New York a cavallo tra Otto e Novecento

L'ultimo decennio del XIX secolo si presenta come un momento cruciale all'interno dello sviluppo della cultura visuale, in vista del secolo successivo, e ciò non soltanto per la nascita delle immagini in movimento. Anche il medium fotografico, nonostante abbia ormai più di cinquant'anni, è in una fase cruciale di sviluppo del proprio potenziale: nel 1888 George Eastman mette in commercio la prima Kodak, e la fotografia amatoriale inizia a diffondersi sempre di più, finché nel 1900 viene immessa sul mercato la celeberrima Kodak Brownie, e fare foto diventa definitivamente una pratica sociale di massa. Appare dunque chiaro che il cinema e la fotografia come li conosciamo oggi nascono, si sviluppano e scoprono le proprie potenzialità insieme alla città, non prima né dopo: il leggendario *skyline* newyorchese viene infatti a configurarsi pressappoco tra il 1901 ed il 1931. Questo parallelismo implica evidentemente che a New York i questi processi di creazione possono influenzarsi e contaminarsi a vicenda con ancor più forza che altrove.

Nel contesto newyorchese dell'epoca, la fotografia urbana, attraverso la molteplicità delle sue forme ed indirizzi, adoperò lo spazio urbano come costante campo di definizione e scoperta delle proprie possibilità espressive. In questo periodo la fotografia infatti da una parte articola un discorso sulla monumentalità moderna, ma al tempo stesso esprime anche un desiderio di visualizzare il suo drammatico inverso: proseguendo una lunga tradizione ottocentesca, i bassifondi, la vita ai margini, le rovine urbane diventano oggetti di uno sguardo voyeuristico. In questo modo il medium esprime anche un'ambivalenza circa il proprio ruolo in seno alla società: la fotografia è arte o mezzo di documentazione sociale e di riforma? O forse è ancora qualcos'altro, qualcosa di meno preciso e più ampio, un vero e proprio *modus operandi* e *vivendi* della modernità e della società di massa?

Jacob A. Riis e gli *slums* di New York.

Se la modernità tutta è caratterizzata da una fortissima spinta verso l'urbanizzazione, per quanto concerne lo specifico caso di New York, i dati demografici ci mostrano una crescita davvero impressionante: nel 1800 la città conta solo 79.000 abitanti, con il censimento del 1900 ne conterà 3.437.000, per poi raddoppiarsi ulteriormente entro il 1930, quando conterà quasi 7 milioni di persone. Il dato cruciale di questa espansione demografica non è naturalmente la semplice enormità dei numeri, ma soprattutto il fatto che tutti questi nuovi newyorchesi sono, naturalmente, innanzitutto immigrati stranieri: entro il 1900, l'80% della popolazione di New York era composto da persone nate all'estero o da americani di prima generazione. Circa quattordici milioni di europei

del sud e dell'est sbarcano negli Stati Uniti tra il 1870 e il 1914 (e circa un milione di asiatici sulla costa ovest). Di fronte a queste cifre, è evidente che lo spazio urbano più che trasformarsi, finisca piuttosto per cambiare completamente faccia. Accanto dunque al complesso sistema ferroviario che si sviluppa nello stato ed al sistema di metropolitana (la soprelevata fu inaugurata nel 1868, la sotterranea nel 1904), crebbero in quegli anni anche le parti 'patologiche' della città, con gli *slums* che iniziarono ad occupare la parte meridionale dell'isola (il primo *slum* fu quello di Five Points, che iniziò a popolarsi già negli anni venti dell'Ottocento di immigrati irlandesi e di ex-schiavi afroamericani emancipati – nello Stato di New York la schiavitù fu abolita nel 1827). La vecchia classe aristocratica, di discendenza inglese ed olandese, si spostò in massa verso *mid-town* e ancora più a nord, dando luogo ad una divisione netta della città la cui linea di demarcazione era la Quattordicesima strada: a sud, i disperati; a nord, la *Millionaire's City*, come a replicare in un certo senso le dinamiche più ampie del macrocosmo mondiale nel microcosmo della prima grande città del Nuovo Mondo.

Non sorprende dunque che uno dei libri di fotografia più famosi e venduti della New York dell'ultimo decennio dell'Ottocento sia stato *How the Other Half Lives* di Jacob A. Riis (1849-1914), pubblicato proprio nel 1890 per i tipi della Charles Scribner's Sons. Il libro, che si occupava delle condizioni di vita nei *tenements* e negli *sweatshops*[1] delle aree più povere della città, era in verità perfino inaccurato nel suo potente titolo: più che l'altra metà della popolazione newyorchese, erano infatti ben due terzi del totale quelli che vivevano in casamenti popolari dalle condizioni igieniche estremamente precarie.

La stessa definizione di libro *di fotografia* che ho appena dato è d'altronde senz'altro problematica. Nonostante *How the Other Half Lives* sia effettivamente il primo libro americano ad utilizzare la fotografia per illustrare ed indagare la vita nei *tenements*, e possa dunque a buon diritto essere considerato una pietra miliare della fotografia di riforma sociale e documentaria, il punto è che il suo autore non considerava la fotografia che un accessorio al vero contenuto del libro. Per Riis la propria opera era innanzitutto il lavoro di un giornalista che con i suoi racconti, le sue parole, insomma con la sua abilità narrativa, intendeva smuovere il pubblico borghese ed alto borghese di Manhattan mettendolo in contatto con le condizioni della povera gente. Riis aveva iniziato la propria carriera come reporter di cronaca nera e divenne poi, grazie alle proprie conferenze e libri, una figura importante della vita pubblica newyorchese dell'epoca: nella sua autobiografia *The Making of an American* (1901) egli non pone affatto enfasi sulla propria attività di fotografo, preferendo definirsi un attivista e riformatore che si era dato alla fotografia soltanto come sostegno

[1] Il *tenement* è, com'è noto, un alloggiamento popolare urbano. *Sweatshop* invece è un termine intraducibile che significa letteralmente 'negozio di sudore' e si riferisce dunque ad una bottega o impresa di qualsiasi genere i cui impiegati siano sottopagati e sfruttati.

visuale obbligato. E se il suo libro, insieme ai vari altri che seguiranno[2] continuò anche negli anni dopo la sua morte (avvenuta nel 1914) a godere della stima e dell'importanza che gli era stata riconosciuta al momento della pubblicazione, ciò in effetti fu dovuto solo in parte alla presenza di fotografie.

