



DENIS BROTTTO

*L'invenzione dello sguardo.  
Il lavoro di John Berger per il cinema\**

For Berger the filmic image represents a way through which to evoke the absence, what no longer exists, but also what is yet to come, what can only be imagined hoping for its advent. Therefore, cinematographic form represents the space of utopia, dream, imagination at work. An act of deep observation of reality with the will to rethink it, reconfigure it, reinvent it in the name of hope, of dream, of vision that can still affect the state of things to transform it radically. For Berger every film, screenplay, film story is born from a very specific feeling, on which to conceive a visual construction. The cinema becomes a laboratory in which to give life to a dynamic construction of the inner spectrum of the human being.

These are the reasons that led Berger to collaborate with many filmmakers over the years, often becoming their friend, sometimes even a source of inspiration. Lindsay Anderson, Alain Tanner, Dušan Makiavejev, Nicolas Philibert, Sebastião Salgado, Jean Mohr, John Christie, Robert Kramer, Timothy Neat, Mike Dibb, Derek Jarman, David Byrne, Gianni Celati, Davide Ferrario, Isabel Coixet, Gareth Evans, Andrea Luka Zimmerman, Sally Potter are just the best known names among those who have shared their journey into the world of cinema with John Berger.

### *1. Il mistero del reale*

Tensione prospettica, moto interiore a cui restituire un volto, dramma che si tramuta in speranza. Se si dovessero delineare gli aspetti definitivi che per John Berger caratterizzano l'esperienza cinematografica sarebbero con tutta probabilità questi tre i fattori atti ad emergere con maggior preminenza.

La tensione prospettica è la modalità di visione che Berger ammira nella Cappella degli Scrovegni di Padova, costruita nel 1300 sui resti di un'arena romana, in cui Giotto, con un secolo d'anticipo rispetto ai pittori del Quattrocento, rivela piena coscienza dello sguardo prospettico nella gestione degli spazi e nella rappresentazione dei diversi momenti della vita di Cristo e del Giudizio universale. In *Ev'ry Time We Say Goodbye*, uno dei saggi più attenti all'arte cinematografica, Berger si sofferma proprio sulla Cappella degli Scrovegni, rimarcandone l'immenso valore pittorico, ma evidenziandone anche la propensione cinematografica:

Giotto era un realista, e un formidabile *metteur en scène*. Le scene, che si susseguono, sono piene di crudi dettagli materiali, presi dalla vita. Credo che niente di quanto è arrivato fino a noi dai secoli passati sia più simile a un cinema di questa cappella ideata e edificata settecento anni fa. Qualcuno un giorno dovrebbe chiamare "degli Scrovegni" una sala cinematografica, proprio come la cappella, che porta il nome della famiglia che la fece costruire.<sup>1</sup>

Rappresentare significa allora, prima di tutto, guardare al reale, assorbirne i tratti più intensi ed autentici, restituendoli all'interno della propria costruzione visiva. Berger sa bene che la differenza più evidente tra l'arte della pittura e quella cinematografica è costituita dal movimento. E proprio qui intravede la grande novità dell'opera di Giotto, data



dalla sua capacità di sviluppare un'idea di movimento, un indirizzo di visione, un punto di fuga verso il quale rivolgere il proprio sguardo.

Ma tale tensione prospettica diviene anche possibilità di lettura storica, proiezione temporale, cognizione politica di un passato da ripensare. Il film *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002) di Gianni Celati, caratterizzato dai lunghi e illuminanti monologhi di Berger, si sofferma a un dato momento su una costruzione in rovina, lungo l'argine del Po. Berger cammina all'interno di questa costruzione in macerie, abitata ormai solamente da alberi, animali e insetti. Dalla stanza centrale di questa abitazione di un tempo, Berger osserva ora l'esterno attraverso una finestra, una sorta di schermo ideale ricavato dai ruderi di quell'edificio. Al di là del casale si estende una fitta e ordinata piantagione. Filari di alberi distribuiti secondo un ordine prospettico divengono ora metafora del nostro rapporto con la storia, della nostra posizione all'interno della storia:

Guardando questa piantagione avverto il senso di guardare il passato. Cos'è? Qualcosa attraverso i corridoi tra gli alberi. Una geometria intelligente. Questi giovani pioppi vengono piantati cosicché ci siano prospettive in tutte le direzioni. [...] Così, sull'apertura di 180 gradi, tu puoi scegliere il sentiero da prendere. E anche questo è come il passato. Perché quando ci confrontiamo veramente con il passato si vedono sentieri in ogni direzione su 180 gradi. A scuola ci insegnano che c'è un unico sentiero, il grande sentiero della storia, la grande interpretazione storica del passato, che sarebbe questo viale principale. Balle. In realtà quando uno si trova davvero di fronte al passato ci sono tanti e tanti sentieri da prendere. Forse tanti quante sono le persone che guardano e che scelgono la loro strada.

Le parole di Berger si soffermano ancora una volta su una sorta di prassi del reale, su uno sguardo che parte dal dato di realtà per divenire ricerca di significato, atto interpretativo. Il cinema, ci dice Berger, ci permette non solo di conoscere nuove storie, ma ci offre soprattutto un insieme di possibili interpretazioni della nostra storia passata.

Dopo averci parlato di Giotto, di Walt Whitman, di Ingmar Bergman, di Andrej Tarkovskij, in *Ev'ry Time We Say Goodbye* Berger si sofferma su *L'Atalante* di Jean Vigo, un film del 1934 la cui trama è facilmente riassumibile: un marinaio sposa una ragazza e, assieme, partono per la loro luna di miele all'interno di una imbarcazione che, oltre a dare il nome al film, diverrà la loro casa, il loro luogo di lavoro, il loro mondo. Ciò che attrae lo sguardo di Berger nel film di Vigo è però il mistero che questa giovane sposa evoca durante il suo lento passeggiare notturno verso la prua dell'imbarcazione:

Sola e rapita, cammina solennemente, come se andasse verso un altro, e non più sinistro, altare. Sulla riva una donna con un bambino la vede passare lungo il fiume e fa il segno della croce come se avesse appena avuto una visione. Ed è così. In quell'istante ha avuto la visione di tutte le spose del mondo.<sup>2</sup>

L'immagine di Juliette, la sposa, appare allora, in quel preciso istante, come una entità ultraterrena, l'esplicitazione di un mistero, un moto interiore a cui restituire un volto.

