



Joel Meyerowitz

Sightseeing. Un sentimento della vita

Quando Steve Jobs ha presentato nel 2007 il nuovo iPhone 4, per sottolinearne l'eccezionale design ha detto che era come "...una bellissima fotocamera Leica". Uno dei più grandi geni del XX° secolo che a suo modo ha dato uno straordinario riconoscimento a un altro, forse meno noto ma altrettanto rivoluzionario.

Era il 1913 quando Oskar Barnack, un ingegnere della Leitz Optische Werke di Wetzlar, creò il primo prototipo di quella che a tutti gli effetti è diventata la prima fotocamera moderna, e che avrebbe visto la luce nel 1925 cambiando di fatto il modo di fotografare e facendo nascere il photoreportage moderno.

È grazie a questa nuova macchina, piccola, portatile, con un obiettivo luminoso e la possibilità di utilizzare la pellicola cinematografica, che la fotografia è riuscita ad andare nelle strade per fotografare la vita.

Ed è proprio nelle strade, quelle di New York, che ne-

gli anni '60 è cominciata la parabola fotografica di Joel Meyerowitz. Ed è cominciata anch'essa con una Leica, che Meyerowitz ha trasformato in uno strumento capace di cristallizzare momenti fuggenti, di comporre in un'immagine elementi diversi che messi in relazione tra loro acquisiscono un significato diverso e superiore.

Una relazione mai interrotta, quella tra Meyerowitz e Leica, e che oggi si rinnova e si rinforza ancor più, grazie alla capacità di Leica di riuscire a creare strumenti che coniugano la propria grande tradizione ottica alle più avanzate tecnologie digitali, e la capacità di Meyerowitz di usare questi strumenti per declinare la propria creatività e la propria visione in opere artistiche di sublime bellezza.

*Renato Rappaini*

Managing Director di Leica Camera Italia



GALLERIA SAN FEDELE

**Sightseeing.**

**Un sentimento della vita**

Mostra fotografia  
di Joel Meyerowitz

28 ottobre–30 novembre 2013

Mostra a cura di  
Giovanni Chiaramonte  
con Andrea Dall'Asta

*Organizzazione  
mostra e catalogo*  
M. Chiara Cardini  
Laura Geronazzo

*Progetto grafico*  
Andrea Lancellotti

*Allestimento*  
Umberto Dirai

*Organizzazione stampa*  
Augusto Papini

*Stampe fotografiche*  
Mario Govino, Studio GM,  
Milano

*Montaggi e stampa  
della fotografia n. 29*  
Colorzenith, Milano

Catalogo realizzato  
con il contributo di



Si ringraziano  
per la cordiale disponibilità  
Joel Meyerowitz  
e Leica nella persona  
di Andrea Pacella

Sommario

- 00 **Joel Meyerowitz: le ragioni del vedere**  
Andrea Dall'Asta
- 00 **Trattenere il tempo**  
Joel Meyerowitz
- 00 **Immagini**
- 00 **Città e destino**  
Giovanni Chiaramonte



ULTREYA

# Joel Meyerowitz: le ragioni del vedere

Interrogarsi sul significato dell'immagine, soprattutto nella nostra società cosiddetta dei consumi, significa porsi le domande fondamentali che si pongono alla base della nostra cultura occidentale, nata dall'incontro tra la cultura greca e quella ebraica, fondata sulla visione, sul «senso» stesso del vedere.

Se oggi la cultura contemporanea invita continuamente a un rapido quanto superficiale «consumo» dell'immagine, moltiplicandola all'infinito, attraverso le diverse tecnologie adottate dai mass media, occorre al contrario educarsi alla visione, prestare attenzione a quanto ci circonda, al modo con il quale guardiamo la realtà e ci lasciamo da lei interpellare.

Occorre sapere vedere, per attraversare la superficie del mondo, cercando di riconoscere il segreto stesso della vita. Troppo spesso, attraverso l'immagine, la realtà è infatti trasformata in epidermide, pelle, in un prodotto da consumare e gettare rapidamente. Il suo potenziale simbolico è così vanificato. Se il mondo antico parlava di contemplazione, da *cum-templum*, significando con questa parola lo spazio del cielo che l'augure delimitava per osservare il volo degli uccelli, era per il

motivo che la visione non si limitava alla percezione di un semplice accadimento del reale, quanto piuttosto rinvitava alla visione della verità inscritta al cuore delle cose. In definitiva, entrava nel mistero stesso di Dio, la cui visione era il fine stesso della vita umana. La Galleria San Fedele è lieta di presentare a Milano una personale di Joel Meyerowitz, grande fotografo americano della *street art*, la cui attenzione, sin dagli esordi della sua attività come Art Director dell'East Bronx nel 1963, si incentra sull'indagine delle «ragioni» della visione.

