanza discreta, che non comporta mai un'invasione dello spazio personale dell'altro, perché l'autore è sempre capace di porsi *a distanza* quando lo ritiene opportuno.

Fotografia alternativa

Il compito di una pratica fotografica alternativa è di incorporare la fotografia nella memoria sociale e politica, invece di usarla come un sostituto che ne incoraggia l'atrofia. L'atto di mettersi accanto al dolore degli altri è per Berger un gesto tanto necessario quanto fondamentale per raggiungere l'obiettivo della messa in pratica della cosiddetta "fotografia alternativa". Si tratta di una modalità fotografica che va contro il *normale* uso del mezzo in questione: quello proprio di una società capitalistica che ha bisogno di raccogliere quantità illimitate di informazioni «per meglio sfruttare le risorse naturali, aumentare la produttività, mantenere l'ordine, fare la guerra e dare lavoro ai burocrati»²⁶. Ponendosi contro queste modalità del sistema dominante Berger intende dunque lanciare una sfida: è ancora possibile una fotografia alternativa? O meglio: è possibile orientare l'uso e la

²² Ivi, p. 20, corsivi miei.

²³ John Berger, *The Shape of a Pocket*, Vintage Books, New York 2003; trad. it. di M. Rullo, *Sacche di resistenza*, Giano, Varese 2003, corsivi miei.

²⁴ J. Berger, *Modi di vedere*, cit., p. 26.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Susan Sontag, *On Photography*, Ferrar, Straus and Giroux, New York 1973; trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978.

produzione fotografica verso pratiche che esulino dal fatto di fornire quantità enormi di svago per «stimolare gli acquisti e anestetizzare le ferite di classe, di razza e di sesso?»²⁷.

Nel suo lavoro Berger intende – attraverso l'uso sapiente ed alternativo di testo ed immagini – riuscire ad usare queste ultime secondo una pratica che «guardi a un futuro alternativo»²⁸. Il compito di una pratica fotografica alternativa deve essere dunque quello di «incorporare la fotografia nella memoria sociale e politica, invece di usarla come un sostituto che ne incoraggia l'atrofia»²⁹. Il fine deve essere quello di costruire il *contesto* per un mondo realmente più vivibile. In questo lavoro Berger riesce, grazie alla fruttuosa collaborazione con Jean Mohr, a raggiungere l'obiettivo di una fotografia realmente alternativa, quel genere di fotografia attorno al quale il sapiente lavoro di chi si occupa di articolare parole ed immagini riesce a costruire un sistema radiale, che consenta all'immagine di essere vista «in termini allo stesso tempo personali, politici, economici, drammatici, quotidiani e storici»³⁰.

I più intraprendenti tra coloro che non possiedono nulla tentano di migrare per sopravvivere. Eppure il nuovo ordine opera notte e giorno sulla base del principio che chiunque non produce, non consuma e non ha denaro da mettere in tasca, è ridondante. Dunque i migranti i senza terra, i senza tetto sono trattati come rifiuti del sistema: vanno eliminati³¹.

L'obiettivo di Berger è non solo quello di una fotografia alternativa: tutta l'opera di questo autore è improntata alla più reale e fattiva costruzione di un mondo alternativo. Attraverso la fotografia ed il suo uso politico, Berger tenta di darci delle indicazioni su come anche noi possiamo effettivamente costruire delle *Sacche di resistenza* in una realtà imperniata sul bisogno insaziabile di *vendere*. La resistenza di cui parla Berger ha a che vedere con la speranza di costruire un mondo alternativo:

Abbiamo un bisogno vitale di uno spazio diverso.

Innanzitutto dobbiamo scoprire un orizzonte. E per farlo dobbiamo ritrovare la speranza – malgrado tutto ciò che il nuovo ordine pretende e perpetra.

La speranza, però, è un atto di fede e va sostenuta con atti concreti. Per esempio, l'atto di *avvicinare*, di misurare le distanze e *camminare verso*. Ciò porterà a collaborazioni che negano la discontinuità. L'atto di resistenza significa non soltanto rifiutare di accettare l'assurdità dell'immagine del mondo che ci è offerta, ma denunciarla. E quando l'inferno viene denunciato dall'interno, smette di essere inferno³².