Berger ricorda le parole di André Bazin in merito alla capacità del cinema di comunicare a partire da un'immagine del reale, in quanto è proprio ciò che nella quotidianità ci appare familiare a divenire, una volta filmato, più misterioso ai nostri occhi: «Il mistero proviene dalla nostra prossimità all'avvenimento e dal fatto che l'evento filmato conserva ancora una molteplicità di significati possibili».<sup>3</sup> Ogni film, ogni sceneggiatura, ogni racconto per il cinema nasce per Berger da un sentimento ben preciso, calibrato e sul quale



concepire una costruzione visiva. Il cinema diviene allora un laboratorio in cui dare vita ad una costruzione dinamica dello spettro interiore dell'essere umano. Ciò che osserviamo costituisce la superficie esterna di una sensazione intima, l'emanazione del desiderio nello spazio dell'immaginazione. Le sceneggiature scritte da Berger per la regia di Alain Tanner sono l'esempio più evidente di tale concezione. Nel film *Le milieu du monde (Il centro del mondo, 1974)* il vertice narrativo si muove attorno ai molteplici significati che contraddistinguono la parola 'passione'. Se ne vuole sondare l'essenza, ma si vuole anche mettere in gioco la sua natura più profonda. «Io lo considero un film sulla passione»<sup>4</sup> rimarca l'autore. Sintomatico che la lavorazione del film nasca non dalla scrittura di una sceneggiatura, elaborata solo in secondo momento, bensì dalla stesura di due lettere, indirizzate da Berger ai due protagonisti del film, Paul e Adriana, Philippe Léotard e Olimpia Carlisi. In questa corrispondenza, Berger prova a sondare il significato che la passione porta con sé, il suo sviluppo, le sue propaggini, i suoi rischi. Maria Nadotti ha osservato come «il Berger narratore produce immagini, [mentre] il Berger saggista le smonta, le accosta, le mette in risonanza».<sup>5</sup> Il Berger cinematografico lavora sulla costruzione visiva di rivelazioni, sullo smontare un'immagine esterna per ricostruirne una interiore, dettata dai sentimenti, dalla loro capacità rivelatoria.

Ma le riflessioni sul cinema per Berger conoscono anche un ulteriore aspetto, che va oltre il tratto misterico dell'immagine, così come va al di là della capacità rivelatoria dei sentimenti e delle forme più intime di cui l'immagine filmica può dare conto. Vi è infatti una sorta di conversione messa in atto dal cinema, una trasformazione radicale, un rinnovamento in grado di portare dal dramma verso la speranza. Nel suo ultimo lavoro letterario, *Confabulazioni (2017)*, Berger si sofferma sul vissuto di uno dei più grandi autori che il cinema abbia conosciuto, Charlie Chaplin. Il nome del saggio anticipa molto dei suoi contenuti: *Qualche appunto sull'arte di cadere*. Chaplin non è stato soltanto l'artista in grado di stupire con la sua comicità, di osservare il mondo con illuminante candore, di criticare i potenti restando dalla parte degli scarti della società. Chaplin ha avuto anche il grande merito di insegnarci a cadere. Crollare a terra per riuscire un attimo dopo a rialzarsi. Come se quelle cadute non avessero fatto altro che renderci più consapevoli, determinati e risoluti nell'affrontare i rovesci dell'esistenza.

Il clown sa che la vita è crudele. Il costume variopinto e dai colori chiassosi dell'antico giullare ha trasformato in farsa la sua espressione solitamente malinconica. Il clown è abituato a perdere. La sconfitta è il suo prologo. La forza delle buffonate di Chaplin è ripetitiva e sequenziale. Ogni volta che cade, torna a rialzarsi come se fosse un uomo nuovo. Un uomo nuovo che è *sia* lo stesso uomo *sia* un uomo diverso. Il segreto del suo ottimismo è la sua molteplicità.<sup>6</sup>

Rialzarsi ogni volta rinnovati nello spirito è un invito alla speranza, all'idea che nonostante la vita si presenti precaria, indefinibile e inafferrabile, si deve comunque osservare all'orizzonte una possibilità anche solo suggerita, anche solo paventata. Ma da cui ripartire.

Le immagini, comprese quelle filmiche, rappresentano per Berger un modo attraverso il quale evocare l'assenza, ciò che non c'è più, ma anche ciò che ancora non c'è, ciò che si può solo immaginare auspicandone l'avvento. L'immagine diviene allora il tempo dell'utopia, del sogno, dell'immaginazione da realizzare. Un atto di osservazione profonda della realtà con la volontà di ripensarla, riconfigurarla, reinventarla nel nome della speranza, del sogno, della visione che può incidere sullo stato delle cose sino a trasformarlo radicalmente.



## 2. Il movimento dello sguardo

Inglese di nascita, Berger lascia Londra alla fine degli anni Sessanta con l'intenzione di diventare uno scrittore europeo, espandendo così tematiche e riferimenti presenti nella sua letteratura ad una cultura più ampia e avvertita come affine. La Francia, la Svizzera, l'Italia, ma anche i paesi fiamminghi e la Germania sono richiami ricorrenti all'interno della sua scrittura. Ma tra le volontà di Berger vi è anche quella di divenire un regista cinematografico. Un desiderio destinato a rimanere tale, a non avverarsi per via soprattutto del costante bisogno, per il cinema così come per i registi, di confrontarsi con il mercato, con i produttori, con il denaro.

When I was young I wanted above all to be a film-maker. But I knew it was hopeless because I cannot deal with people who have money. I either hate them too much, or flatter them too crudely. So I decided to write stories which, in my head as I write them, are film.<sup>7</sup>

