

RACCONTARE LA SOCIETA'

L'ESPERIENZA DI AUGUST SANDER E DELLA FARM SECURITY ADMINISTRATION

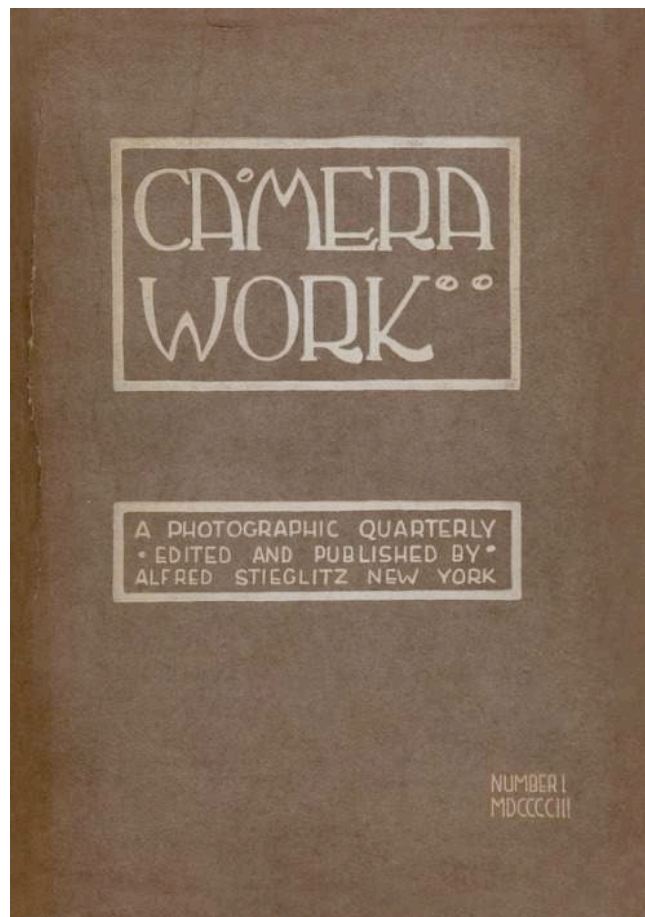
Alla metà degli anni Venti il pittorialismo che dominava la fotografia è rifiutato da una parte all'altra dell'Atlantico per una fotografia più consapevole dei propri mezzi e dei propri scopi.



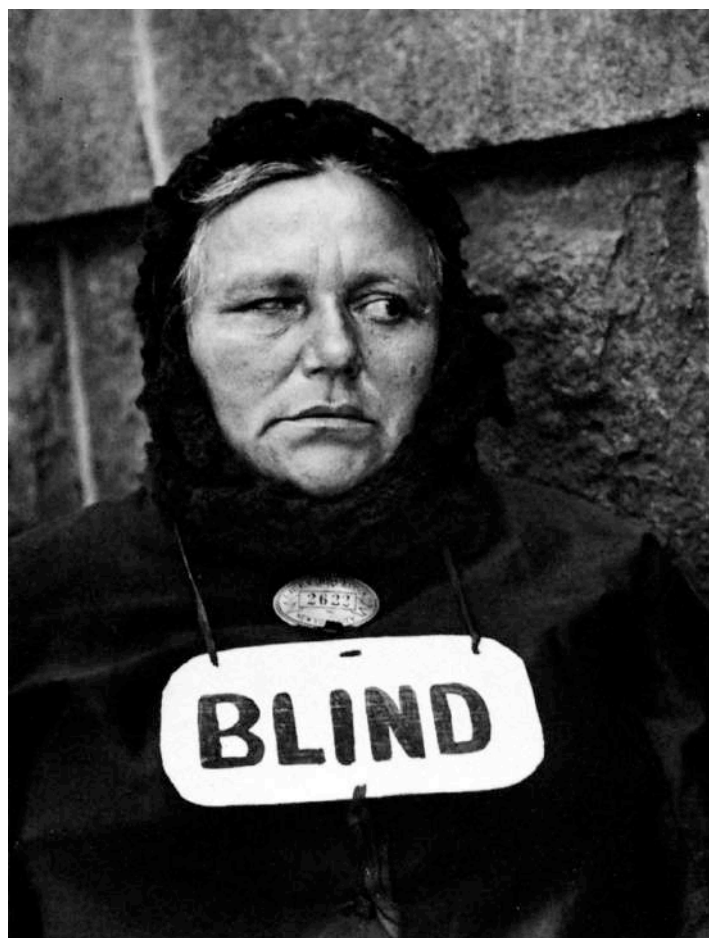
Robert Demachy, the Struggle, 1904

Non è più il tempo di utilizzare filtri che rendano l'immagine "flou", né quello di introdurre artifici vari per simulare un approccio artistico, vicino alla pittura ma la fotografia, scoprendo l'autorevole consapevolezza del proprio mezzo, conduce all'abbandono di ogni scrupolo artistico, preso in prestito da altre discipline, per muovere verso l'affermazione della fotografia come mezzo indipendente.

Sulle pagine di *Camera Work*, la rivista fondata e diretta da Alfred Stieglitz dal 1903 al 1917, si assiste gradualmente a questo passaggio e se la rivista all'inizio doveva celebrare il pittorialismo, sull'ultimo numero della rivista (n. 36 del 1917) si celebrerà un nuovo autore, Paul Strand (16 ottobre 1890 – 31 marzo 1976), e il suo approccio diretto (*straight*): ritratti di passanti e scorci geometrici di una città ancora da scoprire, come il futuro della fotografia americana.



Camera Work

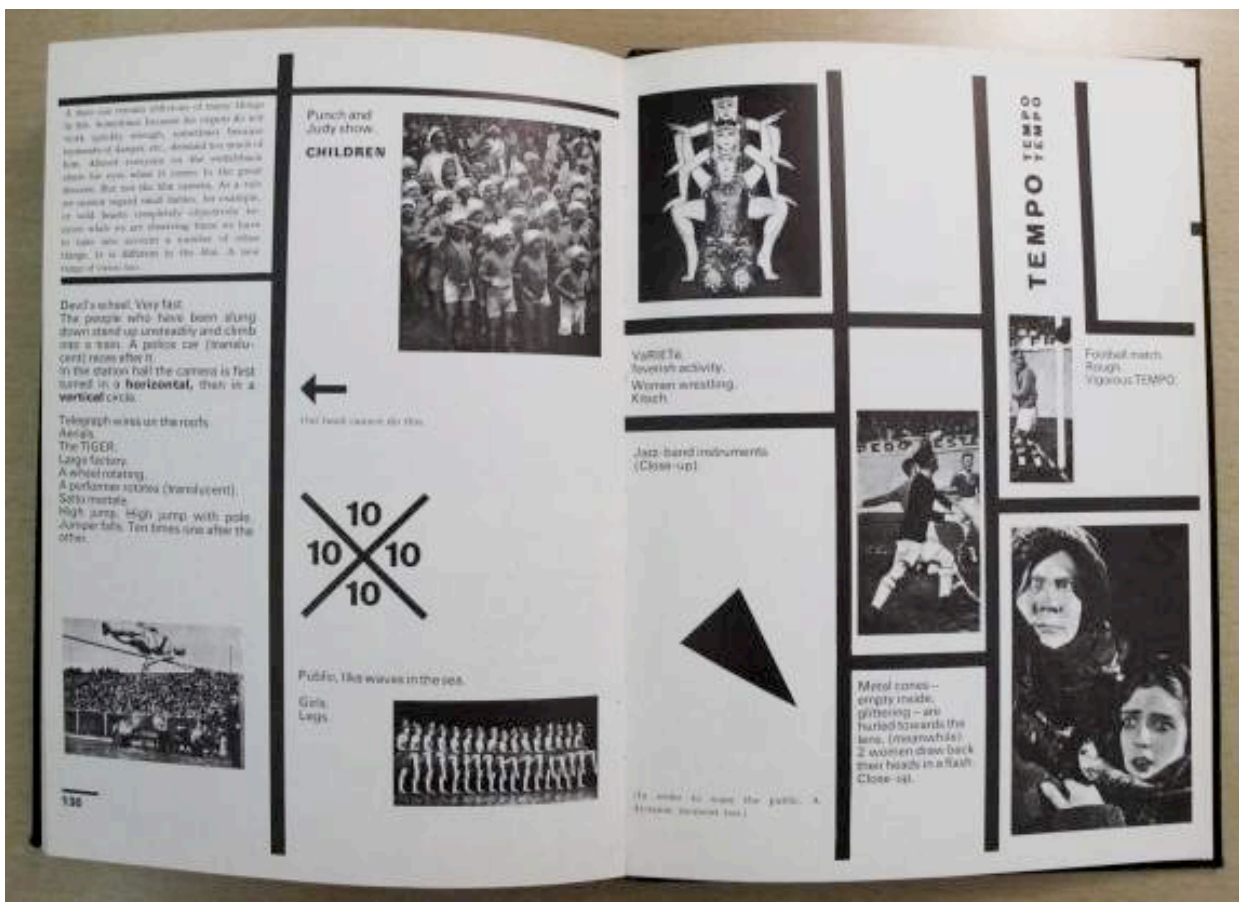
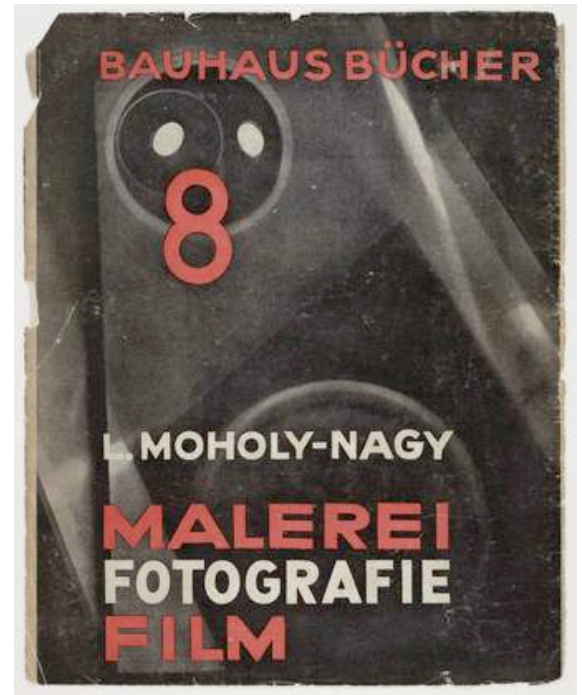