Che cosa stiamo facendo quando riprendiamo un'immagine attraverso l'apparecchio fotografico? Fotografare, sembra suggerirci Meyerowitz, non è semplicemente fissare un frammento del mondo su un foglio di carta sul quale si imprime passivamente le tracce della luce, ma un scoprire se stessi, un indagare la profondità e il senso della propria vita.

Figlio di un commerciante dalle origini ebraiche e «allievo» di un gigante della fotografia come Robert Frank, sin dalle sue prime immagini, dalle straordinarie foto degli anni cinquanta scattate nelle strade affollate di

New York a quelle più meditative riprese nei paesaggi di Cape Cod, per giungere a quelle agghiaccianti di Ground Zero (Meyerowitz è stato l'unico fotografo ad avervi accesso dopo l'11 settembre), il colore è fondamentale, quando ancora si preferiva il bianco e nero, in quanto considerato presupposto della «vera fotografia». E parlare di colore significa entrare nei sentimenti dell'uomo, esprimere le sue emozioni e le sue passioni. Rivelare la pienezza dell'essere dell'uomo. Scattare una foto non è un semplice fatto tecnico professionale, sembra dirci Meyerowitz, ma un gesto pienamente umano. Significa affermare il proprio «sì» alla vita, anche nelle situazioni più drammatiche e angosciose, riconoscere la traccia, il passaggio di una rivelazione nella storia.

Anche dalle macerie delle Twin Towers è possibile fare ri-emergere lo splendore della vita. La storia dell'uomo, iniziata sin dal momento della creazione, come descritto nel libro della Genesi nella Bibbia, non può arrestarsi. Occorre imparare a «vedere». Così, riprendere una foto in una strada vuole dire ricercare una profondità d'immagine, che sa elevare una «comparsa», tra le tan-

te che incontriamo distrattamente giorno dopo giorno, apparendoci insignificanti, pure effimere apparizioni, in «individuo», «persona». Così, registrare un momento qualunque della nostra vita e all'apparenza senza valore può trasformarsi in un «evento», come se quell'istante fosse illuminato da un raggio luminoso che sa cogliere il segreto di quel «qui e ora», andando al cuore del visibile. Si tratta di cogliere la bellezza nell'istante provvisorio e transeunte del mondo.

Meyerowitz è come un nomade, che nel pellegrinaggio della vita non cessa di scorgere quella nube della presenza divina che guida il popolo di Israele attraverso il deserto, accompagnandolo, illuminandolo, conducendolo alla Terra Promessa del «vedere».

Le fotografie scattate recentemente in Provenza nello studio di Cézanne – quasi Meyerowitz lasciandosi guidare dal padre dell'arte del Novecento, volesse andare all'origine delle ragioni stesse della visione contemporanea – presentate qui a Milano per la prima volta alla Galleria san Fedele, sembrano a uno sguardo superficiale porre una parentesi nella sua ricerca. Si manifestano come paesaggi dell'anima.

Meyerowitz si accorge che, fotografando gli oggetti usati dal grande pittore francese per le sue tele sullo sfondo grigio del suo studio, questi non consegnano alcuna ombra. Appaiono come oggetti magicamente sospesi in un'eternità senza tempo.

Quell'istante fugace dello scatto fotografico si trasforma qui in momento di contemplazione, di estasi, come se ogni dramma dato dalla presenza del chiaroscuro fosse momentaneamente sospeso. La luce sembra avvolgere

ogni cosa. Oggetti silenziosi ci guardano, ci osservano, ci interrogano, come se ci richiamassero a riconoscere nella loro visione una pienezza di senso che non potrà mai esaurirsi.

Una storia che non sembra mai avere fine. È questo il segreto della visione. Della bellezza stessa.

*Andrea Dall'Asta SJ*

Direttore Galleria San Fedele

# Trattenere il tempo

Usare una fotocamera a banco ottico 8x10 è un'esperienza straniante, almeno all'inizio. Quando per la prima volta mi sono posato sulla testa il panno scuro e ho aperto l'otturatore ho visto il mondo sottosopra e speculare al vero, ma riprodotto alla perfezione sul vetro finemente smerigliato che si trova sul retro della fotocamera. Tutto ciò che avevo imparato sul tempo e sul movimento, sulle reazioni istantanee e sul trovarsi nel posto giusto al momento giusto, è rimasto congelato di fronte a quella grande scatola in legno e cuoio, montata su un alto treppiede. Forse non dovrei dire "congelato", perché a pervadermi è stata una sensazione di calore! Mi sembrava di ribollire di pace e silenzio, e ho provato un'intensa connessione con la natura, la luce e lo spazio profondo. Tutti i dubbi sull'inquadratura e sull'esposizione, che avevo quando fotografavo per le strade, si sono dissipati in quell'immagine ribaltata, viva ed emozionante.

