

OMBRE DI MEMORIA

Immagini e storie di migranti da Richard Mosse a Georges Perec

ABSTRACT: The following pages present the analysis of a crucial issue for the genre of the photo-text, that of migrations intended as stories of wandering and hope and respect to which the literary word and the photographic image are still questioning, especially for what concerns the opportunity and the modalities of narration and memory. Two cases distant in time and space seem to offer a reflection on the inexhaustible question, and above all on the way in which it can be tackled without falling back into the often sterile ground of documentary or memorial narration: *Incoming* (2017) by the photographer Richard Mosse and *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (1980), the work of Georges Perec and Robert Bober.

KEYWORDS: Photo-Text, G. Perec, R. Mosse, Photography, Memory, Migration.

Ci sono momenti nella storia in cui eventi bellici o catastrofici (molto spesso i due insieme) producono fenomeni talmente impensabili da negare quella umanità a cui, malgrado tutto, appartengono. È il caso, per esempio, di genocidi, di cataclismi climatici, di disastri sociali, economici o politici, insomma di tutti quegli avvenimenti che portano il genere umano, o una parte di esso, sull'orlo della distruzione. Quel che accade in questi casi diviene ancora più insostenibile allo sguardo umano quando responsabili di tali disgrazie siano gli uomini stessi. Si tratta di avvenimenti o fenomeni inaccettabili che tuttavia non possono essere taciuti, che devono essere testimoniati, in prima istanza perché è spesso questa l'unica strada attraverso cui le vittime di tali disastri possono riacquistare l'umanità di cui sono state spogliate, e in secondo luogo perché non vengano dimenticati e, quindi, ripetuti.

Questa necessaria testimonianza pone, però, più interrogativi di quanti non ne risolva, in primo luogo sulla sua stessa liceità, in secondo luogo sulla sua forma. Come parlare di ciò di cui non si può parlare? Come mostrare ciò che non si può immaginare? E ancora, che tipo di parola (narrativa o documentaristica) e di immagine (artistica o "automatica") possono fare testimonianza? In *Images malgré tout* (Immagini malgrado tutto, 2003), a proposito di alcune fotografie scattate dai detenuti del campo di concentramento di Auschwitz, Georges Didi-Huberman afferma che "in ogni produzione testimoniale, in ogni atto di memoria i due – linguaggio e immagine – sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione" (Didi-Huberman 2003, 43).

È proprio da questa continua sfida e necessità reciproca di immagine e parola che è sorto, alla fine del XIX secolo, il genere ibrido del fototesto, un genere che si è trovato sin dalla sua nascita a dover colmare quello spazio di irrapresentabile

lasciato dalla parola letteraria e dalla documentazione fotografica. Occupare questo spazio ambiguo non significa mai per i fototesti risolvere questioni o cancellare ambiguità mettendo in scena una rappresentazione coerente. Anzi, la combinazione di testo e fotografia (forse ancor di più di qualsiasi altro tipo di immagine) mette proprio in scena la crisi della rappresentazione, non soltanto acuendo lo scarto tra verbale e visuale, ma soprattutto quello tra “ciò che si vede e ciò che è esistito” (Cometa 2016, 73).

Un fenomeno che, oggi più che mai, appare cruciale per il genere fototestuale è quello delle migrazioni umane che nelle loro forme più diverse, dai viaggi della speranza agli incubi dell’esilio e della fuga, hanno interpellato la riflessione filosofica, artistica, letteraria, cinematografica. È proprio questo l’ambito nel quale si muovono due opere, molto distanti nel tempo e nello spazio, che si sono interrogate sulle modalità più appropriate ed efficaci per narrare e testimoniare le diverse sfaccettature che questi viaggi, nei loro diversi generi, possono assumere. Si tratta di *Incoming* del fotografo Richard Mosse (2017) e dei *Récits d’Ellis Island. Histoires d’errance et d’espoir*, l’opera di Georges Perec e Robert Bober (1980).

L’opera del fotografo irlandese è un’opera multimediale costituita da una video installazione e da un libro-catalogo che raccoglie le fotografie scattate da Mosse accompagnate da due testi, *Biopolitics and the Rights of Man*, di Giorgio Agamben, e *Transmigration of the Souls*, dello stesso Mosse. Attraverso queste opere, il fotografo ripercorre e cerca di documentare i viaggi intrapresi da rifugiati e migranti illegali attraverso due delle rotte più trafficate e pericolose verso l’Europa: la rotta balcanica e la rotta africana. Ciò che rende quest’opera particolare è, però, il mezzo attraverso cui è stata realizzata. Le fotografie che scorrono davanti ai nostri occhi, infatti, sono state scattate per mezzo di una macchina militare in grado di catturare le radiazioni termiche (per esempio quelle corporee) a grandissima distanza, capace di rilevare un corpo umano a più di 30 km. Le immagini che ne derivano sono stranianti persino spettrali in una tonalità monocromatica che sembra spogliare le persone ritratte dei loro corpi e ridurle a mere immagini termiche, a semplici tracce.

Immagini di fantasmi, tracce di passaggi ormai lontani infestano¹ analogamente l’opera, ancora una volta multimediale, di Georges Perec e Robert Bober che nel

¹ Tanto le immagini di Mosse quanto quelle di Perec/Bober presentano il carattere degli spettri. Da un lato i soggetti in esse rappresentate non appaiono come persone, come essenze, ma, appunto, come fantasmi, cioè come entità a metà tra il visibile e l’invisibile, tra la vita e la morte, tra la presenza e l’assenza, tra il vero e il falso. Dall’altro lato le immagini portano in sé queste stesse caratteristiche, oltre a quelle che sono loro più proprie di materialità e immaterialità. In più esse appaiono infestate da elementi indecidibili che però catturano il nostro sguardo, ci irretiscono per lasciarci nel dubbio di ciò che abbiamo realmente visto. Queste considerazioni derivano dallo *hauntological approach* proposto da Jaques Derrida in *Spettri di Marx* (2004) e per certi versi riconducibile a molti studi recenti sulle immagini proposti dalla *visual culture*. Per una proposta di applicazione dell’*hauntological approach* alle immagini della migrazione si veda C. Giubilaro (2019).