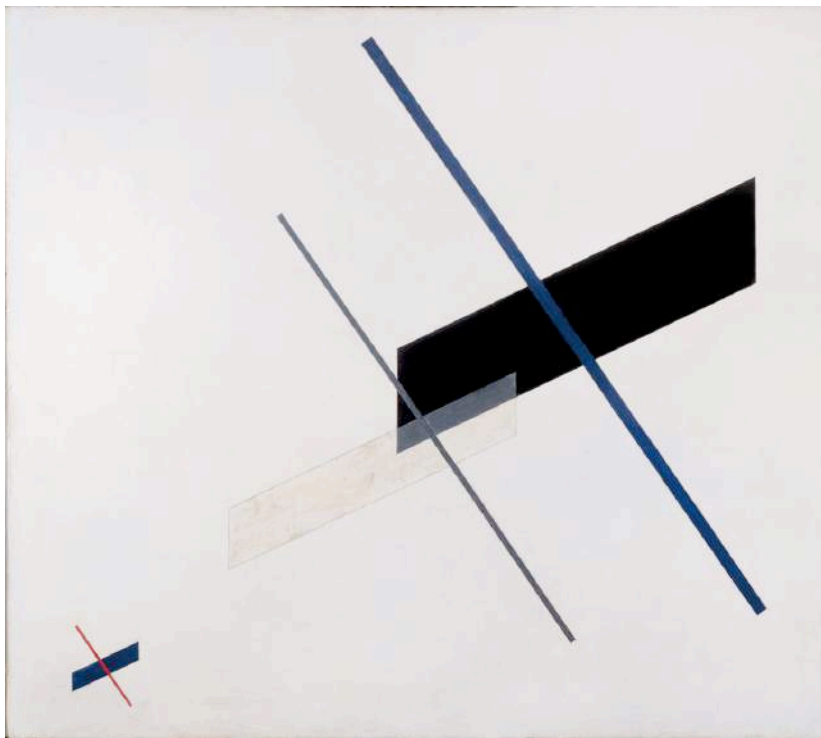
Paul Strand, Blind, 1916

Gli esiti della *straight photography* porteranno negli USA a un approccio più radicato nel sociale, come gli esempi che abbiamo già visto (Walker Evans prima di tutto).

Dall'altra parte dell'Oceano, in Europa e soprattutto in Germania, la rottura con la tradizione è ancora più netta. Una "Nuova Visione" è promossa soprattutto da Laszlo Moholy Nagy, allora professore al Bauhaus, che pubblica nel 1925 il suo *Malerei Fotografie Film* (pittura, fotografia, film) e comincia a propagandare un nuovo ruolo per la macchina fotografica e una nuova funzione per la fotografia.

Non è necessario tentare di creare opere d'arte, quanto invece di liberare la visione umana con uno strumento, la macchina fotografica, inteso soprattutto come utensile che aiuti la percezione a comprendere meglio, a capire meglio. Niente è precluso: fotogrammi, ritratti stretti, immagini ai raggi X. C'è un mondo da scoprire e da conoscere; e la fotografia è il mezzo ideale per farlo.

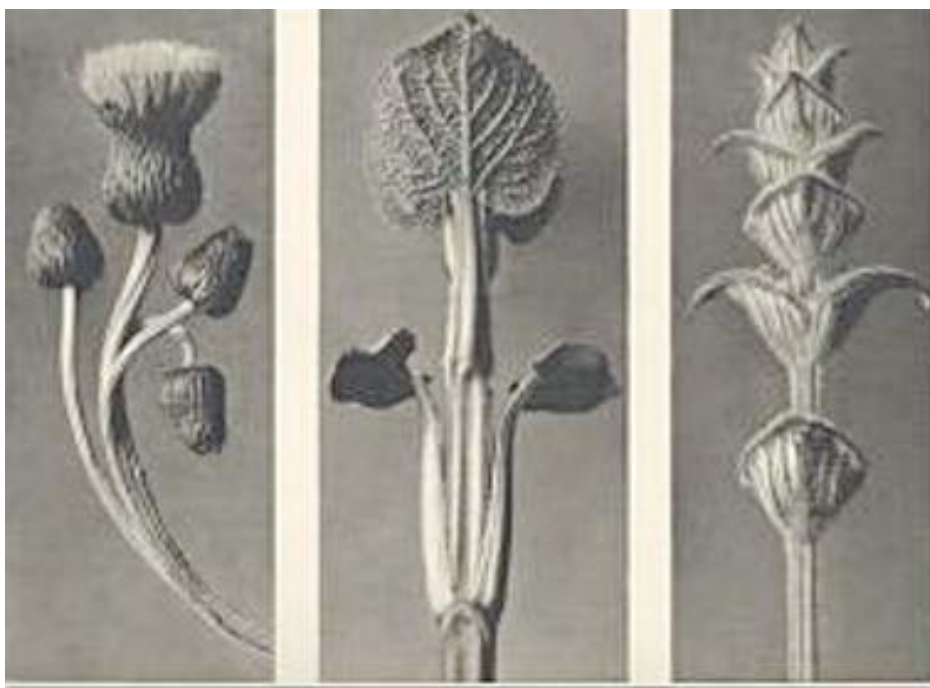




Le grandi mostre della fine del decennio celebreranno questa Nuova Visione (vedremo nel Modulo D, dedicato alle grandi mostre fotografiche, il valore e la portata di esempi come "Film und Foto", la grande mostra collettiva del 1929) ma porteranno anche a una critica per un possibile eccesso di formalismo presente nella Nuova Visione. C'è necessità di ritrovare, pur nella consapevole utilizzazione del mezzo fotografico, una semplice, diretta funzione della fotografia. Una nuova oggettività di visione.

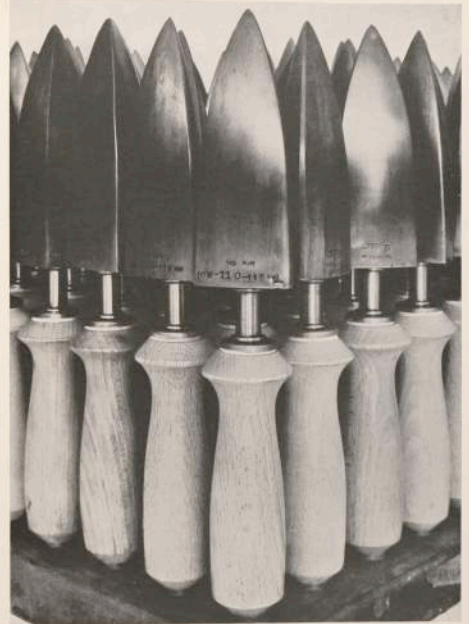
Proprio il termine Nuova Oggettività (Neue Sachlichkeit) sarà quello scelto anche nella fotografia per cercare un approccio concreto al racconto del presente.

Albert Renger-Patzsch pubblica nel 1928 il suo *Die Welt ist schön (Il mondo è bello)*. Nelle intenzioni dell'autore il libro si doveva solo intitolare *Die Dinge*, le cose, ed è consacrato alla semplice descrizione della bellezza del mondo – piante, fiori, animali, paesaggi, architetture e prodotti dell'industria, esaltati in una visione precisa, frontale e molto pulita. Gli oggetti sembrano non avere alcuna mediazione.





91



93



Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön

La concomitanza con la straight photography propone e diffonde questa maniera brutale ma realistica di guardare e di conoscere. Il nuovo fotografo obbedisce alla legge dell'unità della tecnica e del materiale, alla nitidezza della messa a punto, dell'inquadratura, disponendo in genere della sola luce naturale.

Il mondo obiettivo è quello che percepisce *l'obiettivo* del fotografo e dell'oggetto rappresentato. Questa scelta fa sì che ogni oggetto rappresentato ne diventi un modello. Privilegiando l'angolo della ripresa, che dà al soggetto forma e profondità, la Nuova Obiettività, influenzata dal costruttivismo, coniuga nella fotografia l'atto mentale e il controllo visivo, per fare dell'oggetto in questione un "punto di vista" esplorativo e inatteso.

Questa stessa impostazione porta necessariamente con sé l'idea della serie, come unica possibilità di andare oltre il pittorialismo per una scelta di sistematizzazione senza fermarsi sul dettaglio. Questa stessa idea di serie, questa stessa idea di documentazione precisa ed esatta, sarà quella che realizzerà August Sander nei suoi ritratti *Gli uomini del XX secolo*.

AUGUST SANDER

"L'opera di Sander è più di una raccolta di fotografie: è un atlante su cui esercitarsi". Così scriveva nel 1931 Walter Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia*. Esercitarsi a fare cosa? A guardare in faccia se stessi, a guardare in faccia un'intera epoca, a scoprire i volti di una nazione la cui storia stava per essere travolta da funesti sconvolgimenti politici. *Antlitz der Zeit*, Il volto del tempo, insomma, come recitava il titolo del primo libro di Sander, pubblicato nel 1929.

Le origini di Sander affondano nel cuore minerario di una Germania in pieno sviluppo industriale. Qui sono da ricercare le sue radici biografiche ma anche quelle del suo sguardo e della sua opera.

August Sander nasce nel 1876 a Herdorf (Siegerland), borgata industriale circondata da un bacino minerario. All'età di 14 anni inizia anche lui, come il padre, a lavorare nelle miniere. È qui che avviene la sua scoperta della fotografia, grazie a un fotografo incaricato di ritrarre uno dei pozzi di Herdorf e al quale il giovane August viene assegnato in qualità di aiuto per il trasporto delle attrezzature.

È una folgorazione. Compra una fotocamera e comincia a ritrarre i soggetti per lui più disponibili: i suoi familiari e i minatori. Nasce probabilmente qui l'aspirazione di Sander a "vedere le cose come sono e non come dovrebbero o potrebbero essere", quella volontà di mettere la fotografia al servizio della verità e della costruzione di un'immagine della propria epoca. Grazie all'appoggio economico di uno zio, allestisce il primo laboratorio in un locale vicino casa e lì comincia a fotografare gli operai delle miniere. Perfeziona e approfondisce le sue capacità professionali durante il servizio militare. Di stanza a Treviri diventa assistente del fotografo militare Georg Jung.