Le parole di Berger provengono dalla lettera che lo scrittore invia al regista Davide Ferrario, in risposta alla richiesta da parte di quest'ultimo di poter realizzare un film tratto da *Once in Europa* (*Una volta in Europa*, 1987). Nonostante la disponibilità di Berger, il film non verrà realizzato proprio per quella difficoltà a reperire i necessari finanziamenti a cui allude lo stesso Berger nella lettera. In questa risposta emerge tuttavia il pieno interesse rivolto al cinema, nonché la massima disponibilità nell'avviare collaborazioni con altri autori. Sebbene Berger non abbia mai ideato la regia di un film, il suo percorso cinematografico è infatti segnato da numerose relazioni, aperto a un andamento composito, volutamente non sistematico sotto il profilo delle classificazioni tassonomiche. Un lavoro che nel corso dei decenni, dagli anni Cinquanta con la BBC sino a poco prima della sua morte, ha portato alla realizzazione di sceneggiature, trattamenti, partecipazioni in veste di attore, o di narratore, e ancora programmi per la televisione, interviste filmate, *reportage*. Una dimensione eterogenea, con forme sempre nuove di collaborazione, cooperazione, cospirazione. Nel corso degli anni, Berger è stato accanto a molti registi e autori, spesso divenendone amico, a volte addirittura fonte di ispirazione. Tra i nomi più noti di coloro che hanno condiviso il loro tempo assieme a Berger troviamo Lindsay Anderson, Alain Tanner, Dušan Makavejev, Nicolas Philibert, Sebastião Salgado, Jean Mohr, John Christie, Robert Kramer, Timothy Neat, Mike Dibb, Derek Jarman, David Byrne, Gianni Celati, Davide Ferrario, Isabel Coixet, Gareth Evans, Andrea Luka Zimmerman, Sally Potter. Ancorché composita, la produzione di Berger rivela però alcune linee definitorie in grado di delimitare i diversi ambiti del suo lavoro per il cinema. Tre in particolare sembrano gli *habitat* circoscrivibili, ognuno dei quali riconducibile, come spesso accade nell'universo Berger, ad un preciso incontro.

Un primo orizzonte emerge allora nell'alveo delle collaborazioni televisive, contraddistinte in particolare dalla lunga e feconda conoscenza con il regista Mike Dibb. Una seconda area da sondare è quella forse più nota in merito al Berger cinematografico, ossia la partecipazione ai film di Alain Tanner in veste di sceneggiatore. Una terza dimensione entro cui provare a definire il contributo di Berger è quella proveniente dai film scritti assieme al regista Tim Neat, che vedono inoltre Berger in qualità di principale interprete.

In merito alle collaborazioni televisive, a partire dalla fine degli anni Cinquanta sono molti gli episodi in cui Berger presta il proprio volto e la propria voce in qualità di critico d'arte, definizione invero poco amata dall'autore. Realizzato assieme al critico e amico



Kenneth Clark per il programma *Is Art really Necessary?* di ATV, *Should Every Picture Tell a Story* (1958) è il primo caso attestato che vede la partecipazione di un giovanissimo Berger, pronto a misurarsi sulla concezione dell'arte, evidenziando già in questo caso la sua personale visione sociale e politica dell'opera pittorica.

Negli anni successivi realizza i programmi *Using Our Eyes*, *Looking at Animals*, *Drawn From Life*, in cui presenta alcune sue idee destinate in seguito ad essere sviluppate, e partecipa ai programmi *Canvas*, *The Art Game* e *The Visual Scene*. Ma è soprattutto con il programma d'arte *Monitor*, per la BBC, che Berger imprime la propria originale riflessione sul ruolo sociale della pittura, come accade nelle puntate dedicate a Pablo Picasso (*Picasso*, 1960), Friso ten Holt (*Friso ten Holt*, 1962), Fernand Léger (*Why Leger?*, 1965), Ferdinand Cheval (*Le Facteur Cheval*, 1965), Alberto Giacometti (*Giacometti*, 1965), il movimento De Stijl (*Release: De Stijl*, 1968), Ernst Neizvestny (*An Artist from Moscow*, 1969). Può sorprendere rivedere oggi questi lavori, in cui un Berger poco più che trentenne non ha timore di esporre le proprie letture sull'arte di Guttuso, Mondrian, Picasso, mostrandosi a tratti accigliato nel tentativo di evidenziare il senso politico dei dipinti osservati. I capelli scuri e il leggero velo di barba che appare sul suo giovane volto rendono ancora più singolari e insolite queste immagini rispetto all'icona del Berger adulto.

A questi lavori va aggiunto quantomeno il documentario televisivo *A Fortunate Man* (1967), con Berger e l'amico fotografo Jean Mohr intenti a raccontare la genesi e lo sviluppo della loro recente e omonima pubblicazione, in cui la prosa letteraria di Berger convive con gli scatti di Mohr nell'immortalare la figura di un medico di campagna, John Sassal. Berger riprende una domanda presente nel libro in merito a che cosa significhi per Sassal la parola umanità: «the question cannot be answered by word, but only by action»<sup>8</sup> osserva Berger rievocando il pensiero di Gramsci e rimarcando la straordinaria qualità umana di questo medico.

In seguito è accanto al regista Mike Dibb che Berger trova lo spazio ideale in cui incanalare le proprie concezioni artistiche, la propria visione aperta sul significato dell'arte nel nostro presente. Il caso più eclatante della loro collaborazione è *Ways of Seeing* (1972), ancora oggi il lavoro più menzionato e osservato nella produzione audiovisiva di Berger. Diviso in quattro episodi di mezz'ora ciascuno e realizzato per la BBC, *Ways of Seeing* permette a Berger di rivelare non solo la sua lettura marxista della storia dell'arte, già presente del resto nei precedenti lavori televisivi, ma soprattutto di avviare un processo di educazione alla visione dell'opera d'arte rivolto ora ad un pubblico di vaste dimensioni. Gli ambiti osservati si concentrano sui rapporti tra committenti e artisti, sulla differenza tra desiderio e potere, sul significato della pubblicità nella nostra contemporaneità, sul ruolo della donna all'interno dell'arte. «Berger was

John Berger in *The Visual Scene*, BBC, 1969John Berger e il quadro *Les Femmes au bouquet* di Fernand Léger, in *Why Leger?*, BBC, 1965

for a reintegration of art and society as part of a larger political project»<sup>9</sup> ricorda Dyer. E questa forma di osmosi trova avvio dalla primarietà dello sguardo nel nostro processo di crescita: «Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare» osserva Berger. La visione è il primo contatto che abbiamo con la realtà circostante.

Il richiamo a Walter Benjamin e al suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) è un ulteriore aspetto che caratterizza *Ways of Seeing*. Berger scopre questo saggio nella sua versione inglese, contenuta nella raccolta di scritti di Benjamin *Illuminations* la cui prima pubblicazione in lingua inglese risale al 1968, solo pochi anni prima, e in cui trovano spazio, oltre a *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, anche *Thesis on the Philosophy of History* e, ancor più rilevante, il saggio sullo scrittore russo Nikolaj Leskov, *The Storyteller*. Gli scritti di Benjamin rifiniscono il pensiero di Berger, lo contrappuntano, lo arricchiscono, ma influiscono anche sulla forma espositiva, nonché su una idea di condivisione dei principi narrati che, d'ora in poi, diverrà determinante. L'intensità di sguardo, la capacità di veicolare il senso delle sue concezioni attraverso esempi efficaci, l'idea stessa di non ricorrere a sovrastrutture lasciando in diversi momenti lo sfondo dell'immagine completamente blu, fanno di questa esperienza televisiva un'opera di grande impatto, in cui parola e narrazione sono importanti tanto quanto le considerazioni su Caravaggio, Hals, Rembrandt.