Si dovrà infatti aspettare il 1942 per una riscoperta del Riis fotografo, allorché Alexander Alland, impegnato a documentare il passato delle comunità etniche newyorchesi, si imbatterà in una copia di *How the Other Half Lives* in un negozio di libri usati e, colpito dalle immagini di Riis, troverà il modo di contattarne il figlio, Roger William Riis, il quale a sua volta scoprirà nella soffitta della casa avita un'enorme quantità di negativi e stampe lì dimenticati da quasi trent'anni[3].

Dopo la canonizzazione di Riis all'interno della storia della fotografia, molti dubbi sono poi stati espressi circa l'effettiva paternità di alcune di queste fotografie: il lavoro certosino di Bonnie Yochelson del Museum of the City of New York ha ricostruito i rapporti che intercorrevano tra Riis ed altri *amateurs* dell'epoca, in particolare Richard Hoe Lawrence e Henry Granger Piffard, che lo accompagnarono in molte delle sue famose spedizioni fotografiche notturne[4]. Rimane comunque un sostanziale dubbio sull'attribuzione di molti degli scatti cui normalmente ci si riferisce come suoi.

Per comprendere l'interesse che gli *slums* avevano per Riis è essenziale sapere che egli stesso era un immigrato, ed era stato a contatto con il mondo che ora descriveva con parole e immagini: Jacob August Riis era infatti nato in Danimarca nel 1849, si era trasferito a New York nel 1870, e per i primi anni di permanenza in America, aveva rischiato egli stesso di perdersi nel degradante *maelstrom* della vita degli *slums*. Per sua fortuna, aveva poi ottenuto, nel 1873, un lavoro come cronista addetto a seguire le attività della polizia di New York, ed aveva così trovato la sua strada, trasformando poi il suo lavoro giornalistico in una vera e propria crociata riformista per il miglioramento delle condizioni dei bassifondi.

Non che l'opinione pubblica americana fosse stata fino a quel momento indifferente alla questione, anzi: la *Association for Improving the Conditions of the Poor* era stata fondata già nel 1843; poi, dopo la violentissima rivolta dei *Draft Riots* nel 1863 (in cui la popolazione irlandese si ribellò all'ennesima chiamata alla leva per la Guerra di Secessione) e dopo la minaccia di un'epidemia di colera nel 1865, le prime leggi sugli *slums* erano state promulgate nel 1867 e poi nel

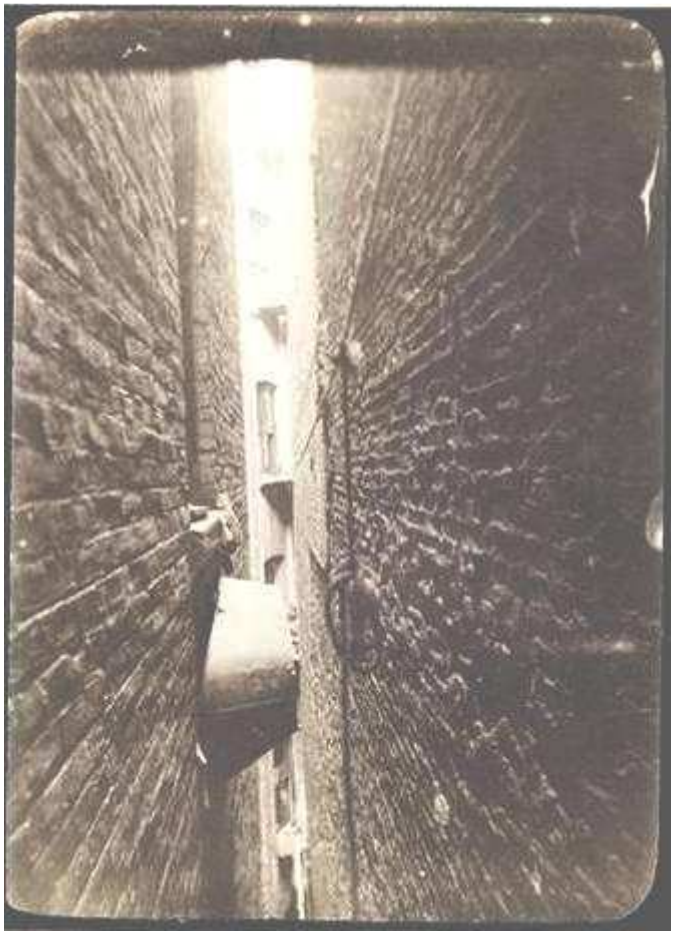
---

[2] Dopo *How the Other Half Lives* Riis pubblicherà *The Children of the Poor* (1892), *Out of Mulberry Street* (1898), *A Ten Years' War* (1900), *The Battle with the Slum* (1902), *Children of the Tenements* (1903), oltre alla già citata autobiografia ed agli innumerevoli articoli di giornale pubblicati tra il 1888 ed il 1913: per una bibliografia completa vedi Antonello Frongia, *L'occhio del fotografo e l'agenda del planner. Studio su Jacob A. Riis*, LT2, Venezia 2000.

