

### Taccuino newyorchese

FRANCESCO FAETA

This script reports the fieldwork notes of the Author during his stay, as a fellow and associate researcher, at the Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University in New York, during the second semester of the academic year 2011-2012. In addition to testifying about certain aspects and problems of the American metropolis, which appear from the point of view of a European, reviews some of the most interesting cultural events (especially related to the context of social photography and in the critical perspective of visual anthropology) that occurred during the period, offering an updated contribution for understanding the intellectual background of New York.

Ho steso queste note nei mesi del mio soggiorno in qualità di fellow e associate researcher presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America della Columbia University a New York, nel secondo semestre accademico dell'anno 2011-2012 (gennaio-maggio 2012). Le ho stese senza una particolare intenzione o attenzione, come fa qualsiasi antropologo che, per abitudine professionale, trasferisce sulla carta, o sul computer, ogni giorno (se solerte), di tanto in tanto (se pigro; è il mio caso), osservazioni e riflessioni della sua esperienza (di viaggio o di ricerca) fuori dai confini della propria ordinaria quotidianità. Non mi sembra che esse posseggano una spiccata specificità antropologica, né so quanto possano essere utili al lettore per comprendere qualcosa della città americana, e della sua vicenda intellettuale, nel periodo del mio soggiorno. Sono soltanto testimonianza di uno sguardo sul mondo che, con il passare del tempo, sente sempre meno l'obbligo di una ristretta visione accademica, e sempre più il piacere di un libero vagabondaggio intellettuale. Le annotazioni a pie' di pagina sono state da me apposte in un momento ulteriore, dopo la decisione di accettazione della rivista che il lettore ha tra le mani.



From the Hightline, starting point, foto Federico Faeta

## Ellis Island



Andando a Ellis Island, foto Francesco Faeta

Non si può dire di conoscere New York, a mio avviso, se non si è passati da Ellis Island.

Non a caso ho iniziato a stendere questi appunti, che accompagnano alcune fotografie (o sono da esse accompagnati), soltanto qualche giorno dopo aver visitato l'isola. A New York da circa due mesi, comprensibilmente frastornato e sospeso, ho potuto cominciare a praticare la scrittura che, sia pur sotto forma di appunto o di nota, rappresenta pur sempre una prima ammissione di comprensione e una prima testimonianza di condivisione, soltanto dopo essere tornato dall'isola.

Ellis Island significa oggi due cose, e tutte e due aiutano a capire la città e, con tutto il beneficio della sua rilevante diversità, qualcosa dell'America (non la società americana, nella sua irriducibile poliedricità, nelle sue due coste, nelle sue middle towns o nella sua sterminata e angusta provincia; l'America come sistema, frutto di scelte nazionali e statali, dell'elaborazione culturale e politica delle sue classi dirigenti). Ellis Island, dunque, significa ciò che sta *dentro* i suoi recinti e ciò che sta *fuori*, sulla terraferma, nella ventosa, solare (per me, per la giornata che le ho dedicato), affollata, stazione di Battery Park.

L'isola, il grande edificio dove venivano ammassati gli aliens (è il termine con cui venivano identificati i sopravvenienti), e il giardino circostante, sono stati trasformati in un museo che narra la grande immigrazione di massa avvenuta tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. È difficile oggi, nella metamorfosi museale dei locali e delle pertinenze, nel festoso clima domenicale in cui il sito è quotidianamente immerso, nell'odore di hot dog e pop corn che aleggia in ogni sala, nella frenetica ricerca di gadgets e souvenirs, riandare con la mente a cosa fossero i luoghi allora. Per farlo, bisognerebbe far tacere il museo, che pure con tanta buona volontà racconta, e che rovescia sugli astanti milioni di parole troppo sensate. Bisognerebbe disinnescare la sua saccenteria e il suo politically correct argomentare. Bisognerebbe fare di Ellis Island una Auschwitz, deserta e nuda, facendo parlare il deserto e la nudità, facendoli dialogare con le acque dei fiumi e del mare che attorno si mescolano, con il vento libero e imperioso che porta gabbiani frastornati, e con il grandioso skyline che si staglia di fronte. Direbbe, allora, l'isola della pena (the *pain Island*, sulla scorta del bel testo del giornalista hungaro-ebreo Arthur Holitscher, scritto dopo la sua visita in loco del 1912, era chiamata l'isola da coloro che avevano percorso, o avrebbero dovuto percorrere, i suoi recessi infernali<sup>1</sup>), «questo deserto significa la vita di milioni di persone, che da qui sono passate e si sono disperse per ogni dove (molte di loro ritornando a quell'Aldilà da cui fuggivano, molte altre raggiungendo un Aldilà

---

<sup>1</sup> «This is Ellis Island – the Island of pain, the island of final judgment, of abused patience, exposed fate, and the unjust avenger». A. Holitscher, *Das amerikanische Gesicht*, Berlin, S. Fischer, 1916, p. 116. Traduzione dal Tedesco di P. Mesenhöller.

immateriale e definitivo); questa nudità rappresenta storie disperate e dissipate, che tornano in forma di assenza». Ancora, potrebbe dire l'isola, «il disegno che fronteggia il mio nulla è il risultato della disperazione, della dispersione e del silenzio. Dal crogiolo di anime dannate e di storie delicate o violente che qui si son poggiate, per un giorno o per mesi, ha preso coerente forma una città, quella che voi osservate, nella sua imperiosa prospettiva, nell'aura di trascendenza che, malgrado la sua ostentata materialità, essa sembra suggerire. Ogni anima persa dell'isola della pena ha costruito una delle finestre che guardano l'oceano e i suoi larghi fiumi defluenti, e in essa si è trasferita, o incarnata, come muta testimonianza e imperativo di memoria». Una città: semplicemente la capitale di un impero; semplicemente «the center of the world», come qui amano dire.

Questo sarebbe consono alla memoria; e una segreta pena, appunto, conforme alla maestà del luogo.

Andando verso il limitare del giardino, nei pressi del lungo muro su cui i nomi di quella moltitudine di uomini, donne e bambini, è incisa, ben disposta in ordine alfabetico (quale somiglianza con gli elenchi delle vittime della violenza nazista, visti in tanti mausolei d'Europa!), si giunge a contatto con l'acqua. E qui i suoni della beata quotidianità museale fortemente si attenuano, le onde si rincorrono con inusuale disordine, i piccoli uccelli cantano non visti, un gabbiano si lascia asciugare al sole su un palo d'attracco, qualcuno si concentra in esercizi yoga, qualcun altro tenta di decifrare i segni di una faticosa genealogia; e un bimbo corre solo con un pupazzo sotto braccio. Nessun bimbo, a Ellis Island, mi viene da pensare, finché l'isola ha assolto la sua funzione di isolare chi appariva una minaccia, ha avuto la tua libertà, piccolo, ha potuto giocare in questi spazi, ha potuto perdere di vista i suoi genitori come tu fai, ed essere da loro perso di vista, possedere persino quel pupazzo di pezza (che, ora, hai poggiato sull'erba) che gli ricordasse di avere un'infanzia. Allora, penso, forse non tutto è stato inutile, mentre il piccolo apre le braccia come ali e grida, «I'm a bird, I'm a sea-gull, I run like the wind, mum, look at me!!!». Mentre io, invano, mi sforzo di comprendere, da qualche suo tratto, da dove venga, o meglio da dove mai possano essere venuti i suoi genitori, i suoi nonni o i suoi bisnonni, e la mamma invocata resta ostinatamente fuori dallo sguardo.

La presenza del bimbo che vola come uccello o corre come vento, mi consente di giungere alla seconda delle cose che l'isola oggi significa.

Ritorniamo a Battery Park, sulla punta di Manhattan, appena un po' più in là del vecchio forte rotondo (Clinton Fort) che proteggeva l'insediamento in un passato non troppo remoto, che sembra uscito da un film di indiani e cow boy, armato di cannoni che non ebbero a sparare mai un colpo (e chi mai sarebbe dovuto giungere dal mare, e chi mai da terra, i mesti Algonchini e gli altri nativi ormai sloggiati da decenni?). Qui ci s'imbarca per le isole, Liberty Island ed Ellis Island, appunto. Un lunghissimo serpente di gente è perennemente in fila. Credo che quella fila fosse composta, sia ogni giorno che Dio manda in terra composta, da persone di cento Paesi diversi. Italiani, Argentini, Cileni, Messi-

cani, Boliviani, Colombiani, Canadesi, Cubani, Dominicani, Ucraini, Tedeschi, Francesi, Cinesi, Coreani, Giapponesi, Thailandesi, Malaysiani, Neozelandesi, Australiani... Ma poi, a meglio guardare, a parlare con la gente, o a sentire la gente parlare, si scopre che gli Argentini hanno nonni, e cognomi, italiani, che i Francesi non vengono dalla Francia, ma dal Quebec, che gli Italiani non sono turisti ma sono sposati e vivono qui da qualche anno, che gli Ucraini non vengono dall'Ucraina, ma dall'Italia dove sono emigrati da quindici anni, che i Neozelandesi non sono Inglesi, ma Maori, and so on. Vi sono anche molte famigliole americane, le più serie e compunte, nel loro dimesso aplomb yankee, alcune di New York, altre di luoghi che hanno gli improbabili nomi di Savannah, Pembroke, Rome, Milwaukee, Waukesha, Amado o Avondale. Ma comprendi, dai loro discorsi, oltre che dal loro atteggiamento, che si tratta di un pellegrinaggio verso i luoghi da cui lontanamente origina la loro vicenda americana. Anche alcuni degli Italiani (me tra loro) sono qui in pellegrinaggio, ritagliato, come curiosità o dovere, dal più ampio spazio-tempo turistico, ma non hanno, lo si vede a prima vista, il senso di entrare in contatto con qualcosa che potrà rivelare, chiarire, illuminare, e la conseguente solennità, che vedo nei piccoli gruppi di yankee-not yankee.

La fila lentamente si snoda e si svela il mistero di tanta lentezza, ruvidamente anticipato, del resto, dalle raccomandazioni gridate, con implacabile accento newyorchese («short A split», e «r-lessness» in abbondanza), dallo speaker attraverso altoparlanti. Occorre passare un rigoroso controllo, come in aeroporto, prima di imbarcarsi sui battellini che portano a destinazione. Seminudi, privati dei nostri oggetti, accatastati nelle vaschette distribuite, passati ai raggi X. Per andare verso l'isola della pena. Obiettivo di possibili attentati? Non più, naturalmente, di mille altri luoghi in cui si trascina l'esistenza quotidiana, in una città già così ferita e oltraggiata. Ma qui tutto ciò produce, per così dire, un effetto speciale. Qui la militarizzazione del turismo dà una disagio del tutto particolare. Qui vedere le mille genti che ho evocato sottoporsi pazienti alle note vessazioni aeroportuali produce un senso nuovo. Ricorda il passato, con una sua carica evocativa assai forte, di cui non credo che autorità ed esperti museali si siano resi conto (o forse sì? Fa essa pure parte dell'*esperienza* del museo?). Ma riconduce anche agli errori e alle omissioni che hanno contribuito a trasformare un appassionante esperimento cosmopolita (quella di un'eterogenea umanità che conserva un santuario comune in un laico luogo di memoria), in un'incombente sensazione di assedio e pericolo.

Francesco Faeta



Tornando da Ellis Island, foto Federico Faeta

Augustus F. Sherman



Augustus F. Sherman, Italian woman, courtesy of Aperture Foundation, New York

Un'ambigua figura di funzionario dell'Immigration Bureau di Ellis Island, Augustus F. Sherman, ci ha restituito, grosso modo dal 1905 al 1920, un'immagine straordinaria e sconcertante dell'umanità che passò per l'isola della pena, cercando di raggiungere e attraversare, con un impegnativo rito di passaggio, quella che era definita la Golden Door, per entrare nel sogno americano e nella sua temibile sequela di risvegli. Le sue fotografie sono, in Europa, assai meno note di quelle, magistrali, di Lewis Hine, che proprio a partire dal 1905 e per un lasso di tempo in gran parte coincidente, fotografò l'isola e il suo stabilimento, con dichiarato intento di denuncia progressista<sup>2</sup>. Esse sono state esposte in mostra nel locale museo dell'immigrazione, nel 2005, e sono state pubblicate in un libro interessantissimo (dal punto di vista dell'etnografia visiva), edito nello stesso anno<sup>3</sup>.