Dal 1899, finito il servizio militare, intraprende alcuni viaggi in varie città tedesche come assistente fotografo finché, nel 1901, trova lavoro nello stabilimento fotografico

Greif a Linz in Austria. Si sposa con Anna Seitenmacher e diviene socio del laboratorio; da questo momento il suo nome comincia a oltrepassare la ristretta cerchia della sua clientela e inizia a esporre i suoi lavori.

Nel 1910 trasferisce il suo laboratorio a Colonia, creandosi una nuova e più ampia clientela. Nello stesso anno scatta la prima immagine del "Portfolio degli Archetipi".

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Sander viene chiamato alle armi e farà ritorno a casa solo nel 1918. In sua assenza la moglie Anna porta avanti l'attività del laboratorio. Gli anni '20 sono contrassegnati sul piano sociale da forti contrasti e continue tensioni. All'entusiasmo patriottico della Prima guerra mondiale, si sostituisce l'orrore che le ferite della guerra avevano lasciato.

Il clima artistico tedesco propendeva per un nuovo tipo di espressione; a Colonia nasce il Gruppo degli artisti progressisti al quale partecipa anche Sander: un sodalizio artistico che cerca di coniugare costruttivismo e oggettività, generale e particolare, convinzioni d'avanguardia e impegno politico nella direzione di una Nuova Obiettività. In questi anni concepisce la sua opera più celebre, *Uomini del XX secolo*.

"Ho iniziato i primi lavori della mia opera Uomini del XX secolo nel 1911, a Colonia, mia città d'adozione", scrive Sander in *Chronicle of the Portfolio of Archetypes*, "ma è nel mio paesetto del Westerwald che sono nati i personaggi della cartella. Queste persone delle quali conoscevo le abitudini fin dall'infanzia mi sembravano, anche per il loro legame con la natura, designati apposta per incarnare la mia idea di archetipo".

Uno degli aspetti più affascinanti dell'opera di Sander è la tensione continua tra icona e documento, tra particolare e universale.

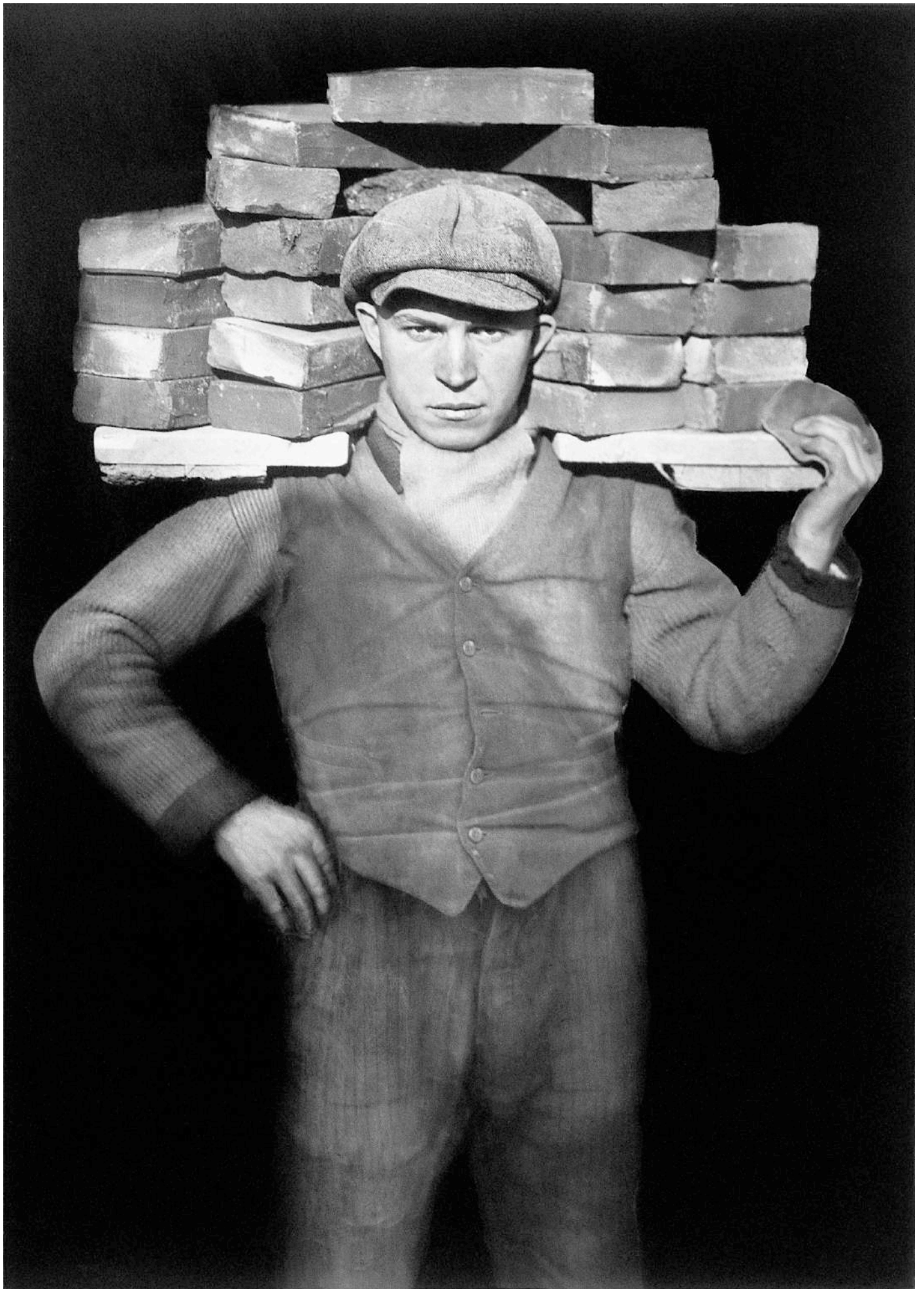
Le persone fotografate sono considerate prototipi di diversi gruppi sociali ma non si riducono a stereotipi o a comparse.

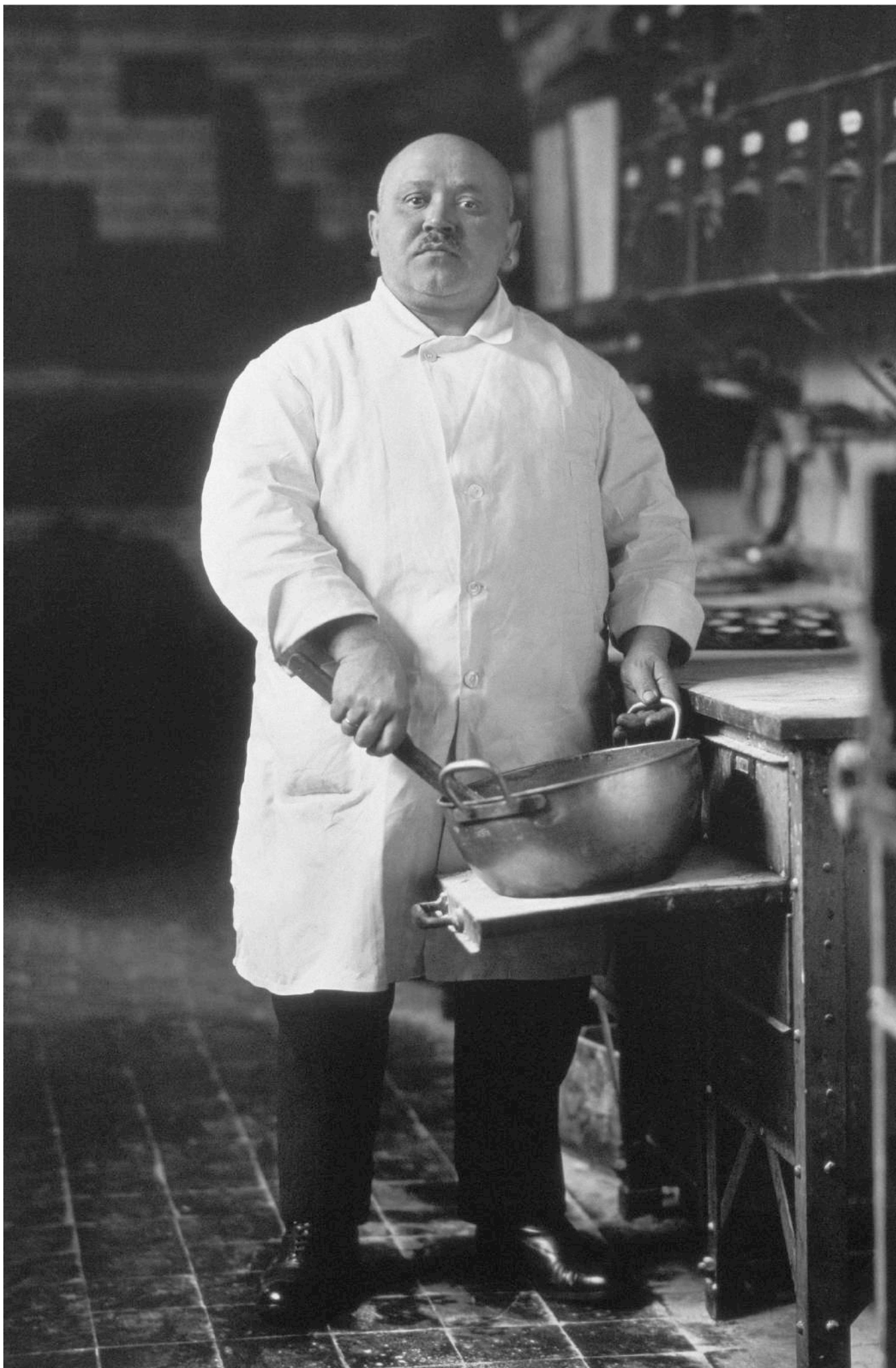
Il monumentale progetto di *Uomini del XX secolo* consiste in una galleria di centinaia di ritratti realizzati con l'idea di fornire un affresco della società contemporanea.