[3] Questi oggetti fanno ora parte del patrimonio del Museum of the City of New York, che organizzò poco dopo (nel 1947) la prima mostra delle fotografie di Riis. Il sito web del MCNY è anche oggi dunque il punto di riferimento per accedere alle foto di Riis. http://collections.mcny.org/Explore/Highlights/Jacob%20A.%20Riis/

[4] Bonnie Yochelson, *Jacob A. Riis, Photographer "After a Fashion"*, in Bonnie Yochelson, Daniel Czitrom, *Rediscovering Jacob Riis. Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*, New York, The New Press, 2007, pp. 121-227.

1879. Quest'ultima però, la *Tenement House Law*, pur animata da principi igienici, aveva sortito effetti scarsi e problematici: essa proponeva infatti come unico modello abitativo a norma di legge il cosiddetto *dumb-bell tenement*. Questo tipo di sistemazione era però animato da una contraddittorietà interna, dovuta ai differenti interessi che animavano la volontà di legiferare in materia: da una parte la legge prevedeva che ogni stanza del *tenement* dovesse prendere aria e luce da una finestra propria; contemporaneamente però non si voleva sprecare spazio per costruire dei veri e propri cortili (i costruttori della classe dominante avevano tutte le intenzioni di sfruttare ogni centimetro di spazio per lucrare). Il risultato fu che gli edifici finivano per essere caratterizzati da un cavedio strettissimo su cui si affacciavano dieci delle quattordici stanze per piano. Nel cavedio si diffondevano odori mefitici, riecheggiavano e rimbombavano rumori, e sul suo fondo si depositavano strati di immondizia senza che ci fosse alcuna possibilità di recuperarli. In caso di incendio poi il cavedio creava correnti di risalita che si propagano velocemente e risultavano dunque estremamente pericolose. Varie foto di Riis rendono testimonianza proprio di questa struttura architettonica: una in particolare, *Bathtub in Airshaft*, colpisce perché nel cavedio è sprofondata un'intera vasca da bagno, che poi, a causa della sua mole, è rimasta incastrata e sospesa a mezz'aria:



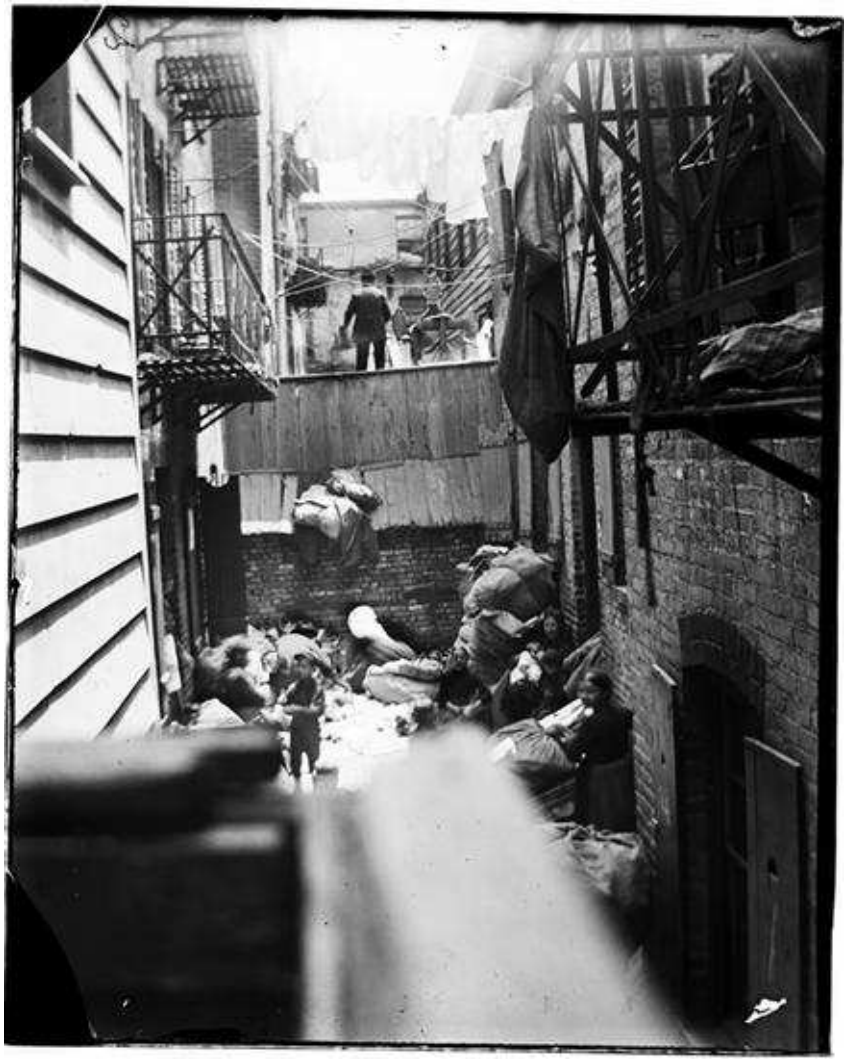
La foto è particolarmente efficace perché inquadra con imperturbabile semplicità una situazione talmente assurda e fuori dall'ordinario da provocare nello spettatore uno spaesamento, almeno iniziale, a causa del quale può anche capitare di dubitare delle proprie capacità di decifrazione del contenuto referenziale dell'immagine, e chiedersi se si è effettivamente compreso il senso di ciò che si sta guardando. La sensazione di claustrofobia estrema di questa immagine si ritrova d'altronde in molte altre immagini di Riis, che nelle sue foto valorizza spesso i vicoli, i corridoi e le strettoie che caratterizzano lo spazio asfittico degli *slums*. La porzione di città cui Riis dedica la propria attenzione si configura così come uno spazio doppiamente nascosto: non solo esso è rimosso dagli occhi della gente perbene, ma la sua stessa struttura di dedali fetidi e bui la rende difficile da indagare.

