I fotografi della diaspora\1

Grande importanza nella storia della cultura occidentale del XX secolo hanno i meccanismi di migrazione, dovuti principalmente agli sconvolgimenti delle guerre mondiali e all'ascesa del nazismo in Germania. È proprio attraverso questi spostamenti, prima interni all'Europa e poi anche verso gli Stati Uniti, che la *Street Photography* diventa una vera e propria *tradizione* e si afferma come modalità peculiare per riflettere sulle problematiche dell'identità e della spazio nella modernità.

André Kertesz (Budapest 1894-New York 1985)

Nato in una famiglia della media borghesia ebraica di Budapest, consegue il diploma nel 1912 e per celebrare l'evento acquista la sua prima macchina fotografica. Kertesz può essere considerato una sorta di 'cugino di campagna' di Lartigue, che era nato nello stesso anno: pur non condividendo né l'agiatezza né l'incredibile precocità di quest'ultimo, anche Kertesz fu molto precoce e determinato, e viene spinto verso la fotografia innanzitutto da un istinto a celebrare la vita domestica e comunitaria che lo circonda nel contesto natìo.

La lunga e ricchissima carriera di Kertesz può essere agevolmente divisa in tre parti:

1) Ungheria 1912-1925

Le foto ungheresi restituiscono una positività che la sua fotografia successiva non avrebbe mai raggiunto nuovamente. Piene di ironia, queste foto restituiscono un senso di appartenenza e di serenità che le successive vicende della vita di Kertesz, e dell'Europa tutta, sconvolgeranno irrimediabilmente. Le sue immagini non sprizzano per forza energia – ad incominciare da quella che, almeno convenzionalmente, è considerato il suo primo scatto in assoluto, il Ragazzo dormiente – ma indugiano pacatamente e amorevolmente sulla vita quotidiana magiara.

Certo in alcune di queste foto non manca un elemento melanconico, in particolare dopo la guerra, allorché diventava sempre più evidente il fatto che la vita prebellica era irrimediabilmente finita e che quei tempi sereni non sarebbero tornati facilmente.

Durante il conflitto Kertesz si era arruolato nell'esercito austro-ungarico ed era partito volontario per il fronte russo-polacco nel 1915. Avendo portato con sé la macchina, aveva documentato la vita di trincea. Gran parte di questi scatti andranno perduti nel tumulto della Rivoluzione ungherese del 1918. Tra quelli che rimangono non mancano immagini allegre e piene di *humor*, come questo famoso scatto, *Il tenero tocco*:

Più spesso Kertesz riesce con grande abilità a fotografare il senso di smarrimento di fronte ad un mondo che va sempre più sotto sopra.

Nello scatto in basso alla pagina precedente costituisce un'immagine straordinaria: in questa foto, scattata nel 1916, Kertesz riesce a eternare il momento in cui due rifugiati in marcia verso un destino incerto si riconoscono tra di loro in quanto ex vicini di casa nel villaggio di cui erano originari, e si salutano: questo momento di riconoscimento, in cui si ribadisce un legame legato al territorio proprio mentre di questo territorio si viene espropriati, è carico di pathos ed assurge a simbolo dell'esperienza di tutta l'Europa martoriata dalla guerra.

Anche questa immagine, scattata ad Abony in Ungheria nel 1921, dunque dopo la fine del conflitto, sembra restituire il medesimo senso di spaesamento, per la semplice collocazione dei personaggi nella scena (il bambino più piccolo a sinistra sembra vagare senza che nessuno lo controlli), per la sfocatura dell'immagine e per il dettaglio materico del terriccio della strada sterrata. Un'immagine,

questa del violinista errante che sembra presagire il successivo peregrinare dello stesso Kertesz, che deciderà qualche anno dopo di trasferirsi a Parigi, visto che la situazione economica dell'Ungheria postbellica era sempre più disastrosa.

