

## New York 1940s: la città, il sangue e la forza delle immagini

### Weegee

Usher Fellig (1899-1968) era nato in un paesino della Polonia (in un territorio che oggi appartiene all'Ucraina) da una famiglia ebraica che sarebbe poi emigrata negli Stati Uniti nel 1910: per l'occasione al piccolo Usher fu cambiato il nome in Arthur.

Nel 1914 Arthur decide di interrompere il ciclo di istruzione scolastica per contribuire all'economia familiare dedicandosi ad una serie di occupazioni disparate: bigliettaio di bus, lavapiatti e giornaliero presso una piccola fabbrica di caramelle e biscotti. In questi anni si avvicina alla fotografia iniziando a lavorare prima come assistente di un fotografo commerciale, poi come fotografo di passaporti ed, infine, come ritrattista di strada: acquista un pony e fotografa le famiglie e i bambini del Lower East Side durante il loro tempo libero nel fine settimana.

Nel 1917, oppresso dalle rigide regole della sua famiglia (il padre era apprendista rabbino), abbandona la casa paterna e vive per un certo periodo da *homeless*, trovando accoglienza presso le opere missionarie, dormendo nei parchi pubblici e, spesso nella stazione ferroviaria di Pennsylvania Railroad (Penn Station).

Non riuscendo a sostentarsi con la propria attività fotografica indipendente, a partire dal 1918 trova impiego presso una serie di studi fotografici con mansioni strettamente tecniche: a partire dal 1924 ottiene un posto fisso a 20 dollari la settimana presso la Acme Newspictures (successivamente assorbita dalla United Press International Photos) come operatore di camera oscura e stampatore. Si propone come fotoreporter, ma rifiutandosi di indossare camicia bianca e cravatta, viene inviato come fotografo solo occasionalmente nelle situazioni di emergenza, e ad esse legherà per sempre la sua fama.

Riuscirà a rendersi indipendente solo nel 1936, quando lascia l'Acme per dedicarsi all'attività di fotogiornalista *free-lance*. Inizia allora il periodo più significativo dell'opera di Weegee, le cui foto più celebri risalgono per l'appunto ad una dozzina d'anni a cavallo della seconda guerra mondiale, tra il 1935 e il 1947.

Equipaggiato di una Speed Graphic la press camera standard per l'epoca, inizia una frenetica attività frequentando il quartier generale della Polizia di Manhattan. Ciò gli permette di essere sempre presente in occasione di assassini, risse notturne, incidenti ed incendi. Le sue foto vengono pubblicate negli articoli di cronaca delle principali testate newyorkesi: Herald Tribune, Daily News, Post, World-Telegram, Journal America, Sun ed altri. La sua fama è talmente nota al Dipartimento di Polizia a Spring Street che Weegee può organizzare la sua attività basando un ufficio personale

ed informale all'interno dell'Ufficio Persone Smarrite, ed è lì che tiene i suoi contatti, fa le sue chiamate telefoniche, riscuote compensi, invia conti, incontra gli amici. D'altra parte il suo domicilio domestico è dall'altra parte della strada: vive infatti in una stanza ammobiliata di fronte al quartier generale della polizia.



Nel 1938 è il primo cittadino di New York a ricevere il permesso di installare il sistema radio della polizia sulla sua autovettura personale, una Chevrolet, sulla quale monta anche la sua attrezzatura fotografica da stampa per utilizzarla anche come camera oscura. La sua capacità di arrivare sul luogo del crimine contemporaneamente alla polizia, quando non prima di questa, gli permette di realizzare una ricca serie di *scoop* fotografici. È in questi tempi che si dà il nome d'arte di Weegee. L'origine della scelta di questo appellativo è controversa: secondo alcuni Weegee sarebbe l'equivalente fonetico del Ouija un popolare gioco dell'epoca che prediceva il futuro, decorato con fantasiose immagini, una di queste rappresentanti un fotografo. Secondo un altro aneddoto l'appellativo prese origine dalla domanda ironica postagli da un poliziotto se fosse in possesso di

una tavola Ouija per sottolineare la sua presenza costante e tempestiva sulla scena di ogni crimine. Altri ritengono che derivi dalla stroncatura di *squeegee boy*, con riferimento alla sua precedente attività al New York Times riferendosi alla fase di rimozione dell'eccesso di acqua dalle stampe prima di essere processate negli asciugatori.