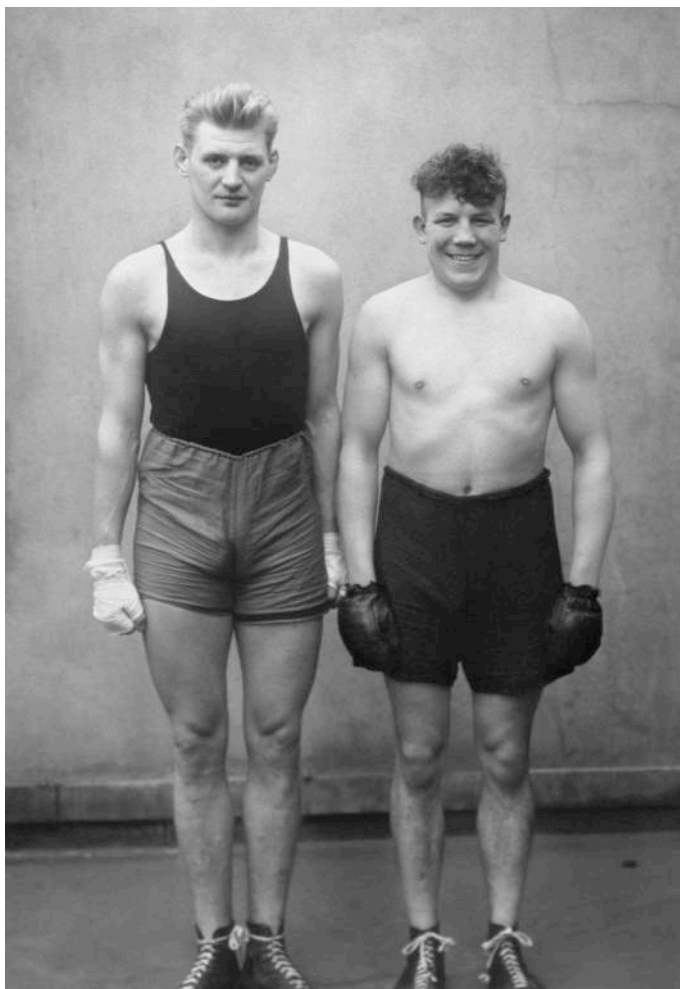
Sander divide la sua ricerca in sette gruppi principali: il contadino, l'operaio, la donna, le posizioni sociali, l'artista, la grande città e i diseredati. Ogni gruppo viene poi suddiviso in diverse voci secondo un criterio genealogico, sociale o, anche, politico-ideologico. La sua intenzione era cogliere l'individuo connotato socialmente, professionalmente, geograficamente, per legarlo al contesto del qui e ora di quegli anni.

Alcuni esemplari dell'opera vengono esposti per la prima volta nel '27 in una mostra allestita dal Circolo degli artisti di Colonia, e nel '29 viene pubblicato il primo libro, *Il volto del tempo, anticipazione e "anteprima"* della monumentale opera di ritratti – che ottiene un grande successo. Nel libro, il lavoro fotografico è introdotto da un testo di Alfred Döblin, il quale scrive: "Di fronte a questi ritratti incontriamo la forza collettiva della società umana, della classe, del livello culturale... si tratta di un ampliamento del nostro campo visivo".

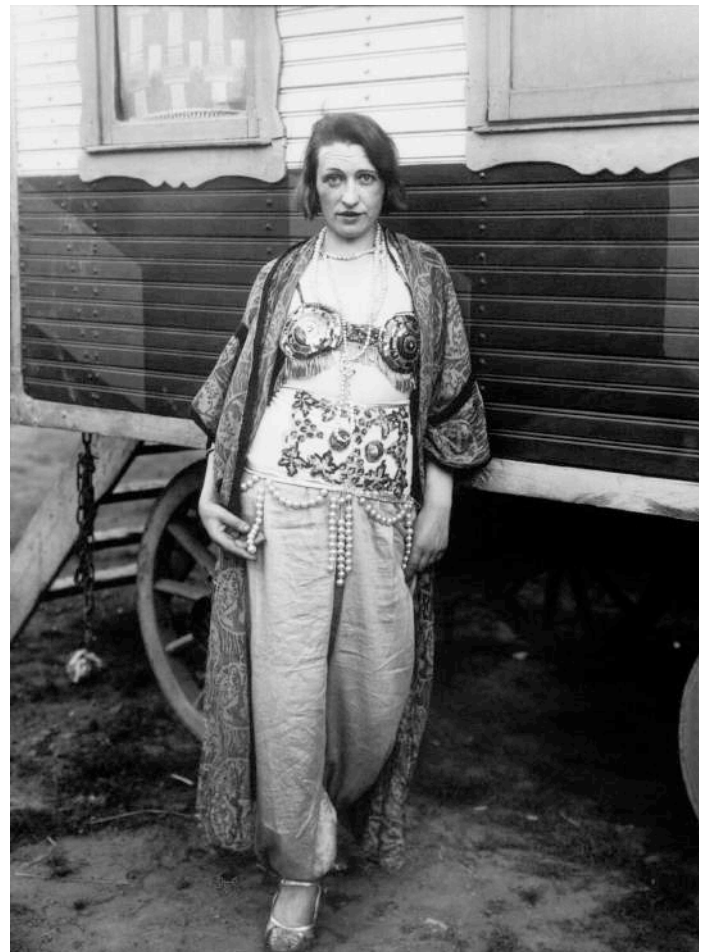
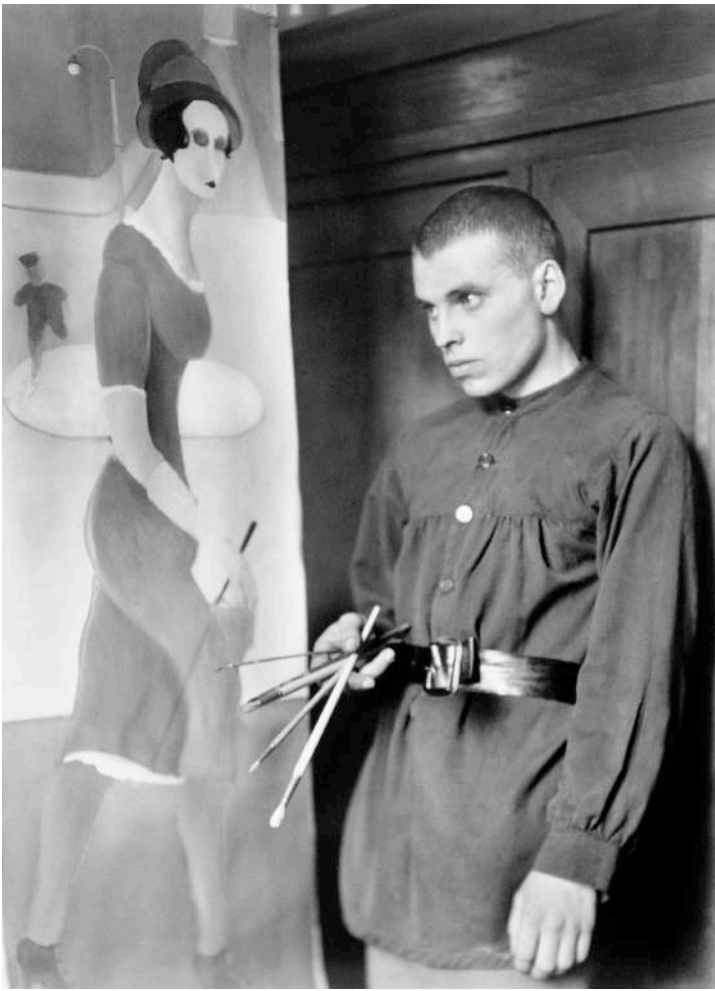












La vasta opera di ritratti di Sander è fondante e carica di significato politico perché sposta l'attenzione sulla funzione sociale piuttosto che estetica della fotografia.

La macchina fotografica non è imparziale ma, se mossa da uno sguardo capace di osservare senza pregiudizi, non può fare a meno di rivelare i volti come maschere sociali. Questo concetto di "fotografia pura", aliena da qualsiasi artificio che possa alterare lo sguardo, tesa alla ricerca di una visione capace di cogliere la realtà nella sua essenza più autentica, non poteva che entrare in conflitto con l'immagine della società propagandata dal nazismo. *Il volto del tempo* non è amato dai vertici del nazismo e nel 1936 la Gestapo ne distrugge le lastre e impedisce la pubblicazione degli altri volumi. Il suo lavoro sarà fortemente ostacolato.

Gli sconvolgimenti della guerra colpiscono Sander nel lavoro e negli affetti: suo figlio Erich muore nel '44 nella prigione di Siegburg, dove era imprigionato da 10 anni come attivista del Partito Socialista; il suo studio a Colonia viene distrutto dai bombardamenti, anche se Sander riesce miracolosamente a salvare parte dell'archivio trasferendolo nel nuovo studio nel Westerwald. Circa 30.000 negativi vengono inoltre distrutti da un incendio nella cantina dell'appartamento di Colonia.

Nonostante questo e gli sconvolgimenti che la guerra porterà anche nella sua vita privata e familiare, Sander continuerà con indomabile ottimismo a ricercare con la fotografia quella verità che, per il suo carattere di documento puro, si astraie fino ad assumere la vita del simbolo.

La sua opera rimane un monumentale affresco sociologico della Germania della prima metà del secolo.

La sua influenza sulla fotografia del secondo dopoguerra sarà enorme. Non si tratta, infatti, di compiere una desueta apologia dei tipi preconcepiuti ma di portare, attraverso un'attenzione precisa e una conoscenza il più possibile obiettiva, un documento della sua epoca.

La consacrazione definitiva dell'opera di Sander si avrà con la mostra "The Family of Man" del 1955, organizzata da Edward Steichen, direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMA di New York. Sander muore, all'età di 87 anni, a Colonia nel 1964.

Le questioni fondamentali che il suo lavoro solleva, e che poi riecheggeranno anche in fotografi come Robert Frank o Diane Arbus, vertono sulla:

- capacità di salvaguardare un'espressione personale nelle apparenze fisiologiche;
- capacità del singolo individuo di rappresentare il gruppo umano;
- capacità di conoscere attraverso lo sguardo chiaro e la visione esatta.

Gran parte della fotografia tedesca del secondo dopoguerra, pur lavorando in direzioni molto diverse (dal ritratto al paesaggio), si interrogherà su queste possibili potenzialità della fotografia.

LA FOTOGRAFIA DOCUMENTA L'AMERICA.