Spesso, le immagini di Riis presentano uno spazio urbano piuttosto lontano dalle convenzioni rappresentative canoniche, in modo da restituire, in maniera più o meno palese un senso di disarmonia, di sproporzione, perfino di malessere che è assolutamente efficace per la documentazione e la denuncia dell'assurdità delle condizioni di vita negli *slums*. Il Lower East Side si presenta così come uno spazio ai limiti del paradosso e sottilmente destabilizzante: spesso le fotografie di Riis vanno guardate con attenzione per capire bene quali siano i rapporti che intercorrono tra i volumi e le aree inquadrate. È il caso di *Baxter Street Alley. Directly in the rear of Bandit's Roost*: nella foto vediamo delle persone ammassate insieme a sacchi ed altri oggetti non identificabili sul retro di un palazzo, più in basso rispetto al nostro punto di vista. Contemporaneamente, un uomo cammina invece su una superficie che si trova più in profondità rispetto alle altre persone inquadrate, ma più in alto sia di loro che di noi osservatori. Questa articolazione della fotografia su diversi piani di cui non è chiara, almeno ad un primo sguardo, la gerarchia, causa un certo disorientamento, e l'effetto disturbante è aumentato anche dagli sguardi interrogativi che le persone in basso volgono verso di noi, come accorgendosi solo in quel momento della presenza estranea del fotografo. Le persone in basso sembrano in effetti essere una sorta di creature del sottosuolo, spiate dal fotografo (e da noi con lui) ma ignorate dal resto degli abitanti del 'mondo emerso' (l'uomo che cammina sul piano più in alto è significativamente di spalle).

Il senso di sproporzione e di caos che domina nella fotografia di Riis è stato spesso associato alla sua inesperienza di fotografo, come se la qualità veramente shockante del disordine di alcune sue immagini fosse frutto dell'inesperienza: un'inesperienza che si trasformerebbe così in forza espressiva priva di adulterazioni ed affettazioni. Questo discorso può essere anche in parte veritiero, ma bisogna chiarire che, anche se Riis non si interessava minimamente alla fotografia come possibile mezzo di produzione artistica, questo non significa che egli rimanesse davvero inconsapevole delle regole di composizione dell'immagine. Il mito della *naiveté* del fotografo va senz'altro demolito: non solo esistono innumerevoli immagini che sono costruite perfettamente, in modo da rimandare perfino al modello dalla prospettiva rinascimentale (come vedremo più avanti), ma anche di fronte alle fotografie più grezze sarebbe davvero paradossale sostenere che non si tratti di una scelta stilistica ben precisa. Le inquadrature non perfettamente centrate, se non nettamente oblique, sono evidentemente una strategia espressiva adoperata consapevolmente; e d'altronde in parecchi casi non è affatto da escludere (se non addirittura evidente) che Riis avesse alterato la situazione iniziale, spostando oggetti e persone per plasmare la situazione di disordine, caos e

sporcizia a proprio piacimento. Ci sono, beninteso, delle immagini scattate in condizioni straordinarie, di forte impronta documentaria, in cui lo spregio delle regole compositive e la profonda sensazione di confusione sono effettivamente frutto diretto della concitazione della situazione (pur di rubare un'immagine il fotografo non ha il tempo di controllare cosa sta inquadrando). Ma in molti altri casi si tratta di una scelta deliberata, perseguita in tutta serenità: non che questo, evidentemente, privi le foto della minima parte del loro valore.

Nel caso dell'ultima foto di cui stavamo parlando poi, abbiamo, grazie all'accesso all'archivio dei negativi di Riis, una vera e propria prova che il negativo originale è stato modificato, eliminandone tutta la parte inferiore.



Nell'immagine più ampia viene inquadrato in primo piano un pezzo del davanzale della finestra da cui Riis si era affacciato per scattare la foto. Si potrebbe pensare che Riis abbia tagliato questa porzione dell'immagine in quanto sfocato: il davanzale rimane fuori fuoco e risulta effettivamente un vero e proprio elemento di disturbo. Ma la vera ragione dell'alterazione del negativo non è in

verità da ravvisarsi in un'intenzione armonizzante, quanto piuttosto nel suo contrario: l'eliminazione del parapetto ha in realtà l'effetto di aumentare la difficoltà di lettura dell'immagine, non di diminuirla, perché, non risultando evidente che la foto è stata scattata da un balcone, per lo spettatore il rapporto delle figure con lo spazio rimane decisamente più oscuro. Guardando la foto completa appare infatti chiaro che, mentre i personaggi al piano inferiore sono a livello strada, l'uomo che cammina più in alto deve collocarsi sul tetto di un edificio meno alto). Al contrario, nell'immagine modificata da Riis l'effetto spiazzante è molto più forte, e dunque estremamente più efficace.