1979 realizzarono il film *Récits d'Ellis Island* e un libro per raccontare ciò che resta di quel centro di transito e, a volte, di detenzione ed espulsione da cui passarono tra il 1892 e il 1924 circa sedici milioni di migranti provenienti da diverse regioni d'Europa. Il fototesto – in cui le parole di Perec, le immagini di Bober e quelle di repertorio si articolano in maniera sempre diverse fino a far perdere le tracce delle due distinte autorialità – è diviso in tre parti: una prima parte “documentaria”, intitolata *L'Île des larmes*; una seconda parte, intitolata *Description d'un chemin*, che narra – soprattutto attraverso la voce di Perec qui particolarmente coinvolto – l'intreccio problematico tra dispersione e identità; la terza, *Mémoires*, riporta le testimonianze dirette di coloro che passarono per quella piccola isola vicina (ma non troppo) alla Statua della Libertà.²

Al di là della comune riflessione sui fenomeni delle migrazioni, le due opere mettono in scena l'inesausta questione che sembra stare alla base di tutto il genere fototestuale, che anzi sembra aver provocato la necessità e quindi la nascita stessa del fototesto, e cioè la questione dell'attendibilità della documentazione, verbale o fotografica che sia; la necessità di inchiodare qualsiasi narrazione che pretenda di affermare una realtà o una rilevanza assoluta ai suoi caratteri di mediazione, artificiosità e costruzione.

Richard Mosse. L'immagine impossibile

Come descrivere al meglio, cioè in maniera più giusta e più corretta il dolore degli altri? È questa una delle annose domande che la parola pone alla fotografia e che viceversa la fotografia pone alla parola. Di certo l'immagine fotografica, portatrice allo stesso tempo di sincerità e artificiosità, è un buon mezzo per veicolare informazioni di drammi lontani che difficilmente potrebbero raggiungerci e colpirci con un efficace “effetto di reale”. Una risposta è quella tentata per certi versi dal fotogiornalismo, ossia dalla documentazione contemporaneamente verbale e visuale, “registrata” da uno (o più testimoni) in maniera oggettiva. Proprio l'oggettività documentaria di questo genere di osservazione, però, è stata da subito messa in discussione, senza che ciò abbia comportato una rinuncia al valore estetico, ma anche etico e politico, delle narrazioni che fotografia e parola possono produrre.

Alcune delle prime indagini fotogiornalistiche, soprattutto quelle della tradizione statunitense, dimostrarono nella prima metà del secolo scorso l'incapacità dell'immagine fotografica di rendere da sola la complessità di scene, eventi o situazioni drammatiche. Non soltanto, opere come *You Have Seen Their Faces* (1937), di Margaret Bourke-White e Erskin Caldwell, o *Let us Now Praise Famous Men*, di James Agee e Walker Evans (1941), posero una questione ancora più complessa: può davvero una documentazione oggettiva farsi testimonianza? È

² Sulla storia di Ellis Island e sugli altri luoghi newyorkesi attraversati dai flussi migratori più o meno a partire dallo sbarco della Mayflower, si veda Green 2009, 40-47.

proprio per dare risposta a questa domanda che nasce il genere del fototesto³ il quale, piuttosto che trovare una risposta complica ancora di più la domanda, almeno su due fronti: da un lato quello della soggettività dello sguardo che produce le immagini del dolore, uno sguardo per l'appunto personale, parziale, culturalmente, politicamente, persino economicamente connotato; dall'altro lato quello della separazione del soggetto portatore dello sguardo (e del mezzo attraverso cui si esercita lo sguardo)⁴ dall'individuo ritratto, oggetto dello sguardo e della sofferenza che gli o le appartiene. Da una parte, quindi, c'è il soggetto dello sguardo, un soggetto lontano dal dolore che ha «il privilegio di essere o di rifiutare di essere, spettatore del dolore» (Sontag 2003, 104), dall'altro il soggetto del dolore e il soggetto dell'immagine, non sempre disinteressato alla rappresentazione della propria sofferenza (ivi, 106). Le domande che ne discendono sono tante: è lecito produrre immagini della sofferenza altrui? Trasformare in immagini soggetti che soffrono non è forse una forma di oggettificazione? E, quindi, è lecito guardare queste immagini? Esserne spettatori ci trasforma in qualche modo in *voyeur* di una forma particolare e particolarmente morbosa di pornografia? Esistono forse delle reazioni che possono rendere questa spettatorialità più o meno lecita? È lecito fare di queste immagini opere d'arte o devono rimanere meri documenti, immagini “grezze” in cui il valore estetico non possa distrarre l'osservatore dal dramma in questione?

Sono queste alcune delle domande a cui tenta di dare risposta l'intera opera di Richard Mosse da sempre impegnato a riprendere luoghi di guerra, di desolazione e sofferenza in modi che vanno al di là delle più diffuse modalità di reportage, sperimentando innanzitutto nuovi mezzi e nuove tecnologie e, soprattutto, mettendo la tragedia alla prova della bellezza. È forse questa la più grande provocazione di Mosse e la causa di molte delle più aspre critiche ad alcune delle sue opere, a partire da *Infra* la serie di fotografie realizzata in Congo, presentata per la prima volta a Londra nel 2011, e poi sotto forma di videoinstallazione alla Biennale di Venezia nel 2013, con il titolo di *Enclave*.⁵

Con *Infra* il fotografo – che già con *Nomads* e *Breach*, entrambi del 2009, aveva voluto sperimentare la capacità della macchina fotografica di provocare una reazione imprevista alle immagini di guerra, mostrando mere tracce piuttosto che facce⁶ – realizza la prima delle sue opere che può tecnicamente farci vedere l'invisibile, di fatto la sua originaria ambizione. Così come avverrà poi in *Incoming*, Mosse utilizza un mezzo non convenzionale per la fotografia documentaristica: si tratta di una pellicola Kodak Aerchrome, una tecnologia originariamente progettata per scopi militari, messa per la prima volta alla prova

³ Sulle categorie del fototesto e su alcuni dei più illustri esempi del genere si veda Cometa-Coglitore 2016.