Mi ha stupito la facilità con cui mi sono adattato a lavorare con questa tecnica. Ma all'inizio ho avuto il buonsenso di prendere alcune delle mie immagini preferite di Eugène Atget e di guardarle sottosopra: già quella è stata una rivelazione. Provateci con le foto di qualsiasi artista

che usasse una macchina fotografica di grande formato, e vedrete con quanta attenzione suddividono lo spazio e sfruttano i bordi dell'immagine, come valutano il peso e l'equilibrio fra le energie che individuano nell'inquadratura; e capirete il modo in cui giocano con queste forze. Non è tanto una questione di composizione quanto di presenza, energia, scala e proporzioni. Lo studio di quelle immagini mi ha insegnato a reagire e a trovare una logica in ciò che si stava mostrando a me. Era un riconoscimento immediato e istintivo che richiedeva, nello stesso istante della sua apparizione, una risposta fredda e mediata: un metodo che mi è piaciuto subito e che si adattava a ciò che stavo diventando. Questo modo di interagire con la propria evoluzione, e con lo strumento con cui si sceglie di lavorare, ha sempre fatto parte del processo di scoperta di sé di un artista. Pensiamo a Matisse, che quand'era vecchio e costretto a letto ritagliava la carta, o a Jackson Pollock quando scoprì di poter danzare con la vernice liquida, facendola schizzare sulla tela; o ancor oggi a David Hockney che disegna su un iPad, usando le dita come pennelli digitali: è così primordiale!

Per me la prima grande scoperta è stata l'incredibile niti-

dezza delle immagini scattate al crepuscolo. Quella grande macchina fotografica, salda sul suo treppiede e puntata sulla luce che sbiadiva, dilatava il tempo in secondi e spesso in minuti – una dimensione con cui lavoravo raramente quando usavo una camera a mano – e mi ha insegnato che il tempo era luce, e che con il mio fedele strumento potevo esplorare, e assorbire, una quantità maggiore di mondo di quanto avessi creduto possibile. Ogni giorno sembrava regalarmi nuove idee su ciò che era possibile fotografare.

Ero talmente convinto di essere destinato a restare per sempre un fotografo di strada, e che la città fosse tutto ciò che dovevo guardare e a cui dovevo pensare, che non avrei mai immaginato di prendere in mano una fotocamera a banco ottico! Credevo che quegli apparecchi fossero riservati ai vecchietti della Costa Ovest – Ansel Adams, Edward Weston e gli altri del Gruppo f/64, con le loro teatrali immagini di alghe e conchiglie, peperoni e cascate. E ora eccomi qui, sulle nude spiagge di Cape Cod, conquistato all'istante da un nuovo senso del Tempo e della Luce, e animato dal folle desiderio di impararne il significato e le dimensioni.

Se resti abbastanza a lungo in riva al mare, come ho fatto io tre mesi all'anno per più di trent'anni, finisci inevitabilmente per farti domande sullo spazio e sulle dimensioni relative degli esseri umani, e sui giochi della luce sopra l'acqua. In riva al mare si percepisce con chiarezza affascinante la relatività delle nostre proporzioni: la nostra insignificanza di fronte alla vastità della natura, che rappresenta un elemento essenziale dell'esperienza umana fin da quando la nostra specie è uscita dal brodo primordiale.

Usando una fotocamera di grande formato, che riproduce con squisito acume ogni cosa davanti a sé, mi sono domandato come raccontare quell'esperienza primigenia ritraendo un panorama fatto solo d'aria e acqua. A prima vista, sembrava esserci molto poco da fotografare: l'angolazione della luce nelle diverse stagioni e ore del giorno; l'evoluzione delle nubi e il colore dell'acqua in tutti i suoi umori e mutamenti; i commenti lasciati dal vento sul pelo dell'acqua; la baia vuota, abbandonata dalla marea; l'apparizione e sparizione della linea dell'orizzonte; la vastità di quello spazio come appare al buio, o quando il chiaro di luna scrive sulla sua superficie. Ero

abituato a scattare fotografie più complesse, sfruttando ogni elemento dell'inquadratura, dal più vicino al più lontano, per dare significato al momento. Ma lì in riva al mare ho avuto la sensazione che ci fosse così poco, che non succedesse quasi niente. Come potevo fotografare una realtà così scarna?