Le foto di bambini costituiscono una parte importante della produzione di Riis, che anticipa le celebri foto con cui, nel primo decennio del nuovo secolo, Lewis Hine attuerà la sua denuncia del lavoro minorile. In particolare vi è tutta una serie di foto in cui Riis fa posare gruppi di bambini chiedendogli di fingere di dormire. Queste immagini di masse di corpicini addormentati richiama, in modo abbastanza morboso, l'idea della morte, come se fosse questa l'unica soluzione alla loro tragica condizione svantaggiata. Si veda per esempio *Street Arabs in Areaway of Mulberry Street*

In questa foto un gruppo di bambini è ritratto dormiente in uno spazio bizzarro, collocato subito sotto a livello della strada: una espressione della marginalità sociale che lavora su un senso spiazzante del rapporto alto-basso non dissimile da quello della succitata *Baxter Street Alley*. L'effetto inquietante di queste foto è ulteriormente aumentato dal fatto che sono tutte scattate alla luce del giorno, elemento che contribuisce a distanziare ancora di più il riposo dei bambini dal sonno, e sembra rimandare invece alla morte. Se la buona fede di Riis nella denuncia delle condizioni dei *tenements* non può senz'altro essere messa in dubbio, queste immagini mettono viceversa in luce l'aspetto più problematico della sua *Weltanschauung*. Che Riis fosse convinto che le condizioni degli *slums* andassero migliorate, in modo da dare a questi bambini uno spazio per vivere e giocare normalmente è fuori di dubbio. Nelle immagini di cui stiamo parlando però (se ne vedano altri due esempi qui di seguito) è un'altra logica a predominare: il gusto di Riis per lo shock incrocia la retorica pietistica più vieta, producendo un risultato non proprio edificante.

D’altronde, l’opera di Riis, pur rappresentando innegabilmente una pietra miliare nella storia della fotografia, non è stata certamente immune dalle critiche. Spesso, nella letteratura recente, Riis è accusato di aver banalizzato la vita del *tenement* tramite una impropria estetizzazione acquiescente allo sguardo delle classi dominanti. Ed i limiti della sua visione sono in effetti ben riassunti dalla sua affermazione, in un’intervista del 1888 secondo cui “La bellezza di guardare a questi luoghi senza essere effettivamente presenti sulla scena sta nel fatto che si risparmia all’escursionista i suoni volgari e gli orribili odori e le esibizioni repellenti connesse ad una visita in prima persona”[5]. Alla luce di un’affermazione di questo genere è ben comprensibile perché Giorgio Bertellini[6] includa Riis nel novero dei fotografi che con la loro opera hanno favorito lo sviluppo di quel pittoresco urbano che egli vede come la forma dominante tramite cui la cultura americana all’epoca si relazionava alle masse di immigrati (ed in generale al proletariato) nell’America a cavallo tra Otto e Novecento.

[5] Citato in Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 157.
[6] Cfr. nota precedente.

Il pittoresco è una categoria estetica che coglie elementi caratteristici e gradevoli di ambienti e personaggi, sottolineando in particolare l'elemento di piacevolezza rilassante ed a-problematica della veduta in questione, priva sia dell'afflato terribile del "sublime", con il suo incrocio di meraviglia e paura, sia dell'apollinea perfezione e armonia del "bello". Il pittoresco è caratterizzato innanzitutto dalla varietà degli elementi che lo compongono, una varietà che però, invece di funzionare in direzione dello spaesamento, viene colta nella sua intrinseca predisposizione a comporre un'immagine, a farsi pittura (da qui l'etimologia del termine stesso). In questo modo, evidentemente, il pittoresco incoraggia lo sviluppo di stereotipi rappresentativi, creando una visione nascostamente ideologica del mondo rappresentato. Secondo Bertellini, "guardando e scrivendo a proposito dei ghetti di New York come un paese straniero popolato da soggetti esotici" Riis mirava ad attutire gli shock della modernità metropolitana "attraverso un rassicurante paradigma turistico che velava l'indigenza degli immigrati e la loro presunta inadeguatezza razziale, tramutandole in un esotismo piacevole che estetizzava e depoliticizzava le loro vite"[7]. Ed è in effetti proprio negli anni novanta dell'Ottocento che le guide turistiche di New York smisero di indicare gli *slums* soltanto per esortare i viaggiatori a non avventurarvisi, trasformandoli invece in tappa obbligata all'interno del tour della grande metropoli moderna.

Il termine pittoresco era d'altronde già all'epoca al centro di un dibattito esplicito all'interno dell'alta borghesia colta: un dibattito che, trattando spensieratamente le condizioni delle classi "subalterne" come oggetto di soddisfazione estetica invece che come problema da affrontare e risolvere, suscita nel lettore odierno una perplessità mista a sbigottimento. L'estetica del pittoresco fu dunque una categoria molto in voga all'epoca perché fornì "un discorso di colore e di varietà con cui gli abitanti urbani poterono trasformare visivamente la sporcizia, la congestione e la miseria della città nella fonte di un piacere ruvido ed aspro"[8]. Il pittoresco tra l'altro, e questo è un punto saliente, non serviva unicamente ad ammansire l'immagine angosciosa della diversità, ma ne implicava anche un riutilizzo all'interno delle più ampie dinamiche identitarie della metropoli moderna: attraverso gli stilemi del pittoresco infatti, il sottoproletariato non veniva solo neutralizzato, ma anche adoperato per riconnettere il mondo moderno, la metropoli di cemento e vetro, con un elemento "naturale", in una mossa compensativa tramite cui lo stile di vita "pre-civilizzato" degli immigrati funzionava contemporaneamente da strumento nostalgico e da garanzia di una senso inoppugnabile di superiorità. Mariana Griswold Van Rensselaer[9], ad esempio, si compiaceva particolarmente quando, lasciata la sua dimora suburbana a New Brunswick (NJ)

[7] Bertellini, *Italy in Early American Cinema*, cit., p. 153.
[8] Carrie Tirado Bramen, "William Dean Howells and the Failure of the Urban Picturesque", «New England Quarterly», 73, n.1 (2000), pp. 82-99, p. 87.
[9] Van Rensselaer fu tra l'altro la prima storica e critica dell'architettura donna della storia degli Stati Uniti.

poteva spingersi a fare un giro degli *slums*, tra gli italiani "dalle facce così magnificamente scure e rossastre, dai denti tanto bianchi, dai sorrisi così veloci, dall'eloquio così sciolto, dai gioielli tanto copiosi, e dagli abiti così multicolori, come se fossero a casa nella loro natìa Napoli"[10]. Anche sulla scorta di questo sostrato culturale di fondo, Bertellini ricollega le immagini di Riis alle fotografie che in quegli stessi anni venivano scattate nel mezzogiorno italiano da Giorgio Sommer o dai fratelli Alinari: si tratta di immagini che, ritraendo il popolo meridionale mentre mangiava spaghetti con le mani o bivaccava sulla pubblica strada in uno stato prossimo al sonno, ne restituiva un'immagine di pigrizia atavica e superstizione.