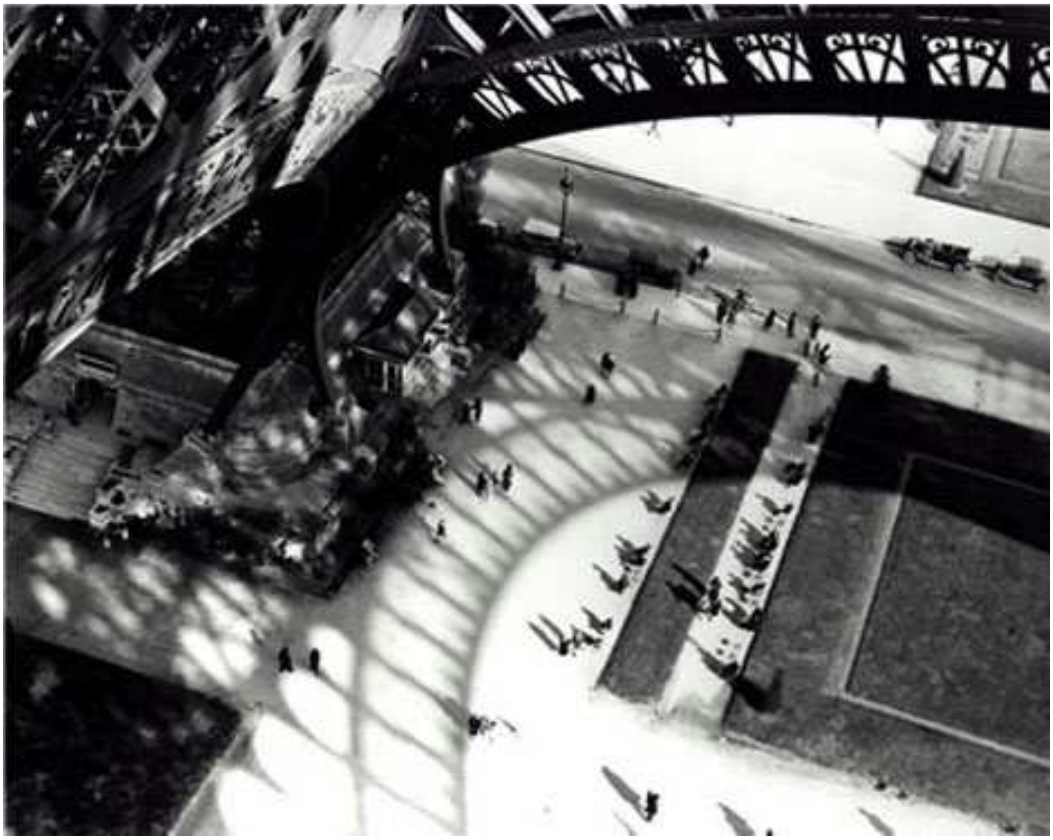
2) Parigi 1925-1936

Le foto francesi di Kertesz sono dapprima molto simili a quelle ungheresi, nel senso che egli cerca di ritrovare a Parigi il senso di piccola comunità che aveva dominato la sua vita ungherese. Ed in effetti i magiari nella capitale francese formavano una piccola comunità *bohémienne*, da cui egli si sentì accolto.

Gli anni francesi sono però essenzialmente gli anni della svolta modernista di Kertesz, il quale, influenzato sia dall'incontro con Piet Mondrian che dagli esperimenti della Nuova Visione tedesca (in particolare i lavori di Laszlo Moholy-Nagy) orienta il proprio linguaggio in direzione di una fotografia più avanguardistica e formalista. Non che degli interessi sperimentali non fossero già presenti nella sua produzione precedente: si veda per esempio questo scatto ungherese del 1916.

Apoteosi di questo discorso è la famosa serie delle *Distorsioni* in cui Kertész compie una ricerca, chiaramente influenzata dal surrealismo, sulle possibilità di deformare il corpo umano.

Oltre che negli scatti più esplicitamente sperimentali, questa svolta formalista è ben presente anche nella composizione delle sue immagini di *Street Photography*, raccolte poi in volume nel 1934 col titolo *Paris vu par André Kertesz* (ripubblicata negli Stati Uniti nel 1945 col titolo di *Days of Paris*). In queste foto Parigi diventa il luogo delle rime visive e della bellezza geometrica: sono queste le immagini con cui Kertesz inizia a farsi un nome, ed in fatti la sua prima mostra personale risale al 1927.



