

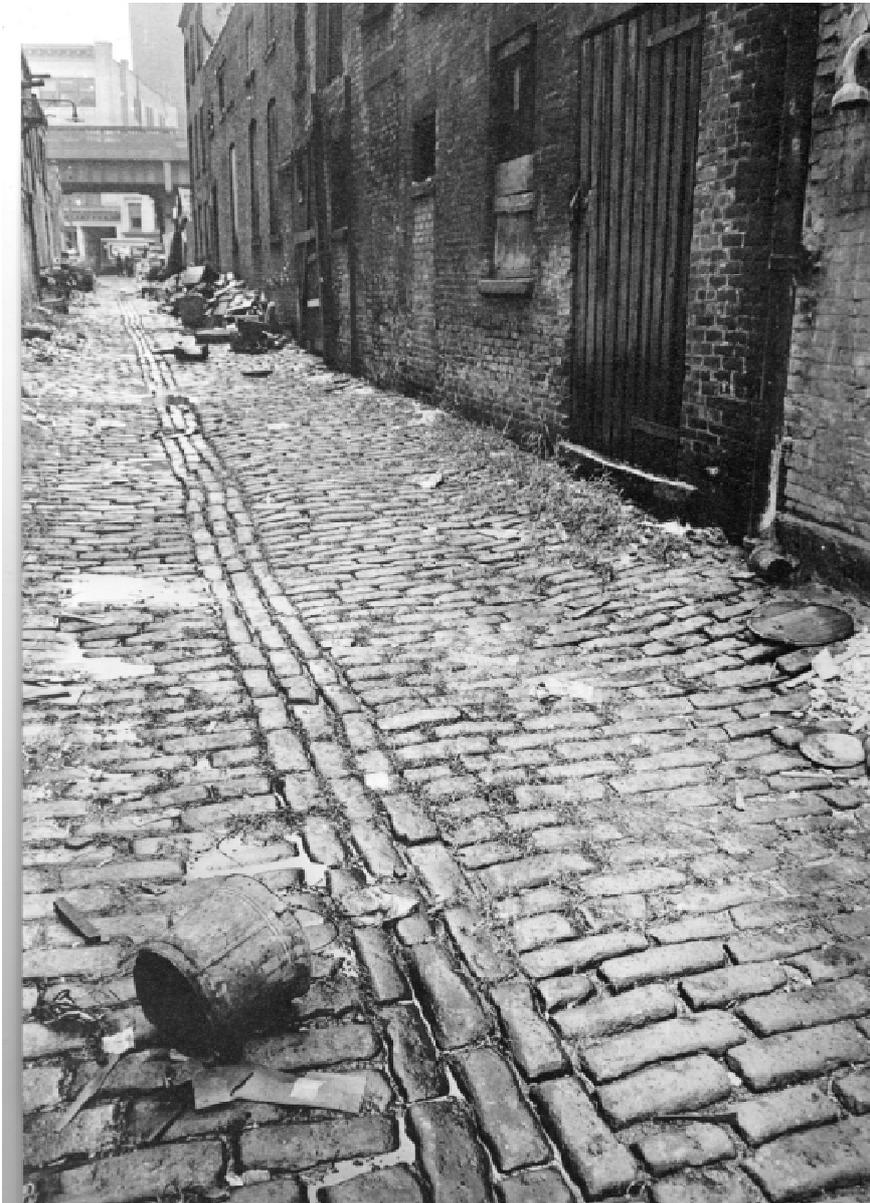
Berenice Abbott e Helen Levitt: fotografe newyorchesi a confronto

Nella sua introduzione a *A Way of Seeing* (1965), il catalogo di scatti newyorchesi di Helen Levitt, lo scrittore e critico James Agee propone una distinzione di massima per quello che riguarda il discorso sulla bellezza in fotografia: da una parte, abbiamo la bellezza statica e monumentale di autori come Mathew Brady e Eugene Atget; dall'altra, la bellezza dinamica, fluida e movimentata di artisti come Henri Cartier-Bresson. Le due fotografe di cui ci occupiamo qui sembrano riproporre alla perfezione questo dualismo, proponendoci due modi completamente diversi e dunque complementari di guardare alla New York degli anni trenta e quaranta.