L'immagine iniziale di *Ways of Seeing* costituisce un altro momento di eccezionale forza espressiva. Berger si avvicina al dipinto di Botticelli *Venere e Marte* (1482-83), alla National Gallery di Londra, con un coltello in mano. Osserva per un istante il quadro (una sua riproduzione naturalmente) e subito dopo inizia ad incidere la tela, sino a ritagliare una porzione dell'immagine incorniciata. Il riquadro che viene espunto dal dipinto rappresenta il volto di Venere. Con il ritaglio in mano, la voce di Berger spiega come *Ways of Seeing* voglia tornare ad interrogarsi sulla pittura europea dal Quattrocento ai giorni nostri, chiedendosi non solo che cosa quei dipinti significassero nel momento in cui sono stati creati, ma che cosa queste immagini, questi dettagli, ci rivelino oggi. *Ways of Seeing* mira a mettere in guardia l'osservatore dalle possibilità manipolatorie dell'immagine a fini politici ed economici a cui è soggetta la percezione visiva. Mike Dibb ricorda una delle frasi d'apertura del lavoro dette da Berger: «Consider what I say, but be sceptical». Una frase attorno alla quale, per il regista, ruota l'intero lavoro.<sup>10</sup> Non l'attestazione di una teoria, ma un invito alla riflessione, al ragionare sul senso delle immagini e sul loro valore più profondo. *Ways of Seeing* è inoltre l'opera che ha creato una sorta di effigie del suo autore. I lunghi capelli, lo sguardo acuto e fisso sull'obiettivo, la camicia color beige, la gestualità essenziale e marcata sono ancora oggi il riferimento più immediato nel momento in cui si pensa a Berger. «Partial, passionate, politic»<sup>11</sup> è il titolo scelto dal *Guardian* per commentare questo lavoro, richiamando al tempo stesso le tre qualità richieste da Baudelaire ai critici d'arte: parzialità, passione e sguardo politico.

Dalla serie televisiva, Berger trarrà un saggio destinato a divenire esso stesso di grande impatto per la riflessione sull'arte. L'omonimo volume *Ways of Seeing (Questione di sguardi, 1972)* nasce dalle idee contenute nel film, sviluppandosi attraverso l'alternanza di capitoli di natura saggistica, con altri in cui la costruzione delle idee espone integralmente attraverso l'accostamento di immagini pittoriche, fotografiche, pubblicitarie.



John Berger in *Ways of Seeing*, regia di Mike Dibb, BBC, 1972



Nel 1979, sempre con la regia di Mike Dibb, all'interno del programma *Omnibus* della BBC, Berger realizza un ulteriore lavoro connesso con la sua produzione letteraria. *Pig Earth* rimarca le concezioni presenti nell'omonimo romanzo di Berger (sempre del 1979) in merito alla vita contadina, alla sua precarietà e alla sua dignità profonda, nonché al rapporto sociale e familiare tra uomo e animale. Ad emergere è soprattutto l'ammirazione per il mondo contadino, in un rispetto profondo che si lega alla capacità di questo universo di preservare il senso della storia:

What enables them to persist in their 'undefeated despair', is that they have preserved a sense of history, and an experience of time and place, opposed to that propagated by late capitalism which seems to reveal in obliterating the past.<sup>12</sup>

L'anno successivo è la volta di *Parting Shots From Animals* (1980), sempre per *Omnibus*, i cui aspetti principali si raccolgono attorno al concetto di animalità. Berger riprende le considerazioni sviluppate nel saggio *Why Look At Animals? (Perché guardiamo gli animali?)*, (1977), rimarcando soprattutto l'idea di una emarginazione radicale della figura animale dettata dall'uomo nell'ultimo secolo di storia. La nascita degli zoo, ma anche la trasformazione, domestica e inoffensiva, dell'animale sono le principali motivazioni. L'animalità che ne contraddistingueva funzioni sociali e tratti evolutivi viene meno, e con essa anche la natura stessa dell'animale tende a scomparire. Nel guardare un animale oggi «voi state guardando qualcosa che è stato reso assolutamente marginale»,<sup>13</sup> osserva Berger, rimarcando il fatto che l'uomo ha trasformato la loro vita in una forma anestetizzata di esistenza.

Nel 1985, in collaborazione con Christopher Rowledge, Mike Dibb realizza invece un documentario per Channel 5, dall'evocativo titolo *About Time*, in cui Berger torna a parlare di fronte alla macchina da presa, riprendendo questa volta alcuni racconti presenti in *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, pubblicato in origine nel 1984, e in *The White Bird* (1985). Berger racconta di Rembrandt e della sua pittura, di Italo Calvino e della forma dei suoi racconti, di André Kertész e della fotografia, rimarcando quel modello narrativo già osservato in *Ways of Seeing*. Nel pensiero di Berger vi è un richiamo alla ricettività dello sguardo (la «receptivity»)<sup>14</sup> invocata di André Kertész. Osservare è comprendere, recepire una consapevolezza. E raccontare significa stabilire un contatto assoluto, visivo e gestuale oltre che verbale, con chi ci ascolta, anche se solo attraverso uno schermo.

*A Telling Eye* (1994), ancora per la regia di Mike Dibb, rappresenta infine il primo caso di documentario dedicato all'opera di John Berger, al quale si aggiungeranno nel tempo i quattro episodi di *Seasons in Quincy* (2016) a cura di Colin McCabe, Tilda Swinton, Bartek Dziadosz e Christopher Roth, e *John Berger or The Art of Looking* (2016) di Cordelia Dvorak. In *A Telling Eye* sono i volti di Marina Warner, Selçuk Demirel, Geoff Dyer, Nikos Papastergiadis, Alain Tanner, Michael Ondaatje, Susan Sontag, il figlio Yves, Ernst Neizvestny, Jean Mohr, a riflettere su Berger, rievocando episodi personali, provando a tracciare il profilo di un personaggio di enorme umanità, profonda cultura, sincera curiosità, e costantemente intento a narrare al fine di rendere l'altro partecipe del proprio racconto. Nel documentario, Alain Tanner ricorda il momento in cui ebbe modo di fare la conoscenza di Berger, nella Londra degli anni Cinquanta, in una fase di grande creatività e vitalità. Un rapporto nato dall'interesse di Berger per il breve *Nice Time* (1957) di Tanner e Claude Goretta, tra i film manifesto del Free Cinema inglese. Un coinvolgimento sancito inoltre dall'articolo *Look at Britain!* che Berger ebbe modo di dedicare al film nella rivista *Sight and Sound*. A metterli in contatto fu poi il regista Lindsay Anderson, comune amico non-



ché tra i padri fondatori di quel Free Cinema che tra gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentò il nuovo modello di sguardo sulla società inglese dell'epoca.