Come dicevo, quando uso una macchina di grande formato adotto un approccio diverso rispetto alla macchina a mano: con la quale – per via delle piccole dimensioni dell'apparecchio, del livello di nitidezza e della profondità di campo con cui lavoro – i dettagli più piccoli risultano spesso sgranati. La fotocamera a banco ottico, invece, riproduce con acutezza assoluta tutto ciò che inquadra: il dettaglio più minuto, spesso invisibile con la camera a mano, diventa parte essenziale del contenuto. Un giorno mi è venuto in mente che il panorama che guardavo – la baia e il cielo, con l'orizzonte a dividerli – fosse in realtà una profonda conca di spazio fisico che, in mancanza di indizi di prospettiva rinascimentale da usare come riferimenti, ci appare sempre come l'unione di acqua, linea dell'orizzonte e cielo: ovvero, in termini fotografici, una metà superiore e una inferio-

re. Ho trovato interessante questa bipartizione, e questa piattezza dell'immagine nonostante i trenta chilometri di distanza dell'orizzonte e l'infinita profondità della volta del cielo. Nelle fotografie appariva come un campo diviso in due da una linea; e così è iniziata una lunga serie di estati passate a osservare quello stesso panorama in luci diverse. Mi sembrava una forma di fotografia difficile, scarna e minimalista, una sfida interessante. Il risultato delle tante estati di lavoro nella baia somiglia un po' a quei campionari di colori che si vedono nei negozi di ferramenta: fotografie scattate nello stesso punto in momenti diversi, ma uno spettro di tonalità sorprendentemente ricco, considerata la semplicità del luogo e la permanenza delle sue proprietà.

A distanza di vent'anni, mi sembra che essermi posto quelle domande mi abbia insegnato a guardare le cose in modo nuovo e più semplice. Ancor oggi non smetto di farmi domande, sul vedere e sul fotografare: domande che tengono vivo ai miei occhi il medium della fotografia.