Berenice Abbott (1898-1991), cresciuta a Springfield, Ohio, si trasferì a New York nel 1918, ed entrò a far parte dell'ambiente *bohémienne* del Greenwich Village. Si recò poi in Europa nel 1921, passando due anni a studiare scultura tra Parigi e Berlino. L'interesse di Abbott per la fotografia nacque nel 1923, quando Man Ray, che era alla ricerca di qualcuno che non sapesse assolutamente niente del medium e facesse quindi solo quello che gli veniva detto, la assunse come assistente alla camera oscura nel suo studio di Montparnasse. In seguito Abbott scrisse: "Mi avvicinai alla fotografia come un'anatra si avvicina all'acqua. Non ho mai voluto fare niente altro". Ray fu impressionato dai suoi lavori e le permise di usare il suo studio, cosicché Abbott acquisì sempre più sicurezza, e nel 1926 tenne la sua prima mostra personale. Avviato uno studio proprio, si concentrò sui ritratti delle persone del mondo artistico e letterario, sia francesi (il poeta Jean Cocteau, a sinistra) che espatriati (lo scrittore James Joyce).



Nel 1925 venne introdotta da Man Ray alla fotografia di Eugène Atget. Divenne così una grande ammiratrice delle opere di Atget, ancor più di quanto lo fossero Ray e la sua cerchia, e nel 1927 riuscì a convincerlo a posare per un ritratto. Atget morì poco tempo dopo. Anche se il governo aveva acquisito gran parte dei suoi archivi, Abbott fu in grado di acquistare i negativi rimanenti nel giugno 1928, e iniziò rapidamente a lavorare alla loro promozione: un primo e tangibile risultato fu nel 1930 il libro *Atget, photographe de Paris*, nel quale Abbott figura come redattore fotografico. Il lavoro della fotografa a vantaggio di Atget sarebbe continuato fino alla vendita del suo archivio nel 1968. Grazie ai suoi sforzi continui aiutò Atget ad ottenere un riconoscimento internazionale. Il grande fotografo francese rappresentò d'altronde per Abbott l'artista che più di ogni altro fece scattare in lei la molla dell'ispirazione più personale. Tornata in patria nel 1929, Abbott iniziò a documentare New York, sulle orme di ciò che il suo maestro aveva fatto con Parigi.



Nel 1935 si trasferì in un loft al Greenwich Village, con la critica d'arte Elizabeth McCausland, con la quale visse fino alla morte di questa nel 1965. Le due collaborarono a un lavoro sostenuto dal Federal Art Project e pubblicato nel 1939 in forma di libro col titolo di *Changing New York*. Usando una macchina fotografica di grande formato, Abbott ritrasse la città con la stessa attenzione ai dettagli e la diligenza che aveva appreso dalla carriera di Atget, e la sua opera ha fornito una cronaca storica di molti edifici e isolati oggi demoliti di Manhattan.



Il suo utilizzo del banco ottico corrispondeva ad una necessità di foto contemplative ed equanimi, sulla base del modello di Atget: con tale atteggiamento Abbott cercava di contrastare l'imperversare della 35mm e della fotografia 'a rotta di collo' in stile Cartier-Bresson. Nonostante questa presa di posizione netta, Abbott sentiva comunque la competizione delle immagini dinamiche e movimentate delle 35 mm, e cercava perciò di animare in tutti i modi i propri scatti: a questo scopo adoperava angolature particolari e soprattutto cercava di valorizzare l'espressionismo grafico delle strutture urbane.



Proprio per questo, nonostante il suo modello dichiarato fosse Atget, Abbott dimostra rispetto al maestro un occhio molto più propenso a cogliere la modernità e le sue linee, invece di indugiare soltanto sugli angoli dimenticati e melanconici. Nel panorama di New York Abbott rintracciò i ritmi

visuali della vertiginosa modernità verticale dello skyline di New York con i suoi grattacieli sempre più alti.





Le sue fotografie dunque, pur ispirate al fotografo francese, hanno un carattere innatamente e intimamente americano. Ella stessa ha affermato: “Credo che il mio lavoro sia davvero americano. Io sono profondamente americana. Ho vissuto lontano da questo paese per un po’ e questo mi ha consentito di avere una prospettiva, ma poi sono tornata animata di una sorta di esplosione nostalgica”. Questa nostalgia produttiva e dinamica le ha dunque permesso di comporre un’ode a New York insieme vecchia e nuova, antica e moderna.