Con le sue immagini profondamente shockanti e disturbanti Weegee riempiva evidentemente la sedia lasciata vuota anni prima da Jacob Riis. Come quest'ultimo, anche Weegee usava percorrere in lungo e in largo gli *slums* di New York pronto a gettarsi a capofitto nell'oscurità per coglierne di sorpresa gli abitanti impreparati e privi delle proprie difese. Ovviamente al posto della polvere di magnesio del flash di Riis adoperava le lampadine da flash, ma come per quest'ultimo anche per Weegee la fotografia era un'avventura nell'ignoto, in cui egli si affidava al caso poiché, visto che egli stesso non poteva vedere perfettamente la scena inquadrata prima dell'intervento del flash, non aveva mai modo di controllare esattamente il dettaglio compositivo delle immagini. Questo aspetto è particolarmente evidente in alcuni scatti in cui il flash produce degli effetti veramente perturbanti. Si veda per esempio l'immagine qui di seguito:



Qui la mano della vittima dell'incidente, posata su quella dell'agente di polizia, appare però staccata dal resto del corpo per via del gioco chiaroscurale dell'immagine, replicando e sintetizzando il senso di profondo trauma fisico che le sue immagini tutte restituiscono.



Allo stesso modo si veda, nell'immagine qui sopra, l'incredibile gioco sui volti, con quello della vittima replicato dallo specchietto retrovisore e quello di un avventore che emerge quasi impercettibile dal buio retrostante. Si può davvero credere che queste immagini siano frutto soltanto o soprattutto della proverbiale 'fortuna' di Weegee? Forse sarebbe più corretto dire che, se una parte è stata chiaramente giocata dal caso, allo stesso tempo i dettagli illuminanti che abitano molte delle immagini di Weegee, rendendole infinitamente più sconvolgenti, devono essere anche frutto di un'intuizione autoriale chiara e determinata. Weegee stesso costruì il proprio mito come fotografo dalla capacità praticamente magica di cogliere il momento sinistramente significativo di situazioni catastrofiche e di sangue. Ma al di là di questo personaggio, di questa mistica, che gli serviva per crearsi una reputazione popolare e sottolineare l'elemento di *immediatezza* della sua produzione, durante i lunghi anni di gavetta egli aveva evidentemente sviluppato un occhio attentissimo ai particolari e alla composizione, pur non avendo mai avuto una preparazione artistico storica o teorica.



I dettagli delle foto possono d'altronde avere un effetto non solo sconcertante ma struggente, come si vede ad esempio nell'immagine di un incidente qui sopra, in cui il cadavere della vittima, pur già coperto da un lenzuolo, stringe ancora tra le mani il volante della propria auto. O in quella qui sotto in cui la giustapposizione di un cadavere e un passeggino suggerisce associazioni drammatiche.



Questo discorso può poi virare verso l'ironia, come nell'immagine qui sotto, in cui alla scena di sangue fa da contraltare interno alla foto il cartellone di un cinema in cui si proietta un film intitolato "Gioia di vivere".



Nel 1941 Weegee espone la sua prima personale al Photo League di New York. Il titolo è *Weegee: Murder is My Business*. D'altra parte bisogna ricordare che egli non fotografava soltanto immagini sconvolgenti legate a fatti criminosi, ma aveva un occhio attento per tutta la società newyorchese, nelle sue molteplici forme, con una particolare attenzione per emarginati e irregolari:





Estremamente attento alle disparità del tessuto sociale, Weegee adopera la propria fotografia per livellare tutte le classi: usando il flash alle prime d'opera come sulle scene del crimine, accentua i contrasti e fa sembrare i propri soggetti degli zombie: l'alta società dei morti viventi.