L'ESPERIENZA DELLA FARM SECURITY ADMINISTRATION: L'ESEMPIO DI DOROTHEA LANGE E GORDON PARKS

La Farm Security Administration (FSA) nacque nel 1935 come Rural Resettlement Administration (Agenzia per il riassetto agricolo) allo scopo di documentare la situazione del settore agricolo nel periodo della grande riforma del New Deal promossa dal presidente Franklin D. Roosevelt come risposta a quella parte del Paese, gli stati agricoli del centro e del centro sud, colpita dalla cancrena della siccità e dalla piaga della recessione economica.

Nel 1937 l'agenzia entrò a far parte integrante del Department of Agriculture con il nome di Farm Security Administration.

Rexford G. Tugwell, sottosegretario all'Agricoltura, chiamò a dirigerla il suo ex-allievo Roy E. Stryker, un sociologo dell'Università di Columbia, incaricandolo di organizzare un ampio reportage fotografico, che non documentasse soltanto le attività dell'ente, ma che fornisse anche un'immagine esauriente della vita rurale americana.

LA FSA, come in genere viene chiamato, ha un obiettivo preciso e molto ambizioso: mostrare al paese come vive parte della popolazione e di quale dimensione sia la portata della crisi.

La campagna deve mostrare come quel terzo dell'America che, come diceva Roosevelt era "mal nutrito, mal vestito e male alloggiato", non fosse un'invenzione propagandistica ma una realtà a cui bisognava far fronte.

L'intenzione era quindi quella di creare uno staff di fotografi pronti a percorrere il paese, a raccontarlo nelle sue pieghe più recondite e più dolorose. C'era bisogno di immagini che facessero comprendere le grandi necessità, raccontassero storie.

L'odissea dei Joad, la famiglia di contadini costretta dalla miseria e dalla fame a lasciare l'Oklahoma e descritta da Steinbeck in *Furore*, è una delle tante famiglie protagoniste dei racconti visivi dei fotografi della FSA.

Le grandi ondate di siccità hanno ridotto gli stati centrali dell'America, la cosiddetta *corn belt* - fascia del granturco, in una vera *dust bowl*, una conca di polvere da cui fuggire in tutti i modi per raggiungere la costa, magari la California. Le strade statali 61 e 80 sono teatro di un vero esodo: invase da colonne di camion, carri, uomini a piedi o in qualsiasi mezzo di fortuna.

La strada, mai come in questi anni, diventa il simbolo della cultura e della vita americana.

Roy Striker è a capo della Farm Security Administration. Per la sua esperienza di economista, sociologo e scrittore, sa bene in che modo si possono creare opere di documentazione in cui scrittura e immagine possono convincere e emozionare, portare l'esattezza dei dati e l'emozione dei volti.

Stryker chiede ai suoi fotografi un impegno serio e preciso e stila per loro una sorta di decalogo: bisogna imparare ad arrivare vicino al proprio soggetto da fotografare, e trattarlo con dignità. Nessuna immagine deve violare la persona e farla apparire come uno stereotipo.

I fotografi coinvolti sono molti. I più celebri: Walker Evans, di cui abbiamo già parlato, Dorothea Lange, di cui parleremo tra poco, Gordon Parks - che ebbe un ruolo non primario nella FSA ma il cui lavoro ha avuto una capitale importanza per la fotografia di documentazione americana, Russell Lee, Carl Mydans, ecc.

Attiva fino al 1943, la FSA si avvale, nel corso degli anni, dell'opera di circa 30 diversi autori che realizzarono più di 270.000 negativi, attualmente conservati presso la Library of Congress di Washington.

Quella documentazione partecipata e sincera, forte e a volte un po' retorica, diventerà il paradigma di ogni possibile lavoro del genere. Non solo negli Stati Uniti, i fotografi si rifaranno a quel bianco e nero pastoso (quasi tutte le immagini prodotte dagli autori della Farm Security Administration scattavano in bianco e nero), a quella visione spesso frontale, a quei rimandi classici e iconografici per parlare della malattia, della morte, della pietà umana.

Vediamo nel caso specifico due autori emblematici della FSA.

DOROTHEA LANGE

“La contemplazione delle cose come sono, senza errori o confusione, è in sé un atto estremamente nobile, più di tutto un raccolto di finzioni”: Questa frase, del poeta americano William Carlos Williams, era appesa sulla porta dello studio di Dorothea Lange, grande fotografa americana e spiega bene quale potesse essere il credo di un fotografo di documentazione degli anni Trenta in America.

Le cose come sono: senza infingimenti, senza finzioni, senza nessuna possibilità di equivoco. Sembra un miraggio per chi ha deciso che la registrazione della cronaca sia la propria cifra stilistica. Eppure molti fotografi hanno voluto farne il proprio credo, in un'epoca d'oro del fotogiornalismo, quando nell'America degli anni Trenta cercavano di catturare la vita e i suoi drammi in immagini nuove, vive e pregnanti avendo, come predicava Eugene Smith, la verità come unico pregiudizio. O anche, più semplicemente, cercando di raccontare le cose come

Dorothea era nata a Hoboken, nello stato di New York, il 26 maggio del 1895, da una famiglia di emigrati tedeschi (Hoboken era una vera enclave tedesca) con il nome di **Dorothea Margaretha Nutzhorn**. Due grandi traumi segnano la sua infanzia e poi per sempre la sua vita: a sette anni contrae la poliomielite, che lascerà un segno indelebile nella sua vita, in quella gamba destra zoppicante. Proprio la menomazione, e prima ancora la malattia, sono una leva per andare avanti e non farsi fermare da nulla. Della sua menomazione dirà: “Mi ha formato, mi ha guidato, mi ha istruito, mi ha aiutato e mi ha umiliato. Non sono mai riuscita a dimenticarmene. Ma sono consapevole della forza che mi ha dato”. L'altro trauma avviene quando ha 12 anni: il padre abbandona la famiglia senza fare ritorno e senza che mai Dorothea gliene chiederà conto. Dopo il divorzio dei genitori, prenderà il cognome della madre (Lange, appunto) e nessuno fino alla morte, neanche suo marito, conoscerà mai il suo vero cognome.

Un'infanzia dura, un'adolescenza ancora più dura quella della giovane Dorothea, costretta tutti giorni a prendere il ferry che da Hoboken porta lei e la madre nella grande New York. Qui Dorothea dovrebbe frequentare la scuola ma sono senz'altro molti più i giorni, e le ore, passate in giro per il centro di New York, nell'East Village, nella Little Italy degli anni 10 del Novecento, che quelli passati sui libri a studiare. Ed ogni sera, finite le scorribande a curiosare cosa fosse la vita vera dietro quelle case, Dorothea indossa – come lei stesso ha ricordato – il mantello dell'invisibilità per tornare, con il ferry boat, nell'anonimato dei sobborghi.

Ma è proprio in questo periodo, negli anni di questa adolescenza un po' sbandata, che si fa strada in lei il desiderio di diventare fotografa. Nel 1917 segue un corso diretto da Clarence White alla Columbia University e anche lei, come era la moda dell'epoca, comincia la sua carriera realizzando ritratti in studio, delicati e interiori, soffusi di un patina flou proprio come era la tradizione del pittorialismo.

Ancora un anno e abbandonerà New York per San Francisco dove diventerà amica della grande fotografa Imogen Cunningham che la introduce nel mondo intellettuale e bohémien della città.

Dorothea è intelligente, veloce a capire e a comprendere: il suo studio fotografico diventa in breve uno dei più alla moda e lei si integra perfettamente nel milieu artistico della città. Ha anche un marito artista, sposato nel 1920, Maynard Dixon, e i due diventano subito una coppia celebre: lui apprezzato pittore e lei la ritrattista forse più famosa di San Francisco.

Eppure, non basta restare in studio a eseguire ritratti su sfondo neutro dei ricchi facoltosi californiani. C'è un mondo fuori che deve essere visto, capito e interpretato. Un mondo da dove lei era partita e dove deve tornare.

Il 1932 è l'anno della svolta. Accanto a dove lei aveva lo studio, esisteva a San Francisco una mensa dei poveri, gestita da una benefattrice chiamata da tutti White Angel – angelo bianco - che distribuiva il pane a chi non aveva nulla da mangiare. Dorothea è attratta da quella fila di persone disperate e sole. Si aggira tra loro, cercando qualcosa che lei stessa non sa cosa sia.

Realizza così una delle sue foto più celebri.



White Angel

In un verticale stretto, un gruppo di uomini volta le spalle alla fotografa. In una fila indistinta di cappelli e di cappotti, si accalcano tutti, immaginiamo, contro le transenne di legno – come quelle che, in primo piano delimitano in diagonale lo spazio visivo. Un solo uomo è girato verso la fotografa: ha un cappotto logoro, la barba

lunga e un cappellaccio calato sugli occhi. Poggiato alla transenna, ha una ciotola di latta tra le mani e aspetta paziente e sconsolato, il turno per avere la sua razione di pane. Il titolo è proprio *White Angel – Breadline – la fila per il pane*.

Un'immagine che riprende e cristallizza un momento di grande tensione nell'America martoriata dalla crisi economica, dal crollo di Wall Street, dalla siccità che strangola gli stati del sud. Una foto che è una presa di coscienza e anche una denuncia e che diventa per Dorothea una sorta di manifesto, di dichiarazione d'intenti: da quel momento, cercherà di restare il meno possibile in studio ma di cogliere ogni occasione per scoprire la strada e le persone che lo abitano.

Nei primi anni '30, Dorothea conosce Paul Taylor, professore di Economia all'Università di Berkeley: un economista tra i primi a rivolgere il suo sguardo su macroproblemi sociali, come ad esempio il fenomeno della migrazione nel continente americano. Anche prima della grande Depressione del '29, aveva a lungo lavorato in Messico osservando e studiando i flussi migratori del paese. E le sue ricerche, molto attente e precise, erano completate da piccole fotografie scattava durante il lavoro sul campo. Era inevitabile che, conoscendosi, lui e Dorothea integrassero il lavoro visivo dell'una con l'impianto teorico dell'altro in un sodalizio saldissimo che durerà fino alla morte della Lange.

Nel 1935 viene chiamata a far parte della FSA. Accompagnata dal marito Taylor, oppure da sola, Dorothea Lange lavorerà intensamente per la FSA compiendo moltissimi viaggi. E il suo stile sarà sempre preciso, diretto, inequivocabile.