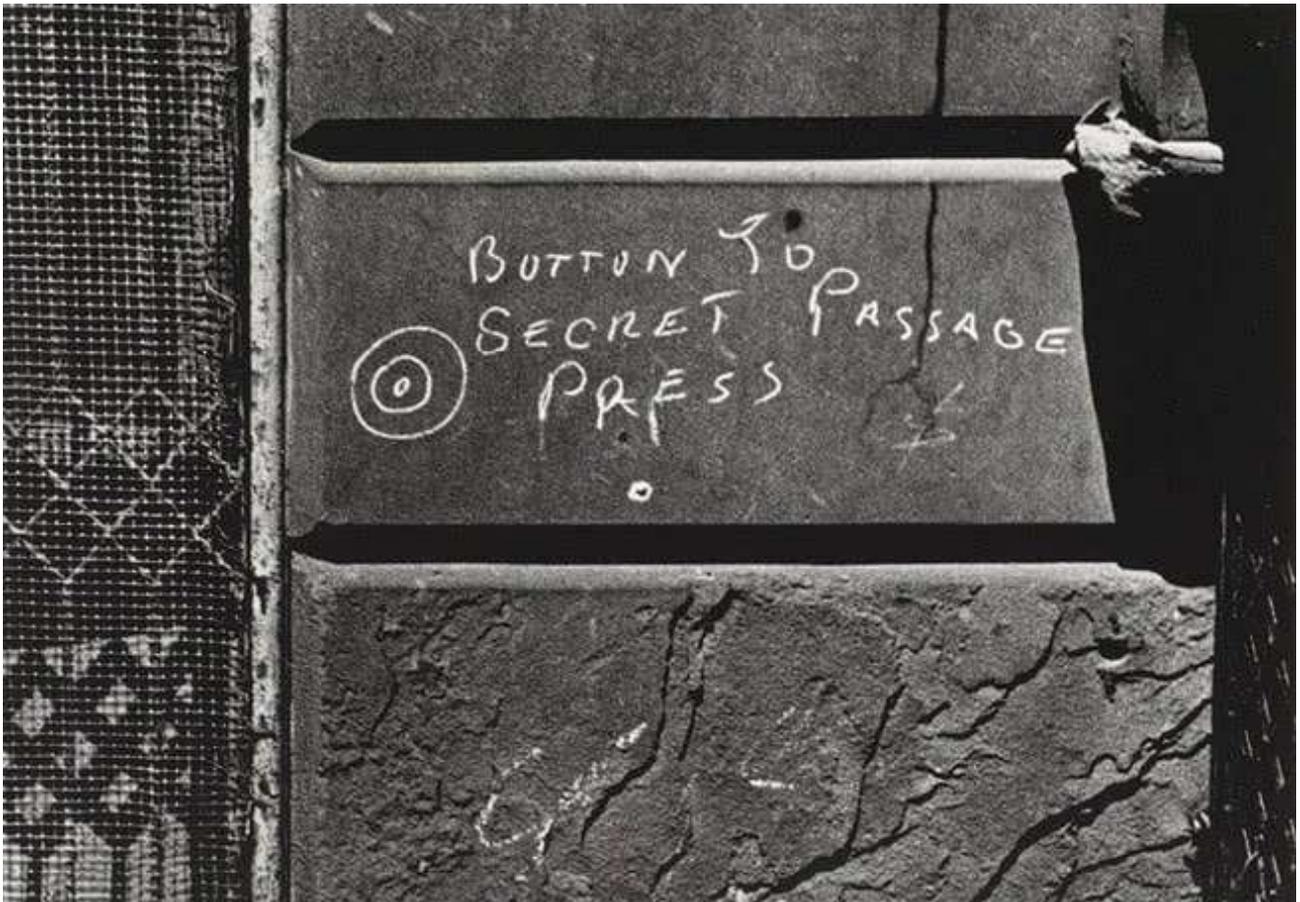
Immane anche il confronto con il Flat Iron Building, la cui fotografia costituiva e costituisce ancora un vero e proprio rito di passaggio per i fotografi che si confrontano con lo spazio di Manhattan, sin dai tempi di Stieglitz.