Queste ultime immagini di ragazzini dei quartieri più poveri ci ricordano nuovamente il paragone con Jacob Riis, e ci danno dunque anche l'occasione di rimarcare la differenza di Weegee rispetto al modello del fotografo di quarant'anni prima. Tale differenza è da rintracciare essenzialmente nel pubblico cui erano destinati questi scatti: per Riis si trattava della classe media e benestante, che si lasciava impietosire e shockare da queste immagini; il pubblico di Weegee era viceversa nettamente più trasversale, poiché includeva quella stessa classe lavoratrice e proletaria che era il soggetto delle foto stesse. I lettori del Daily News e degli altri tabloid senza pretese cui Weegee vendeva le proprie foto erano allo stesso tempo attori e spettatori di queste immagini. Il potere della fotografia di Weegee è dunque quello di riflettere e replicare il punto di vista, i desideri e le emozioni di questo tipo di pubblico, di cui egli si sentiva attivamente parte. Le foto di Weegee erano insomma più democratiche di quelle di Riis: erano foto for the people, by the people, of the people (per citare un celebre discorso del Presidente Lincoln a Gettysburg). D'altra parte, quando Weegee pubblicherà il proprio libro su New York, *The Naked City* (1945) lo dedicherà "To you, the people of New York".



Questo naturalmente non vuol dire che ci sia per forza un discorso di empatia in queste immagini (anche se questo elemento è viceversa molto presente nei testi dello stesso Weegee che accompagnano il testo): le sue foto possono essere senza pietà, come abbiamo visto, esse sono piene di catastrofi ma non sono mai veramente e profondamente tragiche, perché le persone ritratte non vengono mai nobilitate dalla propria sofferenza. Caratteristica cruciale che ha permesso a queste immagini di avere una popolarità di massa è infatti esattamente la loro imperturbabilità che, escludendo il registro del tragico, parte dal presupposto che proprio nel vedere catastrofi e sofferenze *altrui* vi sia un elemento di distrazione e di soddisfazione. Weegee dunque partecipa di e allo stesso tempo riflette sul discorso dell'intreccio tra sangue e spettacolo. Non è un caso che le sue immagini saranno una chiara ispirazione per un artista di una ventina di anni dopo come Andy Warhol, che con la sua serie sugli incidenti stradali (qui sotto un esempio) riflette sul misto di morbosità e assuefazione con cui la società moderna reagisce ai fatti di sangue.





La differenza profonda tra l'atteggiamento di Weegee e quello di un altro fotografo 'notturno' come Brassai risiede nel fatto che quest'ultimo aveva molta più cura per l'elemento formale: le sue immagini hanno un centro e dunque suggeriscono una certa equanimità del mondo rappresentato, che emerge come spazio oscuro ma ancora centrato, in cui la performance dei criminali, per quanto destabilizzante, ha una sua carica vitale. Viceversa le migliori foto di Weegee sono profondamente centrifughe e caotiche, sono esplosioni che fanno a brandelli il mondo rappresentato, ed in esse la dimensione catastrofica restituisce l'idea di un legame sociale assolutamente tenue e sul punto di rompersi.



Il libro di Weegee, *Naked City*, cerca in verità di proporre del mondo ritratto un'immagine accorata e a suo modo celebrativa. Uscito nel 1945, esso ritrae i molteplici aspetti della metropoli, non solo quelli polizieschi, ed insiste appunto sin dal titolo sulla metafora della città nuda. Si tratta di una metafora antica, che implica una femminilizzazione dello spazio urbano, che diventa un oggetto con cui avere una relazione amorosa. Più in generale metaforizzare la città come corpo significa anche umanizzarla e razionalizzarla, il contesto urbano alieno e caotico viene ricondotto a qualcosa di conoscibile e insieme di ordinato. Storicamente, il discorso sulla città come corpo è assai antico, risale almeno al medioevo: dapprima il corpo veniva concepito come modello perché colto nelle sue caratteristiche di simmetria e di equilibrio, le sue proporzioni funzionavano da norma per lo sviluppo urbanistico. Ma anche quando un discorso così idealizzante venne meno, a partire dal XIX secolo, la metafora dello spazio urbano corporeizzato rimase un *topos* ricorrente, all'interno di una retorica celebrativa che valorizzasse l'idea dell'unità della metropoli. Naturalmente, questa prospettiva 'umanistica' appare significativa non soltanto per ciò che essa enuncia esplicitamente ma anche per quello che cerca di nascondere, ovvero la crescente importanza dello spettacolo e delle immagini.