Ha imparato a lavorare con delicatezza e professionalità: alle persone che incontra pone con garbo le sue domande, gentili ma precise e i suoi interlocutori si incuriosiscono di questa donna piccola, con i capelli corti, il basco in testa e i pantaloni larghi, aggirarsi negli accampamenti e per le strade.

E quando lei chiede se può fotografarli, e tira fuori le sue due macchine - una Rollei e una 4 x 5 Graflex, in genere nessuno si sottrae. Rilassata e tranquilla, permette ai bambini di toccare le sue macchine - cosa che non farà mai a casa con i suoi figli - e per tutti è chiaro che, pur se con mandato federale, seduta su una camionetta, Dorothea è dalla parte di chi fotografa. Sa cosa significa introdursi nelle pieghe di un dolore privato.





FSA

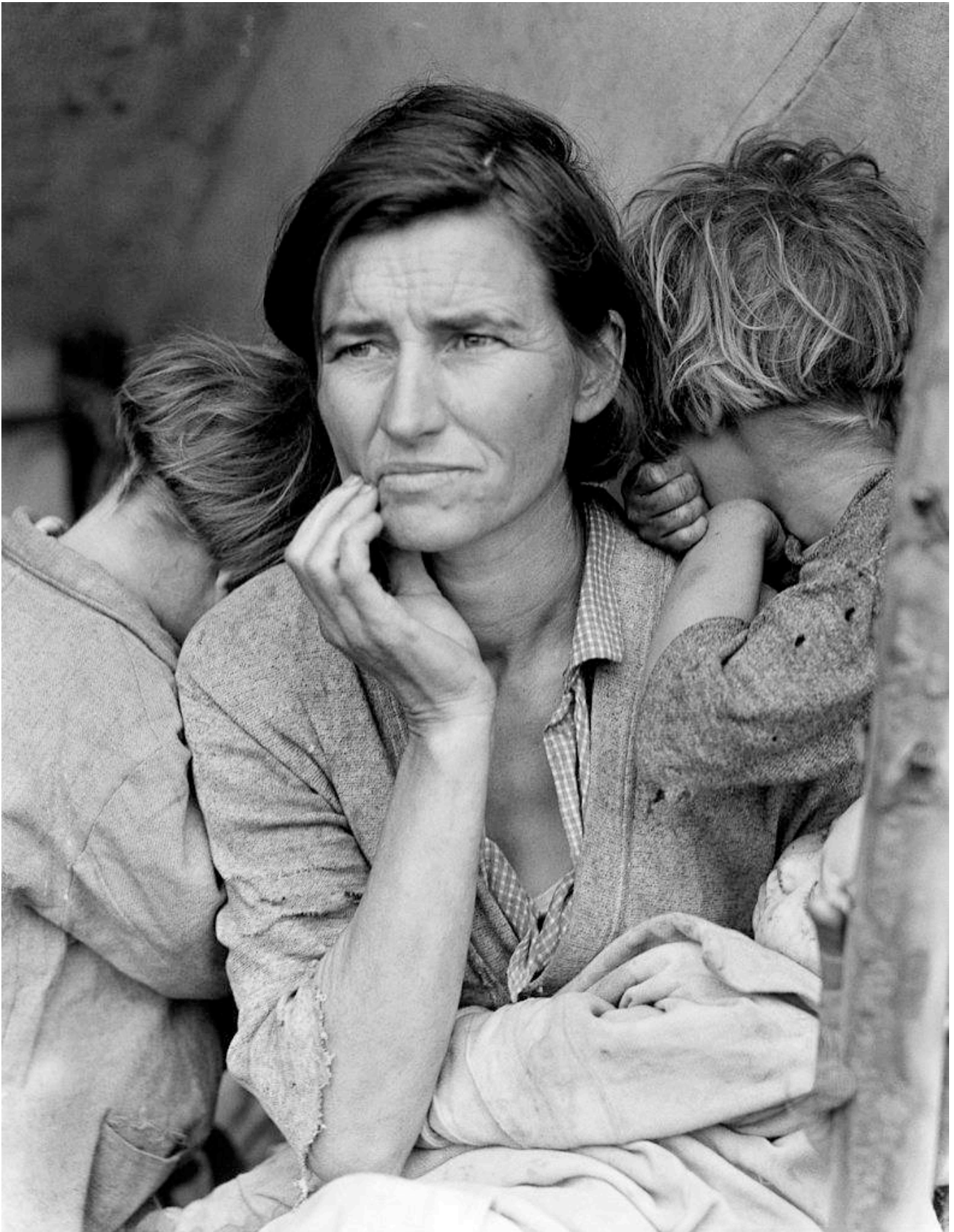
In una di questi suoi viaggi, realizza la fotografia più celebre, una delle grandi icone – è proprio il caso di dirlo – della fotografia internazionale. Il ritratto di una donna migrante incontrata a Nipomo, in California.

In quella spedizione Lange è sola. Dopo un mese di viaggio, di lavoro incessante, di marce, di attenzione a ogni minimo particolare, è stanca e pronta ormai a tornare a casa quando, in una piovosa serata di marzo, vede l'insegna: "PEA-PICKERS CAMP", Campo di raccoglitori di piselli, vicino a Nipomo. Si ferma e va a vedere: trova una serie di tende sgangherate, che letteralmente cadono a pezzi, e in una di queste lei, **Florence Owens Thompson**: una giovane madre, poco più che trentenne ma già esausta, che le racconta la sua povera vita. Nei minuti che Dorothea è con lei, scatta una serie di toccanti immagini a lei e ai suoi figli. Ma uno di questi ritratti sarà per tutti e per sempre la *Migrant Mother*.

La donna è ritratta a mezzo busto, due dei figli appoggiati alle sue spalle volgono la testa alla fotografa. Vediamo la tenda sullo sfondo e il suo viso segnato dalle rughe in primo piano. La mano destra è vicino alla bocca, in grembo l'ultimo figlio da allattare. Il suo sguardo è duro, lontano, rassegnato. Anni dopo, ricordando quella foto, Dorothea dirà:

"Ho visto quella madre disperata e affamata e sono stata attratta da lei come un magnete. Non ricordo in che modo io le abbia spiegato al mia presenza o giustificato la mia macchina fotografica. Ricordo che non mi fece domande. Scattai cinque pose, avvicinandomi sempre di più. Non le chiesi il suo nome o la sua storia. Lei mi disse la sua età, trentadue anni, che vivevano degli ortaggi mezzo congelati che trovavano e degli uccelli che i figli riuscivano a cacciare. Mi disse di aver appena venduto i pneumatici del camion per un po' di cibo. Mi sembrava sapesse che con le mie

fotografie potevo forse aiutarla; e per questo mi aiutò a farsi fotografare. In qualche modo, c'era una sorta di reciprocità in questo.

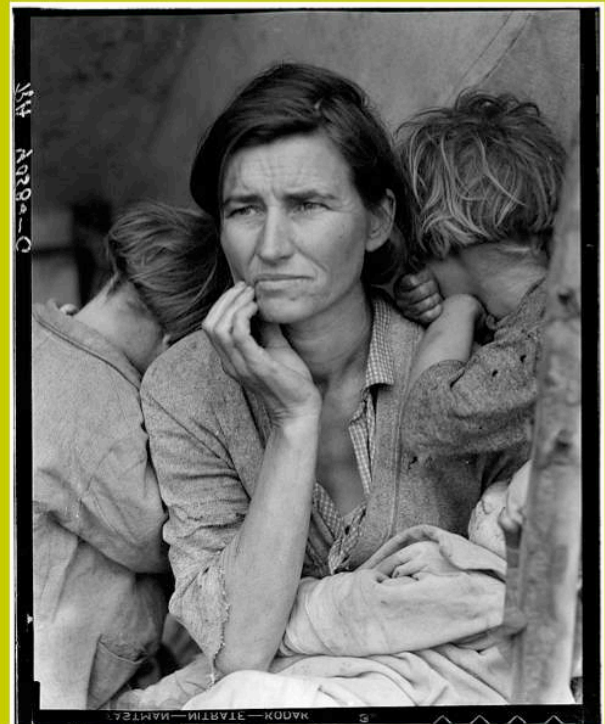
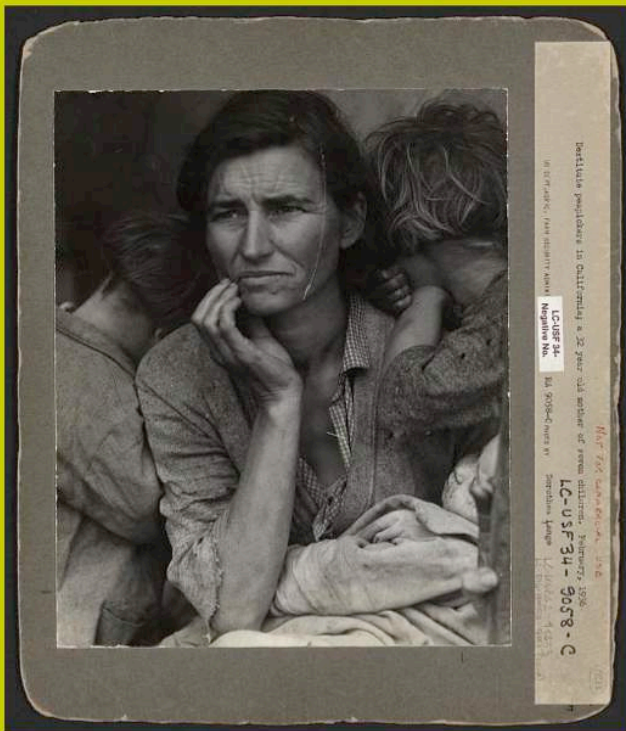


Migrant Mother

Questa foto contiene una piccola menzogna: una cancellatura sulla stampa, realizzata con il fotoritocco, per far scomparire sul palo della tenda, le dita della mano sinistra della madre.

Quelle dita così poco fotogeniche turbavano Dorothea? Possibile che anche chi, come lei, pensava che il documento fosse la cosa più importante di tutto (fotografare le cose come sono) cedesse al ricatto della "bella" foto, ben composta e ben confezionata?