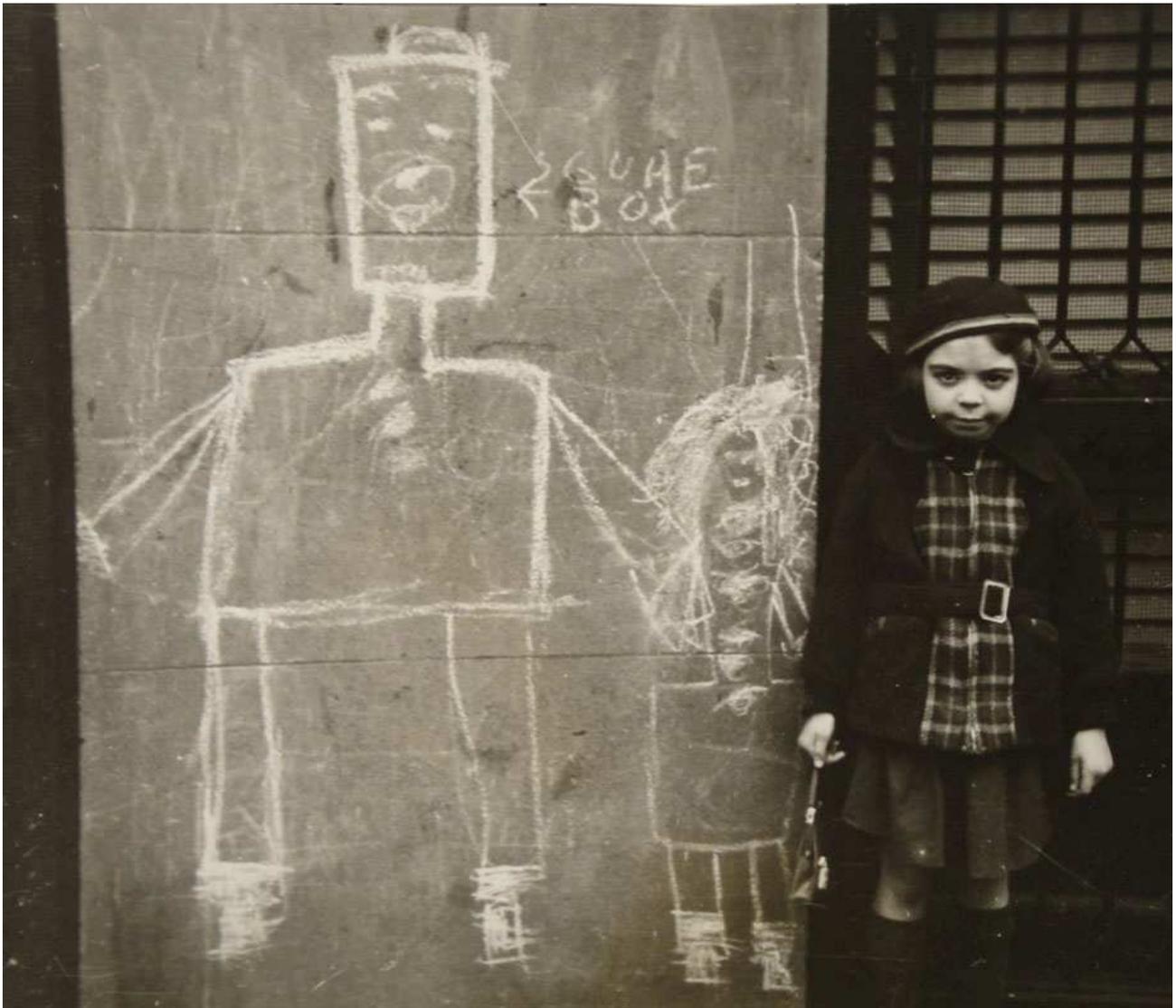


Helen Levitt (1913 – 2009), nata e vissuta a New York, iniziò la sua carriera all'età di diciott'anni in uno studio ritrattistico nel Bronx. Dopo aver visto i lavori di Cartier-Bresson decise di acquistare una Leica e iniziò a girovagare per i quartieri poveri della città alla ricerca di soggetti da fotografare. Intorno al 1938 portò il proprio portfolio allo studio di Walker Evans, di cui divenne amica e compagna di *flanerie* in giro per Manhattan.



Uno dei soggetti preferiti di Levitt furono, sin dall'inizio, i bambini, in particolare i meno privilegiati. La sua prima mostra, "Photographs of Children" si tenne al MOMA nel 1943. Parte essenziale di questa collezione iniziale sono in verità, ancor prima dei bambini stessi, i loro graffiti tracciati col gessetto sulle strade e gli edifici dei quartieri più poveri. Come avveniva già per *The Artist Living Dangerously*, la foto di soggetto simile che John Gutmann scatta a San Francisco in quegli stessi anni, questi scatti hanno un chiaro elemento autoriflessivo perché sembrano metaforizzare lo stesso processo di creazione artistica della fotografia: l'idea secondo cui il medium fotografico svela sempre una realtà seconda, più limitata ma più vivida di quella quotidiana, trova qui un raddoppiamento molto efficace: questi disegni funzionano come delle tracce fantasmatiche di un immaginario mondo parallelo che l'infanzia sovrappone a quello 'reale' degli adulti.