La collaborazione con Tanner inizia in seguito con il documentario *Une Ville à Chandigarh* (1966) sul progetto architettonico di Le Corbusier in India, a Chandigarh, realizzato per la SSR, la televisione svizzera. Una prassi collaborativa destinata a continuare anche per i successivi documentari di Tanner, quali *Mike et l'usage de la science* (1968) e *Docteur B., médecin de campagne* (1968). Sin dai primi lavori, le influenze più rimarcabili provengono, oltre che dal Free Cinema, dal cinema di Jean Rouch, in particolare per quel tentativo di osservare da vicino il reale sino a «svelarne la verità»,<sup>15</sup> nonché dal lavoro del regista svizzero Henry Brandt e dal suo film *Quand nous étions petites enfants* (1961), dedicato al mondo dell'educazione scolastica e ambientato in una scuola elementare nella valle della Brévine.

Tra il 1971 e il 1976, Berger e Tanner scrivono assieme tre lungometraggi: *La salamandre* (*La salamandra*, 1971), *Il centro del mondo* e *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (*Jonas che avrà vent'anni nel 2000*, 1976). Film che risentono degli accadimenti del Sessantotto e che ne manifestano lo spirito non solo per quanto concerne i temi trattati, ma anche nella forma attraverso la quale vengono sviluppati. L'intento di Tanner è quello di «provare a decostruire la narrazione tradizionale»,<sup>16</sup> favorendo l'attenzione per un montaggio in grado di far riflettere non solo sulla trama, ma sull'esperienza del tempo e della visione che quelle immagini devono produrre. Jim Leach rimarca la «visione brechtiana»<sup>17</sup> del cinema di Tanner e Berger. In questi film scritti si acutizza lo sguardo politico di Berger, volto a rimarcare un'attenzione per le distanze sociali tra individui, per le questioni di classe, ma anche a denunciare il disinteresse della politica rispetto a tali condizioni. Le necessità dei singoli vengono narrate in riferimento ai bisogni della collettività, sottolineando come l'esperienza della Storia muti per l'uomo in base alla classe sociale di appartenenza. Anche le differenze di genere e la distanza nei ruoli sociali tra uomo e donna emergono come aspetti centrali di queste opere. La comprensione stessa della realtà, il modo di osservare quest'ultima, sono per Berger fattori condizionati dalla provenienza sociale e di genere in cui si è confinati.

*La salamandre* si presenta come una sorta di film d'inchiesta: due uomini sulle tracce di una donna. Lei è Rosemonde (interpretata da Bulle Ogier), la 'salamandra', una giovane proletaria, ultima figlia di una famiglia numerosa, ora al centro di un fatto di cronaca. Ma presto le modalità da film d'inchiesta si modificano, rendendo *La salamandre* soprattutto l'osservazione di un modo di vivere, di un modo di essere, di un modo di ribellarsi alle convenzioni, alle regole imposte, ad una vita già decisa dagli altri. Rosemonde assume nel corso del film un ruolo via via sempre più determinante, centrale, sino a divenire, da oggetto di osservazione, il vero nucleo emotivo del film. È lei a portare su di sé il peso di un ambiente sociale chiuso e conservatore. Il film è ambientato a Ginevra, la «most bourgeois city in Europe» come venne definita in quel momento dall'*Observer*.<sup>18</sup> È da questo contesto, poco incline a ciò che vorrebbe rompere con le convenzioni, che la protagonista costruisce via via uno spazio personale. Il film viene realizzato nel 1971, lo stesso anno in cui in Svizzera si tiene il referendum per estendere il diritto di voto alle donne.

Anche *Il centro del mondo* è ambientato in Svizzera e racconta il periodo della 'normalizzazione', dove tutto può cambiare all'interno del sistema politico, a condizione che nulla cambi veramente. Chamoret è un ingegnere, padre di famiglia, scelto dal partito Action Démocratique pour le Progrès nel tentativo di presentare un volto nuovo, non compromesso con la politica del passato. Lo slogan che invita al voto è piuttosto indicativo di una realtà politica corrotta e attorniata dal disamore: «Se non siete interessati alla



politica votate per Chamoret». Durante un comizio, il protagonista s'innamora di Adriana (Olimpia Carlisi), una giovane cameriera italiana immigrata in Svizzera. È qui che il film rivela il suo cuore pulsante, fatto di passione e desiderio amoroso. Un desiderio che verrà tuttavia mortificato dall'ambivalenza degli atteggiamenti di Chamoret, sempre meno attento ad ascoltare Adriana e sempre più alla ricerca di un compromesso tra la sua identità pubblica e quella privata. Il finale vedrà Chamoret perdere le elezioni, con Adriana già lontana, al fine di non assecondare, ella stessa, quel clima di 'normalizzazione' che segna l'intero corso del film.

Una nuova riflessione sul Sessantotto è alla genesi di *Jonas che avrà vent'anni nel 2000*, film sulle illusioni perdute di quel periodo, o meglio, sul «riesame delle speranze»<sup>19</sup> di allora. C'è nell'aria un profondo senso di disillusione, ma anche il desiderio di ritrovare una speranza per l'uomo, all'interno di una società in cui il capitalismo ha ormai rivelato le sue crepe.