Berger cerca in maniera determinata e fiduciosa questa dimensione alternativa, uno spazio altro in cui possa realizzarsi il nuovo orizzonte della speranza. L'avvicinamento alla realtà dei migranti d'Europa che gli autori compiono attraverso le immagini e le parole di questo volume costituisce in tal senso un atto concreto verso la realizzazione di una simile utopia. *A Seventh Man* è una denuncia che vuole muoversi contro l'assurdità di un mondo che vuole soffocare la speranza. Questa denuncia passa attraverso l'attuazione di un modo fotografico alternativo. La collaborazione tra John Berger e Jean Mohr in questo libro è un esempio di ricerca attiva di una simile dimensione. Secondo l'autore la speranza e la ricerca della verità sono strettamente collegate dalla forza di coloro che decidono di porre resistenza nei confronti dell'organizzazione capitalistica della nostra realtà. Dato che viviamo nella *società dell'immagine* è particolarmente importante che questa venga accompagnata da una dimensione testuale che ne spieghi la complessità, o ne sveli l'ambigua falsità. Le immagini proliferanti della nostra quotidianità servono anche, secondo Berger, a sedare il nostro senso di solitudine. Una solitudine:

confermata ogni giorno da una rete di immagini falsa e immateriale. Eppure la loro falsità non è un errore. Se il solo mezzo di salvezza del genere umano è da considerarsi la ricerca del profitto, allora il fatturato diventa l'unico imperativo e l'esistente non può che essere disprezzato, ignorato o soppresso.

²⁷ Ivi.

²⁸ John Berger, *About Looking*, Writers and Readers, London 1980; trad. it. a cura di M. Nadotti, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 62.

²⁹ Ivi, p. 64.

³⁰ Ivi, p. 69.

³¹ p. 135 mdv.

³² p. 137 mdv.

Oggi tentare di dipingere l'esistente è un atto di resistenza che incita alla speranza³³

Ecco perché la voce di John Berger in questo lavoro è quella di chi vuole con solidarietà ed estrema fedeltà rappresentare una delle mille sfaccettature della sofferenza. L'autore vuole che venga fatta verità sulla realtà dei migranti d'Europa. Per riuscire ad ottenere questo "effetto di verità" egli non può non servirsi di una doppia medialità: quella delle parole e quella delle immagini e del loro caleidoscopico gioco di rimandi. Utilizzando una sola dimensione mediale Berger non sarebbe stato in grado di rendere tutta la complessità del fenomeno in questione. Attraverso la sua collaborazione con Jean Mohr egli è capace di compiere davvero quell'atto di approssimazione che lo porta a raggiungere il proposito di «Mettersi vicini a coloro per i quali questo mondo è diventato intollerabile, e ascoltarli...»³⁴. Per compiere questo movimento verso i soggetti del suo lavoro Berger ha avuto necessità di tessere un discorso in cui le immagini e le parole si impregnano vicendevolmente dei rispettivi *modi di dire*. In tale contesto l'obiettivo della pratica fotografica alternativa è raggiunto da Berger grazie alla sua capacità di alternare l'uso delle parole a quello delle immagini, in un continuo equilibrio tra le due modalità che gli permette di colmare di volta in volta le lacune dei due mezzi espressivi. Non si tratta di usare il testo in maniera ancillare rispetto all'immagine, né viceversa di usare le fotografie per illustrare dei concetti espressi verbalmente. In questo lavoro parole e immagini scorrono come due nastri paralleli, interdipendenti ed al contempo svincolati, facendo scaturire una scrittura fotografica in grado di penetrare, in maniera discreta, all'interno di un fenomeno universale, per condividerne l'essenza.

³³ J. Berger, *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, London 2001; trad. it. di M. Rullo, *Sacche di resistenza*, Giano, Varese 2003, p. 25.

³⁴ p. 10 mdv.