Sherman ci ha lasciato più di duecento immagini di singoli, famiglie, gruppi di immigrati, presi qualche tempo dopo il loro sbarco, molti dei quali abbigliati nei loro costumi tipici e nei loro vestiti a festa. Funzionario addetto alla selezione degli immigrati che, come è noto, potevano venire respinti per ogni imperfezione fisica o psichica, reale o presunta che fosse, e per ogni dubbio circa la loro condotta morale, sociale e politica, egli proveniva da una famiglia della piccola borghesia di provincia ed era giunto a New York, nel momento della sua assunzione ad Ellis Island, da non molti anni. Il suo atteggiamento umano verso le persone che raffigurava è indefinibile e, allo stato attuale delle ricerche, non si hanno molte notizie sul suo orientamento politico. Probabilmente anche lui partecipava di quella commistione tra diffidenza e grettezza e apertura e generosità che caratterizzava la società americana coeva (una società che, lo si ricordi, a onta delle sue apprensioni e delle sue aperte ripulse razziste, aveva impellente bisogno degli immigrati per realizzare il suo progetto di egemonia continentale e planetaria), e che si manifestava anche nello spazio coatto dell'Immigration Bureau. «The historical legacy of Ellis Island», ricorda nel suo saggio Mesenhöller, «is a complex, contradictory, knot comprised of the best and the worst impulse of the time. It was a site of tremendous bravery, generosity of spirit – and of outright prejudice wrought by fear. Augustus F. Sherman's photographs contains a similar duality»<sup>4</sup>.

Una dualità che non traspare mai, però, sulla superficie dell'immagine. Non si

<sup>2</sup> Per la conoscenza di queste immagini si veda il corpus di 170 di esse, regolarmente schedate, presenti sul sito della George Eastman House di Rochester (NY). Lewis Hine – Ellis Island, Still Photograph Archive, Selected Images.

<sup>3</sup> Si veda A. F. Sherman, *Ellis Island Portraits, 1905-1926* (with an historical essay by P. Mesenhöller), New York, Aperture, 2005. Il saggio di Mesenhöller si raccomanda per la sua sintetica lucidità e per la sua netta sensibilità antropologica.

<sup>4</sup> Ivi, p. 19. (L'eredità storica di Ellis Island è un complesso, contraddittorio, nodo costituito dal migliore e dal peggiore impulso dell'epoca. È stato un luogo di grande coraggio e generosità di spirito - e di irragionevole pregiudizio, alimentato dalla paura. Le fotografie di Augusto F. Sherman contengono una simile dualità). Traduzione mia.

riesca a intravedere nelle fotografie l'insieme dei sentimenti opposti, di curiosità e diffidenza, di repulsione e ammirazione, che plausibilmente riteniamo dovette animare l'autore. Egli sublima la propria contraddizione nelle forme di un'impenetrabilità assai marcata. Tale impenetrabilità gli veniva, innegabilmente, dal suo ruolo. Sappiamo che la più parte dei soggetti ritratti erano trattenuti sull'isola per un tempo indefinito e, a volta, lungo, attraverso le deliberazioni della particolare commissione (lo Special Inquiry Board), cui egli partecipava spesso, e su cui comunque dovette esercitare costante influenza. Sappiamo, d'altro canto, che i soggetti ritratti non potevano esserlo nei giorni concitati del loro primo esame e del loro fortunato transito (non vi era tempo, spazio, voglia, come una testimonianza di Hine ci ricorda, non vi era disponibilità e concentrazione, né da parte dei soggetti migranti, desiderosi di fuggire al più presto per le loro destinazioni, certe o incerte che fossero, né da parte di funzionari e impiegati, oberati e frastornati). Coloro che venivano ritratti, dunque, erano i restricted, che durante il tempo vuoto della loro restrizione, potevano essere sollecitati a posare, e attingere ai loro bagagli sequestrati, per vestire in modo adeguato alla bisogna. Ora la condizione di restricted era inflitta, tra gli altri, dalla stessa persona che poi chiedeva di posare. Da qui la muta e sospesa diffidenza dei ritratti (ma su questo punto vorrei tornare), da qui l'imbarazzata sospensione partecipativa del ritrattista.

Il quale aveva a disposizione, per realizzare questa sua particolare forma estraniata di rappresentazione (così diversa, nella sua apparente somiglianza, da quella brechtiana di August Sander), la risorsa espressiva del tipo, attingendo a una tradizione di genere che aveva larga diffusione e largo prestigio all'epoca in America e a New York. Basti pensare alla quasi coeva larga fama che acquistò, con la sua serie di immagini intitolata *American Types*, un fotografo, di origine tedesca, quale Emil Otto Hoppé<sup>5</sup>.

La rappresentazione estraniata di Sherman, la sua impenetrabilità, come prima ho scritto, mi sembra un atto di pudore o di onestà intellettuale; come se l'autore fosse consapevole della sua ambiguità e del suo ruolo contraddittorio e, incapace di resistere alla sua curiosità etnografica per lo strano, miserabile e affascinante, mondo di aliens in cui era immerso, ricorresse a un'opacità e una distanza rassicurante e giustificatoria. Rifugiandosi dietro una prospettiva tipologica vincolante, Sherman domina con ogni probabilità l'inquietudine che gli deriva da quel suo irrisolto stare nel luogo della pena e dell'ingiusta detenzione. Opportunamente Mesenhöller, nel saggio più volte ricordato, definisce la fotografia di Sherman, al contempo repressiva e onorifica. Il suo primo impulso appare quello catalografico e classificatorio, tipico di tutte le forme di bertillonage, che gli Stati occidentali mettevano in opera per controllare la diversità culturale,

---

<sup>5</sup> Per una significativa esemplificazione del lavoro di Oppé, si veda Ph. Prodge, *E. O. Hoppés Amerika: Modernist Photographs from the 1920's*, New York, W.W. Norton, 2007.



sociale, psichica dei propri cittadini o sudditi. Il suo aggirarsi nei corridoi di Ellis Island, dalla sua posizione di potere, per scegliere i suoi soggetti (le sue vittime?), ha sicuramente qualcosa di disturbante, che rinvia al rapporto gerarchico e classista, alla volontà di controllo e dominio. Ma, nel momento in cui la fotografia si materializza e appare agli spettatori (coevi e futuri), non si può non notare come sia avvenuta una profonda trasformazione; i subalterni ristretti e impauriti, sono divenuti nobili rappresentanti di un popolo diverso; della diversità stessa, in tutto il suo messaggio di altera superiorità. E il fotografo è rimasto impigliato in una fascinazione a lui ignota e formalmente inesplorata.

Ho prima accennato al distacco che si coglie nei soggetti ritratti. Esso trasmette con molta evidenza una condizione sospesa, il muto interrogativo sul proprio destino che ciascuno pone al fotografo e allo spettatore. Uomini, donne, bambini hanno caratteri diversi, diverse culture e società alle spalle, diverse possibilità di successo nel loro progetto migratorio, e tutto ciò si traduce in atteggiamenti differenti di fronte all'obiettivo. Ma la muta domanda sul proprio immediato futuro traspare con chiarezza. Come traspaiono, proprio attraverso la strategia di sospensione e occultamento che l'autore ha compiuto, i tratti etnografici dei nativi di mille luoghi. È come se quel necessario passo indietro di Sherman, dovuto forse alle motivazioni che sopra ho riassunto, consentisse al soggetto di fare un passo in avanti, e di emergere in tutta la sua rilevanza storica ed antropologica. Pochi repertori di immagini etnografiche ci dicono con altrettanta nitidezza le ragioni culturali del mondo illustrato. Forse anche perché tale mondo mostra i suoi tratti etnici nel momento in cui ha consapevolezza che li sta perdendo, che li deve in gran parte abbandonare, per farsi Americano (è ancora lontano il tempo della riappropriazione in chiave identitaria delle cosiddette radici).

In questa prospettiva assume un rilievo speciale la rappresentazione del costume locale e dell'abito festivo. Questa è, in parte, una scelta del fotografo che dovette chiedere ai suoi soggetti di abbigliarsi in un certo modo e favorire, come ho accennato, l'accesso a bagagli che giacevano accatastati alla rinfusa nella baggage room, un cui scorcio si può osservare, in versione museale, ancor oggi. Le testimonianze da Ellis Island (museo e archivio), però, parlano anche di un frequente sbarco dei migranti abbigliati con gli abiti nazionali o locali e a festa. Nel momento in cui si tentava di entrare nella Porta D'oro, occorre mostrare i propri segni d'identità, dire agli altri che accoglievano chi si fosse e da dove si venisse. E questo momento era anche quello in cui ci si doveva mostrare con il profilo migliore, «per ben figurare», e quello in cui si andava verso una festa, della libertà, della giustizia, dell'eguaglianza, abbandonando il mondo oscuro e misero da cui si era fuggiti (ho prima notato il carattere iniziatico dell'esperienza di Ellis Island).

Questi vestiti, dunque, pervenutici attraverso l'occhio così ambiguamente impegnato di cui ho scritto, mentre costituiscono un documento insostituibile per la storia delle migrazioni planetarie, rivelando speranze e timori altrimenti nascosti, schiudono mondi di così disarmante e patetica intensità, che ancor oggi riguardarli profondamente turba.



Augustus F. Sherman, Albanese soldiers, courtesy of Aperture Foundation, New York

## Ancora fotografi e fotografie

Mi sembra di potermi definire, in questi mesi, un flâneur dell'immagine. Vado in giro inseguendo testimonianze fotografiche, in quella che, assieme a Parigi, può essere a buon diritto definita la capitale mondiale della fotografia (sono persino passato, in uno dei miei primi giorni di permanenza qui, ben sapendo che non avrei trovato nulla – un pellegrinaggio – al 291 della Fifth Avenue, sulle tracce della, melanconicamente nota, Little Galleries of the Photo-Secession). E molte cose interessanti si incontrano, in effetti, al Moma, al Met, all'International Center of Photography (ICP), al Solomon R. Guggenheim Museum, nelle librerie (Rizzoli Bookstore, sulla 57th Street, Barnes & Nobles, in Union Square), nelle piccole gallerie d'arte del Greenwich Village o di SoHo, alla Howard Greenberg Gallery, su Madison Avenue, nelle sale espositive connesse con le università (la Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery dell'Hunter College, per esempio), e altrove. Si intuiscono bene le nuove tendenze in atto (notevoli immagini di Deana Lawson, George Georgiu, Viviane Sassen, Sanja Iveković, Jason Francisco, molti dei quali nati negli anni Sessanta e Settanta, già approdati in collezioni di tutto rilievo e alla pubblicazione di libri importanti), ma si hanno riscontri più ampi, a volte del tutto inediti, su vicende più consolidate del mezzo, su aspetti della sua storia nel nostro Paese intuiti, a volte, trascurati, sempre.

In effetti, il mio girare per le vie della città, malgrado sia quasi sempre senza macchina fotografica, rinvia un po' al genere, così praticato a New York, della street photography, un genere che modella molto la cifra visiva del luogo, cui si

uniformano in buona misura anche le immagini contemporanee che accompagnano queste note. La fotografia di strada ha offerto forma e sostanza a esaltanti esperienze collettive (su una delle quali, quella della Photo League, tra breve mi soffermerò), ma anche a solitarie imprese di descrizione dello spazio urbano, quale quella di Weegee, e soprattutto di Vivien Maier, che ha documentato la città (e Chicago), con grande lucidità e pathos, le cui immagini, a volte in forma anonima, affiorano qui un po' ovunque, dalle vetrine di un vecchio atelier del Village, alle raffinate stanze della già menzionata Howard Greenberg Gallery<sup>6</sup>.

Mi soffermerò su quattro mostre, tra molte altre, piccole e grandi, che hanno attratto la mia attenzione. Non sempre, come si vedrà la mia attenzione vuol dire sintonia con quanto ho osservato, e tuttavia curiosità ed effervescenza intellettuale s'impongono.

## The Photo League



Joe Schwartz, Greenwich Village, 1939 c., courtesy of Columbia Museum of Art, Ohio

---

<sup>6</sup> Per quel che concerne Weegee, solitario battitore libero, ma anche membro molto attivo della Photo League, si veda la mostra curata da Brian Wallis presso l'ICP, *Murdur is my Business*, dal maggio al settembre 2012. Per un approccio alle immagini di Maier, rinvio al sito recentemente costruito, <http://www.vivianmaier.com>, dove è esposta una sua significativa, anche se non esaustiva, antologica. Dal 29 settembre al 15 novembre 2012, la "Galleria dell'incisione" di Brescia ha esposto, per la prima volta in Italia, il lavoro della fotografa americana (ma di madre francese e padre austriaco), attraverso circa trenta fotografie realizzate tra i primi anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta.