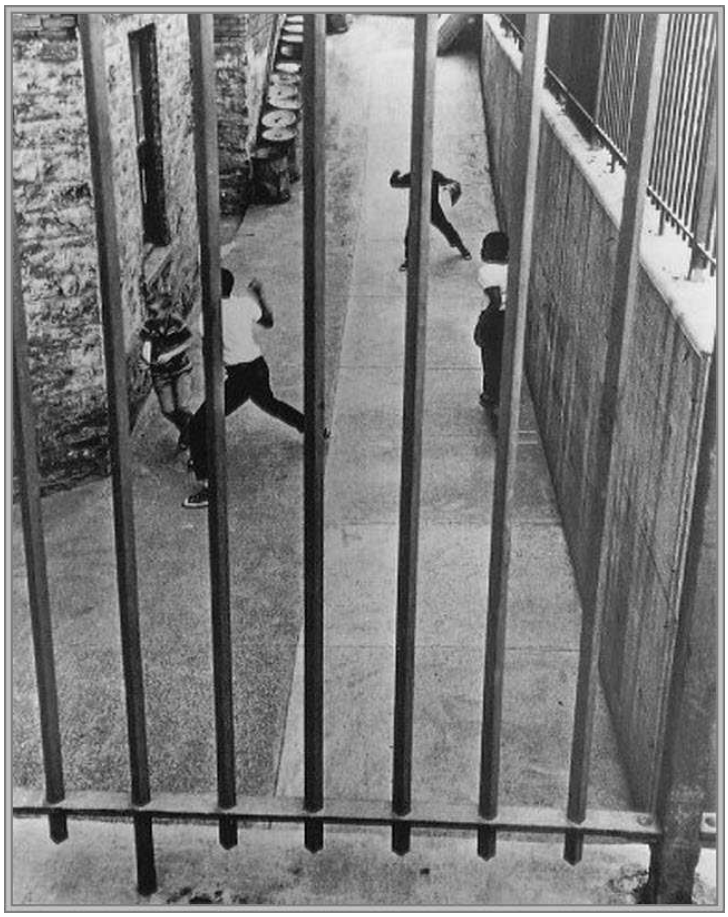
3) New York

Nel 1936 giunge a Kertesz l'offerta di unirsi allo staff dell'agenzia fotografica americana Keystone ed egli, da poco sposato con la seconda moglie e compagnia di una vita Elisabeth, decide di trasferirsi con lei a New York. Il suo contratto dovrebbe durare un solo anno, ma la permanenza finisce per durare tutta la vita: la Keystone va presto in bancarotta, e Kertesz, in seri problemi finanziari, inizia a lavorare come fotografo *freelance*. Le sue immagini non erano ben accette nel panorama fotogiornalistico statunitense, il quale richiedeva uno stile più rigoroso e prettamente didascalico. Proponendo il suo lavoro alla rivista *Life*, Kertész ottenne come risposta che "le sue immagini dicevano troppo". Suo malgrado si adattò al nuovo stile e lavorò come collaboratore per molte riviste, tra cui *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Town and Country*, *The American House*, *Coller's*, *Coronet*, *Look*. Al momento dell'ingresso degli Stati Uniti nella seconda guerra mondiale (1941), Kertesz si trova nella scomoda posizione di *enemy alien*, di nemico sul suolo patrio, non avendo ancora ottenuto la cittadinanza. Gli viene dunque proibito di fare fotografie in luoghi pubblici fino al 1944, quando diventa ufficialmente cittadino americano. Anche nel

dopoguerra, la situazione economica tanto in Francia che in Ungheria è talmente critica che egli finisce per rimanere oltreoceano.

Nel 1946 Kertesz e la moglie si rassegnano insomma a vivere a New York, e iniziano a risiedere al Greenwich Village, in una casa che affaccia su Washington Square acquistata grazie ad una mostra personale di quell'anno (la sua prima in America… ma per averne un'altra dovrà aspettare vent'anni) e ad un contratto con l'agenzia Conde-Nast, presso cui lavorerà fino al 1962. L'appartamento nel Village fu per i Kertesz un punto di vista privilegiato ma anche un rifugio rispetto alla strada sottostante.

In generale il mondo ritratto da Kertesz in questi anni è pieno di violenza e desolazione, privo di gentilezza anche se non di bellezza, un universo lontano anni luce rispetto alle sue prime immagini ungheresi.



Il 1962 è anno di svolta: l'immagine qui sopra fu presa dallo stesso Kertesz a simbolo della crisi che ormai lo pervadeva, e dalla quale decise di scrollarsi abbandonando il lavoro alla Conde-Nast e iniziando a cercare di farsi conoscere pienamente ed affermarsi. Ed in effetti il prestigio a livello mondiale non tardò ad arrivare. Ma Kertesz rimarrà comunque un nostalgico, le sue immagini migliori dominate da un sentimentalismo inquieto e carico di perturbante.

Brassaï (Brasov, Transilvania [Ungheria, oggi Romania] 1899 - Eze, Francia 1984)

Gyula Halász, detto Brassaï, ha legato il proprio nome alla città di Parigi. Amò Parigi di notte o sotto la pioggia, ne fotografò le ville, i giardini, il lungosenna e le stradine senza tempo dei quartieri antichi. La sua opera costituisce una sorta di prolungamento più intensamente noir dei ‘luoghi del delitto’ di Atget, rispetto al quale si differenzia soprattutto per la grande importanza accordata alle persone nei suoi scatti.

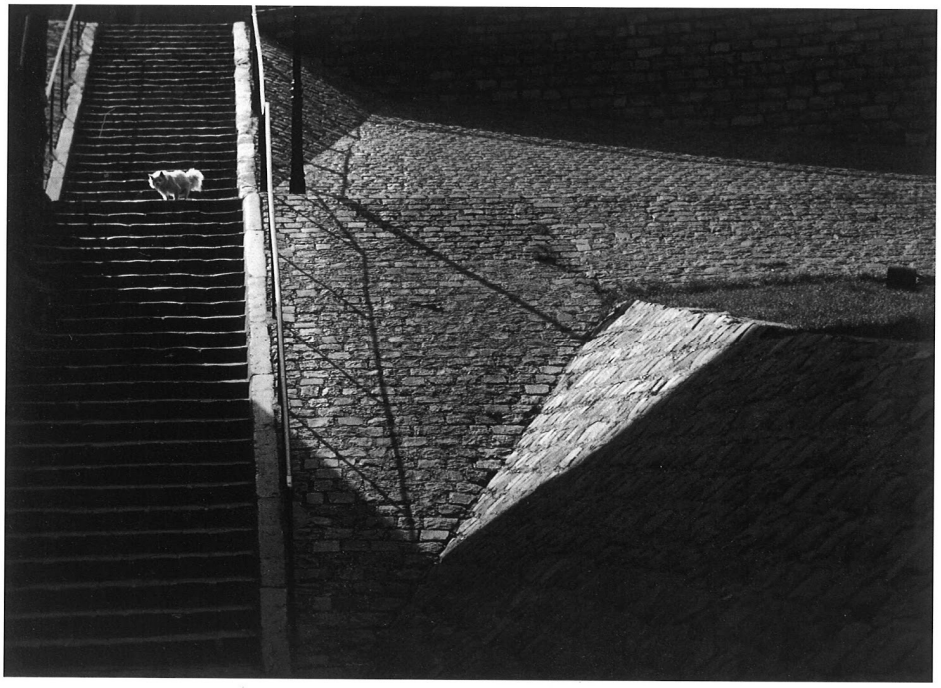
Il legame del fotografo con la terra d’origine era parimenti cruciale, tanto è vero che il suo pseudonimo deriva da lì: Brassaï significa “di Braşov”, e si riferisce alla sua cittadina natale (che, anche se oggi fa parte della Romania, all’epoca era nella Transilvania ungherese).Una volta radicato nelle viscere del territorio parigino, ad ogni modo, la sua attenzione fotografica nei confronti della città diventò assoluta.