Anche se le immagini di Riis tendono spesso a suscitare una sensazione meno placida e pacificata e più inquietante e morbosa, la connessione è ben comprensibile. D'altronde che Riis guardasse agli *slums* con un pregiudizio razziale è piuttosto innegabile, a cominciare dal fatto che per designare i gruppi di bambini, di qualsiasi etnia essi fossero, egli (come tutti all'epoca) usava l'espressione "Street Arabs". Inoltre *How the Other Half Lives* era effettivamente organizzato in capitoli dedicati ad i singoli gruppi 'razziali': italiani, cinesi, ebrei, boemi, neri. Il libro si fondava su questa reificazione delle differenze razziali in stereotipi nazionali, e la perpetuava.

[10] Marian Griswold Van Rensselaer, "Picturesque New York", «Century Magazine», 45, n. 2 (December 1892), pp. 164-175.

A mio avviso però risolvere il discorso a suo proposito con l'etichetta del pittoresco sarebbe un errore: essa risulta infatti tutto sommato banalizzante e riduttiva, e non rende pienamente conto della produzione del fotografo e della sua importanza per la storia della fotografia urbana (statunitense e non).

Conviene a questo punto rivolgersi ad una delle fotografie più famose di Riis (se non la più celebre in assoluto), *Bandit's Roost – 59 ½ Mulberry Street* (1888, fig. 8). Si tratta di un'immagine che rivela una fortissima capacità di costruire lo spazio in senso spettacolare, così da creare immagini dalla forza mitopoietica: non è certamente un caso se questa immagine è stata citata esplicitamente da Martin Scorsese in *Gangs of New York* (*Id*., 2002). La fotografia, articolata su una struttura in profondità che richiama la prospettiva, presenta un vicolo seminascosto della Mulberry Bend che si conclude con un muro in lontananza. La fotografia sortisce particolare effetto perché la parte alta di questo cunicolo urbano non è costituita dal cielo e dal sole, ma dalle lenzuola stese ad asciugare. Di esse il fotografo coglie le ondeggianti linee diagonali in modo da aumentare la percezione di profondità: la vita del *tenement* è una condizione inglobante, totalizzante, trascendentale, che occupa tutto l'orizzonte del visibile, marcando uno spazio senza via d'uscita. Un dettaglio cui spesso si omette di far attenzione è il mucchietto di terra, con accanto un secchio, collocato verso il centro di questo corridoio urbano, leggermente spostato verso sinistra: quale che fosse la causa contingente di questa presenza di terra sul luogo (sempre che Riis non l'avesse collocata lì a bella posta) essa funziona comunque, nella lettura della foto, a simboleggiare le condizioni precarie di vita e d'igiene dello *slum*, costruendo un *punctum* della foto che apre la ricezione alle profonde condizioni di disagio di questa sistemazione urbana, all'aspetto profondamente non-civilizzato, al legame che questo scenario intrattiene con l'organico e l'escrementizio. Una simile funzione hanno d'altronde anche i mucchietti di rifiuti posizionati sulle due botti all'estrema sinistra della foto, in primo piano: attraverso questi inserimenti che frammentano lo spazio, Riis destabilizza la percezione unitaria della realtà dello *slum* cui il corridoio visivo sembrerebbe, letteralmente, puntare. La vera struttura e la pregnanza della foto sono d'altronde date dal fatto che tutti gli sguardi delle undici persone ritratte in diversi punti del vicolo sono rivolti verso l'obiettivo[11]: l'effetto, certamente minaccioso, è anche e soprattutto dinamico; dà cioè perfettamente l'idea di un frammento vivo di realtà colto sul fatto, come se tutti gli astanti, impegnati nelle proprie attività (losche? quotidiane?) fossero stati distratti dall'arrivo del fotografo e si volgessero ora a guardarlo in modo intimidatorio e sottolineandone l'estraneità. Chi guarda la foto non sta spiando questo mondo, ma lo sta guardando a suo rischio e pericolo, incontrando l'aperta ostilità di coloro che lo abitano:

[11] Si noti tra l'altro che esiste negli archivi del MCNY il negativo originale della foto, che era più larga e sulla sinistra inquadrava parte del muro retrostante all'immondizia, ed includeva altri due personaggi.

la posizione dell'osservatore dunque, lungi dall'essere tranquillamente rimossa, viene chiaramente problematizzata, ed egli è in qualche modo accusato del suo stesso sguardo. Certamente anche questo fa parte del processo di spettacolarizzazione mitopoietico: la foto procurava al pubblico borghese dell'epoca, affascinato dal pericolo ed abituato a leggere romanzi a tinte forti ambientati negli *slums*, un brivido sensazionalistico estetizzante e falsante. Allo stesso tempo però la foto sembra interpellare coloro che la guardano, non lascia gli osservatori tranquilli al loro posto tramite uno stereotipo rassicurante. Se Scorsese ha potuto fonderla alla successione di fotogrammi all'interno del proprio film è perché ha colto l'elemento essenziale della foto, ovvero il suo porre le persone che vi sono ritratte in un atteggiamento sospeso: gli abitanti del *tenement* qui non sono

soltanto oggetti di sguardo, ma agenti, stanno evidentemente per fare qualcosa. C'è insomma un potenziale rivoltoso nelle persone di questa foto, che ingaggia con loro senz'altro uno sguardo altamente estetizzato e forse sensazionalistico, ma intanto riconosce agli abitanti degli *slums* una capacità di agire. Anche questo potrebbe evidentemente essere interpretato come un espediente tutto sommato conservatore: potrebbe sembrare che Riis costruisca questa fotografia in questo senso così minaccioso proprio per far leva sulle paure del suo pubblico, e sottilmente compiacerlo, confermandolo nelle sue convinzioni. O si potrebbe invece sostenere che il fotografo ha capito che ogni mezzo è necessario per smuovere le coscienze, e forse il più efficace è quello che passa per uno shock visivo.