È un film sul sogno di chi vuole trasformare il mondo. L'immagine che usavamo era questa: avremmo cercato di mostrare questo sogno come un grande quadrato di seta colorata steso a terra, poi l'aria si sarebbe infilata sotto la stoffa e l'avrebbe gonfiata, fino a trasformarla in una specie di tenda o di baldacchino. Quindi, dicevamo, dobbiamo tirare giù la tenda, riportarla a terra, fissandola ai quattro angoli. Per certi versi, questo è il movimento, la melodia, del film. Continuiamo a vedere una speranza colorata che si solleva e poi viene inchiodata di nuovo a terra – la terra qui funziona come una specie di principio di realtà. Questa melodia, questo contrappunto di speranza e realismo, è il tema del film.<sup>20</sup>

Ognuno dei nomi dei personaggi inizia per 'Ma'; un omaggio diretto al marxismo, ma anche al maggio del 1968. A prevalere è la volontà di cercare nuove formule per uscire dall'*impasse* storica del momento. Jerry White osserva come sia ora il senso di «responsabilità»<sup>21</sup> a divenire il fattore indispensabile per portare a compimento quell'auspicato cambiamento sociale. La lezione tenuta da Mathieu, il contadino, è particolarmente illuminante nel rivelare come la crisi economica possa essere non un limite, bensì uno strumento del capitalismo per creare destabilizzazione, disoccupazione e per placare qualsiasi intento di rivendicazione sociale, attaccando dunque i diritti e le leggi dei cittadini. «Nobody can reasonably argue for the preservation of the traditional peasant way of life, but to dismiss peasant experience as having no relevance to modern life is to deny the value of too much history and too many lives»<sup>22</sup> osserverà Berger nel 1978 ripensando all'esperienza di *Jonas*. Respingere l'esperienza del mondo contadino, nonostante gli evidenti cambiamenti a cui sta andando incontro, rappresenta il peggior modo per negarne il valore storico, e per dimenticare la vita di quelle che sino a poco tempo fa sono state le classi sociali più numerose, umili e sottomesse.

Berger partecipa alla scrittura del film ma anche al suo montaggio, per dare un'ulteriore forza di pensiero al lavoro nella sua fase conclusiva. La concatenazione di parole sembra allora muoversi al pari della concatenazione di immagini.

In un film le parole, le parole parlate, non sono molto importanti. Che nel cinema la parte veramente creativa è il montaggio. Ma quando sogno un determinato montaggio, quando cerco di realizzarlo o lo sto effettivamente facendo, una volta di più mi sembra che sia all'opera lo stesso tipo di immaginazione.<sup>23</sup>

La scena più nota del film è certamente quella del discorso fatto dal professore di Sto-



ria di fronte a una classe di giovani alunni divertiti dai metodi del docente. Spezzando una lunga salsiccia in tanti piccoli pezzi, il professore chiede ai ragazzi: «Di cosa sono fatte le pieghe del tempo? Il capitalismo è un tempo-autostrada. Ma oggi l'autostrada del capitalismo sta sprofondando». Nel suo discorso, il tempo del capitalismo sembra giunto alla fine. Ma dopo la fine, sembrano suggerirci Tanner e Berger, o c'è un nuovo inizio o c'è il dirupo. Ancora una volta Berger lascia trasparire il pensiero di Marx per sovrintendere i meccanismi che regolano il rapporto tra Storia e destino dell'uomo: la Storia va assoggettata alle scelte dell'uomo, alle sue esigenze. Un principio che tuttavia non sembra trovare posto nella nostra contemporaneità dove sono il tempo, l'istantaneità e la sopraffazione a dominare i processi produttivi e l'esistenza stessa dell'essere umano.

Il lavoro per il cinema, in Berger, non può dunque prescindere da uno sguardo attento rivolto ai rapporti di potere che regolano il nostro presente, ai venti di tirannide che demarcano classi sociali, confini geografici, relazioni umane. Aspetti da sempre radicati nella scrittura di Berger, basti ricordare la straordinaria raccolta di saggi *Contro i nuovi tiranni* (2013) in cui l'autore delinea i rischi di una ricerca del profitto sempre più smisurata, di un crollo delle certezze economiche e sociali sin qui ritenute inalienabili, ma anche i pericoli a cui è sottoposta oggi giorno la stessa democrazia. Arte e sguardo politico sono l'una la conseguenza dell'altro per Berger, l'una l'estensione dell'altro.

### 3. Il racconto dell'immagine

Nelle due opere scritte e realizzate con Tim Neat, Berger ha ugualmente dato spazio alla propria attenzione rivolta alla società, indagando le possibilità del racconto attraverso il dipanarsi dei sentimenti amorosi e il disvelarsi della propria appartenenza politica, intrecciando l'indagine degli affetti con quella per l'impegno pubblico, riservando inoltre per sé un ruolo all'interno della messa in scena.

Il primo film in cui Neat e Berger collaborano è *Play Me Something* (1989), a partire dall'omonimo racconto di Berger inserito in *Una volta in Europa*. Un lavoro che recupera la tradizione orale, che rimarca l'importanza dell'immaginazione, che ridona valore all'utopia.

It is a film about a contemporary story told by its creator John Berger and it pays tribute to the oral tradition in European culture. It is a film about continuity and change, social and individual duties, urban and rural lifestyles. A film about imagination, memory, time and desire. [...] Documentary realism is combined with folk absurdity, critical debate with poetry, farmyard humour with spiritual search, ancient songs with pop music.<sup>24</sup>

Sin dalle premesse il richiamo alla memoria, al racconto, al desiderio, divengono una perenne ricerca di equilibrio tra necessità sociali e individuali. La storia inizia in un aeroporto, nella piccola isola di Barra, nelle Ebridi. Un gruppo di persone aspetta di partire. Chi per Belfast, chi per Glasgow, chi per Valparaiso. Berger interviene e dal nulla fa vivere ad ognuno dei presenti non solamente il racconto che riserva loro, ma l'esperienza stessa di che cosa significhi raccontare, essere un narratore, uno *storyteller*. Berger sostiene l'idea che «la vita, così come la si vive, sia una storia in corso di narrazione»,<sup>25</sup> dove egli stesso ritaglia per sé la figura del narratore. Un approccio, quello al racconto, che Berger individua nella naturalezza artigianale del comunicare: «So many stories, so many stories are



here. Each one waiting to be choosen. I need a story» è l'ingresso di Berger sulla scena. La storia narrata da Berger è ambientata a Venezia. Sullo sfondo ci sono i canti e i balli della Festa dell'Unità, mentre di fronte a noi Bruno e Marietta si conoscono e si amano. Da sotto il cappello, Berger prende ora una foto, la gira ed entrambi i lati sono bianchi. Il racconto veneziano intanto continua e la foto viene fatta passare di mano in mano. Dopo qualche istante ognuno dei presenti vede in quella foto il volto di Bruno. In quell'immagine è ora impresso il racconto di Berger.