Brassaï aveva già vissuto a Parigi da bambino, a partire dai tre anni, quando suo padre ottenne la cattedra di professore di letteratura alla Sorbona. Tornato in patria per studiare all'Accademia di belle arti di Budapest prima di arruolarsi nella cavalleria dell'esercito austro-ungarico durante la prima guerra mondiale. Nel 1920 andò a vivere a Berlino, lavorando come giornalista e riprendendo gli studi all'Accademia. Nel 1924 si trasferì definitivamente a Parigi, andando a vivere a Montparnasse e diventando grande amico dei molti intellettuali che frequentavano il quartiere, come Jacques Prevert e Henry Miller.

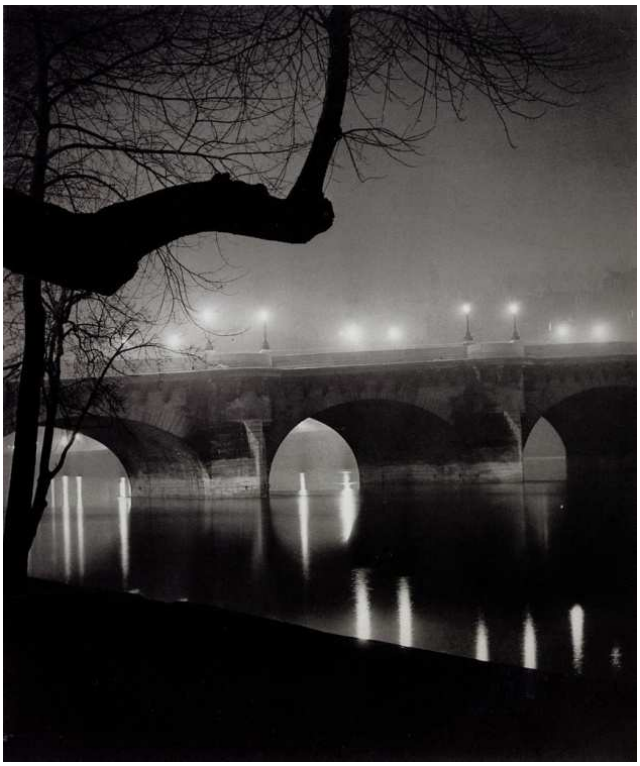
Brassaï può essere considerato il fotografo ‘gemello’ di Kertesz: i due si conobbero non appena il primo giunse a Parigi nel 1925, essendo entrambi parte di una piccola cerchia di *bohemienne* ungheresi. Fu Kertesz ad insegnare a Brassaï a fotografare di notte, ma viceversa *Paris de nuit* (1933), il libro fotografico di quest’ultimo fungerà da modello di Kertesz dell’anno successivo. Entrambi lavoreranno poi negli Stati Uniti dopo la guerra (per un certo periodo presso la medesima rivista, Harper’s Bazaar).