Fotografare bambini è per Levitt un modo di gettare uno sguardo obliquo sulla natura umana: allo stesso tempo, pur facendo in qualche modo del mondo infantile un'allegoria del mondo adulto, Levitt è ben attenta a non strumentalizzarne i comportamenti in base a banali analogie e simbolismi. I suoi scatti sono invece rispettosi dell'infanzia: guardano ad essa con un certo quale distacco (quasi che a Levitt i bambini in realtà non piacessero poi particolarmente) che ne garantisce l'autonomia. Il risultato è infatti che i bambini, pur non essendo certo antipatici, non sono mai carini, adorabili o quant'altro. Le immagini, anziché cadere nel pericolo della leziosità, possono anche avere elementi perturbanti e vagamente sinistri. Particolarmente significativi allora gli scatti in cui i ragazzini stessi anticipano l'autoconsapevolezza degli adulti, mettendo su delle pose e delle maschere: anziché essere frutto di uno sguardo esterno del fotografo, l'analogia col mondo adulto proviene dall'interno dell'immagine stessa, e serve a svelare lo straordinario mix di spontaneità e performance che caratterizza il comportamento degli esseri umani sin dall'infanzia.











Attraverso Walker Evans conobbe anche James Agee, lo scrittore e critico con la cui riflessione sulla bellezza statica e la bellezza dinamica in fotografia abbiamo aperto il nostro discorso. Collaborando con Agee, con il filmmaker Sidney Meyers e alla pittrice Janice Loeb, Levitt si dedicò, nella seconda metà degli anni quaranta, anche al cinema, realizzando i documentari *The Quiet One*, su un giovane afroamericano, e *In the Street*, un film sulla vita di strada di East Harlem che è un correlato perfetto alle sue fotografie.

Come dicevamo, Agee scrisse anche l'introduzione al libro fotografico di Levitt *A Way of Seeing: Photographs of New York*, redatto negli anni quaranta ma pubblicato solo dopo circa vent'anni, nel 1965. Allora Agee era già morto da dieci anni, essendo scomparso prematuramente nel 1955. Nella sua introduzione egli sostiene che le fotografie di Levitt sono esempi di quella che egli definisce una "fotografia lirica":

"Obiettivo dell'artista non è alterare il mondo come l'occhio lo vede e trasformarlo in un mondo di realtà estetica, ma piuttosto percepire la realtà estetica all'interno del mondo reale, e di compiere una registrazione indisturbata e fedele dell'istante in cui questo movimento di creatività raggiunge la sua cristallizzazione più espressiva"

Per Agee insomma queste foto non possono essere completamente comprese se ci fermiamo al dato fenomenico e analizziamo razionalmente ciò che esse ritraggono. “Molte di esse provano, piuttosto, che il mondo reale porta costantemente in superficie i propri stessi segnali e misteri” e all’intelligenza creativa sta unicamente di cogliere questi segnali e misteri con cui “il mondo si esprime esso stesso come un artista” e documentarli.

Tra gli esempi addotti da Agee a questo proposito, egli si sofferma in particolare su questo scatto:



Agee è particolarmente toccato dalla figura della ragazza, dalla sua “semplice forza e tristezza” e dalla “posizione che ella assume rispetto alla nostra esistenza e rispetto a quella universale”. D’altra parte il vero segreto della foto sembra risiedere nella relazione tra di lei e il ragazzino sullo sfondo: c’è per Agee “una qualità di mistero” nell’ampio spazio vuoto che li separa, quasi “una venatura forte, forse perfino di terrore, nonostante la melanconia coraggiosa ed evidente dell’immagine”. I due non solo non si guardano in faccia, ma dirigono il loro sguardo in direzioni completamente diverse. Sono come due amanti che si rifiutino di parlarsi dopo una lite: entrambi anelano comunque a comunicare, ma nessuno si decide a fare il primo passo. Anche se i due ragazzini sono palesemente troppo giovani per essere amanti, e sono anzi probabilmente fratello e sorella, è tipico della fotografia di Levitt dotare le sue immagini di un sottinteso vagamente sensuale.