Dorothea Lange, *Migrant Mother* - Prima e dopo -

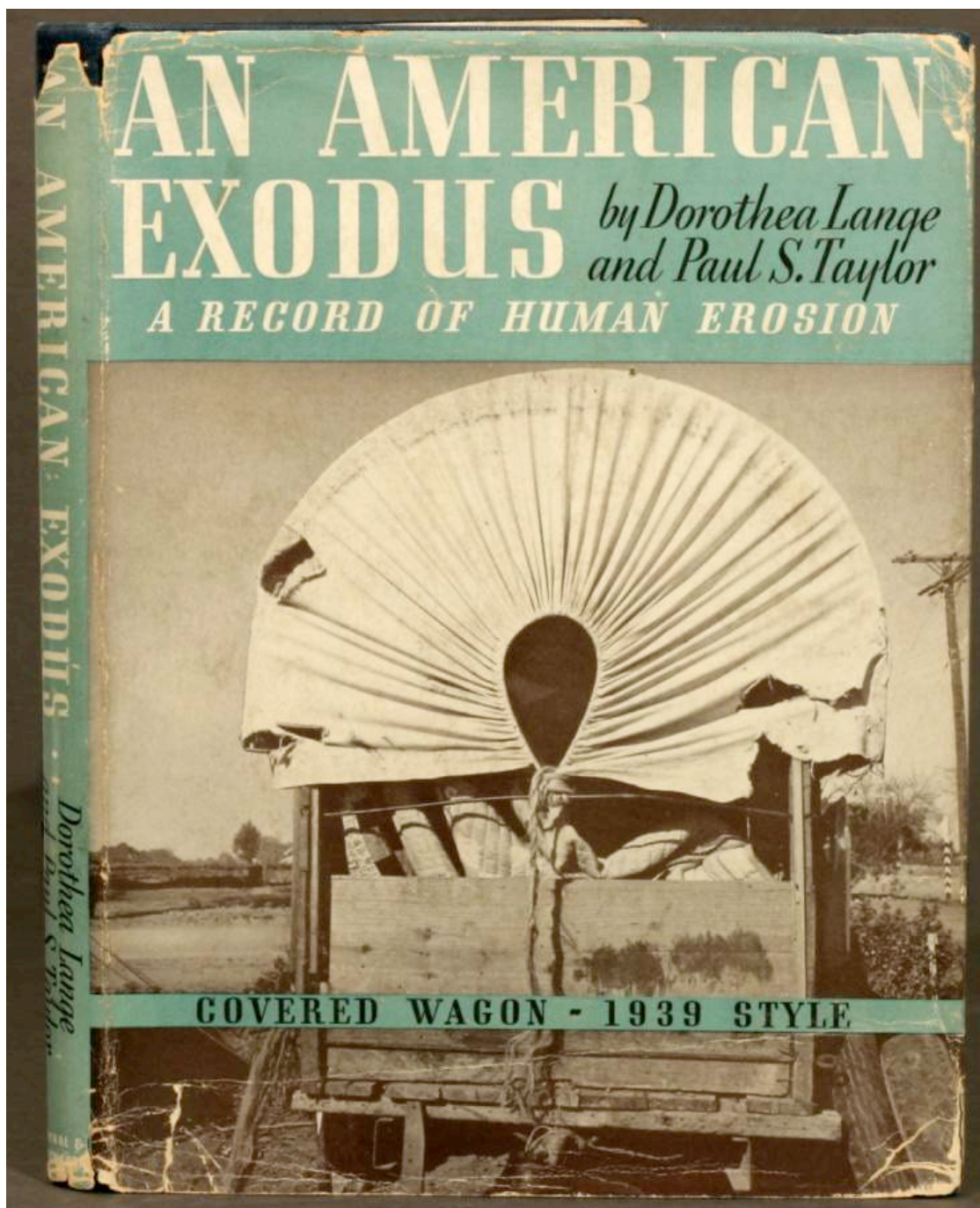


Forse una debolezza. Ma proprio il tipo di debolezza che un integralista come Roy Stryker, direttore della Farm Security Administration, non poteva sopportare. Chi aveva fatto della verità una bandiera, non poteva accettare una deriva che, pericolosamente, sembrava ai suoi occhi troppo "artistica".

E lei, apprezzata non solo per le sue fotografie ma anche per la precisione dei testi e delle note di accompagnamento alle immagini, viene allontanata dal gruppo con decisione irrevocabile nel 1940, dopo cinque anni di intenso lavoro.

Il rapporto tra finzione e verità, nodo irrisolto della fotografia e in genere della documentazione, aveva fatto un'altra vittima.

Dorothea reagisce con energia e lavora alla realizzazione di un libro, composto a quattro mani insieme al marito, che raccoglie il meglio della sua produzione fotografica realizzata in anni di osservazione e di viaggi "partecipati" – quasi da antropologo contemporaneo – negli USA. Il libro uscirà nel 1939 con un titolo emblematico: *An American Exodus. A record of human erosion.*



Il tentativo di Lange e Taylor era di preparare, e anticipare con il loro lavoro, un vero cambiamento politico e sociale e il libro intende esplicitamente parlare di *una erosione sociale* che sta avvenendo, sotto gli occhi di tutti, nel paese.

An American Exodus è molto più di un racconto di sofferenza. Alcune immagini mostrano la desolazione, altre il risentimento generale. Ma tutte catturano la contraddizione tra desiderio e morte, senso di delusione e voglia di rivalsa.

An American Exodus vuole anche rappresentare un nuovo modo di raccontare la quotidianità e i suoi problemi con un linguaggio fatto di immagini e parole. L'impaginazione è molto moderna: le foto sono appoggiate in alto nella pagina occupandola fino oltre la metà e lasciando in basso alle parole, il compito di scorrere come in un nastro continuo di semplici, folgoranti, esatte annotazioni.

Se i critici lo accolgono benevolmente, il pubblico sembra distratto; l'attenzione del paese del resto si sta volgendo in un'altra direzione: una guerra si sta preparando.



Figure 7. Child care in the cotton fields. By age six, children would be able to help with the picking. (Dorothea Lange, © 1982, The Oakland Museum, The City of Oakland)

Difficile uscire dal cliché della fotografia della povertà; difficile trovare una strada diversa per il proprio lavoro.

Durante la seconda guerra mondiale, comunque, Dorothea continua impegnando il suo metodo, imparato sul campo, in una serie di direzioni sempre nuove e sempre interessanti. Sarà così per i reportage sulle comunità alternative (gli Utteriti del South Dakota, gli Amana dell'Iowa e i Mormoni dello Utah) e ancora di più per la straordinaria documentazione dei campi di detenzione che, in piena guerra, gli Usa organizzano in California per raccogliere e reprimere i cittadini giapponesi-americani.

Il governo la incarica di questo reportage, pensando che realizzerà immagini dolci, femminili se vogliamo, che mostreranno al mondo quanto in questi campi le condizioni non siano poi così terribili. Ma il risultato è completamente diverso e le fotografie di Dorothea raccontano l'assurdità di una barbara segregazione, la vergogna dei campi e per tutta risposta verranno a lungo censurate dal governo.

In questi anni, i suoi problemi di salute cominciano ad acutizzarsi e a stento riuscirà a seguire il marito nei suoi viaggi.

In questo stesso il Museum of Modern Art di New York, le comunica l'intenzione di organizzarle una grande esposizione retrospettiva. Lei accetta con entusiasmo: vuole

lasciare una traccia forte, inequivocabile del suo passaggio. Le sue foto, come solchi sulla terra, devono continuare a parlare di lei.

La retrospettiva del MoMA si aprirà tre mesi dopo la sua morte, l'11 ottobre 1965.

“La macchina fotografica bisognerebbe usarla come se si sapesse di rimanere ciechi il giorno dopo”, ha detto. “Vivere la vita come visione è un'impresa immane, praticamente irraggiungibile. Io l'ho solo sfiorata, appena sfiorata”.

GORDON PARKS

Diversa ma simile la vicenda umana e professionale di Gordon Parks, che farà della documentazione fotografica la sua cifra stilista precisa e che dopo gli anni di lavoro per la FSA entrerà nello staff di LIFE.

Gordon Parks nasce a Fort Scott, Kansas, nel 1912. Famiglia povera, è l'ultimo di 15 fratelli. Racconterà in una delle sue autobiografie (ne scriverà ben tre), che appena nato sembra non ce la faccia a sopravvivere e che l'intervento tempestivo di un medico, il dottor Gordon, lo riporta alla vita. Sarà quel nome, e quella seconda nascita a imporre una maniera speciale di essere.

L'infanzia difficile, la morte della madre e il trasferimento da alcuni parenti in Minnesota. Pochi studi – tutti da autodidatta (e da autodidatta Parks impara a fotografare, a scrivere, a comporre musica...).

In un cinema di Chicago, assiste al documentario di un fotoreporter e cineoperatore, Norman Alley, che aveva realizzato un servizio su una scaramuccia nel mare della Cina: un attacco giapponese a una cannoniera americana – sorta di preambolo della seconda guerra mondiale. “Trovai semplicemente straordinario come Alley riusciva a realizzare le immagini – ha raccontato - e all'improvviso, questo nuovo mezzo mi è sembrato offrirmi una possibilità unica per esprimere me stesso”. Cerca un lavoro e i primi che danno credito a questo ragazzo nero con poca esperienza ma tanta buona volontà, sono i proprietari di un grande negozio di vestiti di Saint Paul, in Minnesota. Comincia così la carriera fotografica di Parks e anche se la sua vocazione è diversa, saranno la moda e i lunghi anni di incarichi per *Vogue*, a dargli la possibilità di guadagnare bene, di mantenere la famiglia, di viaggiare, in una coesistenza quotidiana quasi surreale ma forse benefica, tra immagini patinate e documentazione sociale:

“Spesso i lavori che realizzavo erano diversi come la seta e il fero. Il crimine e la moda mi venivano serviti nello stesso giorno. Il colore di un abito di Dior, che fotografavo al pomeriggio, finiva per ricordarmi lo stesso colore del sangue di una banda assassina che magari avevo fotografato a Harlem, poche ore prima”.