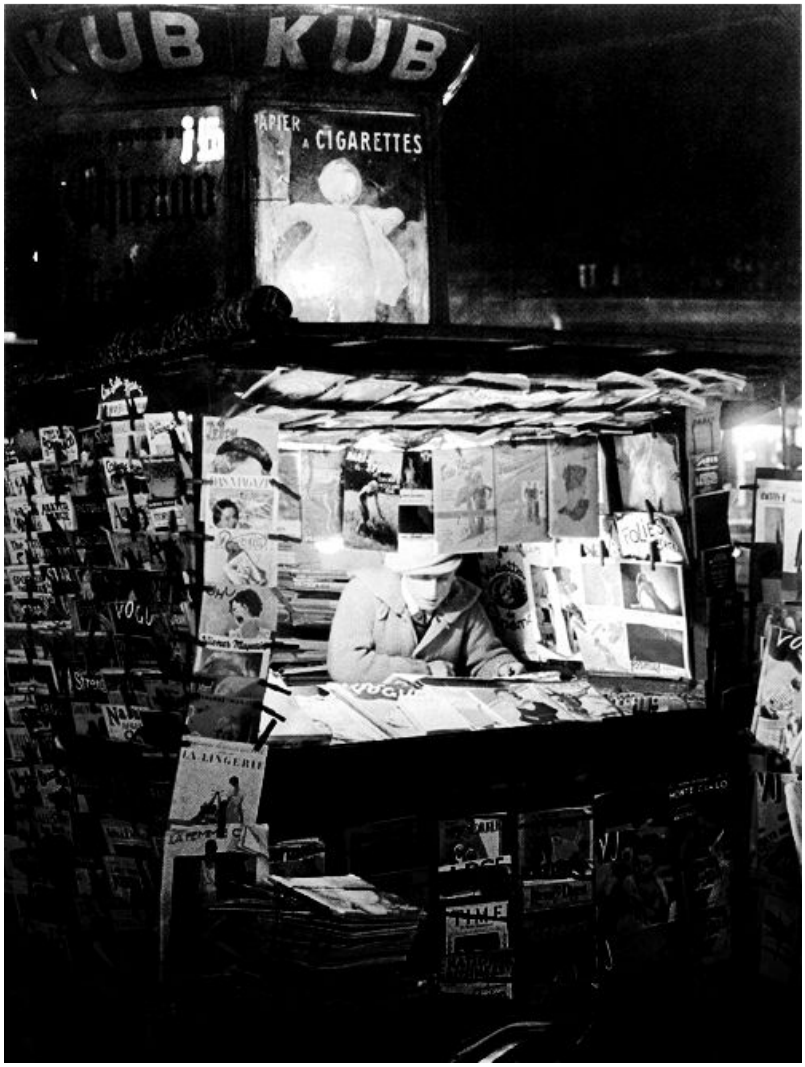
Dal punto di vista dello sviluppo dei loro percorsi artistici, nelle traiettorie di Kertesz e Brassaï possiamo rintracciare come una struttura chiasmica: se il primo partiva da una forte intuizione e per lui la fotografia era inizialmente innanzitutto intuizione umanistica, e solo in seguito, come abbiamo visto, andò acquisendo idee formali che presero ad influenzare più nettamente il suo lavoro, il secondo aveva viceversa una preparazione accademica che lo dotava di un formalismo di partenza, da cui imparò poi a liberarsi con il tempo. È assai probabile che l’influenza reciproca abbia avuto un peso notevole in questi sviluppi.

In *Paris La Nuit* il formalismo è evidentissimo; Parigi vi appare quasi deserta, per lo più inanimata, e quando compaiono delle persone, esse risultano subordinate o incorporate negli elementi grafici.