⁴ Non è un caso che Susan Sontag (2003) ricollegli l'uso della macchina fotografica a quello delle armi da sparo.

⁵ Le opere di Richard Mosse sono consultabili sul sito www.richardmosse.com.

⁶ Sul posizionamento dell'opera di Mosse tra arte contemporanea, fotogiornalismo, post-fotografia si veda Lange 2010.

durante la Seconda Guerra Mondiale, successivamente dall'esercito americano durante la guerra del Vietnam. La particolarità di questa pellicola sta nel far virare tutte le gradazioni del verde (derivanti dalla presenza di clorofilla) verso il rosso e il rosa acceso. Una tale manipolazione dell'immagine consentiva, soprattutto grazie alle riprese aeree, di far risaltare in mezzo alla vegetazione, non più verde ma rosa, ciò che non contiene clorofilla, per esempio gli uomini mimetizzati in quella vegetazione.

Ingannando la vista, dunque, questo tipo di fotografia ci permette di vedere ciò che il nostro occhio nudo o le nostre lenti "civili" non vedrebbero: i nemici, ma anche le vittime e i carnefici di una guerra infinita le cui immagini abbiamo già visto talmente tante volte da essere divenute ormai per noi invisibili. L'Aerchrome, pone davanti ai nostri occhi delle immagini perturbanti, stranianti, sconcertanti in primo luogo proprio a causa del colore che le contraddistingue. In una video intervista realizzata per Frieze Mosse spiega: "La gente è particolarmente offesa dal colore rosa, ma è solo un colore. Eppure, fino a che punto si può dire che una fotografia rosa sia più costruita di una fotografia in bianco e nero? Robert Capa usava il bianco e nero, ma noi non vediamo in bianco e nero. Eppure ci sembra più vicino alla verità. In sostanza, si tratta di utilizzare veramente le potenzialità dell'arte contemporanea, la capacità di rendere visibile ciò che è oltre il limite del linguaggio e di portarlo al limite etico del documentario".⁷

Il colore rosa, sembra dunque divenire il portatore di un senso morale, o immorale, persino politicamente scorretto. Nel suo saggio "On Colour Photography in an Extra-moral Sense", Jennifer Bajorek (2015) sottolinea come il colore rosa, nonostante non sia una scelta manipolativa del fotografo ma una resa meccanica, al di fuori di qualsiasi convenzione estetica, provochi negli osservatori di una scena, che è pur sempre una scena di guerra, una speciale ansia perché associato all'artificio, alla "gaiezza", persino ai trucchi della seduzione. È per questo che molte delle critiche mosse all'opera prendono di mira proprio la questione del colore, giudicando l'intera opera di Mosse come dei "Tableaux vivants terribilmente seduttivi" (Walling Blackburn-Huber, 2011), o come "Candy-colored infrared" che di fatto contraddicono l'estetica della fotografia politica tradizionale (Agustsson 2014), o ancora come una mescolanza di *Camp* e di sublime che possono essere modi di presa di distanza politica, rischiando di far trionfare lo stile sul contenuto (Azoulay 2010).

La questione non è ovviamente nuova e si inserisce nel dibattito sulla antinomia tra estetico e politico, tra artificio e realtà da sempre cruciale per il fotogiornalismo e per la fotografia documentaria. Già Susan Sontag aveva visto iscritta nella storia della fotografia una vera e propria lotta tra bellezza, retaggio delle sue origini nelle belle arti, e verità, retaggio delle sue origini nella scienza, oltretutto nel senso più moralistico del dire la verità, retaggio della letteratura del diciannovesimo secolo e della più recente professione giornalistica. Libero dalle scelte dettate dalla

⁷ Intervista consultabile all'indirizzo <http://www.richardmosse.com/projects/artist-statement#>. Data di ultima consultazione 3 giugno 2019.

lentezza del mezzo pittorico, il fotografo può mettere in scena un nuovo modo di vedere che riconcilia il desiderio di verità sul mondo con la meraviglia che nel mondo è possibile trovare. Ma quando si tratta di riprendere scene di guerra quale verità e quale bellezza è lecito mostrare e, quindi, vedere? Se, infatti, appare lecito scorgere la bellezza in una scena di guerra dipinta, è molto più difficile accettare di vedere sotto la luce della bellezza fotografie di tragedie. Eppure, afferma Susan Sontag “un paesaggio di devastazione è pur sempre un paesaggio. C’è bellezza nelle rovine” (Sontag 2003, 74). In questi casi, tuttavia, appare più appropriato ricondurre queste fotografie alla categoria del surreale: “un affannoso eufemismo dietro il quale trovava riparo la screditata idea di bellezza” (*ibid.*). Insomma, sebbene sembri accettabile l’idea che la fotografia del disastro porti in sé il duplice carattere del documentario e dell’opera d’arte, sembra altresì che il secondo non debba mai avere la meglio sul primo, poiché lo scopo di questo genere di immagini deve essere quello di spingere lo spettatore a muoversi (o almeno a pensare di muoversi) contro gli eventi ripresi, e non a rimanere rapito dallo spettacolo mostrato.