La vicenda della Photo League è, come quella di Sherman, poco nota in Italia. Eppure essa ebbe, per la fotografia sociale, importanza analoga, se non maggiore, delle ben più conosciute e discusse (da noi) esperienze della Farm Security Administration (FSA)<sup>7</sup>. Direi che dopo Lewis Hine e le figure di Jack Delano, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, Roy Stryker, Jon Vachon, Marion Post Wolcott, i fotografi che aderirono al gruppo newyorchese, o che si mossero nei suoi immediati dintorni, disegnano quella linea di continuità nell'impegno che ha costituito uno dei tratti caratteristici della fotografia americana (e newyorchese). Una mostra, organizzata presso il Jewish Museum, al Museum Mile, con il contributo del Columbus Museum of Art (Ohio), accompagnata da un curato catalogo, con bei testi di Maurice Berger, Michael Lesy, Anna Wilkes Tucher e una prefazione dei curatori Mason Klein e Catherine Evans, porta autorevolmente l'attenzione su questa esperienza<sup>8</sup>.

La riflessione iniziale che mi vien di fare, ancor prima di entrare nel merito, riguarda la sua collocazione presso il Jewish Museum (e, come anticipato in nota, l'impegno a esporre di un secondo museo ebraico, forse riconducibile semplicemente all'esistenza di rapporti tra istituzioni simili, forse invece a un preciso interesse). Il museo newyorchese, in realtà, ha acquisito, direttamente e per il tramite di generosi donatori (come spesso qui accade), moltissime immagini di autori della Photo League o che erano con l'associazione in stretto rapporto di collaborazione. Alcuni di questi fotografi erano ebrei, come Weegee, Aaron Siskind, o Helen Levitt, ma molti altri no. Il contributo dato, d'altro canto, dalla componente ebraica allo sviluppo della fotografia a New York e negli Stati Uniti è stato imponente se si pensa, oltre a quelle già menzionate, alle figure di Diane Arbus, Richard Avedon, Robert Capa, Alfred Eisenstaedt, Larry Fink, Neil Folberg, Robert Frank, Lauren Greenfield, Lois Greenfield, Nan Goldin, Philippe Halsman, André Kertész, William Klein, Annie Leibovitz, Linda McCartney, Joel Meyerowitz, Man Ray, Herb Ritts, Matthew Rolston, Joe Rosenthal, David Seymour, Julius Shulman, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Roman Vishniac, Garry Winogrand, Penny Wolin. Tra questi, Avedon e Frank ebbero contatti significativi con la Photo League. Insomma, nel complesso, un bel gruppo rappresentativo, che mi con-

---

<sup>7</sup> Nella vasta letteratura Americana di riferimento si vedano quantomeno J. Curtis, *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*, Temple, Temple University Press, 1989; C. A. Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington, Smithsonian Books, 2003. Ricordo di sfuggita che la Library of Congress, ha posto 164000 immagini, realizzate nell'ambito della FSA, on line.

<sup>8</sup> Si veda M. Klein, C. Evans (eds.), *The Radical Camera. New York's Photo League. 1936-1951*, New Haven and London, Yale University Press, 2011. A New York la mostra è stata esposta dal 4 novembre 2011 al 25 marzo 2012, per poi proseguire al Columbus Museum of Art, Ohio (2012), al Contemporary Jewish Museum di San Francisco (2012-2013) e al Norton Museum of Art di West Palm Beach (2013).

sente di ipotizzare un interesse specifico della cultura ebraica nel suo insieme nei confronti dell'atteggiamento progressista, di rottura e di sperimentazione, sia sul piano formale, sia sul piano sociale, che la fotografia e i fotografi postulano. Certo, mi rendo conto che scrivere della "cultura ebraica nel suo insieme" appare difficile, vista la frammentazione attuale di tale mondo in una miriade di espressioni sociali, culturali e religiose differenti; eppure, soprattutto con riferimento al recente passato che le fotografie testimoniano, la tensione progressista e sperimentale, la curiosità umana e la volontà di innovare, sono del tutto avvertibili quali tratti unificanti. La mostra in questione, dunque, mi sembra abbia trovato una sede propria, che ribadisce e rafforza una tendenza, al di là della piacevolezza dell'edificio, del museo (ambientato, per altro, in quella che un tempo fu la casa newyorchese dei Warburg, quella da cui con buona probabilità Aby mosse, una mattina, per attraversare il Central Park e giungere nel Campus columbiano dove l'Ebreo agnostico e laico Franz Boas, nel suo studio, lo attendeva).

La Photo League, dunque, cooperativa di fotografi professionisti e amatori, fu fondata nel 1936 da Sid Grossman (che fu anche direttore della Photo League School, una delle numerose iniziative collegate) e da Sol Libsohn, partendo dal progetto della berlinese Workers International Relief che, nel 1930 fondò a New York la Worker's Camera League, trasformata presto in Film and Photo League. Al primo nucleo di WCL appartennero personalità come Paul Strand e Ralph Steine, che dal 1936 però dettero vita anche a Frontier Films, mentre la cooperativa assumeva la denominazione semplificata con cui oggi è conosciuta. Compiti di divulgazione intorno alle condizioni dei lavoratori e di aperta propaganda, ma anche una cultura fotografica di matrice tedesca, allora assai avanzata sul piano tecnico e su quello culturale, caratterizzarono sin dal nascere il gruppo. Presto esso assunse compiti di responsabilità nella documentazione di aspetti diversi della vita delle classi povere nello spazio urbano, di aperta denuncia delle condizioni abitative e dello sfruttamento sul lavoro, svolgendo sistematiche inchieste nei quartieri più degradati, ma occupandosi anche, con occhio attento e ironico, della vita popolare nel più ampio senso (esemplare, in merito, il reportage fotografico di Morris Engel, eseguito in vero quando il suo impegno nel sodalizio si era già allentato, ma altamente significativo delle idee del gruppo, sulla spiaggia di Coney Island, in una domenica d'agosto del 1938, seguito dallo straordinario documentario di alcuni anni più tardi, nel 1953, da lui realizzato con la collaborazione di Ray Ashley e di Ruth Orkin – vincitore del Leone d'argento a Venezia –, sul vagabondaggio di un bimbo che si allontana da casa e fugge alla stessa affollata spiaggia documentata con le fotografie). Ma si vedano pure le puntuali descrizioni delle feste italiane a Mulberry Street, nel cuore di Little Italy, di Sid Grossman o i resoconti sulla vita quotidiana degli immigrati, dei marinai in libera uscita, dei miseri sciucchi di ogni nazionalità, dei venditori ambulanti e dei piccoli artigiani e commercianti, sugli effetti devastanti sul tessuto cittadino della criminalità organizzata di Luiss Stettner, Arthur Rothstein, Bernard Cole, Arthur Leipzig, Lou Stoumen, Weege, e tanti altri.

Accanto a coloro che più internamente s'impegnarono nelle attività del gruppo, fornendo immagini, animando i corsi di fotografia (allora rari e preziosi), redigendo il bollettino, organizzando mostre e occasioni sociali in cui la filosofia del gruppo e la sua immagine venivano trasmesse alla città, e per il suo tramite, agli Stati Uniti (penso ai già ricordati Grossman e Libsohn, Siskind, Stettner, Rothstein, Cole, Leipzing, Stoumen, ma anche a Eliot Elisofon, Jerome Liebling, Jack Manning, Dan Weiner, Bill Witt, Lou Bernstein, Sy Kattelson, Lester Talkington, Ruth Orkin, Arnold S. Eagle, George Gilbert, Morris Haberland, Sidney Kerner, Richard A. Lyon, Edward Schwarz, Lou Stoumen, Sandra Smith-Weiner), si avvicinarono alla Photo League, nei diversi anni della sua attività, personalità importantissime del panorama fotografico americano e internazionale quali a esempio, Berenice Abbott, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Helen Levitt, Arthur Rothstein, che aveva già lavorato, come ho ricordato nella FSA, Beaumont Newhall, Nancy Newhall, Richard Avedon, Harold Feinstein. Sebbene non vivessero in New York, poi, marcatore importante dell'identità culturale e politica del gruppo, ebbero rapporti rilevanti anche Ansel Adams, Edward Weston e Minor White. Tra le attività memorabili, in questa sintetica ricostruzione, la fondazione dell'Harlem Document Group, con la figura di Jack Manning, cui si deve di aver fatto conoscere al mondo il quartiere nero di New York e le sue dirompenti problematiche sociali, e l'amministrazione della Lewis Hine Memorial Collection, donata dal figlio del fotografo alla League in riconoscimento del ruolo da essa avuto nel promuovere l'attivismo sociale attraverso l'immagine, secondo l'esempio del padre. Come si vede un'azione di straordinaria importanza, che ebbe il merito di fare di New York, negli anni in questione, un cross-road della fotografia internazionale, un luogo dove le idee relative alla fotografia sociale, alla sua confezione, al suo impiego, alla sua efficacia comunicativa furono ampiamente dibattute e subirono una straordinaria accelerazione.

Molti degli autori che ho sin qui ricordato, con la loro centrale importanza nella storia del mezzo, hanno un'estetica propria, a volte assai considerata dallo storia e dalla critica specifiche. Ma esistono dei caratteri comuni, identificativi dell'esperienza della Photo League nel suo complesso? Direi senza dubbio di sì.

Certamente il lasso di tempo di quindici anni durante il quale si sviluppò la loro azione presenta notevoli mutamenti nella tecnica e nello stile della fotografia, soprattutto in un Paese e in una città in movimento quali sono quelli di cui ci occupiamo. L'idea stessa di realismo subisce trasformazioni accentuate, mentre anche sul piano internazionale si affacciano via via nuove estetiche dell'oggettività e del pragmatismo. Tuttavia un'estetica della League mi sembra si affermi con nettezza e determini, nell'immaginario collettivo (nazionale e internazionale), soprattutto il profilo della metropoli atlantica. La New York in immagine si compone attraverso una curiosa ed efficace giustapposizione di tecniche diverse, quella dell'indagine etnografica, con la sua sistematicità, con il suo rapporto non occasionale con le persone ritratte, con la sua alternanza di interesse per i soggetti umani e per l'habitat e i suoi particolari significativi, con i suoi tempi

lunghe, e quella dell'attimo fuggente di bressoniana ideazione (e sublimazione), con la sua capacità di restituire momenti, tempi e spazi fulmineamente allusivi rispetto al fenomeno indagato. Due scuole di pensiero diverse, due declinazioni del realismo opposte, mi sembra tendano a fondersi nell'attività della League, a volte con risultati di sorprendente efficacia etnografica. Un'etnografia che sposta decisamente il focus della sua attenzione, dalla marginalità sociale dei rifiutati e dei non integrati di Hine, dalle campagne e dall'ambiente rurale celebrati nelle immagini della FSA, verso il cuore della contraddizione capitalistica, la città, la metropoli, la capitale del XX secolo. Credo che l'attività del gruppo sia la prima che descrive con sguardo puntiglioso, la contraddizione urbana, nel suo farsi e disfarsi, nella sua compresenza di radicali diversità, nella sua parziale, affannosa integrazione di molti, pur dentro una feroce gerarchia sociale. Mi sembra che essa costituisca trasposizione in immagine di quell'idea americana che sembra trovare nella dimensione urbana la sua piena espressione: ciascuno implacabilmente serrato nel proprio mondo, ciascuno permanentemente sulla soglia, ciascuno in grado di trovare le risorse per una propria sopravvivenza, benché stentata, o quantomeno ragioni per essa. Nel suo complesso il lavoro dei fotografi del gruppo, nelle loro marcate differenze di stile, di efficacia, di talento, disegna una poderosa etnografia della città, che non ne lascia in ombra nessun aspetto. Al suo interno si staglia un'idea ampia del mondo popolare, articolata in classi, strati, gruppi etnici, aggregazioni di quartiere o professionali, corporazioni e lobbies, che si estende a volte, con sguardo ironico e tagliente sul mondo dei ricchi e dei benestanti, sulle circoscritte oasi del privilegio. Su tutto, si staglia l'attenzione complessa alle realtà degli immigrati, sorta di filo rosso, eredità hineiana, seguiti con lucido occhio critico (rispetto a modelli culturali e a pratiche sociali spesso percepite come auto ghettizzanti), ma anche con viva simpatia umana e sentita partecipazione sociale.