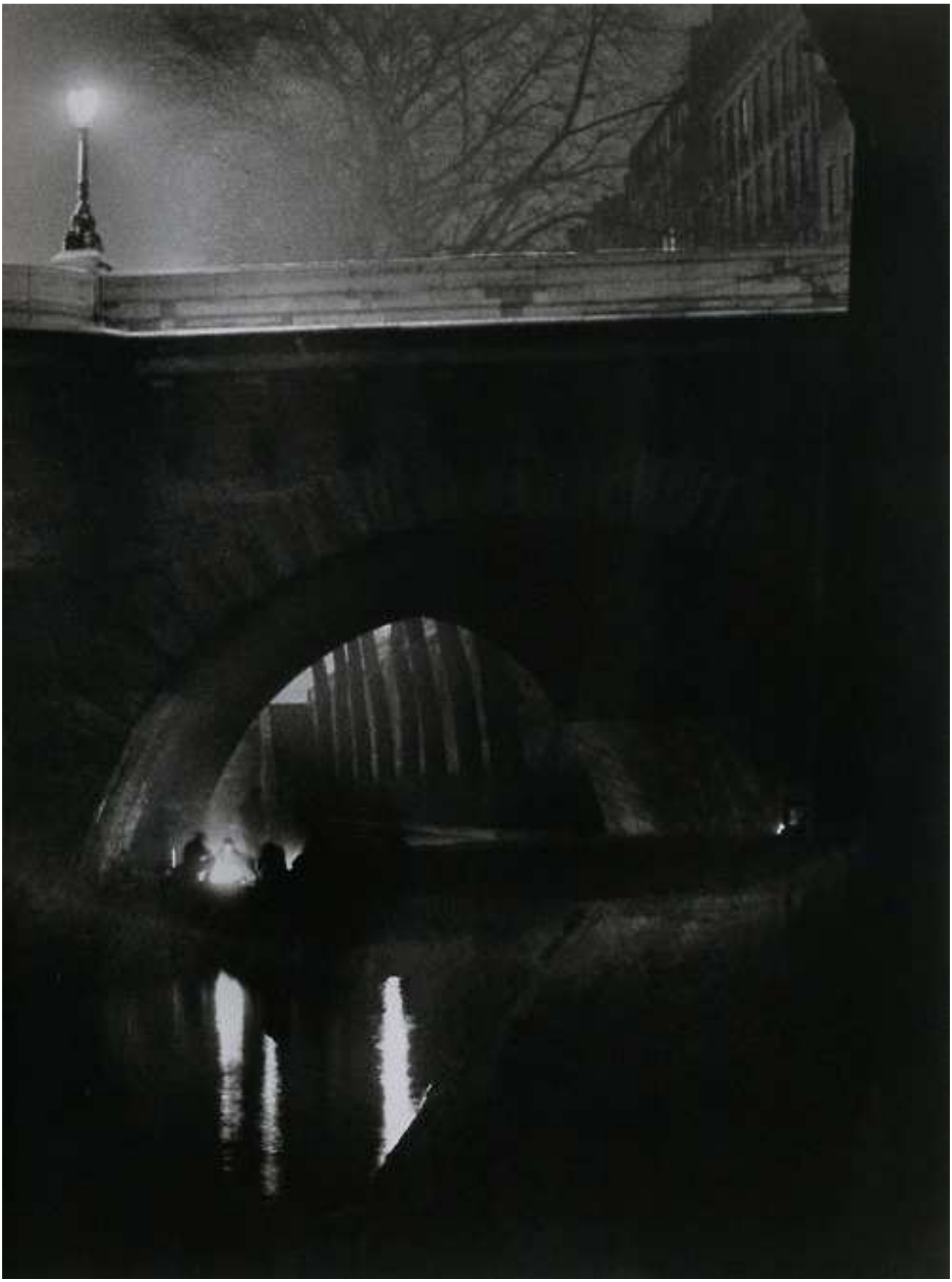
A BRAS
FROMAGE



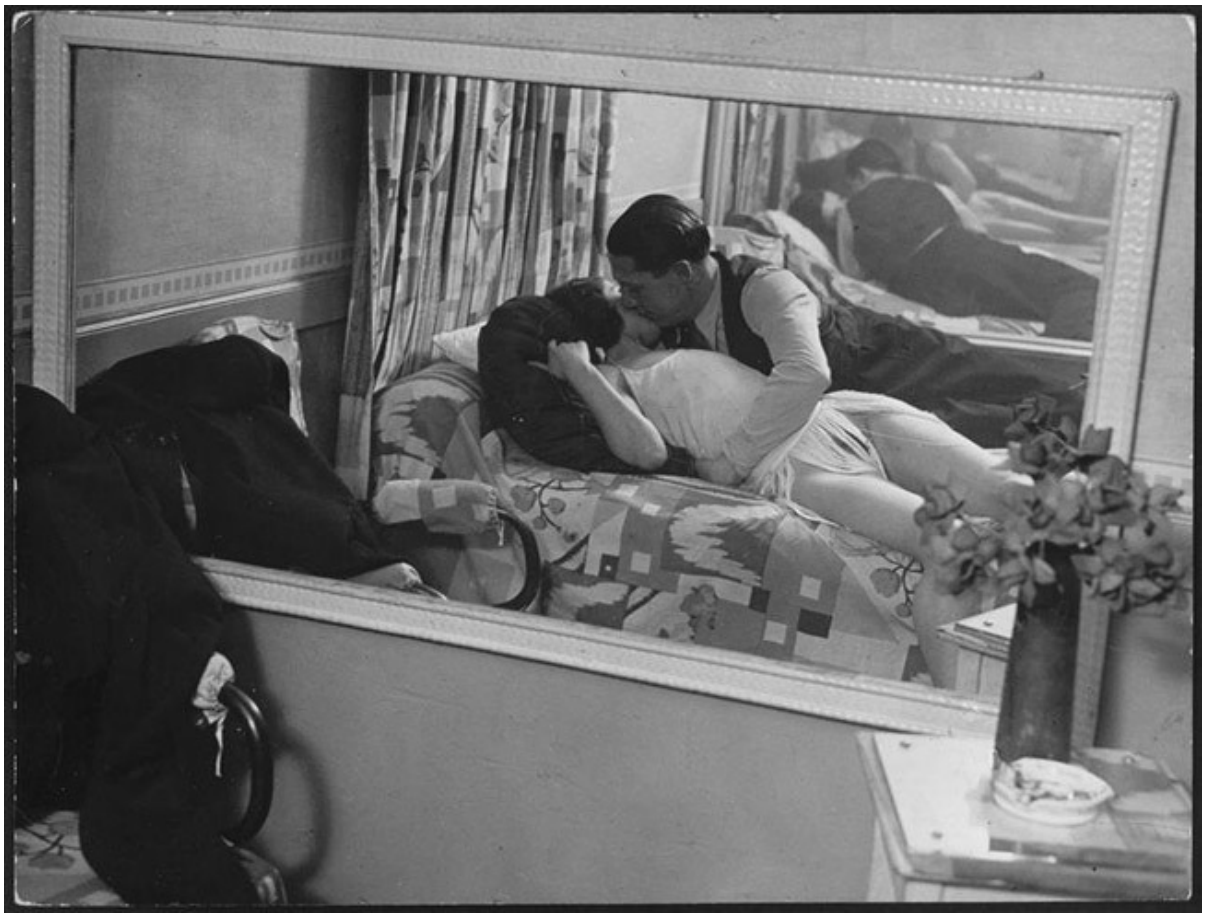

KUB KUB
APIER A CIGARETTES
LA LINGERIE

In alcune foto è però possibile presagire un maggior interesse per le figure e le vicende umane, che il nostro in seguito svilupperà ampiamente: scatti rubati da un Brassaï voyeur notturno, queste immagini di due amanti sembrano dei fotogrammi di un film dell'epoca, e ci dicono molto sulle influenze reciproche che il cinema e la fotografia hanno evidentemente esercitato l'uno sull'altro.