La questione è indecidibile perché se è vero che alle immagini terrifiche ci si può assuefare o si può decidere di distogliere lo sguardo, è pur vero che le immagini spettacolari, mirabilmente composte, insomma belle – come quelle di Salgado, nel caso dell’analisi di Susan Sontag, o come quelle di Mosse, nel nostro caso – possono spingere a “credere che le sofferenze e le disgrazie rappresentate siano troppo grandi, ineluttabili, epiche perché si possa pensare di modificarne il corso con interventi politici mirati. Di fronte a un soggetto concepito su questa scala la compassione non può che vacillare e diventare astratta” (Sontag 2003, 77).

Proprio al centro di questa spinosa questione si pone Richard Mosse che ha costantemente messo alla prova il concetto stesso di fotografia documentaristica, superando i confini tra arte e reportage, mettendo in evidenza come questo genere sia intrinsecamente costituito di reale e di finzione, di testimonianza e artificio, contrariamente a quanto si è a lungo creduto e si crede ancora. Nel far ciò non si è mai nascosto, però, il violento legame che accomuna la macchina fotografica alle armi da fuoco e gli sguardi che, in entrambi i casi, passano attraverso il mirino. Una connessione già messa in evidenza dall’utilizzo di una macchina fotografica e di una pellicola militare nel caso di *Infra* e *Enclave*. Questa connessione si ripresenta ancora una volta in *Incoming*.

Come abbiamo già detto e come è evidente sin dall’immagine della copertina, il progetto è stato realizzato per mezzo di una macchina fotografica termica. Costruita in prima istanza per ragioni di sorveglianza può essere connessa a sistemi bellici per facilitare il puntamento degli obiettivi militari. *L’International Traffic in Arm Regulation* la riconosce infatti come arma a tutti gli effetti, per questo necessita di una specifica autorizzazione per essere trasportata. È un dispositivo molto pesante (23 kg) e molto sofisticato sia per fabbricazione (la lente, 26 cm di diametro, non è in vetro ma in germanio, lavorata in laboratorio, connessa a un sensore in tellururo di cadmio refrigerato a -323°), che per utilizzo, niente affatto intuitivo e controllato da computer.

Questo freddissimo strumento degno della più futuristica *science fiction*, capace di riprendere 60 fotogrammi al secondo, non è in grado di inquadrare scene ad ampio raggio, ha un focus piuttosto ristretto e produce immagini monocromatiche. Immagini molto ravvicinate sebbene riprese a chilometri di distanza.

L'opera che viene fuori dall'uso sperimentale di questa macchina, in cui centinaia di foto sono seguite da un testo di Agamben, *Biopolitics and The Rights of Man* e da uno di Mosse, *Transmigration of the Souls*, ha tutte le caratteristiche dei fototesti classici soprattutto per tipo di oggetto e approccio: la possibilità o la capacità documentaria sia dell'immagine sia della parola, ma anche delle due insieme.

La testimonianza della scomparsa, in questo modo potremmo sintetizzare l'opera di Mosse. La scomparsa delle tracce di umanità dai corpi dei migranti, la scomparsa del *bios* a favore della *zoe*, la separazione tra nascita e nazione. Non a caso il testo di Agamben che chiude la raccolta fotografica, è proprio il testo ormai classico della riflessione sul nuovo uomo sacro, sul nuovo "morto vivente", il rifugiato che, spezzando la continuità tra uomo e cittadino fa apparire quella nuda vita che è poi il presupposto della biopolitica nello Stato-nazione moderno, l'uomo dei diritti, dice Hannah Arendt in *The Decline of the Nation-State and the End of the Rights of the Man* (nono capitolo di *The Origins of Totalitarianism*, 1951), fuori dalla maschera del cittadino.

Ma soprattutto la scomparsa delle tracce delle singole storie che sono appartenute o che ancora appartengono agli individui che migrano, destinati alla perdita della loro memoria, nel duplice senso del genitivo (soggettivo o oggettivo). E la necessità che, invece, queste tracce vengano in qualche modo raccolte, ascoltate, salvate.

L'opera di Mosse si inserisce in quello che lui stesso definisce "documentario concettuale", in cui all'opera non è più il reporter, il cui obiettivo è quello di catturare le immediate circostanze di un evento e di mostrarlo nel modo più accurato possibile. Al contrario è l'artista che si trova "sul posto", pronto a girare la sua macchina e il suo sguardo da un'altra parte per concentrarsi sulle tracce lasciate dall'evento, creando nello spettatore la consapevolezza di una distanza tra il portatore dello sguardo (e della macchina fotografica) e ciò a cui sta assistendo, perché non è l'evento in sé quello che sta guardando, ma soltanto una delle possibili immagini mediate di quell'evento.⁸

Mosse problematizza la fotografia collegando la "falsità" del mezzo alle certezze dello sguardo umano, al tempo stesso dimostrando come essa possa rivelare ciò che rimane invisibile a questo sguardo e, quindi, privo di interesse. I suoi sforzi di rappresentare l'irrappresentabile possono forse riuscire a sfondare

⁸ Allo stesso filone "concettuale" di Mosse possono essere ricondotte, per fare soltanto alcuni esempi, le opere di Adam Broomberg e Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008; o di Steve McQueen, *Queen and Country*, 2006.

l'apatia spesso associata alle fotografie di vulnerabilità e miseria (Viveros-Faune 2012).

Da un punto di vista fototestuale possiamo ricondurre l'opera alla "forma atlante" (Cometa 2016). Le immagini si susseguono a centinaia senza alcuna intromissione della parola a cui sono riservate le due ultime ma fondamentali sezioni. Potremmo parlare di una forte retorica dello sguardo e del layout che quasi escludono il paratesto, se non fosse per i due capitoli in chiusura: il testo di Agamben che rappresenta qualcosa di più di un paratesto, e quello di Mosse, in qualche modo didascalica dell'intera raccolta o sua illustrazione che permette anche di ricostruire la logica narrativa che le ha disposte in sequenza, cioè il "far funzionare la tecnologia contro se stessa" (Mosse 2017). Una tecnologia biopolitica di disciplina e regolazione, che sì ci permette di vedere molto al di là dei nostri limiti sensoriali, ma per mostrarci cosa? Corpi invasi nella loro più profonda intimità inerme, denudati della loro umanità: sangue, saliva, sudore senza occhi, senza colore della pelle, senza nome. Spiati a chilometri di distanza senza alcuna via di scampo. E d'altra parte senza alcuna via di scampo sono questi popoli stretti, nelle zone riprese, tra gli attacchi dello Stato islamico, l'Esercito siriano libero, e la frontiera serrata della Turchia.