Di certo Riis aveva capito molto bene un aspetto fondamentale dell'uso della fotografia: perché una immagine raggiunga il suo scopo non è tanto (o non è soltanto) importante che essa restituisca il soggetto che inquadra con precisione, trasparenza e fedeltà. Quello che conta è, piuttosto, che lo stile stesso dell'immagine duplichi, a livello formale, quello che la fotografia vuole comunicare a livello del contenuto. Si tratta di un'idea piuttosto ovvia al giorno d'oggi, ma all'epoca essa aveva un carattere quasi rivoluzionario, in particolare in relazione a soggetti di valenza sociale come quelli trattati da Riis: l'unico modo in cui la fotografia si era fino a quel momento avvicinata al proletariato urbano era infatti tramite le serie catalogatorie come la *Streets of London* di John Thomson, con la sua tassonomia di tipi urbani (lo straccivendolo, la bambina, lo spazzino – che vedete qui di seguito) inquadrati su fondali grigi o su sfondi neutri con pochi oggetti caratterizzanti del loro mestiere (quasi alla stregua delle icone religiose dei santi).

Ad ogni modo, se anche si volesse imputare a *Bandits' Roost* un sensazionalismo tutto sommato complice dell'ideologia dominante, ci sono altre immagini di Riis in cui la sua logica dello shock e della sensazione ha un effetto molto più diretto e destabilizzante. Per capire tutte le implicazioni di questo discorso occorre però rivolgersi ad una parte essenziale del corpus di Riis che finora abbiamo trascurato, quella costituita dalle foto scattate di notte.

Le ore in cui Riis preferiva percorrere lo *slum* erano infatti proprio quelle notturne, in cui l'oscurità orientava l'atmosfera nettamente in direzione dell'angoscia e dell'orrore. Riis stesso racconta infatti che il suo interesse per lo *slum* nacque proprio di notte: il suo ufficio di giornalista era collocato al 301 Mulberry Street, proprio di fronte al quartier generale della polizia, per favorire i suoi reportage di cronaca nera. Quando prendeva la strada di casa, tra le due e le quattro di notte, egli doveva percorrere tutta Mulberry Street e la Mulberry Bend, attraversare Five Points e raggiungere infine l'East River dove, prendendo il Fulton Ferry, tornava a casa da moglie e figli a Brooklyn (che era all'epoca una città separata). Proprio a causa di questo tragitto e dell'ora insolita in cui era costretto a percorrerlo egli iniziò ad espandere la sua intimità con lo *slum* oltre quella che gli era garantita dal suo lavoro giornalistico. Anche se inizialmente Riis sembra dipingere queste camminate dal centro dello *slum* fino al molo come un'attività quasi gravosa per lui, in seguito rivela però che in realtà si trattava di una scelta ben precisa, dettata da uno spirito non poi troppo lontano da quello di un *flaneur*: egli avrebbe potuto benissimo prendere una carrozza sulla Bowery, "ma mi piaceva camminare, perché in questo modo potevo vedere lo slum quando aveva le difese abbassate. L'istinto di assumere una posa è forte lì tanto quanto lo è sulla Quinta Strada. È un impulso umano, suppongo. A tutti piace che il nostro prossimo pensi bene di noi. Ma alla tre del mattino la patina esterna è caduta e si può vedere la vera grana di una cosa"[12].

D'altronde, se Riis si risolse infine ad intraprendere egli stesso l'attività fotografica in prima persona fu proprio perché era stato inventato un metodo per fotografare di notte: una mattina, leggendo il giornale a colazione, aveva infatti appreso dell'invenzione in Germania della *Blitzlichtpulver*, ossia la polvere di magnesio che, applicata su una torcia, prendeva fuoco e creava dunque un vero e proprio flash luminoso.

[12] Riis, *The Making of an American*, cit., p. 236.

Una delle foto in cui l'uso del flash è più efficace è *An All-Night Two-Cent Restaurant* (fig. 9):

Irrompendo all'interno di un ristorante che permetteva agli avventori di passarvi tutta la notte per soli due centesimi, e che era dunque utilizzato per dormire sui tavoli da una gran quantità di disperati, Riis coglie un momento in cui il mondo delle tenebre urbane si presenta senza difese. Contemporaneamente, egli stesso non aveva in questo modo possibilità di controllare davvero l'inquadratura, la composizione, insomma la struttura dell'immagine: qui infatti egli finisce per includere nella foto una parte del tavolo che si trova davanti, elemento che viene talvolta scioccamente eliminato dalla riproduzione della foto. Esso invece è elemento essenziale, che va messo in corrispondenza con il soffitto della stanza: insieme essi hanno l'effetto di ridurre sensibilmente il campo di visione, creando un senso di claustrofobia assoluta. Come nota giustamente Colin Westerbeck, Riis opera qui tramite una "violenza estetica" che ha l'effetto di