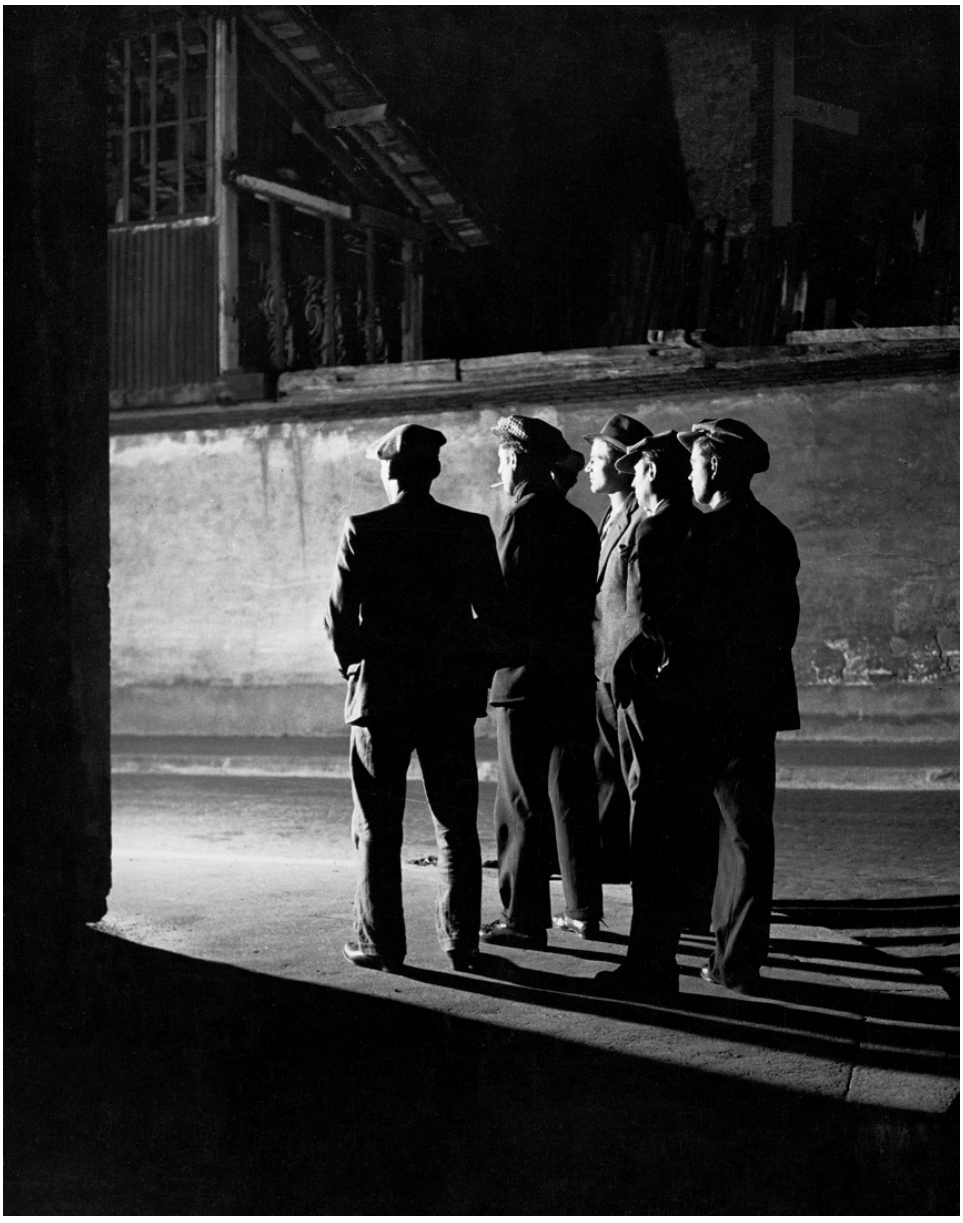
In una foto come quella qui sopra è inoltre evidente l'intrecciarsi del discorso sulla notte e sull'amore con una maggiore sensibilità alla problematica sociale: una tematica sviluppata ancor più chiaramente in un'altra delle immagini di *Paris la nuit*, quella *Clochards sotto Pont-Neuf* (1932) alla pagina seguente, che sembra ironizzare sull'idea di Parigi come *Ville des lumieres*, città delle luci, giustapponendo l'elegante lampione della parte superiore con la luce del falò della parte inferiore.