Far funzionare la tecnologia contro se stessa, dice Mosse, non significa cercare di riscattarla dai suoi sinistri scopi, ma entrare nella sua logica per rivelarla. Possiamo arrivare ad affermare che il soggetto di quest'opera, infatti, non siano tanto gli emigrati ma le armi che vengono usate contro di loro che ne fanno *homines sacri*. Queste stesse armi diventano il mezzo usato dal fotografo e contemporaneamente l'oggetto della sua ricerca. Entrare nella logica di questa arma, apprendere la sua grammatica, cominciare a parlare il suo nuovo linguaggio visuale, permette di ricostruire, appunto, una narrazione e una evoluzione dello sguardo lungo questo album. Così dall'effetto straniante di immagini che restituiscono un mondo sconosciuto, estraneo, per quanto dentro un immaginario per certi versi esteticamente interessante (Sontag 2003, 29-31), si passa a uno sguardo più ravvicinato e riconoscibile, con figure umane sebbene disumanizzate, in cui, come dicevamo, "la pelle umana è resa attraverso una patina disomogenea che dischiude un sistema intimo di circolazione sanguigna, sudore, saliva, e calore corporeo" (Mosse). La macchina viola i corpi che riprende, disumanizzando il soggetto, ritraendo le persone come fantasmi, spogliando l'individuo dal proprio volto e ritraendo l'umano come mera traccia biologica. Gli uomini, le donne, i bambini, i rifugiati, i migranti illegali, così come i volontari e i militari vengono "ritratti come organismi vulnerabili, corporalmente incandescenti, la nostra stessa mortalità è messa in primo piano" (Mosse).

Procedendo però lungo le pagine la disumanizzazione a poco a poco svanisce e lascia il posto a una nuova comprensione di quanto questo dispositivo sia capace di creare straordinari ritratti personali o di gruppo, drammatici o ordinari.

Durante le riprese, la troupe è stata testimone di eventi veramente storici: il bombardamento del campo profughi di Iqdah il 14 aprile 2016, il naufragio di un'imbarcazione con più di trecento rifugiati al largo di Lesbo, il 28 ottobre 2015,

uno degli incendi nell'accampamento del Jungle di Calais. Ma un evento rimane, per Mosse, significativo e memorabile:

Un vecchio migrante che scende giù da uno dei camion dei convogli di massa che si era fermato per una sosta... Era notte fonda, completamente buio, l'uomo era assolutamente ignaro della nostra presenza. Abbiamo registrato mentre urinava, poi si lavava le mani con una bottiglia d'acqua, e meticolosamente faceva le abluzioni rituali della sua fede islamica: lavava la faccia, gli occhi, le orecchie, le narici. Poi cominciava a pregare... Un notevole senso di rapimento emergeva sul suo volto stanco. Era completamente incontaminato dalla coscienza di sé, persino dalla consapevolezza di sé. Era come se stesse andando alla deriva davanti ai nostri occhi – come se tutta la sua battaglia mondana, la paura e il dolore che aveva sopportato durante questo viaggio terribile, cominciassero a dematerializzarsi, lasciandolo lì in un'estasi quasi mistica, fissando il vuoto verso di noi nell'oscurità totale, con un'emozione scritta sul volto che non avrei mai immaginato di vedere, e che non vedrò mai più.

Ancora una volta il fototesto non trova risposte nelle immagini né nelle parole, le une non possono rimandare alle altre ma non possono nemmeno negarle. Tutto ciò che si può mettere in scena è solo l'impronunciabile e l'inimmaginabile, ossia "il luogo in cui parole e immagini falliscono, in cui entrambe sono rifiutate, proibite in quanto oscenità che violano la legge del silenzio e dell'invisibilità, del mutismo e della cecità" (Mitchell 2017, 177).

"Comment décrire ? Comment raconter ? Comment regarder ?"

Se l'opera di Mosse ci mostra il modo in cui le macchine belliche, tanto quanto quelle documentaristiche, finiscono per trasformare persone in fantasmi, l'opera a quattro mani di Georges Perec e Robert Bober lavora esattamente al contrario. Nella loro messa in discussione della forma documentario l'autore e il regista costruiscono, infatti, un dispositivo che serve proprio a trasformare i fantasmi di Ellis Island in persone, ossia a restituire l'anonima storia di un luogo a centinaia di memorie individuali, partendo dai luoghi attraversati (dai migranti e dagli autori), attraversando le tracce fotografiche per arrivare alle memorie tramandate dai protagonisti ai loro discendenti.

I *Récits d'Ellis Island* possono essere ricondotti a *Incoming* per genere e oggetto, ma anche per la complessità di un progetto multimediale, video e fototestuale, e, ancora, per lo stile spettrale che caratterizza le immagini, d'archivio o originali e anche le narrazioni che le accompagnano. Ciò che accomuna le due opere è soprattutto l'interrogativo che sta alla base di queste ricerche, un interrogativo posto alla parola (narrativa e documentaria) e alle immagini (filmiche e fotografiche) circa la loro capacità di evocare il cammino compiuto da milioni di persone migranti (ma anche dai due autori) e di ritrovare le tracce della storia e delle storie. Le risposte a questo interrogativo, come vedremo, non sono mai definitive, piuttosto sono evanescenti e dubbiose, inscindibilmente legate ai punti di vista adottati. Le uniche testimonianze che si possono dare di un evento del

genere sono quelle personali, in cui l'enunciazione è sempre esplicitata, in cui il documentario lascia posto ad un commento appunto personale e alla scrittura diaristica.