Le caratteristiche della dimensione urbana vanno velocemente mutando nel Novecento a fronte del crescente potere dei *mass media*, che sembrano sostituire il mondo urbano nella sua concretezza con una miriade di luci spettacolari. La funzione della antropomorfizzazione della città è precisamente quella di arginare questa minaccia: la città si presenta come qualcosa di naturale ed enfatizza perciò la propria unitarietà nello spazio, la propria continuità nel tempo e la propria conoscibilità. Ma la società fotografata di Weegee è una società in cui anche l'elemento più fisico di tutti, la morte violenta, diventa nient'altro che occasione di spettacolo. Un paio di immagini di Weegee dimostrano questo discorso meglio che mai. Nella prima, vediamo la ressa di ragazzini che si accalcano davanti al "loro primo omicidio", come recita il titolo della foto (*Their first murder*):



Nella foto alla pagina successiva, scattata sulla spiaggia di Coney Island, la fidanzata di un sommozzatore colto da malore, invece di badare al ragazzo moribondo davanti a lei, si mette incredibilmente in posa per il fotografo, come se fosse a una sfilata di moda, in un'immagine che è al tempo stesso geniale e mette i brividi:



Weegee era evidentemente ben consapevole delle implicazioni di questo discorso sulla forza pervasiva delle immagini nel mondo contemporaneo: aveva infatti scattato una serie indimenticabile di ritratti di persone che stanno al cinema:









D'altra parte Weegee stesso finì per abbandonare “la città che aveva sempre conosciuto e amato”, New York, quando entrò in contatto col luccicante mondo delle immagini di Hollywood, che si interessò alla sua fotografia come fonte di ispirazione per un film intitolato proprio come il suo libro, *The Naked City* (*La città nuda*, Jules Dassin, 1948). Trasferitosi a Los Angeles, concluse la propria carriera fotografando divi di Hollywood.



Un altro fotografo, molto meno famoso di Weegee, ma assai interessante, che ritrae la New York dell'epoca è **Louis Faurer** (1916-2001). Originario di Philadelphia, sbarcò a New York nel dopoguerra: le sue foto più famose, scattate quasi quotidianamente tra il 1946 ed il 1951, partecipano a loro modo del medesimo discorso fatto a proposito di Weegee. A prima vista esse hanno ben poco in comune con l'opera di quest'ultimo, non ritraendo la cronaca nera. Il punto è però un altro: nonostante Faurer dichiarasse che i suoi occhi “erano alla ricerca di persone grate alla vita, persone che perdonano e i cui dubbi sono stati rimossi, che comprendono la verità, e il cui spirito perdurante è bagnato da una luce bianca così intensa da fornire di speranza il loro presente e il loro futuro”, dalle sue foto traspare piuttosto una irresistibile fascinazione per la luce ipnotica delle insegne al neon di Times Square. Nelle immagini di Faurer ancor più che in quelle di Weegee l'elemento spettacolare degli effetti di luce dello spazio urbano mediatizzato, con le sue superfici brillanti e dei suoi vividissimi contrasti, finisce per avere la meglio su quello della realtà nella sua cruda concretezza.