"suggerire un'atmosfera di violenza fisica nel luogo ritratto"[13]. È come se il campo visivo venisse tagliato da un coltello, grazie a questa struttura profonda, sembra quasi di entrare all'interno di una ferita. Il flash al magnesio crea d'altronde un bagliore al centro dell'immagine che risulta fortemente disturbante. È come se i clienti del ristorante, che stanno evidentemente dormendo, accucciati su se stessi come sono, con la testa tra le braccia, si stessero difendendo proprio da questa tremenda invasione violenta[14]. Né si tratta di un'ipotesi poi del tutto peregrina: che la violenza sia la dimensione dominante, non solo nel momento di ricezione ma anche in quello di creazione dell'immagine, viene infatti confermato dalle parole di Riis stesso, che racconta come il flash al magnesio venisse attivato con uno sparo da una vera e propria pistola. I soggetti di queste foto si trovavano insomma ad essere avvicinati da un gruppo di persone (Riis ed i suoi collaboratori) che, armate di una pistola, si avvicinavano minacciose. Non c'è da stupirsi che in molti casi il team non riuscisse a scattare le foto desiderate, perché la loro stessa presenza terrorizzava gli astanti, che si dileguavano all'istante. Al di là dell'aspetto alquanto comico della situazione, questo metodo invasivo non getta sicuramente una luce benevola su Riis, che sembra animato da una volontà voyeuristica venata di sadismo di cogliere sul fatto, di disturbare, di violare le manifestazioni dello stile di vita marginale e di un mondo del vizio che deve essere mostrato nel suo orrore (senza preoccuparsi affatto di invadere la sfera privata di questa povera gente). Ma il punto è che la sensazione di shock provocato da quest'immagine, come da altre simili, è innegabile e potentissima, e non sembra esserci spazio per l'addomesticamento pittoresco di cui parlano molti critici di Riis, e nemmeno per il compiacimento sensazionalista di *Bandits' Roost*.

Certamente l'effetto flash non è per forza incompatibile con una certa dignità del soggetto ritratto, come nell'esempio di un venditore ambulante fotografato sul suo precario giaciglio costituito da un materasso ed una coperta sistemati su due assi di legno posizionate su due botti in una cantina di Ludlow Street:

[13] Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, New York, Bulfinch Press, 2001, p. 242.

[14] La sensazione di movimento è poi aumentata dal fatto che uno di loro, effettivamente sveglio, viene colto mentre si sposta, e dalla presenza del viso di un'altra persona (un altro avventore? uno dei collaboratori di Riis?), tagliato di netto sul lato destro dell'immagine.

Il punto essenziale sta nel fatto che la luce del flash, nonostante la modalità aggressiva con cui esso viene adoperato da Riis, non discende su questi soggetti come una luce illuminista di stampo quasi divino, che acclara e ordina una situazione dall'alto e dalla distanza di una posizione distaccata. La polvere di magnesio ha qui una funzione diversa, essa restituisce una sensazione di anormalità e di malessere, duplicando tramite lo stile la sofferenza dei soggetti ritratti in chi guarda l'immagine, trasmettendo agli osservatori un senso di dolore quasi fisico. Riis propone di utilizzare la violenza della rappresentazione per coinvolgere allo stesso modo chi guarda e chi è guardato, piuttosto che per sciogliere semplicisticamente i nodi dei rapporti sociali.

Il flash si unisce alla summenzionata strategia riisiana di costruire degli spazi assolutamente atipici, difficili da interpretare con i parametri consueti: a volte – è il caso di *'Five Cents a Spot'* (nella pagina seguente, sopra) – è il sovraccarico di oggetti e persone in una stanza e la disposizione assolutamente autarchica di questi elementi nello spazio che ci fa sorgere il sospetto che non solo quelle le leggi dell'umana decenza ma nemmeno quella di gravità venga effettivamente rispettata in questo contesto

©authentichistory.com

Altrove – è il caso di *Police Station: Lodging House, Quarters for the Night* (nella pagina precedente, sotto) – si tratta della totale arbitrarietà della collocazione del soggetto nello spazio: perché qualcuno, chiunque sia, dovrebbe dormire per terra, e perché esattamente in quel punto? In queste immagini l'effetto cumulativo della luce livida e di una inquadratura che non obbedisce a nessuna regola armonica ci fa percepire epidermicamente l'abnormità della condizione di povertà e disagio di chi abbiamo davanti. Riis insomma aveva compreso bene che una foto malfatta era molto più adatta al suo scopo, perché ancor più importante rispetto alla necessità di far apparire le immagini franche ed autentiche era riuscire ad ottenere che fossero crude e angoscianti come le condizioni di vita che ritraevano. Antonello Frongia propone allora una lettura dell'opera di Riis agli antipodi di quella di Bertellini. Egli afferma infatti che:

> con *How the Other Half Lives* si inaugura una nuova visione della città, di un genere che forse poteva nascere solo in un'America composita e in crescita. (…) È soprattutto una diversa esperienza della città, che sollecita in ogni spettatore la necessità di guardare da sé, di uscire da quella massa indifferenziata e passiva che è 'il pubblico' urbano, per prendere la propria posizione nell'arena politica della città stessa[15].

Per Frongia insomma, al fondo dell'opera di Riis si colloca il problema del potere, un potere che alcune sue immagini costruiscono in modo problematico ed altamente produttivo: al posto di una dinamica dello sguardo costruita sulla rigida segregazione spaziale tra guardante e guardato, abbiamo qui la creazione di uno spazio di interazione, per quanto implicito. Questo dunque il valore, allora come ora, delle immagini di Riis, quello di creare, magari con mezzi 'violenti' che evidentemente erano gli unici che egli considerava adatti, la possibilità di un'interazione tra blocchi sociali nettamente contrapposti.

Lorenzo Marmo

[15] Frongia, *L'occhio del fotografo e l'agenda del planner*, cit., p. 37.