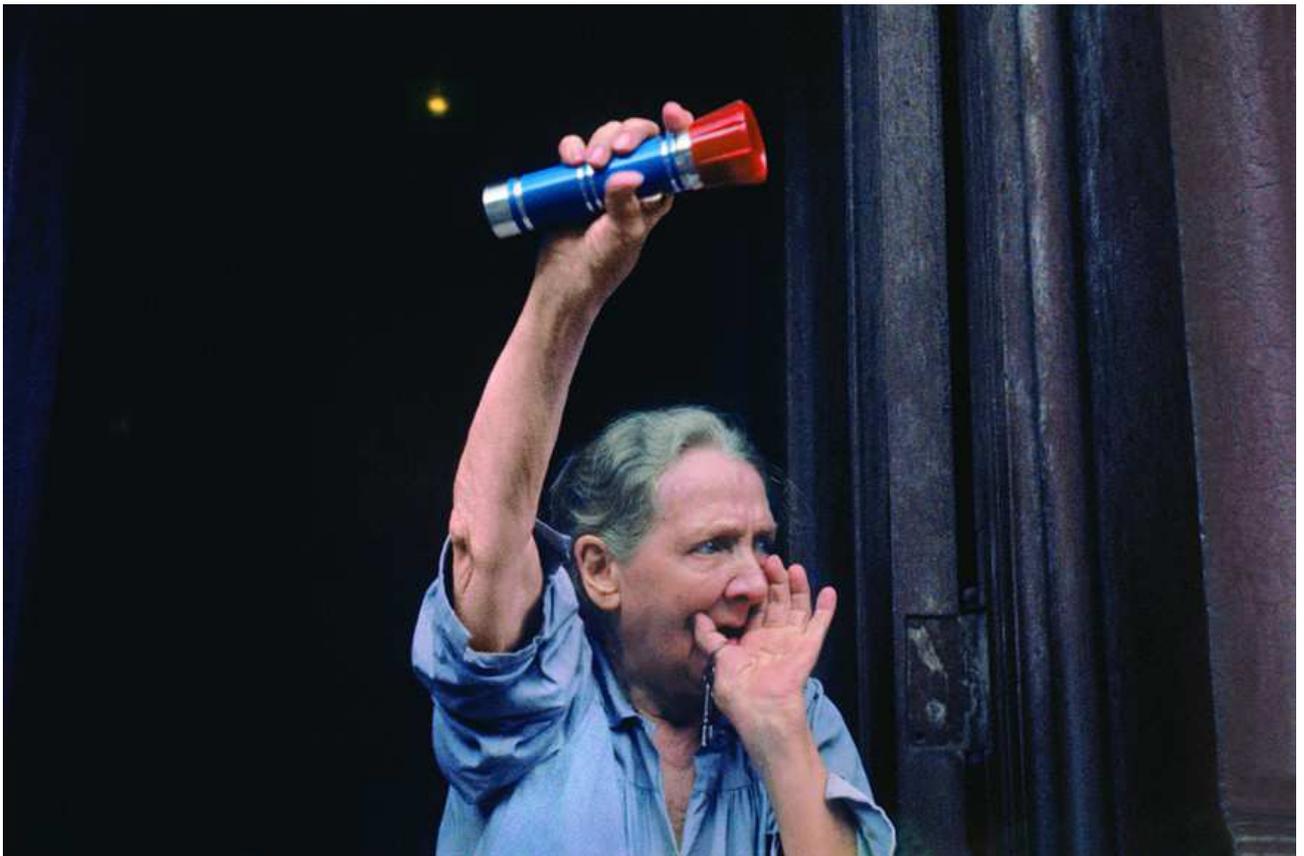
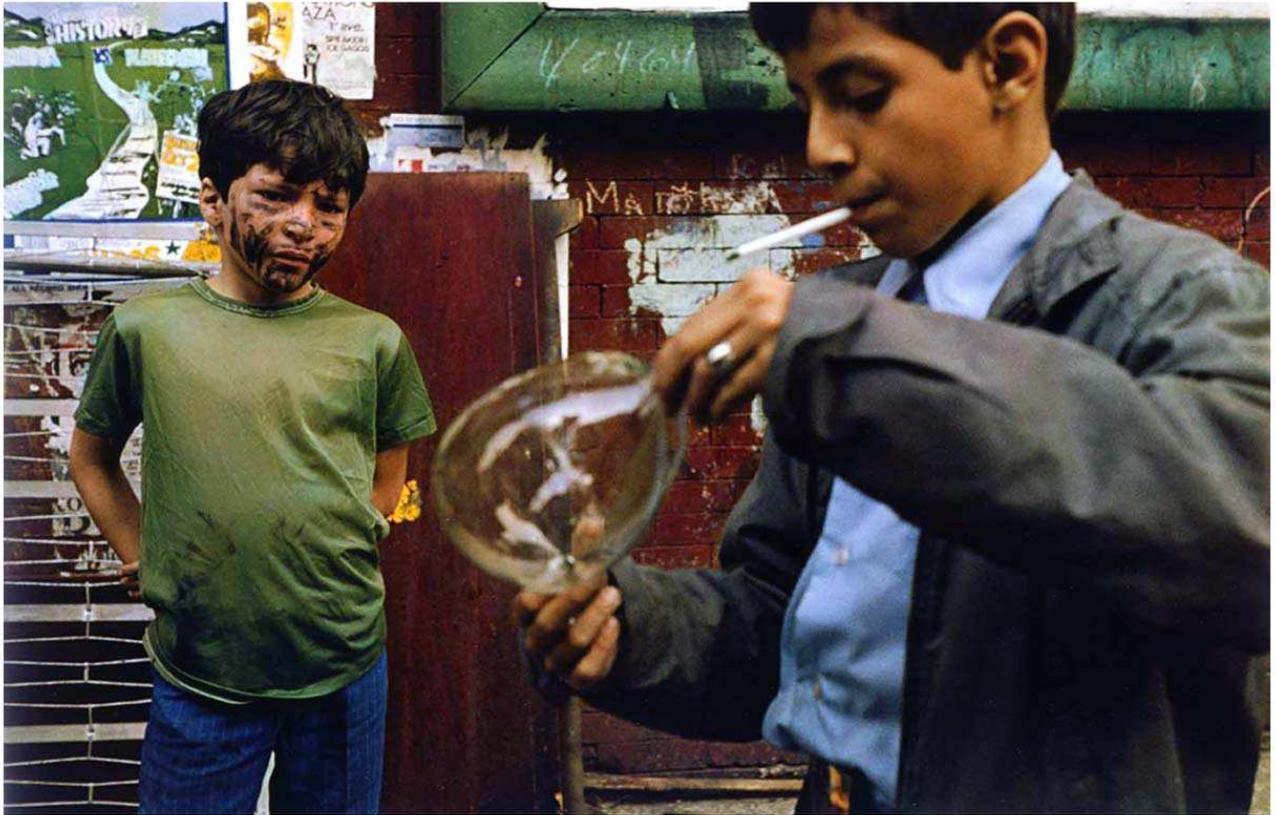
Esiste dunque una dimensione di lettura delle immagini di Levitt, al di là del loro significato evidente, che ha a che vedere con il restituire ‘un modo di vedere’ (*a way of seeing*, per l’appunto) la realtà e coglierne l’intrinseca bellezza, ad un livello difficile da definire verbalmente, sostanzialmente ineffabile. È in questo senso che, come Agee nota puntualmente, le immagini di Levitt partecipano al discorso del surrealismo, con la sua attenzione a cogliere le giustapposizioni stranianti e i dettagli bizzarri che affollano la realtà quotidiana e il suolo metropolitano.