La Photo League cessa la sua attività nel 1951. Il 4 dicembre del 1947, infatti, essa compariva nella lista ufficiale dei gruppi «totalitarian, fascist, communist or subversive», sottoposta dall'United States Attorney General, Tom C. Clark al Presidente Harry S. Truman. Walter Rosenblum, presidente del sodalizio all'epoca, apprese la notizia dai giornali. La reazione fu vigorosa; l'unità del gruppo assai alta; la solidarietà del mondo della fotografia e della cultura generosa e pronta. Per la fotografia si ricordano gli interventi di sostegno, tra gli altri, di Paul Strand, Dorothea Lange, Ben Shahn, Edward Weston, Ansel Adams. La sofferenza umana e civile dei membri, in particolare del fondatore Grossman, fu elevatissima. Per mostrare all'America e al mondo cosa fosse la League, slealmente accusata di attività sovversive, fu organizzata una grande mostra retrospettiva, dal significativo titolo di *This Is the Photo League*, inaugurata nel 1948.

Ciò che appare interessante, rileggendo i documenti dell'epoca, le dichiarazioni, gli articoli, i testi di protesta ufficiale, è lo stupore e l'indignazione dei membri della League e dei suoi dirigenti. Essi ritenevano di aver svolto, negli anni della loro attività, una funzione civile indispensabile. La loro testimonianza di verità

era considerata consustanziale all'American way of life e parte essenziale del credo politico ufficiale dello Stato americano. Non è errato dire che, al di là degli effetti pratici, della ventilata cessazione dell'attività e della dispersione del gruppo e della sua esperienza di lavoro comune, si intravede uno stupore personale assoluto; è un intero mondo che sembra crollare per molti dei fotografi. Benché essi avessero ben chiara l'ingiustizia radicata in ogni parte della società newyorchese e americana, e le ricadute di iniqua diseguaglianza che essa quotidianamente generava, credevano fermamente nella sostanziale capacità di miglioramento del sistema. Il loro operare era fiducioso e il tradimento di questa fiducia determinò, per alcuni di essi, un autentico tracollo esistenziale. Credo che ben attestino quanto affermo le parole di Rosenblum, tratte dall'articolo, intitolato *Where Do We Go from Here?*, comparso nel numero speciale, edito in risposta all'attacco repressivo, di *Photo Notes*, la rivista del gruppo, nel gennaio del 1948.

«The history of the Photo League – scrive il fotografo –, is the history of its members. We have developed a tradition based on social realism because our members concern themselves deeply with the world they live in [...] We feel deeply about the people we photograph, because our subject matter is of our own flesh and blood. In Harlem or on the East Side, we aren't tourists spying on the quaint mannerisms of the people. We aren't interested in slums for their picturesque qualities. The people who live in them are our fathers and mothers, our brothers and sisters. The kids are our own images when we were young. The inhumanity of watching a woman drag a big sack of coal up four flights of stairs hurts us because our mothers did it too. How can one be censured for being interested in one's fellow man? Our immaturity has never been in depth of emotion. What many of us did lack was the aesthetic ability to sum up our emotions and feelings in pictures that expressed fully and completely in visual terms what was in our hearts. But that is a problem with which those Photo Leaguers who photograph the social scene are coming to grips with more securely. [...] We are, have been, and always will be, an organization devoted as exclusively to photography as a disordered world will allow us to be. Our members are of every race, color, and creed—of every shade of political opinion. The only question our membership committee asks of prospective members concerns the seriousness of their approach to photography. The Photo League is a photographic and not a political organization»<sup>9</sup>.

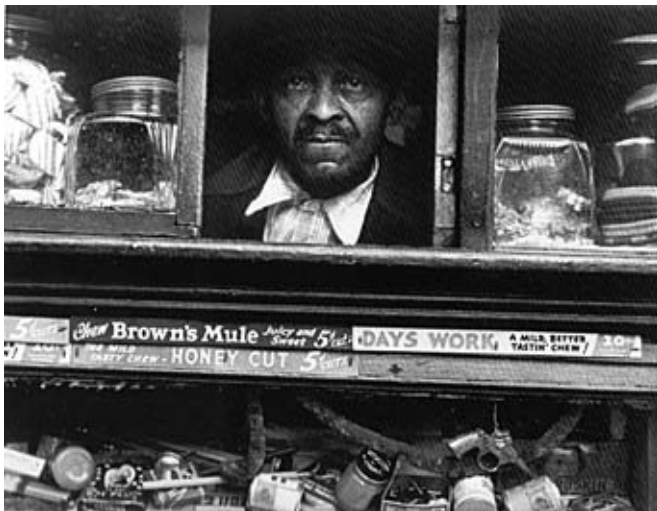
---

<sup>9</sup> (La storia della Photo League, è la storia dei suoi membri. Abbiamo sviluppato una tradizione basata sul realismo sociale, perché i nostri membri sono fortemente coinvolti nel mondo in cui vivono [...]) Ci sentiamo profondamente vicini alle persone che fotografiamo, perché il nostro oggetto è parte della nostra carne e del nostro sangue. In Harlem o sull'East Side, non siamo turisti che spiano gli atteggiamenti caratteristici del popolo. Non ci interessano gli slums per le loro qualità pittoresche. Le persone che vivono in essi sono i nostri padri e madri, i nostri fratelli e sorelle. I bambini ci rinviano le nostre immagini di quando eravamo giovani. La disumanità di guardare una donna che trascina un grande sacco di carbone per quattro



Le resistenze della League, furono comunque vane e il gruppo, soprattutto dopo la delazione di un suo membro, Angela Calomiris, in verità agente sotto copertura dell'FBI, che lo accusò di essere cellula del Communist Party, fu costretto alla resa e si disperse nel 1951.

La faccia più oscurantista dell'America post-bellica, con le sue paure strumentalmente usate per una drastica resa dei conti nei riguardi della cultura progressista e per una normalizzazione del campo intellettuale, ebbe la meglio. Significativamente Grossman, assai amareggiato, lasciò New York e si ritirò a Provincetown, (difficile scelta per un cittadino come lui, nato e vissuto a Manhattan), nel Massachusetts, dove aprì una scuola di fotografia, e dove morì qualche anno dopo d'infarto, all'età di 42 anni<sup>10</sup>.



Morris Engel, Harlem Merchant, 1937, courtesy of Columbus Museum of Art, Ohio

---

rampe di scale ci fa male, perché anche le nostre madri lo hanno fatto. Come si può essere censurati per l'interesse nei riguardi del proprio prossimo? Non siamo mai stati inadeguati per la profondità delle emozioni. Quello che a molti di noi è mancato, è stata la capacità estetica di riassumere le nostre emozioni e i nostri sentimenti in immagini che esprimessero pienamente e completamente, in termini visivi, ciò che era nei nostri cuori. [...] Noi siamo, siamo stati e sempre saremo, un'organizzazione dedita così esclusivamente alla fotografia quanto un mondo disordinato ci permetterà di essere. I nostri membri sono di ogni razza, colore e credo, di ogni sfumatura d'opinione politica. L'unica domanda che la nostra commissione d'ammissione pone ai potenziali membri riguarda la serietà del loro approccio alla fotografia. La Photo League è un'organizzazione fotografica e non politica). Traduzione mia.

<sup>10</sup> Per uno sguardo al lavoro di questo notevolissimo fotografo, si veda quantomeno il suo libro, pubblicato postumo con la collaborazione di Millard Lampell, *Journey to the Cape*, New York, Grove Press, 1959.

## Francesca Woodman



Francesca Woodman, *Untitled*, 1976, courtesy of San Francisco Museum of Modern Art

Rispetto alla brevissima attività che ha potuto svolgere, prima della sua radicale negazione della vita e del corpo avvenuta ad appena ventidue anni, credo sia stato detto molto, se non tutto, di Francesca Woodman (1958-1981). Mi sembra, in particolare, che dalla critica statunitense siano stati opportunamente messi in luce, da un lato la straordinaria personalità dell'artista, dall'altro l'interruzione brusca di un lavoro che, sviluppato per poco più di un quinquennio in una ricerca monotematica, sarebbe andato, nel corso del tempo, se tempo vi fosse stato, in chi sa quali direzioni. La mostra del Museo Solomon R. Guggenheim, inauguratasi il 16 marzo del 2012, ma che era stata già esposta qualche mese prima al San Francisco Museum of Modern Art, che ne aveva curato l'allestimento, con la collaborazione della Andy Warhol Foundation for the Visual Arts e della Robert Mapplethorpe Foundation, consente, nella sua completezza e chiarezza espositiva, a mio avviso, di affrontare la figura e l'opera della fotografa e di effettuare una lettura orientata da una sensibilità antropologica; una lettura che, come si può immaginare, a tutt'oggi manca; e che, naturalmente, non sarò in grado di fare io in questi appunti, se non per iniziali, cauti, cenni.

Prima di entrare nel vivo della riflessione, tuttavia, mi sia consentita una considerazione a margine. Woodman spese molto tempo della sua vita in Italia: come residente e scolara a Firenze per due anni, e in numerosi ritorni estivi nella

campagna toscana, con la sua famiglia che vi aveva acquistato una casa; a Roma poi, da fotografa, dopo la sua formazione presso la Rhode Island School of Design di Providence, negli Stati Uniti, per un ulteriore anno di lavoro sperimentale, duro e teso, di cui resta traccia copiosa nella sua non copiosa produzione. Conosceva molto bene l'Italiano e l'ambiente artistico romano in cui ha lasciato traccia e memoria. La riflessione critica sul suo lavoro, però, nel Paese elettivo cui la sua sensibilità si rivolse, per motivi che andrebbero indagati a fondo, è carente. Un'importante mostra a Siena e Milano, con un catalogo, una più piccola mostra a Roma, nel contesto stesso in cui ella trovò alimento per la propria sperimentazione, qualche altra piccola e sporadica iniziativa, è quanto in circa trent'anni dalla sua morte il nostro Paese ha saputo produrre<sup>11</sup>. Come pure non vi sono prodotti dell'ingegno di Woodman, a quel che mi consta, conservati in musei e gallerie italiani. Un'assenza significativa, che molto dice dell'attuale condizione di minorità italiana sul versante storico-artistico, e dello stato delle cose fotografiche da noi.

Sottolinea, in uno dei saggi di presentazione al catalogo della mostra, Corey Keller, in sintonia con quanto altri hanno osservato, come il soggetto pressappoco unico del lavoro dell'artista, che si svolse dal 1975 al 1981, sia se stessa, come ella non abbia fatto altro che eseguire suoi autoritratti; pochi in effetti gli altri soggetti, poche e del tutto particolari le presenze maschili in un universo quasi del tutto femminile<sup>12</sup>.

Ad un occhio attento, questi "autoritratti" si scompongono in una serie di rappresentazioni che rinviano a categorie figurative diverse e che parlano di cose diverse: la propria identità; l'apporto del corpo alla costruzione di tale identità; la centralità della sessualità nella definizione del sé; i rapporti tra corpo, spazio e soggettività che garantiscono, o sostengono in qualche modo, uno stare nel mondo. Molte volte la stessa immagine può essere, plausibilmente, inserita nei diversi regimi di senso che ho richiamato; altre volte, invece, la lettura appare univoca e rigorosamente orientata. Direi che Woodman ha fatto di sé il centro di un universo d'esperienza e rappresentazione che abbraccia alcuni tra i temi più sensibili della vita intellettuale occidentale negli anni in cui ella operò. Il suo corpo è divenuto, così, un pre-testo, attraverso cui mettere in scena interrogativi e tensioni centrali della contemporaneità, per il tramite di una cultura precocemente assimi-

<sup>11</sup> La mostra senese si è tenuta presso Santa Maria della Scala, nel 2009; quella milanese a Palazzo della Ragione, dal luglio all'ottobre del 2010, quella romana, presso la Galleria "Il museo del Louvre", nel giugno del 2011. La mostra senese-milanese, dal titolo *Francesca Woodman, ritratti interiori tra Providence, Roma e New York*, è stata curata da Marco Pierini e Isabel Tejada. Il catalogo, a cura di Pierini, è uscito per Silvana Editoriale, Milano, 2010. La mostra romana, dal titolo *Francesca Woodman – Photographs 1977-1981*, è stata curata da Giuseppe Casetti.