Nel 1942, a Washington, bussava all'ufficio di Roy Striker, direttore della Farm Security Administration. Stryker cerca di fargli capire che il suo contributo potrebbe essere essenziale, basta che provi a puntare lo sguardo su quel che conosce meglio: la condizione dei neri in America. Senza andare molto lontano anzi, restando all'interno dell'ufficio, Parks realizza il suo primo importante reportage sociale: il ritratto della vita quotidiana di una nera – Emma Watson, impiegata come donna delle pulizie nell'ufficio della FSA di Washington.



American Gothic

"La voce di una signora nera, piuttosto anziana, mi riscosse da quel silenzio – ha ricordato Parks nelle sue memorie. 'Buonasera, giovanotto. Sei nuovo qui dentro, vero? Non ti ho mai visto prima'. La donna continuava a spazzare mentre parlava. 'Potrebbe dedicarmi qualche minuto? Sono un fotografo e mi piacerebbe sapere qualcosa della sua vita'. Si appoggiò al manico dello spazzolone e accettò. Le sue parole furono come un incubo: un padre linciato dalla criminalità del sud, la scomparsa prematura della madre, il matrimonio e una gravidanza quando era ancora studentessa all'high school, un marito ucciso a colpi di arma da fuoco due giorni prima che nascesse la loro figlia, una figlia che, a sua volta, adolescente rimane incinta di due figli illegittimi e infine, un nipote paralizzato. Emma Watson ora si ritrovava a far crescere i due nipoti con un salario a malapena sufficiente per una persona. Di colpo mi tornò alla memoria una di quelle cose impossibili da dimenticare: *American Gothic*, il quadro di Grant Wood. Tirai fuori la macchina fotografica, un'enorme bandiera americana pendeva dal soffitto fin quasi al pavimento. 'Si sposti a destra, per favore, davanti alla bandiera. Le misi una scopa in mano, uno spazzolone nell'altra. "Adesso guardi dritto nella macchina fotografica e pensi a quel che mi ha appena detto'. Solo un quarto d'ora più tardi, smisi di scattare fotografie. 'Grazie mille, Mrs. Watson' ".

Così nasce un'icona. Rielaborando, riattualizzando un'immagine del passato per darle nuovo senso. I contadini che nel 1930 guardavano seri dalla tela di Grant Wood, indosso i vestiti da lavoro e in mano il forcone, hanno ora una nuova vita nello sguardo intenso di Emma Watson, nel suo vestituccio da pochi dollari, negli strumenti del lavoro che stringe tra le mani, la scopa di saggina e lo spazzolone per lavare. La bandiera americana sullo sfondo dona all'immagine una gravità rivoluzionaria. Emma Watson non è vinta, non è abbattuta. Anche se la sua è una vita dura, appare fiera di quel che è e di quel che fa; cittadina americana al pari di tutti gli altri, anche di quelli che fingono di non vederla.





Emma Watson

Nel 1948 comincia a lavorare per Life: primo fotografo nero nella rivista. Se il fotografo di Life deve essere in grado di raccontare una storia solo con le immagini, Parks ne diventa il prototipo ideale.

“Vedere la vita, vedere il mondo” – scrisse Henri Luce nell’editoriale del primo numero della rivista, nel novembre 1936. E veramente, Life ha mostrato la vita e il mondo ai suoi lettori, per lo più bianchi americani, che avevano solo la radio come mezzo di informazione. Life vestiva di immagini le parole, riempiva di sguardi, ritratti, visioni, quelle notizie che si diffondevano nell’etere, nei larghi spazi americani. La fotografia non era un complemento, non illustrava una notizia ma era la notizia e i fotografi di Life dovevano imparare a creare reportage come storyboard. I saggi fotografici dovevano mostrare, far comprendere una situazione e poi, far conoscere i protagonisti, fermandosi sui loro primi piani, accentuare magari il pianto, la disperazione o il sorriso. Convincere. Gordon Parks adatta questo metodo alle storie che vuole raccontare, che spesso è lui a proporre alla redazione e che a volte, pioniere anche in questo, sono pubblicate con i suoi articoli, brevi descrizioni, opinioni e ragionamenti o appelli accorati. Nascono così le sue celebri storie per immagini.

Come quella di un ragazzo di Harlem, Red Jackson, leader di una gang di quartiere. Parks segue il ragazzo, ne racconta l’ambiente degradato, le strade sporche e scure dove tutto succede, la vita difficile e la violenza – quella stessa violenza da cui lui si è

sottratto grazie alla macchina fotografica: "Tentare di fermare le stragi di Harlem, ha raccontato, non sarebbe stata solo una avventura giornalistica da inserire nel curriculum. Sentivo ancora vivo in me il tormento che la morte dei miei amici aveva lasciato sulla mia infanzia. Adesso, finalmente, avevo l'opportunità di fare davvero qualcosa".

Quando racconterò la storia di una famiglia nera, i Fontenelle, poveri e senza casa, accompagnerò le fotografie con una richiesta di sottoscrizione e i lettori di *Life* risponderanno in massa e sarà possibile, almeno per un po', tamponare la situazione e trovare alla famiglia un tetto dignitoso. E quando tra le favelas di Rio de Janeiro incontrerò il piccolo Flavio, un ragazzo gracile e minato dalla tubercolosi, non esiterò a scrivere una nuova richiesta di sottoscrizione per i lettori insieme alle immagini. Grazie ai soldi raccolti, porterò Flavio negli Stati Uniti per un'operazione che gli salva la vita. Parks farà della macchina fotografica un'arma (come con una certa enfasi retorica amava dire) contro la discriminazione e la povertà. Ma è anche strumento di dialogo, di intervento. È il pretesto e l'occasione per conoscere la vita degli altri e per agire.

Il fotografo impegnato, il *concerned photographer*, secondo la definizione che ne diede Cornell Capa, fratello di Robert e creatore dell'International Center of Photography di New York, vive di questo: del suo sguardo compassionevole e attento, di una sensibilità profonda e di una voglia di mettere in luce quel che per troppo tempo è stato in ombra. Primi piani stretti, campi lunghi, vedute di insieme, interni, still life, brevi sequenze concitate, prospettive che quasi sfondano l'immagine, con quella abitudine a fotografare una scena dentro una cornice (un interno da una finestra, ad esempio), offrendo quella sensazione di "frame nel frame" che sfonda l'immagine e porta l'osservatore subito dentro, nel cuore della foto. Così lavorava Parks. E quando userà il colore (addestrato da anni di fotografia di moda), come nella serie del 1956 dedicata alla segregazione nel sud degli Usa, userà tenui tinte pastello per la luce soffusa del tramonto, il colore intenso della pelle nera dei protagonisti, per il cotone stampato degli abiti delle donne, non come fossero accattivanti notazioni ma elementi chiave che documentano l'assurdità surreale di una vita separata, tra bianchi e neri, in un paese moderno

Era fatale che Parks provasse a esprimersi anche con il cinema. A parte qualche documentario, il primo lungometraggio di finzione è *The Learning Tree*, del 1969 – uscì in Italia con il titolo *Ragazzo, la tua pelle scotta*. La storia è tratta da un romanzo dello stesso Parks, vagamente autobiografico: un giovane afroamericano cresce in un ambiente rurale, come il Kansas, tra segregazione e violenza quasi endemica. Una violenza il cui esito non potrà essere che catastrofico, se non per una rara consapevolezza che il protagonista, al contrario dei suoi amici, dimostra e che lo porterà verso una salvezza. L'intento è moraleggiante, la narrazione un po' a singhiozzo, ma i colori sono gli stessi che abbiamo visto nelle sue immagini del sud e la storia, quella, Parks la conosce fin troppo bene per averla vissuta in prima persona. In fotografia sceglie di raccontare storie con al centro un personaggio difficile e spesso controverso, provato dalla discriminazione ma che lui ritrae nelle sue tante sfaccettature. Come i reportage per *Life* sui grandi leader neri: Malcom X (il fotografo riesce a guadagnarsi la fiducia dell'intera organizzazione dei Black Muslims) e Cassius Clay – Mohamed Alì (istrionico genio ribelle per eccellenza). E nello stesso modo, al cinema cerca di costruire la parabola anticonvenzionale dell'uomo americano nero come parte fondante del patrimonio culturale di un'intera nazione. Il protagonista del film *Shaft il detective* segue questa strada. Nato dalla penna di Ernest Tidyman, John

Shaft, detective privato nero, è un eroe attuale, che vive nel suo ambiente e ci si muove bene. Perlustra il quartiere con sicurezza e determinazione. Sa cosa significhi essere figlio di Harlem e se la sua è una lotta contro la malavita, ne condurrà un'altra parallela, lungo tutto il film, contro le ottuse frasi razziste, gli stupidi luoghi comuni con lui lo trattano i detective e i poliziotti bianchi.

Shaft è il prototipo e l'emblema di quella Blaxploitation (fusione delle parole inglesi per nero e sfruttamento) che diventerà un vero filone cinematografico e in cui le storie dei soprusi subiti dai neri, finalmente protagonisti sul grande schermo. Basta vedere i titoli di testa di Shaft, forse tra i più forti della storia del cinema: con la colonna sonora di Isaac Hayes, che per questa musica vinse l'Oscar, seguiamo il detective muoversi nella città che mai come qui sembra una vera giungla d'asfalto, piena di pericoli e trabocchetti da schivare, una macchina rischia di investirlo, un venditore abusivo cerca di rifilargli orologi rubati, tutto intorno è un brulicare di gente, di urla, di fumi. Shaft sfonda al botteghino. E la storia del detective duro, sensuale, intelligente, dalla battuta pronta e in grado di farsi strada proprio perché nero e di Harlem all'interno di un mondo che solo lui può conoscere, conquista spettatori e sdogana, almeno nelle fiction cinematografiche e televisive, il nero americano.

Anni dopo, nel 2012, Quentin Tarantino in *Django Unchained* farà a suo modo un sentito omaggio al film e a Gordon Parks battezzando il personaggio della schiava da liberare Broomilda von Shaft e stabilendo una forse verosimile genealogia: sarebbe lei, insomma, l'antenata dell'ispettore di Harlem.

Il lavoro cinematografico di Parks continuerà anche dopo Shaft, nella stessa direzione. Sarà il primo negli anni Ottanta a portare sullo schermo, anche se televisivo, la storia di Solomon Northup, anticipando così il *12 anni schiavo* di Steve McQueen, oscar 2014. E sempre per la televisione racconterà la storia di Leadbelly, cantante blues, figlio maledetto del sud americano.