Nel film ritroviamo i volti di Tilda Swinton e del poeta scozzese Hemish Henderson, ma di grande impatto sono anche alcune decisioni di regia di Tim Neat: dalla scelta dell'isola di Barra come ambientazione per le scene iniziali, all'utilizzo delle immagini della laguna veneziana sul cui manto si riflettono i bagliori delle stelle, senza dimenticare l'uso struggente delle fotografie di Jean Mohr, ancora una volta accanto a Berger nel suo percorso creativo.

Negli anni successivi, Berger e Neat realizzano il lavoro più sofferto e sfortunato per quanto concerne l'esperienza cinematografica bergeriana. Il film *Walk Me Home* (1993) vede



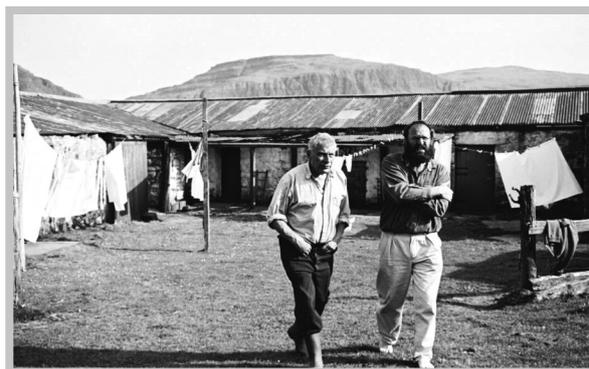
John Berger in *Play Me Something*, regia di Tim Neat, 1989

Berger autore della sceneggiatura e coprotagonista, assieme ad Angela Winkler, all'interno di una storia in cui il desiderio di un uomo per una donna più giovane apre le porte all'immaginazione, alla possibilità di vivere, anche solo attraverso il pensiero, una vita radicalmente diversa. L'incontro tra i due avviene in un hotel, durante un congresso pieno di entusiasti studiosi di Laurel e Hardy, Stanlio e Ollio. Un'ambientazione straniante, che rende quel momento, per l'uomo e la donna, ancora più privato e intimo, radicalmente scisso da quanto sta loro intorno.

*Walk Me Home* is a love-story set in the Europe of the 1990s, moving from the flatlands of the East to the hill country of the Atlantic seaboard (this is the imaginations of our protagonists). The film describes a single encounter, a what-might-have-been. The might-have-been is a fundamental of all human reality, and *Walk Me Home* explores this idea.<sup>26</sup>

Le parole di Timothy Neat, volte a delineare l'idea che sta alla base del film, sono tratte dal suo saggio *Invisible Cinema*, dedicato ai due lavori realizzati con Berger. Ma *Invisible Cinema* è soprattutto una formidabile riflessione su quella distanza, sempre esistita, tra idea e opera finita, tra scrittura e realizzazione, tra film e distribuzione. Dopo alcune traversie produttive, Neat racconta come *Walk Me Home* sia divenuto un oggetto misterioso. Con un montaggio non definitivo e senza un distributore, il film è presto finito nel dimenticatoio. Nel novembre del 1993 è Berger a scrivere una lettera affettuosa ma lucida a Neat, in cui emerge la distanza tra le aspettative iniziali e il risultato finale, segnato da scelte di produzione forzate, difficoltà economiche, cambi di ambientazione e di casting: «What has happened to our film is a sad lesson. We thought we could skip through, and what happened to us is what happens more and more often to the creative side in the cinema with its mortal need for money...».<sup>27</sup> Una conclusione amara per un film che avrebbe invece dovuto rappresentare l'ideale connubio tra l'arte della narrazione di Berger e l'immagine cinematografica di Neat.

Anni dopo, la precisa definizione di uno smarrimento, di un tempo in rovina è invece l'oggetto dello sguardo di Berger all'interno del già citato film di Gianni Celati, *Case sparse*. Qui Berger torna nuovamente a vestire i panni del narratore sulla scena. Sono il suo volto e la sua voce a raccontare le case in rovina nelle campagne emiliane, a riflettere sul senso di quei ruderi sparsi e sperduti:



John Berger e Tim Neat durante le riprese di *Walk Me Home*, regia di Tim Neat, 1993

Quando ci accostiamo a quelle macerie, non sappiamo veramente cosa pensare, e in qualche modo sentiamo che c'è bisogno di nuovi concetti, di nuovi modi di pensare, che vadano d'accordo con le nostre percezioni. Al giorno d'oggi uomini e donne si restaurano la faccia cadente, cioè le facce che poco a poco, a causa dell'età, crollano e diventano una specie di rovina - poiché tutto ciò che porta segni e tracce del passar del tempo in qualche modo ci spaventa. E così le case che crollano sono sentite come una specie di malattia, una malattia che è semplicemente l'effetto del tempo che passa.

Il lavoro del tempo sulla materia, il mutare del corpo tanto quanto dell'ambiente, sono i tratti essenziali dell'opera. Ma in *Case sparse* emerge anche l'invito ad essere noi stessi testimoni e narratori del nostro mondo, delle sue trasformazioni, del che cosa questo spazio dovrebbe preservare per le generazioni a venire. Per Berger raccontare significa prima di tutto salvare dall'abbandono. Del resto, è lo stesso autore a ricordare che cosa vuol dire per lui essere uno *storyteller*, un narratore, un osservatore di stelle immerso in un atto di fede:

Siamo entrambi degli *storyteller*. Distesi sul dorso, guardiamo il cielo notturno. È lì che le storie hanno avuto inizio, sotto l'egida di quella moltitudine di stelle che la notte rubano le certezze e a volte le restituiscono in forma di fede. I primi a inventare e quindi a dare nomi alle costellazioni furono degli *storyteller*.<sup>28</sup>

Tra le numerose collaborazioni di Berger con il cinema è opportuno ricordare infine *The Spectre of Hope* (2002) di Paul Carlin. L'idea del documentario nasce in questo caso dall'incontro tra Berger e il fotografo Sebastião Salgado. Gli scatti fotografici destinati al volume *Migrations*, pubblicato da Salgado nel 2000, rappresentano il punto di partenza della loro conversazione. Uno sguardo panico, che si muove di continente in continente, attraverso la visione di volti umani che tentano di fuggire dalla disperazione e dalla sofferenza. Il film riflette su aspetti quali la dignità dei migranti, l'avvilente condizione umana dell'esilio dal proprio paese, la speranza di un luogo che possa divenire uno spazio di accoglienza. Una speranza tuttavia sempre più flebile, spettrale appunto. Dal Sudan al Ruanda, dal Messico all'ex-Jugoslavia, dall'Afghanistan al Kurdistan, l'invito che Berger e Salgado rivolgono allo spettatore, senza retorica, è quello di non rimanere indifferenti, di affrontare questi squarci oscuri della Storia, queste situazioni disperate, consapevoli di avere di fronte a sé altri esseri umani, come noi.<sup>29</sup>