<sup>12</sup> Cfr. C. Keller, *A Portrait of the Artist as a Young Woman*, in C. Keller (ed.), *Francesca Woodman*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2012, pp. 169-185.

lata nell'ambiente savant della sua famiglia, ma soprattutto attraverso una sensibilità subliminare, che le faceva intuitivamente costruire la scena significativa. A volte vediamo la fotografa interrogarsi ansiosamente o ironicamente sul rapporto che lega la sua apparenza al dato segreto e sfuggente della sua identità; ma altre volte vediamo come l'identità stessa ulteriormente si sdoppi in una concentrata meditazione sul sé, e in una sperimentale rimessa in causa dell'io sociale (delle apparenze, delle similitudini, dei camuffamenti e delle sparizioni).

Centrale nel gioco della rappresentazione dell'artista, comunque è, come anticipato, il corpo, la sua consistenza materiale, la sua pelle-confine, la sua duttilità nel raccogliere la luce, la sua capacità di rapporto con la materia estranea, la vernice, la carta, l'acqua, il vetro, la corda, il muro, il legno del pavimento. Più che mai, vedendo il corpo di Woodman, nella sua assieme impietosa e leggera lettura del femminile, mi torna in mente il corpo che si ha e che si è, il corpo soggetto e il corpo mondo di Maurice Merleau-Ponty. In un celebre passo de *L'occhio e lo spirito*, il filosofo scriveva: «visibile e mobile, il mio corpo è annoverabile tra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché vede e si muove, ritiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo, la casa degli altri, è fatto della medesima stoffa del corpo. Queste antinomie sono modi diversi di dire che la visione è presa, o si fa, nel mezzo delle cose, là dove un visibile incomincia a vedere, diventa visibile per se stesso e grazie alla visione di tutte le cose, là dove persiste l'indivisa comunione del senziente e del sentito».

Con immediata trasparenza, pur senza direttamente conoscerlo ritengo, Woodman offre immagini alle formulazioni del filosofo francese. Le cose che si presentano incrostate dalla carne del corpo, e il corpo che si presenta amalgamato, in tutto o in parte alle cose; l'immediata consistenza materica della carne; l'immediata identità spaziale tra un corpo limitato e la vastità indefinita dello spazio alieno; la possibilità di riassumere attraverso lo sguardo l'irrisolta tensione che si stabilisce tra il corpo e lo spazio; la possibilità di uscire da sé attraverso lo sguardo per vedere il proprio corpo come se fosse cosa tra le altre cose.

Forse, in tempi recenti, nessun altro studioso ha saputo tradurre in un sistema di lettura antropologica del corpo, la tensione fenomenologica di Merleau-Ponty, come Thomas Csordas; e leggendo la sua opera, la sperimentazione di Woodman emerge non soltanto per la sua indubbia adesione a un intuito background filosofico, ma anche per la sua concreta capacità di esemplificazione antropologica<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Si vedano, in una produzione vasta, quantomeno T. Csordas (ed.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 e T. Csordas, *Body/Meaning/Healing*, New York, Palgrave, 2002.

Al centro della riflessione di Woodman sul rapporto corpo-mondo, si situa la sua attenzione per la sessualità femminile, narrata in mille varianti, con sfumature diverse che vanno da quelle romantiche e fiabesche a quelle dalle più esplicite valenze sado-maso. Una sessualità incerta, dunque, ambigua e duplice, che ha bisogno continuo di rispecchiarsi nell'immagine per costruirsi, manifestarsi, riconoscersi. Che necessità di un'eidesis per essere, ed essere riconosciuta (esemplare, a riguardo, il video presente in mostra, in cui Woodman lacera, con fatica e snervante lentezza, una spessa carta trasparente che occulta il suo corpo nudo, liberandolo a poco a poco e rivelandolo allo sguardo in tutta la sua provocatoria innocenza).

Una sessualità che sembra, inoltre, porsi come luogo costitutivo dell'identità femminile. Come se, per poter essere, per poter affermare la propria identità, per poter superare la situazione di negazione e coercizione che il suo corpo ha storicamente vissuto, per poter affermare il proprio diritto a possedere ciò che si è, a padroneggiare un involucro sensibile che imponga considerazione e rispetto, la donna debba mostrare e recepire, in tutte le sue forme, la propria sessualità; che si esprime in modo incerto e diviso, sospeso tra autocompiacimento e paura, tra piacere e dolore, tra sfrontatezza e divinità (le serie del corpo torturato e del corpo angelicato, mi sembra disegnano con nettezza l'arco di questa tensione narrativa).



Francesca Woodman, *On Being an Angel, 1*, 1977, courtesy of San Francisco Museum of Modern Art

Lo spazio, infine. Esso gioca nella fotografia di Woodman un ruolo importantissimo. Non è soltanto la cornice in cui è racchiusa la rappresentazione del corpo. Diviene esso stesso il corpo, dilatato e smembrato; diviene il luogo dello svelamento e della paziente ricomposizione; diviene la scena di affermazione, a volte luminosa a volte opaca, ma sempre significativa attraverso tali opposte qualità, di una soggettività faticosamente inseguita sulla superficie sensibile.

È stato scritto che l'intero corpus delle immagini della giovane fotografa statunitense rappresenti un'insistita e lucida anticipazione della morte che lei si sarebbe data, poco dopo il suo approdo a New York, il 19 gennaio del 1981; a me sembra, al contrario, una chiara e cosciente figurazione della difficoltà della vita, quando essa è vibratilmente animata da un intenso amore per il mondo e per le cose e da un inderogabile bisogno di verità.

## Cindy Sherman



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1979, courtesy of CS and Metro Pictures, New York

La grande esposizione di Cindy Sherman, curata da Eva Respini con Lucy Gallun, inaugurata al MoMa il 26 febbraio del 2012, accompagnata da un catalogo, con testi di Respini e Johanna Burton e una conversazione dell'artista con John Waters<sup>14</sup>, mostra alcuni elementi di continuità e alcuni elementi di radicale

---

<sup>14</sup> Si veda E. Respini (ed.), *Cindy Sherman*, New York, The Museum of Modern Art, 2012. La mostra sarà esposta dopo la sua chiusura a New York, nel giugno 2012, al San Francisco

rottura con la ricerca condotta da Woodman. Le due esibizioni, presenti grosso modo nello stesso periodo sul palcoscenico cittadino, offrono una straordinaria occasione di confronto sulle forme di auto-rappresentazione del sé, e del femminile, e sulle modificazioni che tali forme hanno subito nel passaggio storico tra la modernità apicale della giovane artista suicida e la post-modernità dell'altra. Modificazioni, un immediato riscontro delle quali si ha già nelle forme espositive: eleganti, intime, raccolte, limpidamente sofisticate quelle del Guggenheim, quanto eclatanti, esteriori, gridate, vistosamente e grossolanamente contraffatte quelle del MoMa. Naturalmente, questa seconda mostra è elaborata con la partecipazione decisiva dell'artista e il suo stile è parte integrante del messaggio che costei vuole raggiungere; un messaggio violento, connotato da tratti di macabra isteria, che adopera il grande formato, la gigantografia, la stampa digitale portata alla massima possibilità tecnica di lettura, il colore cromogenico, al fine di enfatizzare ed ampliare l'effetto perseguito.

Le circa centottanta fotografie in mostra raffigurano, anche in questo caso, un solo soggetto, Sherman stessa. Esse sono divise in due grandi parti: la prima che comprende la notissima serie *Untitled Film Stills* (su cui tornerò tra breve), iniziata nell'autunno del 1977 (due anni dopo l'avvio dell'attività fotografica di Woodman), e portata a termine nel 1980, che le dette immediata e vasta notorietà tra la critica e il pubblico colto; la seconda che racchiude lo stupefacente repertorio di trasformazioni, alcune delle quali raccapriccianti, funebri, luttuose, violentemente decomposte, decapitate o mutilate, alterate con innesti artificiali, con parti del corpo maschile (il pene innanzitutto), altre delle quali sfacciatamente ironiche nel travestimento e nell'atteggiamento dell'artista-modella.

Woodman inizia a fotografare a 17 anni, Sherman a 23. Entrambe si occupano esclusivamente di sé e della definizione in immagine della propria identità femminile.

*Untitled Film Stills*, attraverso 80 immagini in bianco e nero, scattate come se fossero fotogrammi di un film, o di uno spot pubblicitario, esplora le diverse incarnazioni stereotipiche del femminile quali fuoriescono dai film hollywoodiani di serie B, dai noir, dai prodotti della cinematografia artistica europea (con riferimenti ad Antonioni, Hitchcock, Sirk). Curate nei minimi dettagli scenografici dalla Sherman che "interpreta" ciascuno dei ruoli femminili, senza tuttavia un diretto rapporto con un preciso referente filmico ("non avevo realmente in testa nessun film", ricorda in proposito l'artista), le immagini costituiscono un repertorio del déjà vu, una collezione di icone sostitutive della realtà, un catalogo delle codificazioni formali dell'immagine della donna. Animano e caratterizzano l'intero corpus, il rapporto con lo spazio domestico, con la cucina, il salotto,

---

Museum of Modern Art (2012), al Walker Art Center di Minneapolis (2012-2013) e al Dallas Museum of Art (2013).

la stanza da bagno e quella da letto, i luoghi dove si cristallizza l'immagine del femminile nell'esercizio di sue funzioni sociali imprescindibili; l'affioramento della sessualità, assieme promessa e repressa (il corpo di Sherman qui non è mai del tutto nudo, a differenza di quello di Woodman, costantemente scoperto e offerto allo sguardo, ma le ginocchia in vista, il déshabille negligente, la silhouette nel bagno, il seno intuito, la chiusura della figura in un angolo, la stessa atmosfera di sospensione, a tratti di sospetta aggressione, che trapela, sembrano alludere a una sessualità possibile, elemento di coagulo, e persino di risoluzione, delle visioni stereotipiche del femminile).

Come s'intuisce, un progetto formalmente diverso da quello di Woodman, mosso però da un simile intento di esplorazione, passando per il proprio corpo e per la propria immagine, da un lato della costitutività del femminile rispetto alle apparenze codificate, dall'altro della propria personale identità dentro il contesto sociale della rappresentazione. E l'età giovanile delle due fotografe, con la sua caparbia e ideologica volontà di rinnovamento, il clima culturale della seconda metà degli anni Settanta, benché declinato in modo differente nei diversi luoghi di formazione e di esercizio della professione (per Sherman, nata nel 1954 a Glen Ridge, nel New Jersey, province diverse da quelle di Woodman e, poi, un approdo relativamente stabile a New York), contribuiscono a rendere possibile un confronto ravvicinato. Naturalmente, la strada scelta da Sherman transita per le icone sociali che inibiscono una spontanea affermazione della femminilità, mentre quella di Woodman si serra in un'esplorazione insistita e scoperta del sé; l'una sembra guardare alla dimensione sociologia, l'altra a quella psicologica.



Cindy Sherman, Untitled, 1985, courtesy of CS and Metro Pictures, New York

Con l'avanzare dell'esperienza di Sherman, con il suo approdare, attraverso i cicli *A Play of Selves*, *Centerfold/Horizontals*, *Fairytales*, e *Disasters*, a quella visione disperata e grottesca che ho prima ricordato, e a un immediato referente psicoanalitico, tornano le possibilità di comparazione. Qui occorre operare una distinzione. Se dal punto di vista stilistico le narrazioni divergono sempre più, dal



punto di vista dei contenuti esse si avvicinano. Il corpo grottesco, infatti, deforme e invertito, ibridato, sessualmente ostentato, scomposto e sezionato, ridotto a manichino, a clown, a icona pubblicitaria, a maschera, a caricaturale presenza stereotipica, a cadavere violato e decomposto, di Sherman, forza i limiti somatici conoscibili, decostruisce in mille modi l'immagine della femminilità, organizza strategie sperimentali di ottundimento del sé e della propria percezione, altera i limiti della combinazione spaziale e temporale, con una ricerca che, per alcuni tratti, rinvia a Woodman. Naturalmente, ancora una volta, la ricerca di quest'ultima è intima, solitaria e desolata, un muto interrogarsi, dentro un orizzonte di rarefatta nitidezza, sulle ragioni della propria presenza nel mondo; quella di Sherman è pubblica, mostrata e affollata (pur nella solitudine estrema della propria autistica rappresentazione), un gridare, dentro una scena decadentemente post-moderna, il proprio vissuto di alienazione dal mondo. L'eleganza di Woodman, come ho scritto, parla della vita, con il rammarico di una necessaria negazione; la bizzarra brutalità di Sherman parla della morte, con l'imbarazzo di una necessaria affermazione.