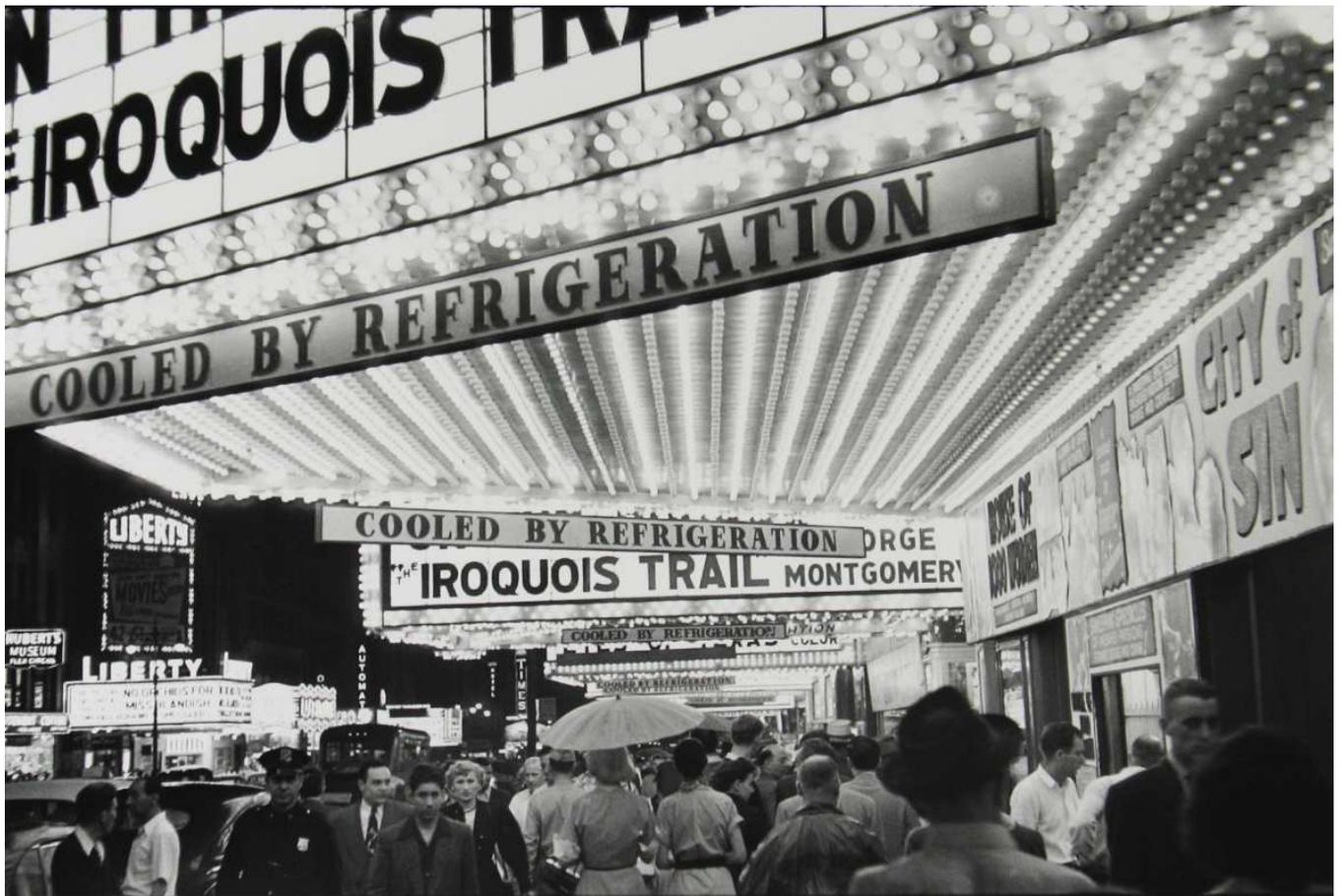


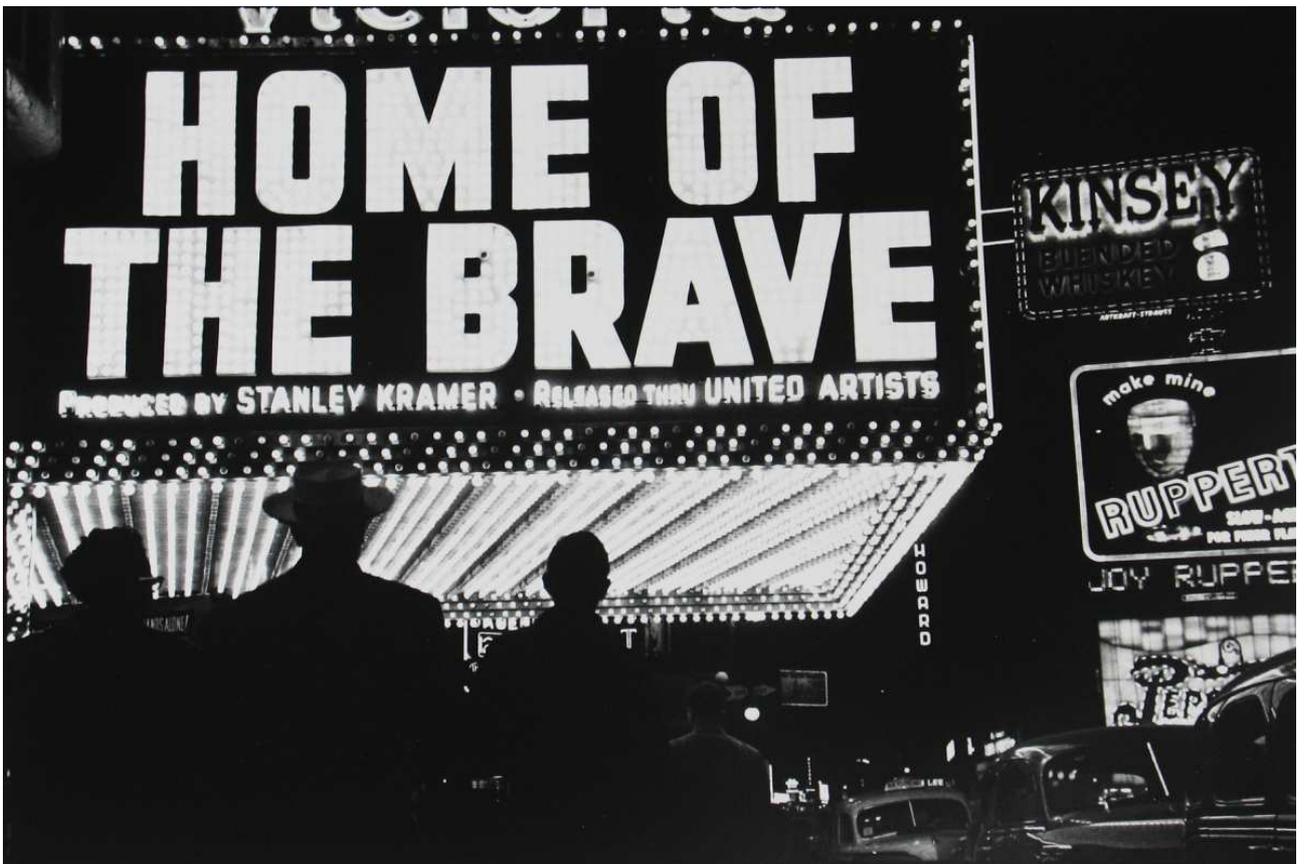
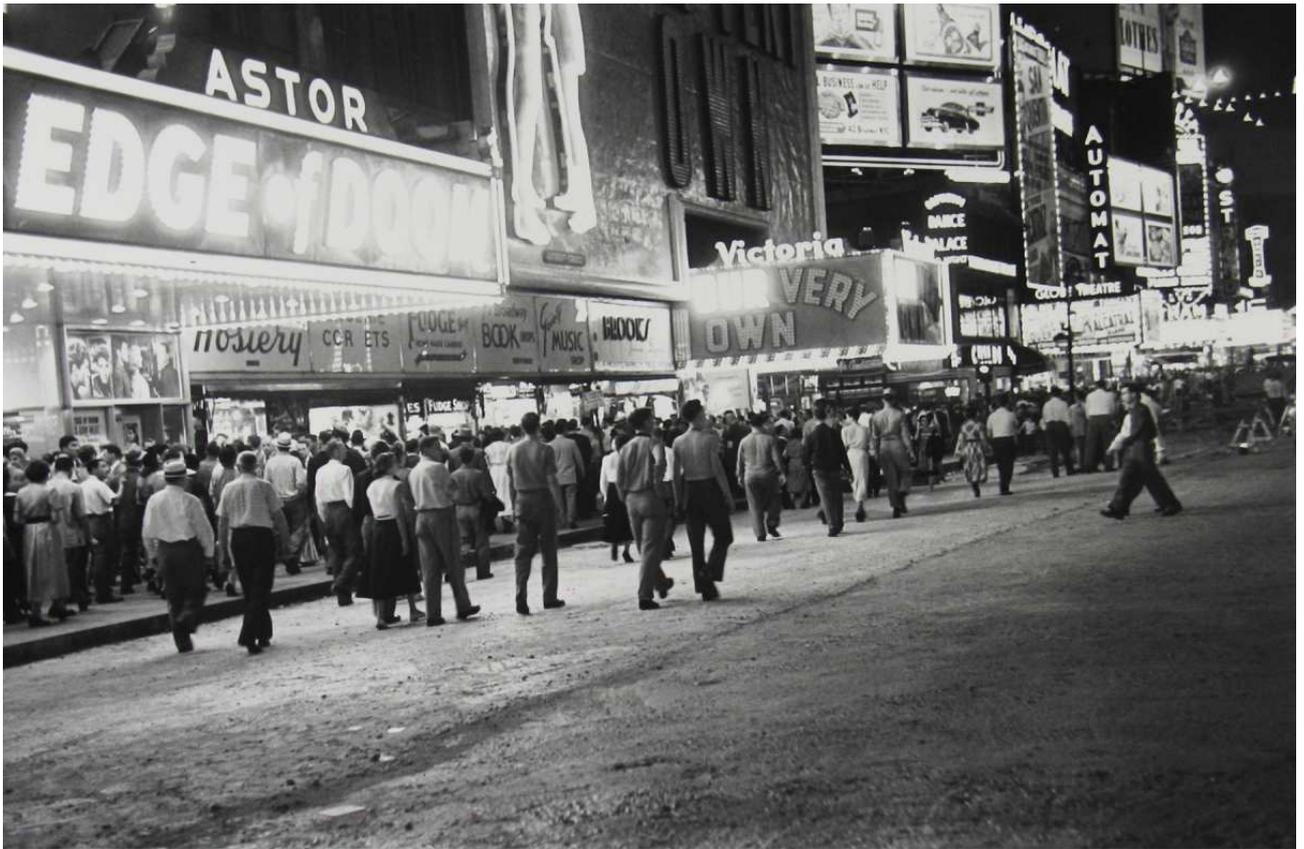




Faurer era d'altronde esplicitamente affascinato dal cinema stesso, ed un sottogruppo delle sue immagini riguarda proprio la potenza luccicante delle insegne delle sale:







Un'ulteriore parte della sua straordinaria – e straordinariamente misconosciuta – produzione elabora ulteriormente questo fascino delle immagini in direzione di vere e proprie distorsioni, che allontanano ulteriormente la sua *Street Photography* da un'idea della realtà come univoca e restituibile in modo netto. Il mondo si tramuta così in un caleidoscopio di effetti.







Per concludere, le immagini di **Ted Croner** (1922 – 2005) portano all'apoteosi tale discorso di fascinazione per l'illuminazione notturna, trasformando la New York dei tardi anni quaranta (Croner era originario di Baltimora, ma si trasferì a Manhattan nel 1947) in una girandola di luci che tendono a farci perdere le consuete coordinate spaziali: lontani da ogni realismo, siamo qui nell'ambito di uno sperimentalismo giocoso, in cui ogni contatto diretto tra fotografia e realtà è sostituito da un trionfo dell'immagine come entità autonoma, come effetto speciale seducente tramite cui si restituisce l'entusiasmante esperienza del soggetto a contatto con il dinamismo urbano della Grande Mela.