È per questo che l'autorialità tanto del film quanto del libro è plurale e condivisa tra Georges Perec e Robert Bober che, in effetti, hanno ideato, condiviso e realizzato l'intero progetto dei *Récits*. Si può dire, infatti, che il progetto cominci già subito dopo il 1975, anno in cui i due si conoscono e cominciano un sodalizio lungo e fecondo. La vita dello scrittore e quella del regista si incontrano immediatamente su un binario dal passato comune: entrambi, infatti, sono figli di ebrei polacchi emigrati in Francia; nello stesso modo avvertono la necessità di riscrivere la propria identità culturale – certo Perec con più urgenza e più difficoltà, avendo perduto i genitori e le tracce delle loro e della sua identità –; entrambi sono alla ricerca di una forma di scrittura autobiografica in cui la terza persona che è stata loro affibbiata nel “nuovo paese” lasci lentamente emergere la prima persona di una storia personale, finalmente libera dalla scure della Storia.

Questa autobiografia si svolge, com'è noto, lungo tutta l'opera di Perec attraverso il tema della mancanza e dell'assenza delle persone, dei racconti, delle relazioni, delle immagini. Ogni mancanza e ogni assenza lasciano, però, sempre delle tracce soprattutto nei luoghi che sono stati vissuti, conosciuti, almeno attraversati da chi è sparito per sempre o ha per sempre perduto la propria identità. Da qui la necessità o il bisogno, come affermano gli stessi autori, di raccontare il luogo *Ellis Island*, un luogo che mette in relazione il destino di Perec e di Bober con quello degli emigranti. Tutto intorno a questo luogo e all'opera che a suo modo lo racconta sta la nozione di storia, anzi di storie, di storie ormai leggendarie in cui, soprattutto a causa della perdita di milioni di memorie individuali, la verità dei fatti si è mescolata con la finzione dei racconti, senza per questo perdere di importanza nella formazione di una memoria tanto personale quanto collettiva.⁹

Al progetto vero e proprio Perec e Bober cominciano a lavorare nel 1977, quando il regista viene a conoscenza della riapertura di Ellis Island che il governo federale, dopo un annoso dibattito, ha deciso di non destinare a un parco di divertimenti né a un casinò, ma ad un museo, facendo seguito alla legge con cui nel 1965 il presidente Lyndon Johnson lo aveva proclamato monumento della storia nazionale degli Stati Uniti, equiparandolo per importanza alla Statua della Libertà. I due autori passeranno due anni a “conoscersi” e studiare il progetto prima di partire, nel 1979, per affrontare lo stesso cammino di quelle persone che, partendo dall'Europa, attraversando l'Atlantico, passando attraverso Ellis Island e la *Golden Door* venivano trasformati in nuovi cittadini americani. La metafora che viene fuori dai *Récits*, infatti, non è tanto quella del centro di detenzione o di concentramento,¹⁰ ma quello della fabbrica di cittadini americani, soprattutto per

⁹ A proposito dell'articolazione del progetto intorno ai due sistemi di storicità e di memorializzazione si veda Méchoulan, 2005, 145-158.

¹⁰ Perec stesso, anzi, rifiuta del tutto questa comparazione che giudica ingiustificata: i migranti che passavano per Ellis Island avevano scelto di mettersi in viaggio e, spesso, avevano preparato questo viaggio per anni. Sbarcati sulla piccola isola all'imbocco dell'Hudson il sentimento che

quanto riguarda il periodo che va dal 1892, anno di apertura, al 1924. L'apertura del centro di Ellis Island che sostituisce quello di Castle Garden, segna infatti, come ci racconta lo stesso Perec nel primo capitolo del libro:

la fine di un'emigrazione quasi selvaggia e l'avvento di un'emigrazione ufficializzata, istituzionalizzata e, per così dire, industriale. Dal 1892 al 1924, quasi sedici milioni di persone passarono da Ellis Island, in una misura che va dai cinque ai dieci mila al giorno. La maggior parte non vi avrebbe soggiornato che per qualche ora; soltanto il due o il tre per cento sarebbero stati rifiutati. Insomma, Ellis Island non sarà altro che una fabbrica di americani, una fabbrica per trasformare degli emigrati in immigrati, una fabbrica all'americana rapida ed efficace come una macelleria di Chicago. (Perec-Bober 2007, 10).

Nel caso dei *Récits*, d'altra parte, la questione del luogo è molto più stringente e significativa di quanto non sia nel caso di *Incoming*. Se nell'opera di Mosse, infatti, i luoghi scompaiono nel buio dell'immagine fotografica, nel caso dei *Récits* sono i luoghi, soprattutto quelli abbandonati, che fanno riemergere le tracce delle vite che da là sono passate. La differenza è, ovviamente, necessaria: Mosse è testimone oculare della storia che sta accadendo sotto i suoi occhi; Perec e Bober, invece, cercano di ricostruire le storie individuali delle persone che sono passate da quel luogo in tempi diversi e lontani, e non possono che farlo attraverso quel luogo e la sua storia. Non si tratta, tuttavia, di produrre un documentario su un luogo simbolico e astratto, sul luogo della commemorazione, quello delle guide o dei turisti distratti. Esso diviene un luogo significativo proprio perché investito dalla memoria, dall'immaginazione che lo ricopre di un'aura simbolica: "I luoghi della memoria non sono quelli in cui ricordiamo, ma quelli in cui la memoria lavora: non la tradizione in sé, ma il suo laboratorio [...] i luoghi della memoria stanno dietro i resti. La forma estrema in cui sussiste una coscienza commemorativa, in una storia che la interpella perché l'ignora" (Nora 1984, XXXIV).