Le due fotografe, a quel che mi consta, non si conobbero, avendo esperito percorsi diversi che non le hanno portate a incrociarsi. Woodman si suicidò nel giorno della nascita di Sherman (chissà che quest'ultima non abbia riflettuto intorno a tale casuale circostanza).

## Margini d'Italia



Arturo Zavattini, Tricarico 1952, courtesy of Archivio Zavattini, Roma

È caratteristica permanente della vita culturale di New York l'interesse per l'Italia. Un interesse ben avvertibile anche nei mesi del mio soggiorno. Mesi di-

stinti da una certa insistenza su aspetti della marginalità sociale, passata e presente, del nostro Paese. Temi e problemi legati a contesti sociali difficili ed emarginati, e a una certa neo-realisticizzazione (mi si perdoni il brutto neologismo) del paesaggio culturale e sociale, affiorano, a esempio, negli incontri del Seminar on Modern Italy della Columbia University; nella presentazione del video *The Cinecittà Refugee Camp, 1944-1950*, di Marco Betozzi e Noa Steimatsky, sulla temporanea trasformazione di Cinecittà in un campo di rifugiati nell'immediato dopoguerra, presso la New York University; nell'organizzazione, presso l'Hunter College della City University, a cura di Maria Antonella Pellizzari, della mostra *Peripheral Visions. Italian Photography in Context, 1950s-Present*<sup>15</sup>; nell'esibizione, nei mesi di marzo e aprile del 2012, presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò, della mostra di fotografie e video *Italy's Margins. Social Exclusion in Photography and Film, 1860-2010*, curata da David Forgacs, brillante studioso, abbastanza noto nel nostro Paese<sup>16</sup>, da pochi mesi professore di Contemporary Italian Studies alla New York University, accompagnata da numerosi e affollati dibattiti in varie sedi qualificate.

Su quest'ultima iniziativa vorrei soffermarmi, per le riflessioni critiche che sollecita e per il suo interesse nel palesare una certa idea dell'Italia, quale si costruisce Oltreoceano.

Va subito detto che la mostra appare fotograficamente incerta e, tuttavia, fotograficamente interessante. Tra quelle visitate, infatti, usa la fotografia (e il film) come fonte primaria per la ricostruzione di aspetti importanti della storia culturale e sociale di un Paese. Non si guardano fotografie, inquadrature nella storia del mezzo, sia pur in rapporto con la storia sociale complessiva, come nell'iniziativa sulla Photo League, a esempio, né si usa la fotografia come testimonianza autoriale su un determinato evento o aspetto della vita sociale, come nella esibizione di Grey Villet, presente all'ICP, che documenta la vita quotidiana di una coppia interracial americana, nei giorni del loro arresto e del loro iniquo processo in Virginia alla metà degli anni Sessanta dello scorso secolo<sup>17</sup>, ma si parla di qualcosa *attraverso* la fotografia, presupposta quale fonte e documento fondamentale. Dunque, un approccio interessante e, lo si ammetterà, infrequente (per lo meno in un Paese, quale il nostro, in cui entusiasticamente si suole dire che su quella determinata cosa X, vi era anche «un'interessante *appendice* fotografica»).

<sup>15</sup> Si veda M. A. Pellizzari (ed.), *Peripheral Visions. Italian Photography in Context, 1950s-Present*, Milano, Charta, 2012.

<sup>16</sup> Tra le sue opere in lingua italiana si veda D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.

<sup>17</sup> Si veda G. Villet, *The Loving Story. Photographs*, New York, International Center of Photography, gennaio-maggio 2012. Sulla interessante figura del fotografo, di origine sudafricana, mi piacerebbe poter tornare in qualche occasione.

Assunta però la centralità della fotografia come fonte e documento, ne si trascura alquanto la specificità documentale.

Le fotografie, tutte riproduzioni, non sono indicate come tali, né è segnalata la tecnica attraverso cui sono state riprodotte; autori, datazioni e basi archivistiche sono a volte citati approssimativamente; le referenze tecniche degli originali sono omesse. Non sappiamo, insomma, di fronte a cosa siamo quando siamo di fronte a un'immagine. Vediamo assieme copie di antiche fotografie dell'Ottocento e di manifesti di Oliviero Toscani per Benetton. Ciò che c'è da attendersi, dal punto di vista critico, dalle immagini, non è poi abbastanza definito: sicché una fotografia di genere della metà dell'Ottocento viene usata come fonte referenzialmente verosimile, mentre a un'immagine costruita secondo un progetto documentario ponderato e comprovato, viene attribuito un significato che quel progetto verosimilmente non aveva. L'assenza di un rigoroso approccio filologico, che ci riferisca come è fatta la cosa che vediamo, cosa era in origine, da chi era stata fatta, in quale epoca, per quali scopi, dove è conservato l'originale; l'incertezza circa il posizionamento del curatore a fronte dell'autorialità fotografica e filmica, vanificano un po' lo sforzo fatto di assegnare alle immagini la responsabilità del discorso storico che pronunciano. Sembra, per certi versi (quelli più tecnici e materiali, che più rinviano alla logica del ritaglio messo assieme affinché dalla muta giustapposizione di tutti sortisca un significato, e questo significato sia essenzialmente iconografico), di vedere un piccolo esperimento di resurrezione di *Mnemosune* di Aby Warburg.

Sul piano dei contenuti, la mostra offre immagine di cinque grandi spaccati della vita italiana dall'unità al close present, caratterizzati dalla loro marginalità rispetto al centro borghese, nazionale e statale che definisce il Paese: le periferie urbane; il mondo contadino meridionale; i manicomi; le colonie; gli immigrati, i nomadi e altre figure dei contorni. In mostra, tuttavia, non si definisce il centro rispetto a cui individuare gli universi marginali testé elencati, né si problematizza la continua mutabilità, caratteristica di tutti i sistemi politici occidentali, delle nozioni di centro e di margine, e dei loro reciproci rapporti. Si mettono insieme diverse declinazioni sociali della marginalità, con lo scopo di delineare una geografia politica in cui quest'ultima è predominante. Tesi che, tenendo presente la storica avversione all'inclusione manifestata dallo Stato nazionale italiano, può per molti versi essere condivisa. Certo, l'unificazione di forme storiche e antropologiche assai differenti dell'esclusione sociale, originate e plasmate in spazi e tempi diversi, sotto la comune egida della marginalità, è suggestiva e provoca una possibilità, provocatoria, di rimessa in discussione di categorie storiografiche obsolete e opache. Vedere la storia sociale e politica d'Italia, e la sua stessa vicenda antropologicamente significativa, come la creazione di un universo di emarginati che perennemente e mutevolmente ruota attorno a un inaccessibile – e ineffabile – nucleo borghese, non definito in mostra, e tuttavia intuitivamente egemone e pre-potente, costringe a ripensare molte logiche interne alla nostra costruzione nazionale e a riaggregare i dati secondo dialettiche nuove. E ciò mi

sembra molto interessante e stimolante. Qualcosa, del resto, che mi è familiare, e che si muove in direzione di quella radicale rimessa in discussione del paradigma nazionale che, sul versante delle produzioni iconografiche, ho tentato, a mia volta, di esperire.

È un fatto meritorio, inoltre, che venga adoperata una categoria antropologica, quella di *marginie*, che Forgacs, nella sua brillante e argomentata introduzione alla mostra effettuata il giorno della sua inaugurazione, non manca di fondare dal punto di vista teorico, riportandola a quella elaborata da Arnold Van Gennep nella sua famosa opera del 1909, *Les rites de passage*. È un fatto meritorio perché fondare la riflessione relativa alla costruzione delle identità nazionali in Occidente sulla nozione di *marginie*, e dunque sulle politiche di inclusione ed esclusione che ne conseguono, conduce a un approccio corretto e interessante, anche se non del tutto nuovo per gli studi antropologici contemporanei. Credo, tuttavia, che la nozione di *marginie* vada ulteriormente problematizzata, secondo linee che proverò a esporre.

Non voglio attardarmi, pedantemente, sulle molte letture critiche che la teoria vangenneppiana ha avuto nel corso del tempo e sino ai nostri giorni. Anche soltanto fermandosi all'antropologia classica, tuttavia, la rilettura dinamica, complessa, posizionale e reversibile della nozione di *marginie*, che dobbiamo a Victor Turner, può tornare utile.

Molte figure sociali che hanno posizione diversa, con concreto riferimento alla Storia del nostro Paese, sono raggruppate infatti da Forgacs in una indistinta condizione marginale. Una condizione che, invece, potrebbe utilmente essere esplorata nella sua complessa articolazione.

La condizione in cui versano alcuni degli uomini portati sulla scena dallo studioso sembra essere quella preliminare. Si compiono operazioni rituali che presuppongono un abbandono del vecchio, nella prospettiva di un possibile ingresso nel nuovo. Ho lavorato, all'inizio della mia attività di ricercatore, con Franco Ferrarotti nelle baracche e nei borghetti romani, ho visto l'Acquedotto Felice evocato, tra altri luoghi consimili, nelle sue immagini presenti in mostra. Coloro che vi abitavano non erano *sul marginie*; erano, con van Gennep, molto prima, nella zona di separazione dal vecchio mondo contadino da cui provenivano. E, infatti, numerosi riti di separazione venivano quotidianamente compiuti: lezioni di lingua italiana e di *urban way of life* (per gente disoccupata, che raccoglieva stracci vecchi e cartone), censimenti e indagini statistiche (assolutamente privi di senso), affaccendato *bighellonare* di assistenti sociali e psicologi, misurazioni e valutazioni planimetriche sulle aree degli insediamenti, che ogni giorno mettevano in moto le comunità segregate e avevano il compito di innescare i rituali di purificazione che il loro stato richiedeva (pulizia del fango delle strade sterrate – come svuotare il mare con il secchiello –, restauro e addobbo delle capanne e delle baracche, vaccinazioni e disinfezioni dei bambini, interviste, compilazione di complessi questionari per popolazioni in larga parte analfabete, etc.). Gli sfortunati abitanti delle *urban peripheries* di allora, insomma, non erano *sul marginie*, ma si preparavano a

entrarvi, ritualmente e pazientemente. Canonicamente, infatti, le pratiche di separazione dal vecchio cui erano sottoposti, e cui si sottoponevano, rappresentavano un'ammissione implicita di appartenenza e di possibile inclusione.

La condizione in cui versano altre figure, invece, è propriamente e staticamente di soglia. Esse non sono più separate dal vecchio mondo, né ancora accolte nel nuovo; stanno lì, immobili, attendendo che la loro vicenda umana e sociale si consumi. L'esclusione per loro si manifesta nella forma di una permanente mancanza di attualità. Inessenziali, esse non sono né prima, né dopo, né fuori, né dentro. Il loro stare sulla soglia è caratterizzato dal totale disinteresse per la loro situazione. Possono mutarla, tale situazione, imponendosi all'attenzione distratta della comunità nazionale, soltanto mutando se stessi, convertendosi in forza lavoro migrante per il mondo industriale e per i grandi agglomerati urbani caratterizzati da elevata produttività e sviluppo. Questi secondi abitanti del margine sono i contadini del Sud (ma anche del Nord; si ricordi la quantità di uomini e donne delle campagne settentrionali finita a Ellis Island, come in tutti gli altri grandi serbatoi di assorbimento della manodopera, in Italia e all'estero).

Altre figure ancora, infine, la soglia l'hanno varcata, quantomeno sul piano teorico. Ma tale attraversamento non ha comportato riagggregazione, accoglimento e inclusione. Vi è un modo, vi sono molti modi, di sofisticata esclusione di chi sta all'interno, e forme sapienti di baratto tra riagggregazione ed esclusione. Riflettiamo sulle figure sociali presenti in mostra. Alcune di esse, interne al sistema, lo hanno a un certo punto rifiutato (coloro che sono internati nei manicomi); altre sono state annesse al sistema stesso in modo coercitivo e violento (gli abitanti delle colonie); altre ancora sono penetrate di forza nel sistema, violando il confine e accampandosi al suo interno (i migranti, racchiusi negli attuali universi concentrazionari del bel Paese). A tutti costoro, paradossalmente, l'appartenenza non può essere negata (sono dentro, perché cittadini italiani, perché assimilati a essi con atto di forza, perché, benché aliens, con atto di muta e disperata forza si sono gettati al di là della linea di soglia); è concessa, però, a condizioni speciali: che siano sottoposti ai mille riti di purificazione del nuovo Stato, che rimangano chiusi nei ghetti che sono stati creati per contenere la loro imbarazzante diversità. Così nudità e pigiami, elettroshock e contenzioni per i primi; purificazione delle loro città con il fuoco e con la creazione di speciali spazi ghettizzati costruiti dai colonialisti, per i secondi; recinti, ri-costruzione d'identità più o meno stereotipe, disinfezioni e vaccinazioni di massa, permesso di soggiorno nel migliore dei casi (che sancisce, mentre lo apre, il recinto in cui si dovrà stare per sempre), per gli ultimi.