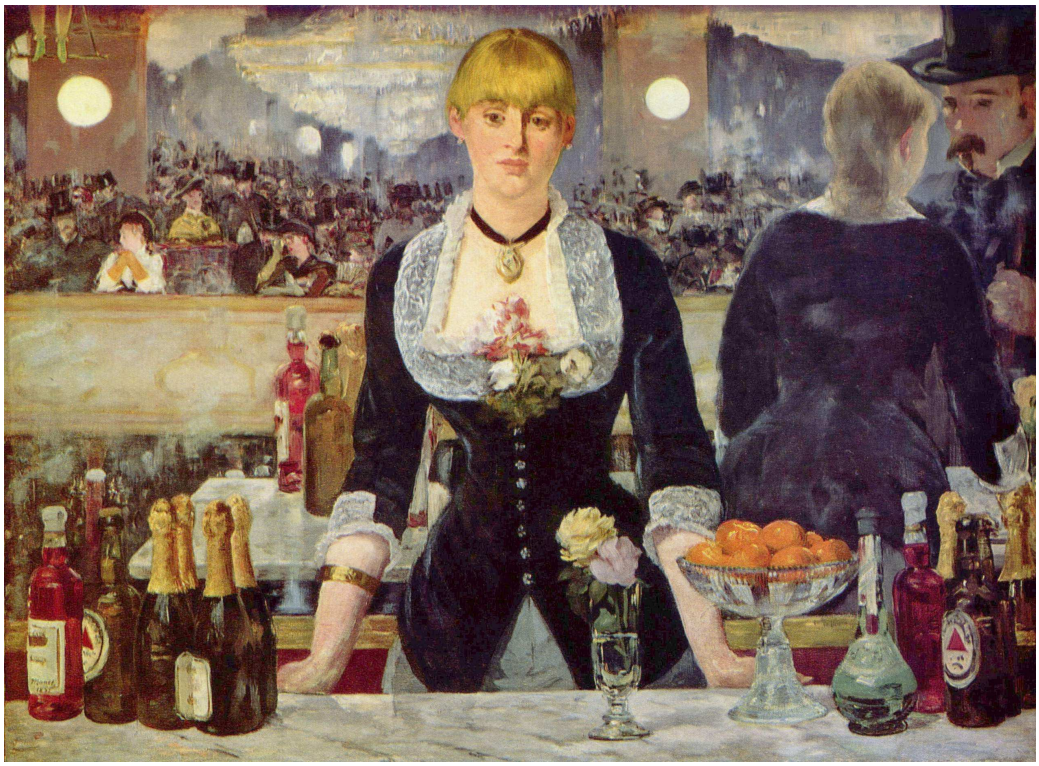


Il progetto successivo di Brassaï, *Paris plaisir*, è un'indagine ben più approfondita sui bassifondi di Parigi. Intrufolandosi in cafè e locali malfamati nelle ore piccole della notte, Brassaï andava alla ricerca di quella 'bellezza delle cose sinistre' di cui parlava il suo amico Prevert, che spesso lo accompagnava in queste peregrinazioni. Nel suo lavoro più che in quello di chiunque altro l'idea della strada è estesa ai locali adiacenti al manto stradale in senso stretto: d'altronde le sue fotografie spesso danno l'impressione di un temerario attraversamento delle consuete barriere tra pubblico e privato, accedendo perfino all'intimità delle stanze degli alberghi ad ore ed in generale dipingendo un mondo in cui crimine e trasgressione sessuale si intrecciano con facilità.



Rimane un forte dubbio circa la natura veramente istantanea di alcune di queste fotografie. D'altra parte Brassaï stesso dichiarò in varie interviste che detestava le istantanee. Per poter scattare le proprie immagini egli non si affidava infatti ad un effetto sorpresa, come aveva fatto a suo tempo Riis e come farà, tra gli altri, Weegee. Brassaï soleva piuttosto coltivarsi le amicizie dei personaggi a volte pochissimo raccomandabili che frequentavano questo *milieu*, e talvolta agiva proprio come un regista, fabbricando immagini scandalose a bella posta. D'altra parte i criminali collaboravano anche perché erano vanitosi e gli piaceva leggere delle proprie gesta e vedersi ritratti su riviste di quart'ordine come *Le scandale*, su cui pure Brassaï pubblicò numerosi scatti prima di raccoglierli in volume. L'elemento artificioso di queste immagini in definitiva dunque non ci disturba più di tanto: si percepisce infatti che sarebbe inutile inseguire una naturalità in questo mondo in cui il comportamento più naturale è proprio la posa.



A questo proposito si veda l’insistenza di Brassaï sugli specchi, superfici riflettenti che raddoppiano le identità e le alterano, permettendo al fotografo e dunque a noi di vedere la stessa scena da numerosi punti di vista leggermente diversi, anche se convergenti. Ampliando il visibile, il mondo viene scomposto in piani in modo da minare le fondamenta stesse dell’idea di una realtà unica e univoca: in questo senso la sperimentazione di Brassaï ha una certa affinità con le sperimentazioni cubiste di scomposizione dei piani esemplificate al meglio dalle opere di Picasso.

Si veda poi lo scatto alla pagina seguente, che sembra un rifacimento voluto del celeberrimo quadro di Manet del Bar alle Folies Bergère: anche se le ragazze ritratte nella foto sono delle clienti di un bar e non una cameriera come nel dipinto, ed il loro entusiasmo nell'essere fotografate non trova corrispondenza nel viso mesto della ragazza ritratta dal pittore impressionista, la similitudine strutturale attesta il costante rifarsi del fotografo alla propria formazione accademica, anche in questa serie così dominata dall'elemento umano. Nelle migliori foto di Brassaï infatti la ricerca estetica e la vividezza delle emozioni sono come due correnti opposte che navigano sulle diagonali dell'inquadratura tenendosi reciprocamente in equilibrio.