Per quanto riguarda l'economia generale di quest'opera composita è necessario chiarire che il progetto iniziale prevedeva soltanto la realizzazione del film ma, nella fase finale del montaggio Georges Perec comincia a pensare anche a una sorta di supporto testuale all'opera che faccia da ancoraggio al film, che metta su carta le parole che Perec "recita", che aggiunga fotografie e documenti a quelli disponibili sulla pellicola, che ne riveli in qualche modo il dietro le quinte, come un diario o un giornale di bordo del viaggio dei due autori, ma anche una sorta di album familiare. L'idea del testo, originariamente di Perec ma poi condivisa con Bober, si chiarisce nella fase del montaggio, ma probabilmente, come dimostra anche l'analisi genetica dell'opera (de Bary 2009), sorge già in una fase precedente. Non è un caso infatti che la seconda scena del film mostri Georges Perec che sfoglia un "prototipo" pieno di fotografie, ritagli di giornali, documenti

governava era quello della speranza, molto diverso dunque da quello dei campi di concentramento.

e appunti, soprattutto di Perec, che sarebbe poi diventato il libro pubblicato nel 1980.

Come ci racconta Perec attraverso la sua voce nel film e attraverso la sua scrittura nel libro, due domande hanno “guidato” questo progetto: la domanda che tutti a Parigi ponevano era “Di che si tratta?”, la domanda che tutti ponevano a New York era “Perché?”, non “Perché un film su Ellis Island?” ci chiarisce Perec, ma “Perché voi?”. Proprio questa è la domanda centrale sia per Perec sia per Bober, ma soltanto le immagini potranno dare una possibile risposta in primo luogo a loro stessi. Non è soltanto il fatto che entrambi, come la maggior parte degli europei, avessero dei parenti emigrati in America. È anche, o forse soprattutto, il fatto che entrambi fossero figli di emigrati che avevano trovato (o non avevano trovato) in Francia la terra promessa che altri avevano trovato (o non avevano trovato) negli Stati Uniti. Che il cammino per Ellis Island non appartenesse esattamente a loro è, in fondo, poco importante, perché chi viene a visitare questo monumento alla memoria non è quasi mai chi è passato da lì, chi l’ha visto in funzione, ma i figli, o i nipoti o, oggi, i pronipoti. Sono quelli che vanno alla ricerca di una traccia, di un luogo fisico per quanto ormai spettrale attorno a cui ricostruire una “relazione che li unisca alla loro storia” (Perec-Bober 2007, 36). Una storia, per la verità milioni di storie, di questi e di altri cammini che deve essere ricostruita, ma in che modo? “Come descrivere? Come raccontare? Come guardare?” (ivi, 37). Potranno essere le statistiche ufficiali o gli aneddoti ripetuti all’infinito dalla guida del museo? O ancora gli oggetti rimasti in quel luogo come “rare vestigia”? Forse le fotografie “fissate una volta per tutte nell’evidenza ingannevole del bianco e nero” (*ibid.*)? Tutte queste “evidenze” potrebbero forse dare risposta a un documentario che volesse ricostruire la Storia di Ellis Island. Ma l’interesse di Perec e Bober non ha a che fare né con la Storia come contenuto né con il documentario come forma. Quello che i due artisti e amici voglio ricostruire è quell’“infraordinario” tanto caro a Perec che permette di ritrovare il quotidiano, ciò che normalmente non lascia tracce e che la Storia, con la S maiuscola, dimentica.

Non c’è questa volta una fotocamera termica a infrarossi, anche perché non c’è più alcun calore e alcun corpo da riprendere. Andare al di là del visibile è quindi inevitabile, ma come farlo? Non c’è che un’unica strada, quella della ricerca personale, l’unica che può opporsi al caos del reale e dei ricordi facendo da *contrainte* per una tra le tante narrazioni. Le storie di erranza, delle quali Perec e Bober cercano di ricostruire le testimonianze, sono costruite retrospettivamente, attraverso luoghi abbandonati o trasformati in museo, oggetti che sembrano ormai aver perso il loro significato e la loro voce originaria, che devono essere ancora interrogati, a cui bisogna ridare voce. Per riuscire a raccontare nel modo più corretto possibile, in un modo che non renda trasparenti i soggetti delle immagini e dei racconti, e nemmeno gli autori dell’opera, è necessaria una presa di distanza, tanto dal racconto quanto dalle immagini stesse.

È necessario che tutti questi corpi, dei migranti, degli autori, delle immagini stesse si facciano opachi. È a questo punto che interviene la fotografia, l’unica che può veramente dimostrare “quel che è stato” (Barthes), ma che “è stata” essa stessa

e che assume in quest'opera uno statuto molto particolare. Non si tratta infatti di un mezzo attraverso cui i due artisti testimoniano delle vicende che appartengono a quel luogo. Semmai essa diviene testimonianza dell'assenza, della mancanza delle persone da quel luogo. Le fotografie scelte da Perec e Bober non sono fotografie originali. Si tratta infatti delle fotografie scattate da Lewis Hine a partire dal 1904, che aggiungono una terza mediazione a quelle già esistenti della cinepresa di Bober e del testo di Perec. Le fotografie "storiche" ingrandite fino a raggiungere quasi le dimensioni naturali collocano di nuovo le persone che vi sono ritratte nei luoghi in cui "erano state" veramente:

Il referente (la persona fotografata all'inizio del Ventesimo secolo) e l'oggetto (la fotografia) sono messi in scena, producendo così un effetto di contrasto tra il colore delle immagini filmate [e riprodotte nel libro] e il bianco e nero delle fotografie, la rovina di Ellis Island al momento delle riprese che si oppone all'impressione di conservazione e di buono stato del luogo che emana dalle fotografie producendo un'impressione di contemporaneità più vicino che il luogo stesso. (Turner 2009).