Come si vede la nozione di margine è assai ardua da praticare e la unificazione delle differenze interne, operata nella mostra newyorchese, al di là dei suoi indubbi meriti, rischia di non far comprendere la labirintica complessità del Paese su cui vorrebbe gettare luce.

## Harlem



Harlem, 125th Street, foto Federico Faeta

Il 25 marzo 2012, nella St. Tomas Liberal Catholic Church posta sulla 144th Street, ad Harlem, durante l'ufficio della Passion Sunday un coro di voci nere, dialogando con la possente voce recitante del Rector, James P. Roberts Jr., canta l'eterna vicenda, rappresentata in tutto il mondo cristiano, delle ultime ore della nobile vita di Jesus, said the Chist. Il pubblico nero risponde con commenti e brevi interiezioni formalizzate – Hi man! –; le anziane signore sfoggiano vistosi cappellini piumati, eleganti e lunghi vestiti, pesanti collane e orecchini d'oro; gli uomini i loro abiti buoni, i loro Borsalino di feltro, i loro gioielli migliori, braccialetti, anelli al mignolo, gemelli, spilla per cravatta, qualche orecchino singolo. La musica ritmata e sincopata del gospel ha ceduto il passo a una partitura da musical, con frequenti ricorsi a frasi dell'operetta europea, e un ricorrente motivo di walzer. Può apparire strano, a un primo ascolto, ma se si ritorna con la mente alla straordinaria capacità di assorbimento e rielaborazione della musica nera nei tempi, si comprende come non ci sia nulla di cui meravigliarsi. Ciò che mi viene in mente, invece, è che la narrazione cui assisto – invitato, alla fine, ad alzarmi in piedi con gli amici con cui sono, per essere ringraziati per la nostra presenza, in quanto «our foreign guests of today» – è la medesima che giustifica il mio essere qui a New York, con una borsa di ricerca finalizzata allo studio

della sacra rappresentazione di Cerveno (Brescia), in Val Camonica. Si parla, insomma, di qualcosa che ha riempito le mie holy weeks per molti anni, nel Mezzogiorno italiano, e che al mio rientro in Italia, dopo mesi di studio e lavoro preliminare qui, dovrò affrontare. E l'amplissima diffusione della leggendaria cattolica, e delle sue forme di narrazione e di rappresentazione, nella Chiesa ufficiale di Roma, nei gruppi laici che muovono la scena quaresimale ogni dove, persino dentro una Chiesa home made, fondata dal padre dell'uomo che ci parla e che guida l'ufficio (in omaggio a un pervicace bisogno di autonomia, che qui è più forte che mai, e foriero anche di disgustose derive fondamentaliste), dimostra la sua costante funzione di creare e mantenere società. Questa cerimonia, per parte della comunità di Harlem, è stata occasione d'incontro, di confronto, di dialogo; per noi stranieri un modo per raffrontarci al quartiere misterioso e sfuggente, in trasformazione, nel bene e nel male, di cui molti parlano in città e in università.

## Sakura Park



Il margine di Sakura Park su Riverside Drive, foto Francesco Faeta

Sul ciglio nord occidentale di Morningside Heights, nel quartiere dove si estende il Campus della Columbia University, tra la Riverside Church e la seve-

ra mole dell'International House, poco discosto dalla riva dell'Hudson, si trova il piccolo Sakura Park. Un giardino molto curato, silenzioso e ventoso, freddo anche nella primavera in cui i suoi splendidi ciliegi si aprono in milioni di piccoli fiori bianchi. Sakura, in Giapponese, vuol dire appunto, fiori di ciliegio, e il parco fu costituito con una parte dei duemila ciliegi portati dal Giappone e regalati alla città di New York, da parte del Committee of Japanese Residents of New York, nel 1912. Oggi vi giocano pochi bimbi e pochi cagnolini all'ombra del vicinissimo Grant Memorial. La presenza di questo luogo, edificato su un terreno di John D. Rockefeller (che effettuò in seguito donazioni per migliorarne l'aspetto), acquistato nel 1896 dalla città di New York, mi fa riflettere sull'importanza delle relazioni internazionali tra Stati Uniti e Giappone all'epoca. Relazioni cerimoniose (se si vuole circospette, considerata la siderale diversità), ma cospicue e caratterizzate da scambi commerciali e culturali considerevoli. Mi viene in mente, nell'aggirarmi nel silenzioso sfavillio dei ciliegi in fiore che disperdono, a ogni folata proveniente dal fiume, festoni di petali bianchi nell'aria, la traccia di questa relazione importante presente nel film *Letters from Jow Jima* di Clint Eastwood, tratto dal romanzo *Picture Letters from Commander in Chief*, di Tadamichi Kuribayashi. Lì, come ricorderà chi ha visto il film, il valoroso e intelligente ufficiale che comanderà la resistenza giapponese agli Americani nello sbarco sull'isola, proviene dagli Stati Uniti, dove ha amici cari e dove il suo soggiorno, presso l'upper class locale, è stato circondato da affettuosa simpatia. Porta con sé una preziosa rivoltella americana e ha l'abitudine di sorseggiare, accanto al sakè, il whiskey, ovviamente senza per nulla rinunciare alla sua marcata identità nipponica e alla fedeltà al suo imperatore e al sistema di credenze che sacralizzano il suolo giapponese. Un'ulteriore testimonianza, insomma, di relazioni privilegiate e di un regime di reciproco rispetto e di alto riguardo.

Posso immaginare il trauma americano al momento dell'attacco proditorio di Pearl Harbour. L'insignificanza di questi gentili alberelli donati, rispetto alla unilaterale rottura di un regime protratto di amicizia e considerazione diplomatica. Si saranno seduti sotto questi rami memori della loro origine, i Newyorchesi, nei terribili giorni dopo l'inizio del conflitto con gli Asiatici? Tra tante altre cose materiali, le guerre distruggono anche le consuetudini gentili, una lunga, faticosa e complessa trama di rapporti tesi alla comprensione e alla reciproca tolleranza.

Anni dopo, nel 1960, una grande lanterna giapponese, tōrō, scolpita in pietra tratta dal sacro suolo nativo, fu regalata al Sakura Park dalla città di Tokio, per celebrare il gemellaggio tra le due città. Fu installata alla presenza dell'allora principe imperiale Akihito e della sua consorte Michico. Ai suoi piedi la scritta «Presented by the citizens of the Metropolis of Tokyo to the citizens of the City of New York in celebration of the Tokyo-New York sister-city affiliation, inaugurated on February 29th, 1960». Di mezzo, tra altre nefandezze, Hiroshima e Nagasaki.



## Nine/Eleven



Nine/Eleven Memorial, foto Francesco Faeta

Com'è del tutto naturale, vista l'enormità della tragedia, al centro della vita sociale newyorchese è ancora, largamente, quell'area del Financial District, prima nota come World Trade Center, poi come Ground Zero, e oggi infine come Nine/Eleven Memorial. Si parla poco di quanto è accaduto, in realtà, ma non vi è traccia di rimozione in questo relativo silenzio. È come se la cosa si fosse inscritta nel tessuto (nel vissuto) della città in modo sì profondo, che l'evocazione appare del tutto inutile.

Entrando nello spazio dove avvenne l'attacco terroristico, dopo undici anni, non mi è possibile non riandare commosso con la mente a quanto vissuto dalla città e dai cittadini, dalla nazione americana. Qualcosa efficacemente riassunto nella vicenda del libro di Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, da cui è stato tratto l'omonimo film di Stephen Daldry, seguito con pacata tensione, in questi mesi, nei cinema della città. Qualcosa che personalmente ha rotto, per me, quel velo di invalsa estraneità che aveva finito per caratterizzare, nel corso del tempo, il mio rapporto con il Paese d'oltreoceano, con le sue discutibili, quando non riprovevoli, politiche, con la complessa e contraddittoria faccia con cui si presentava al mondo. Per la prima volta ho sentito, in quell'occasione, quanto europei e occidentali fossero quelle vite e quei sentimenti violati, anche

se non ho potuto obliare le responsabilità profonde delle politiche americane per lo stato di violento disordine del pianeta. Un sentimento di profonda partecipazione e appartenenza, insomma, non disgiunto da complessi impulsi di riprovazione per scelte errate da cui la violenza fondamentalista cerca di trarre una sua legittimazione. Due figure accademiche, appartenenti all'Università che mi ospita, sintetizzano emblematicamente i sentimenti in questione, come scriverò in chiusura di questa nota.

Commozione ed emozione non sono particolarmente sollecitate dalla struttura del Nine/ Eleven Memorial. Il numerosissimo personale che introduce all'interno dell'area museale, e che vigila nei suoi dintorni e al suo interno, mantiene un profilo somnesso. Poliziotti e volontari vigilano con discrezione e gentilezza e anche le pratiche di filtraggio elettronico sono assai più morbide che non quelle, a esempio, messe in atto per l'imbarco delle isole Liberty ed Ellis. La breve guida introduttiva in più lingue, distribuita all'ingresso, non sollecita le corde emotive e i riferimenti all'atto terroristico e alle sue conseguenze sono ridotti al minimo. Si parla più di cosa si sta facendo per ricostruire e riqualificare l'area. Nessun oggetto o scritta rinvia direttamente all'accaduto e i resti di una delle costruzioni crollate sono incapsulati in una teca di cristalli che non sbandiera o enfatizza la loro presenza.

Sentimenti forti sono semmai sollecitati dal cantiere che tutto intorno ancora si estende, dai rumori che da lì provengono, dall'operosità febbrile di chi vi lavora anche di notte, dall'altezza e dall'imponente bellezza della costruenda (e ormai pressappoco ultimata) Freedom Tower. Dall'imperiosa volontà di rinascita e potenza che dal luogo emana e che si afferma senza bisogno di proclami e commenti. La sistemazione data al Memorial da Davis Brody Bond, che sta lavorando con il Design Team di Michael Arad e Peter Walker e con la collaborazione del gruppo norvegese Snøhetta, ormai quasi definitiva, mi convince abbastanza, e il fluire sonoro delle acque, il loro perdersi in un pozzo senza fondo, e la vicenda del piccolo alberello malato per le terribili sollecitazioni «del giorno più brutto» (come viene spesso evocato nel linguaggio corrente), espantato, curato e ripiantato dov'era, additano un nucleo naturale dentro la volontà di potenza; sicché la rinascita sembra trovare una legittimità, che prescinde dalle ragioni stesse dello Stato nazionale americano.

Ma il luogo rinvia alla memoria e le considerazioni che mi vengono in mente, dunque, girando al suo interno, tra gente divisa tra raccoglimento e commozione e un esplicito atteggiamento di turistica curiosità (viene da pensare ai primi come a persone legata alla tragedia del luogo o a essa vicine, ai secondi come visitatori occasionali, di cui la città è colma; ma non è detto sia così), sono relative alle particolari forme di plasmazione che su questo luogo sono in atto.

Ciò che mi sembra di cogliere è un processo di memorial-izzazione del ricordo. Altrove ho scritto che una delle funzioni attuali del lutto nella provincia meridionale italiana sembra essere quella di trasformare la memoria familiare del defunto in un bene patrimoniale. Ciò avviene essenzialmente attraverso

l'edificazione di piccoli mausolei familiari che hanno la funzione di mantenere aperta e operante la dimensione del lutto (non risolvendola, come nel passato rurale e contadino), di patrimonializzare, appunto, in prospettiva familistica, la memoria del defunto.