Attraverso le collaborazioni accanto a Dibb, Tanner, Neat, Celati e Salgado, ragionare sul lavoro per il cinema compiuto da Berger significa ritrovare un'articolata intelaiatura

in riferi- n. 13, gennaio-giugno 2019

mento ai suoi interessi, all'attenzione prima di tutto rivolta alle classi più disagiate e alle differenze sociali tra individui, ma significa anche rinvenire un complesso reticolo di legami nascosti che tengono unito il suo cinema con la sua opera letteraria e saggistica. Immagini, tematiche, atti di sguardo che riemergono attraverso nuove forme, nonché l'idea di una visione salvifica che il cinema può produrre:

Quel che il cinema salva, quando raggiunge l'arte, è una continuità spontanea con tutto il genere umano. Non è un'arte da principi o da borghesi. È popolare e vagabonda. Nel cielo del cinema uomini e donne capiscono quel che sarebbero potuti essere e scoprono quel che gli appartiene oltre alle loro singole vite. Il suo soggetto fondamentale – nel nostro secolo di sparizioni – è l'anima, cui offre un rifugio globale. È questa, io credo, la chiave della nostalgia che il cinema suscita e della sua attrattiva.<sup>30</sup>

\*Questo saggio riprende alcune riflessioni presentate al convegno *John Berger. Looking at Cinema*, tenutosi presso l'Università di Padova dal 16 al 18 maggio 2018 e da me curato assieme a Fiona Dalziel e Maria Nadotti.

<sup>1</sup> J. BERGER, *Ev'ry Time We Say Goodbye*, in ID., *Presentarsi all'appuntamento* (1991), Milano, Scheiwiller, 2010, p. 18.

<sup>2</sup> Ivi, p. 30.

<sup>3</sup> Ivi, p. 23.

<sup>4</sup> J. BERGER, «La mia collaborazione con Alain Tanner» (1986), intervista a cura di R. Appignanesi, in ID., *Modi di vedere* (1986), a cura di M. Nadotti, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 82.

<sup>5</sup> M. NADOTTI, Tu, allunga la catena, in J. BERGER, *Contro i nuovi tiranni*, Vicenza, Neri Pozza, 2013, p. 12.

<sup>6</sup> J. BERGER, Qualche appunto sull'arte di cadere, in ID., *Confabulazioni*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 38.

<sup>7</sup> J. BERGER, Lettera a Davide Ferrario, 25 July 2004, in *Davide Ferrario: Once in Europa (1999-2001)*, 8896473/18, Berger Archive, British Library.

<sup>8</sup> J. BERGER, *A Fortunate Man*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 167.

<sup>9</sup> G. DYER, *Ways of Telling: The Work of John Berger*, London, Pluto Press, 1986, p. 26.

<sup>10</sup> Cfr. M. DIBB, *Re-Seeing 'Ways of Seeing'*, in G. EVANS (ed.), *John Berger, Here Is Where We Meet: A Season in London*, London, artevents, 2005, p. 30.

<sup>11</sup> Cfr. C. TISDALL, 'Partial, passionate, politic', *The Guardian*, 23 November 1972, in *Ways of Seeing (1972-1999)*, 88964/8/15, Berger Archive, British Library.

<sup>12</sup> C. DE COCK, *Cities in Fiction: Perambulations with John Berger*, working paper – School of Business & Economics, Swansea University, 2009.

<sup>13</sup> J. BERGER, Perché guardiamo gli animali? (1977), in ID., *Perché guardiamo gli animali?*, a cura di M. Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 49.

<sup>14</sup> J. BERGER, J. MOHR, *Another Way of Telling*, New York, Pantheon Books, 1982, p. 125.

<sup>15</sup> A. TANNER, 'Alain Tanner: trois films', *Journal de Genève, Samedi littéraire*, 12 March 1961.

<sup>16</sup> A. TANNER, *Ciné-mélanges*, Paris, Seuil, 2007, p. 82.

<sup>17</sup> J. LEACH, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner*, Metuchen (NJ), Scarecrow Press, 1984, p. 42.

<sup>18</sup> G. MELLY, Layers of Meaning, *Observer*, 28 January 1973, in 'Middle of the World' and 'La Salamandre' Reviews (1973-1977), 88964/8/18, Berger Archive, British Library.

<sup>19</sup> J. BERGER, «La mia collaborazione con Alain Tanner», p. 76.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> J. WHITE, *Revisioning Europe. The Films of John Berger and Alain Tanner*, Calgary, University of Calgary Press, 2011, p. 179.

<sup>22</sup> J. BERGER, 'Towards Understanding Peasant Experience', *Race & Class*, n. 19 (4), 1978, p. 358.



- <sup>23</sup>J. BERGER nell'intervista di M. NADOTTI, Dialogato con John Berger, in J. BERGER, *Modi di vedere*, p. 27.
- <sup>24</sup>Dal *pressbook* del film: John Berger tells "Play me something". *A story, a film*, in *Play me something – Press*, 88964/3/13, Berger Archive, British Library.
- <sup>25</sup>J. BERGER, Una volta attraverso una lente, in ID., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto* (1984), Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 42. Cfr. inoltre J. BERGER, *The Storyteller*, in ID., *The Sense of Sight*, New York, Vintage, 1985, pp. 13-18.
- <sup>26</sup>T. NEAT, Invisible Cinema: John Berger, "Play Me Something", and "Walk Me Home", in R. HERTEL, D. MALCOLM (eds.), *On John Berger. Telling Stories*, Leiden/Boston, 2016, p. 331.
- <sup>27</sup>J. BERGER, Lettera a Tim Neat del 7 novembre 1993, riportata in *ivi*, p. 336.
- <sup>28</sup>J. BERGER, Una volta in una storia, in ID., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, p. 10.
- <sup>29</sup>Cfr. P. CARLIN, The Spectre of Hope, in G. EVANS (ed.), *John Berger, Here Is Where We Meet: A Season in London*, p. 43.
- <sup>30</sup>J. BERGER, Ev'ry Time We Say Goodbye, in ID., *Presentarsi all'appuntamento*, p. 31.