Turner individua quattro tipi di soggetti delle fotografie "messe in scena": foto di gruppo (migranti che arrivano a Ellis Island, nelle sale sovraffollate o gruppi familiari); fotografie di esami medici o "legali"; fotografie di persone sole (bambini, ragazzi, anziani) e fotografie di madri con i loro figli. Nel capitolo successivo, *Mémoires*, la fotografia muta ancora una volta status: adesso è divenuto mero oggetto, manipolabile, nel senso che viene tenuto in mano, che passa di mano in mano. L'infraordinario storico si mescola con quello della nuova testimonianza e le persone ritratte vengono riconosciute e nominate dai loro discendenti: "la filiazione e la memoria sono così assicurate. Non siamo più nel quadro della messa in scena delle anonime fotografie in *Traces*, ma nel racconto di un destino particolare, nella trasmissione di una storia individuale" (Turner 2009).

Attraverso questo infraordinario esplicitamente mediato e ricostruito sarà possibile ridare voce ai pochi testimoni che sono ancora rimasti. Le tracce dell'umanità ormai svanite dall'architettura di Ellis Island, finalmente si ritrovano nell'ultimo capitolo del film e del libro. A ognuno dei testimoni degli ultimi sbarchi è ridato il volto, il nome, la voce. Ognuno può raccontare la propria storia, ricostruire i propri ricordi, descrivere la propria identità. L'ultima intervista è dedicata a Mme Adlerstein (arrivata all'età di 6 anni nel 1907), e a M. Zeldner, (arrivato all'età di 14 anni nel 1921), cugini, tra i più fortunati d'Ellis Island. Lei arrivata qualche anno prima ricorda di essere tornata sull'isola per andare a prendere lui e la madre che si ricongiungevano al padre arrivato molti anni prima, rabbino scappato prima dai nazisti che avevano occupato la città e poi dai bolscevichi. Appena sbarcato era stato ribattezzato Max (un nome piuttosto tedesco notava lui all'età di 14 anni) il suo vero nome era Mordehai. Cresciuto a Baltimora, laureato alla Columbia, continuati gli studi a Harvard, quando Perec lo incontra è direttore del dipartimento di lingue straniere in una scuola che forma professori di liceo. Ma nei suoi racconti lui proviene ancora dall'Europa.

Le immagini presentate da Richard Mosse così come quelle presentate da Perec e Bober non hanno nessuna verità da presentare, ma nemmeno nessun simulacro del reale da sottoporre all'osservatore. Ciò che hanno da mostrare è semmai uno tra i tanti punti di vista attraverso cui immaginare ciò che non si vede, perché "per sapere occorre immaginare" (Didi-Huberman 2003, 15).

Non è la verità su Ellis Island o sulla rotta balcanica che i "lettori" potranno trovare tra queste pagine, semmai "momenti di verità [...] momenti che sorgono inaspettatamente, come oasi nel deserto. Sono aneddoti che nella loro brevità dicono tutto" (Arendt 2004, 216).

Sono momenti straordinari, i soli attraverso i quali si può ricostruire una memoria potenziale, un'autobiografia probabile. Quella di Georges Perec. Quella di Robert Bober. Quella dei milioni di migranti che non partono dall'Europa, ma in Europa arrivano.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTSSON, S. 2014. "Richard Mosse Captures the DRC in Candy-Colored Infrared". https://www.huffingtonpost.com/sola-agustsson/richard-mosse-captures-th_b_4989480.html, data di ultima consultazione 14 marzo 2018.
- AZOULAY, A. 2010. "Getting Rid of the Distinction Between the Aesthetic and the Political". *Theory, Culture & Society* 27: 239-262.
- BARJOREK, J. 2015. "On Colour Photography in an Extra-moral Sense". *Third Text*.
- BARY, C. de. 2009. "Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés". *Cahiers de Narratologie* 16: <http://narratologies.revues.org/942>.
- BERGER, J. 1991. *Keeping a Rendezvous*. New York: Vintage Books.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario". In M. Cometa, R. Coglitore (cur.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 69-116. Macerata: Quodlibet.
- COMETA, M., COGLITORE, R. (cur.). 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- DERRIDA, J. 1994. *Spettri di Marx*. Milano: Raffaello Cortina.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2003. *Immagini malgrado tutto*, Milano: Raffaello Cortina.
- GIUBILARO, C. 2019. "Haunting Photography. Eventi migratori, politiche dell'affetto e topografie dello sguardo". In F. Salvatori (a cura di), *L'apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano (Roma, 7-10 giugno 2017)*, 2175-2180. Roma: A.G.E.I.
- GREEN N.L. 2009. "L'île de M. Ellis, du dépôt de munitions au lieu de mémoire". *Homme et Migrations* 1247: 40-47.
- LANGE, C. 2010. "The Limitation of Photojournalism and the Ethics of Artistic Representation". *Frieze*.
- MÉCHOULAN, E. 2005. "Immediacy and Forgetting". *SubStance* 34: 145-158.
- MITCHELL, W.J.T. 2017. "L'impronunciabile e l'inimmaginabile. Parole e immagini ai tempi del terrore". In *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, tr. a cura di M. Cometa e V. Cammarata, 175-196. Milano: Cortina.
- MOSSE, R. 2017. "Transmigration of the Souls". In *Incoming*. London: Mack.
- NORA, P. 1984. *Le lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- PEREC, G., BOBER, R. 2007. *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Lonrai: POL.
- SONTAG, S. 2003. *Davanti al dolore degli altri*. Milano: Mondadori.
- TOURNEUR, C. 2009. "Le Dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire *Récits d'Ellis Island* de G. Perec et R. Bober". *Conserveries mémorielles* 6.
- VIVEROS-FAUNE, C. 2012. "The New Realism", *Art in America*, <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/the-new-realism/>, data di ultima consultazione 14 marzo 2018.
- WALLING BLACKBURN, M., HUBER, A.B. 2011. "The Flash Made Flesh". *Triple Canopy*.