Su altra scala, e con un *ethos* sociale del tutto diverso, ciò mi sembra accadere anche qui. Si cerca di depurare l'evento della sua carica perturbante, della sua emozione devastante, della sua dimensione individuale, per rendere utile il suo ricordo. Si cerca di trasformare un avvenimento terribile e devastante, attraverso l'addomesticamento della memoria, in uno strumento di ripristino dell'individualità (vulnerata) e di coesione sociale. Del resto, chi ha visitato i cimiteri di guerra americani, sa che si tratta di un modello efficace e collaudato. L'espunzione delle differenze, dei vissuti personali, dei segni del culto, l'unificazione della scena dentro un neutro e rassicurante paesaggio "naturale", la creazione di un'essenziale architettura della memoria, tendono a creare le condizioni per una trasformazione della sofferenza individuale in ragione sociale. Naturalmente tutto ciò tende, in America, a cancellare, o comunque ridurre al minimo, la dimensione personale e soprattutto familiare del lutto e del cordoglio, per rifondarlo in un'ottica pubblica, civile, patriottica, per costruire la cittadinanza. Analogamente, *Nine/Eleven* deve parlare del dolore collettivo della nazione e, tramite questo, ricostruire una memoria patrimonializzata dell'evento.

Ho prima scritto che avrei evocato due presenze accademiche, legate alla Columbia University, quale orizzonte dei miei particolari (e ambivalenti) sentimenti di europeo, rispetto all'America e ai fatti del 2001.

Il mio senso di solidale appartenenza, dunque, in primis.

Impegnato a organizzare un seminario di studio sulle immagini a Taormina, avevo invitato, senza personalmente conoscerlo, David Freedberg, che aveva accettato di buon grado di tenere una relazione. Il seminario sarebbe dovuto iniziare alcuni giorni dopo l'undici settembre, il ventuno, per l'esattezza. Ma Freedberg non venne. Non si sentì di muovere da quella che egli, nato e vissuto a lungo in Sud Africa, sentiva essere la sua città, e di abbandonare quella che in quel momento appariva, oltre che una metropoli gravemente ferita, una prima linea. Lo scambio di email che avemmo in quell'occasione (che avviò tra noi l'amicizia profonda che ancora dura), rappresentò uno di quegli elementi di vicinanza e condivisione di cui dicevo in apertura di questa nota, pur dentro differenti valutazioni circa il modo di elaborare il lutto e di superare la crisi.

Il mio senso di vigilanza nei confronti del sistema americano, in secundis.

Circa un anno prima Edward Said, che non ho avuto la possibilità di conoscere direttamente, che considerava, pur all'interno della sua etica dello sradicamento e dello spaesamento, la Columbia University (dove insegnava *English and Comparative Literature*), e New York, la sua casa possibile (abitava nello stravagante ed elegante edificio del Colosseum, a Riverside Drive, vicinissimo al Campus), che ha dedicato all'ateneo e alla città pagine di memorabile finezza (su

una delle quali tornerò)<sup>18</sup>, veniva strumentalmente attaccato all'interno dell'Università, e secondo molti non difeso con la dovuta energia e con il dovuto senso di liberalità, per un suo atto di marginale importanza e di dubbia interpretazione, usato come pretesto per colpire la sua appartenenza palestinese e il suo impegno per una giusta soluzione del conflitto arabo-israeliano, con suo grande dispiacere personale. Said era stato inoltre critico, in modo assai duro, nei confronti della funesta invasione americana dell'Iraq e le sue posizioni di radicale dissenso nei confronti delle politiche imperialiste, e segnatamente dell'amministrazione Bush, gli avevano provocato, a detta di molti, una condizione di emarginazione e diffusa disapprovazione.



Nine/Eleven Memorial, foto Federico Faeta

---

<sup>18</sup> Si vedano le pagine di introduzione in E. W. Said, *Reflections on Exile (and Other Essays)*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.

## Displaying Identity



Columbus Park, foto Francesco Faeta

Mulberry Street, che costituisce la spina dorsale dei due quartieri etnici, italiano e cinese (assai diversi, nel presente, tra di loro: il primo recessivo, ridotto a quinta folkloristica di un'Italia di maniera e di pessima tradizione alimentare, il secondo in forte espansione, appoggiato alle tozze torri delle sue banche su Canal Street, dai capitali di dubbia provenienza, e animato da mille fermenti di vita e malavita), si apre a un certo punto nell'irregolare Columbus Park. Tale parco è oggi equamente diviso tra una parte americana, con campi sportivi occupati da ragazzi bianchi e, soprattutto, neri, e una parte cinese, organicamente inserita nel quartiere, teatro di molteplici attività. Un tempo lo slargo era noto come Mulberry Bend, faceva parte dei degradati, e tristemente noti, Five Points, e costituiva epicentro delle sanguinosissime faide interne alla comunità cinese, tra associazioni segrete quali l'i Tong, l'On Leong, la Hip Sing, o tra bande giovanili di varia estrazione quali quella dei Dead Rabbit, dei Bullies, degli Shirt Tails e dei Chichesters. Anche per l'intensa opera di denuncia dei progressisti dell'epoca, e in particolare del giornalista e fotografo sociale Jacob Riis, l'area fu poi bonificata e parzialmente riedificata nell'ultima decade dell'Ottocento.

Funzione di questo slargo sembra essere, soprattutto verso il tramonto, quella di mostrare alla comunità, alla città, e ai turisti che si spingono sin qui, l'identità cinese quale emerge dal processo di costruzione e ricostruzione di molti attori sociali locali. Sembra, la piazza, un grande museo a cielo aperto, dove viene messa in scena la vita cinese, nel suo svolgersi americano. Sotto una loggia, lezioni di arti marziali per giovani maschi; intorno al monumento a Sun Yat-sen, numerose scacchiere per giocare a dama e tavoli per sfide a mahjong o a carte, attorno a cui si ritrovano giocatori, sostenitori e curiosi; sulle panchine, gruppi di suonatori e danzatori in perenne attività; nelle aiuole, capannelli di giovani

e anziani a colloquio; in un angolo, venditori di medicinali tradizionali ed esperti di medicina cinese a fronteggiare clienti meditatondi. Solo l'esibizione del cibo, nella sua varia declinazione del crudo e del cotto, è relegata ai margini della piazza-parco, nelle mille piccole botteghe che vi si affacciano e costituiscono cornice e complemento dell'operazione di messa in mostra (assieme alle numerose e monumentali agenzie di pompe funebri).

Non comprendo bene, la mia conoscenza della città non me lo consente, a cosa serva esattamente questo display, quale sia la sua funzione politica. È certo, tuttavia, che una recita è in atto, secondo canoni propri della tradizione asiatica (forse nella sua versione migrante).

Un amico italiano, che lavora come ufficiale di collegamento tra le nostre forze dell'ordine e l'FBI, sostiene che ogni atto, gesto, azione rituale, postura, esecuzione musicale o recita, ogni mossa sulle scacchiere poste sui tavoli, possiede un significato codificato, tangente o interno alle logiche di una società ad alta densità mafiosa. Forse è il suo habitus di investigatore che lo spinge a pensare ciò. Però è abbastanza trasparente il fatto che ogni cosa possiede un senso molteplice: qualcosa afferma un modo di essere "etnico", qualcosa comunica messaggi in codice, qualcosa è prodotta per se stessi, qualche altra per la comunità prossima, quella dei white and black Americans che vivono a stretto contatto di gomito, qualche altra ancora per pochissimi eletti che sono in grado di vedere e provvedere. Anche noi, sprovveduti forestieri, dal transito più o meno fugace, dobbiamo ricevere un messaggio di cultural intimacy, secondo le grammatiche e le sintassi magistralmente individuate da Michael Herzfeld. La cosa straordinaria, che mi sembra degna della più ammirata considerazione nella logica della Visual Anthropology, è che tutti questi messaggi vengono emessi contestualmente e simultaneamente, secondo codici semantici giustapposti e stratificati, in una logica comunicativa di vertiginosa complessità. Come stare, per quel che mi concerne, di fronte a un alveare in piena attività.



Mulberry Street, angolo Columbus Park, foto Francesco Faeta

## New York City



Lincoln Center, foto Federico Faeta

Prossimo a tornare in Italia, verso la fine del semestre, s'infittiscono le domande circa il senso dell'esperienza che sta per concludersi. Molti mi chiedono, con una certa preoccupazione, cosa io ne pensi della città, dell'università in cui sono stato ospite, quale siano le immagini che mi porto via. Mi mantengo sempre alla larga dall'obbligo di definire, in termini essenziali, le esperienze, particolarmente quando esse transitano attraverso la mia peculiare soggettività. Penso che esse siano sempre molto più complesse di qualche risolutiva definizione soggettivamente orientata. In questo caso penso anche alla particolare difficoltà insita nel mettere a confronto una sensibilità europea e un'esperienza americana (benché New York appaia realmente, come il senso comune riferisce, volta verso il vecchio continente). Trascrivo, perciò, a chiusura di queste note, come parziale risposta ai quesiti vigili e quietamente apprensivi degli amici americani, righe non mie, scritte presumibilmente in città, nel giugno del 2000, che conservano larga validità, mi sembra, dodici anni più tardi, e in cui credo di potermi riconoscere e riconoscere aspetti importanti della mia esperienza umana e intellettuale qui.

«L'università americana, per chi ci insegna e per molti che ci studiano resta ancora l'ultima vera utopia. [New York], dinamica, elettrizzante, eclettica, carica di energia, instabile e totalizzante, è oggi ciò che Parigi è stata un secolo fa: la capitale del nostro tempo. Può apparire paradossale, per certi versi ridondante aggiungere che la centralità di questa città sia dovuta proprio all'eccentricità e al particolare mix dei suoi attributi, ma credo che in fondo corrisponda al vero.

E non si tratta di un carattere sempre positivo e confortevole: soprattutto per chi vi risiede senza essere in qualche modo legato a interessi finanziari, immobiliari o nel mondo dei media, lo strano statuto di New York, ciò che ne fa una città diversa da tutte le altre, rappresenta più che altro un aspetto problematico nella vita quotidiana, dal momento che la marginalità e la solitudine dell'outsider possono facilmente avere il sopravvento sulla familiarità dell'abitarsi.

Per buona parte del XX secolo la vita culturale di New York è parsa svilupparsi lungo mille rivoli, del resto evidenti, la maggior parte dei quali determinati dalla particolare collocazione geografica della città, principale porto d'accesso americano. Ellis Island, luogo par excellence dell'immigrazione, ha visto infrangersi sui suoi scogli ondate di popolazioni tra le più povere della società americana, per le quali New York rappresentava il primo e il più delle volte definitivo luogo di approdo. [...] Da queste comunità migranti ha tratto origine buona parte dell'identità della città come cuore pulsante e centro radicale della vita politica e artistica, incarnato nei movimenti socialisti e anarchici, nella Harlem Renaissance e nelle sperimentazioni nel campo delle arti figurative, della fotografia, della musica, del teatro. Tali sradicate narrazioni urbane hanno via via acquisito uno status per certi versi canonizzato [...], conferendo a New York quel suo particolare carattere di palcoscenico permanente, ma facendole progressivamente smarrire ogni reale contatto con le sue radici migranti. Come capitale dell'editoria, per esempio, New York non è più il luogo in cui scrittori ed editori d'avanguardia potevano avventurarsi in territori inesplorati, ed è invece diventata punto di massima concentrazione dei principali colossi mediatici globali. Anche Greenwich Village, cuore pulsante della bohème americana, ha da tempo smesso di battere, come del resto la maggior parte delle piccole riviste e delle comunità di artisti che le alimentavano. Quella che resta è una comunità di migranti e di esuli, in permanente tensione con il centro simbolico (e per lo più reale) dell'economia globalizzata del tardo capitalismo». Descrizione di città che sarebbe potuta essere di Walter Benjamin per Berlino e, poi, per Parigi, e che è invece del già ricordato Said<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> E. Said, *La critica e l'esilio*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 7-32, pp. 7-8. La traduzione è di M. Guareschi e F. Rahola.





Spanish Harlem, foto Federico Faeta

A Barbara Faedda, David Forgacs, Nelson Moe, Anna Ottani Cavina, Maria Antonella Pellizzari, Francesco Pellizzi, Jane Schneider, Peter Schneider, Pamela H. Smith, Anna Soci, Paolo Valesio, Ittai Weinryb, e a tutti i colleghi fellows dell'Italian Academy, un caloroso ringraziamento per aver animato intellettualmente la mia primavera newyorchese. A David Freedberg, la gratitudine per aver reso possibile questa esperienza e per avermi dedicato, con affettuosa amicizia, parte del suo tempo. A Federico Faeta, per aver messo a mia disposizione alcune delle innumerevoli immagini da lui realizzate a New York, e ad Antonello Ricci, per aver letto e commentato il primo draft di queste note, va infine la mia riconoscenza.