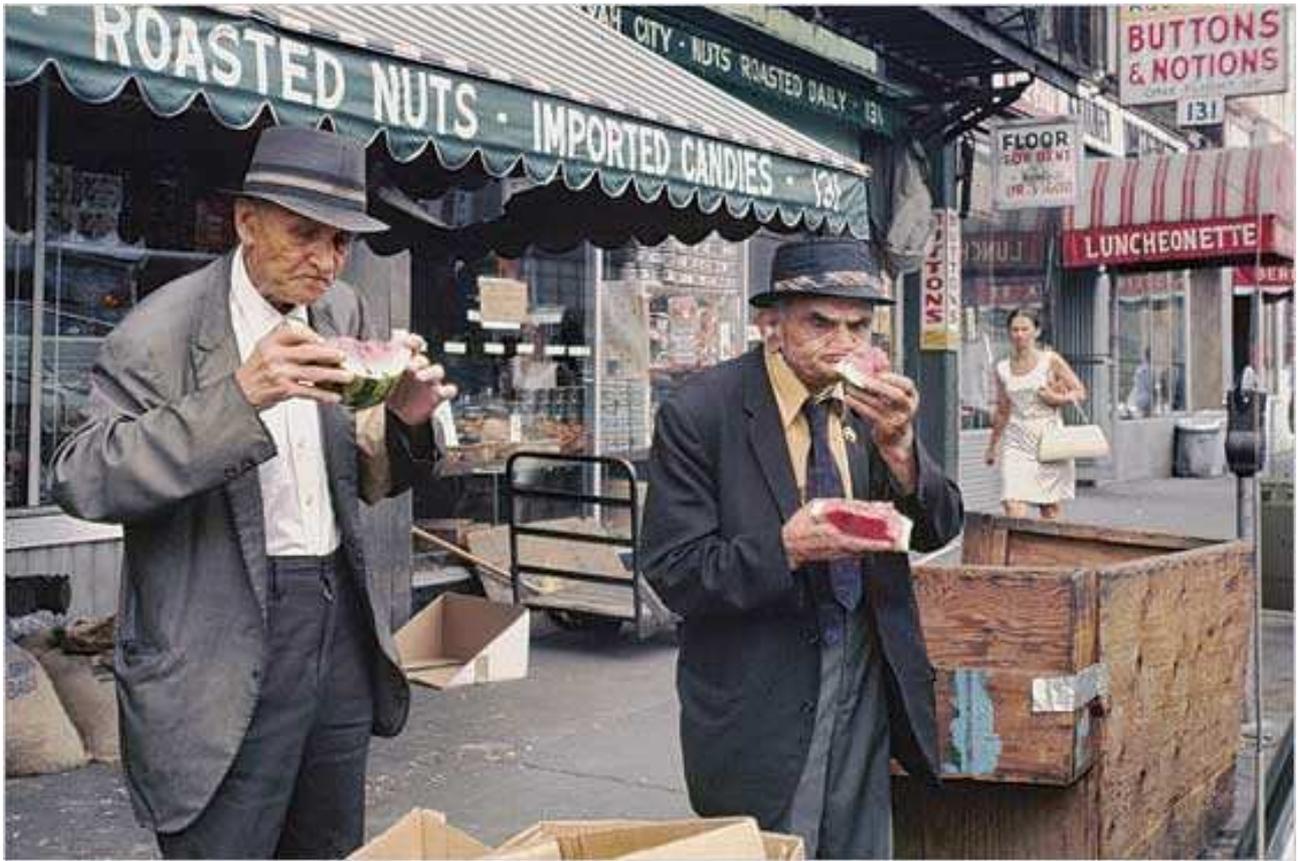


Dopo essersi dedicata al cinema, Levitt tornò alla fotografia solo nella seconda metà degli anni cinquanta, ottenendo nel 1959 e 1960 due *fellowships* (borse di studio) dalla fondazione Guggenheim per investigare le tecniche della fotografia a colori. Nella domanda per ottenere la prima di queste borse di studio, Levitt riporta alcune delle sue dichiarazioni più interessanti ed esplicative, allorché afferma che “sarebbe un errore credere che i migliori risultati in fotografia si ottengano grazie all’intelletto: si tratta piuttosto, come tutta l’arte, di un risultato dovuto essenzialmente ad un processo intuitivo, che fa affidamento su tutto ciò che l’artista è anziché su ciò che pensa o men che meno su ciò che egli teorizza”.

Le immagini frutto di questo progetto andarono in mostra al MOMA nel 1963, ma furono poi rubate dall’appartamento di Levitt prima che potessero essere duplicate. Levitt ricominciò però imperturbabile a scattare foto e a sperimentare con il colore, e nel 1974 si ebbe un’altra importante mostra del suo lavoro, sempre al MOMA.















Le immagini a colori di Levitt sono veramente rimarchevoli perché esse sembrano andare in una direzione completamente diversa dalle sperimentazioni precedenti. È come se il colore spogliasse il mondo urbano della sua magia, ed esso appare ora animato da personaggi grotteschi e ridicoli che sembrerebbero più adatti all'immaginario proposto dai lavori di Lisette Model o Diane Arbus. La crudezza di questi scatti, a tratti ironici, talvolta disperati, ma sempre dominati da un elemento di sgradevolezza, va d'altronde in una direzione completamente diversa dalla maggior parte della Street Photography a colori prodotta fino a quel momento: sperimentatori come Sol Leiter o Ernest Haas avevano infatti adoperato la ricchezza cromatica per esprimere la fascinazione quasi magica dello spazio urbano, per restituire l'elemento glamour del cosmopolitismo metropolitano o per rimarcarne i simbolismi misteriosi. Andando in una direzione completamente diversa, Levitt si conferma così artista di prim'ordine e all'avanguardia, sempre attenta a seguire la propria ispirazione e il proprio 'modo di vedere'.