*Joel Meyerowitz*



1 ——— NEW YORK CITY, 1975





3 ——— HARTWIG HOUSE, TRURO, 1976



4 ——— DOORWAY TO THE SEA, PROVINCETOWN, 1982



5 ——— PROVINCETOWN, 1989



6 ——— PORCH, PROVINCETOWN, 1977



7 ——— PROVINCETOWN, 1976





9 ——— DAIRY LAND, PROVINCETOWN, 1983



10 ——— RED INTERIOR, PROVINCETOWN, 1977



11 ——— BAY/SKY, PROVINCETOWN, 1977



12 ——— BAY/SKY, PROVINCETOWN, 1981



13 ——— BAY/SKY, PROVINCETOWN, 1983



14 ——— 6<sup>TH</sup> BETWEEN MARKET AND CHESTNUT,  
SAINT LOUIS, 1977



15 — THE ARCH, SAINT LOUIS, 1977



16 ——— 4<sup>TH</sup> BETWEEN MARKET AND CHESTNUT,  
SAINT LOUIS, 1977



17 — THE ARCH, SAINT LOUIS, 1977



18 ——— THE ARCH, SAINT LOUIS, 1977



19 ——— ALBINO MAN, SIGHTSEEING,  
EMPIRE STATE SERIES, 1978





21 ——— LOOKING SOUTH SERIES, NEW YORK CITY, 1988



22 ——— VIEW OF THE SITE FORM  
THE WORLD FINANCIAL CENTER, LOOKING EAST,  
NEW YORK CITY, 2001



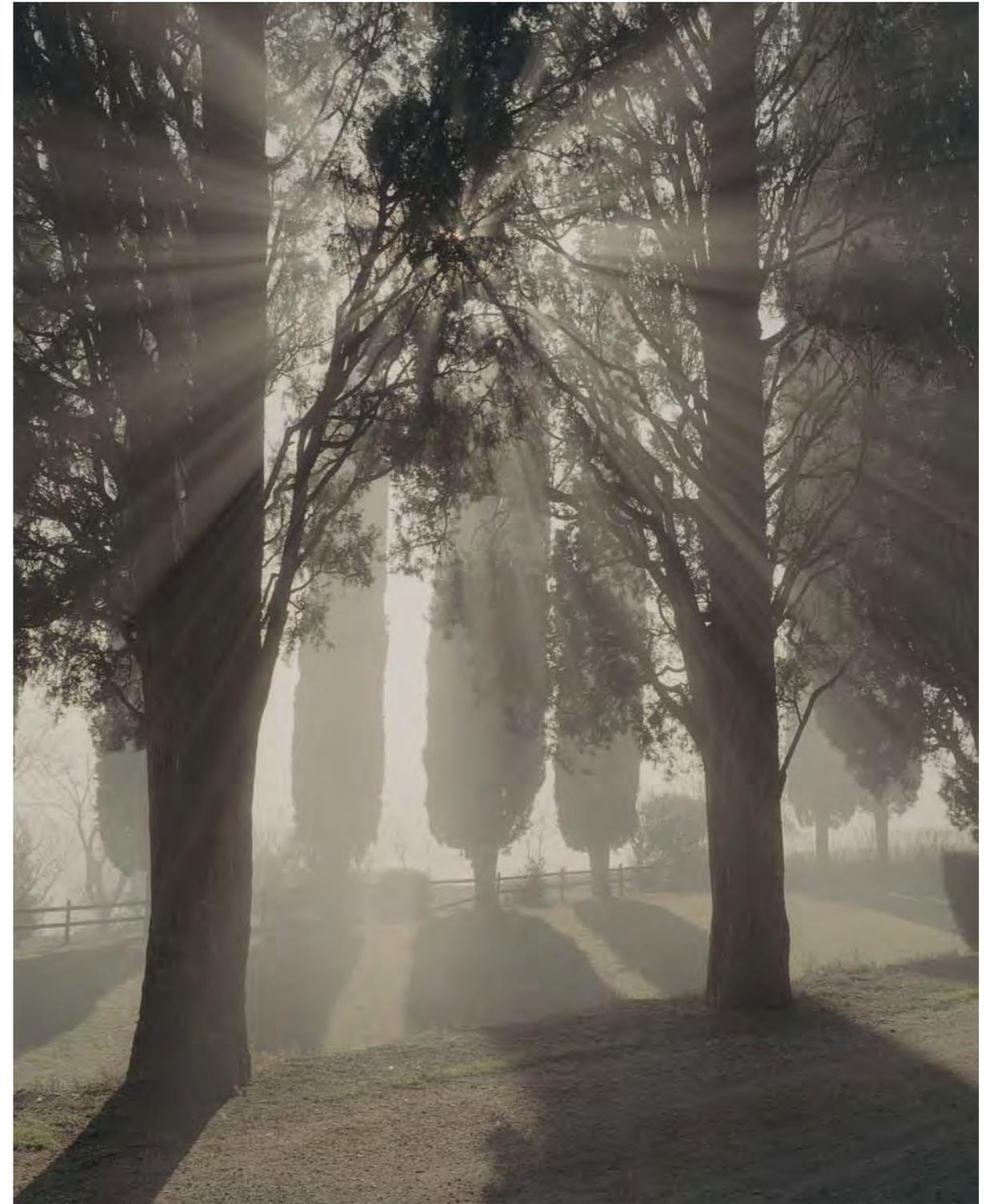
23 — TUSCANY, ITALY, 2002





25 ——— TUSCANY, ITALY, 2002





27 — TUSCANY, ITALY, 2002





29 ——— CÉZANNE'S OBJECTS, ATELIER CÉZANNE,  
AIX EN PROVENCE, 2013



# Città e destino

## *Lontano dall'Eden*

Nato nel mistero della Terra, apparentemente concepito e generato per abitare dentro la natura, l'uomo ha scorto e posto altrove l'esito finale del proprio itinerario esistenziale, operando di generazione in generazione per migliaia di anni nella consapevolezza che la sua identità non può coincidere con la forma data del mondo quale si offre ai suoi occhi e quale egli sperimenta in quella figura personale, limitata e mortale, che lui stesso, per destino, è condannato ad essere.

In questa separazione dalla natura non più rimediabile, perché originaria, in questa insuperabile lontananza dal proprio principio come dal proprio fine, la peripezia dell'uomo si è svolta attraverso la costante modificazione del proprio modo di pensare e di relazionare se stesso in rapporto alla natura e all'ambiente circostante. Nel dare un nome alle cose, nel domare il fuoco, nell'inventare ogni strumento dall'arco e freccia sino al razzo interplanetario, nel piantare un albero, nel misurare un campo, nel tracciare una linea di demarcazione, nel delineare un perimetro, nel disegnare una figura, nel costruire

una casa, nell'edificare un tempio, l'uomo per abitare il mondo è arrivato a crearsi un luogo artificiale potenzialmente grande come il mondo, eretto a immagine e somiglianza di quel volto sconosciuto di sé nascosto e indeciftrato, tutto ancora da realizzare, che giace invisibile nel profondo del suo cuore e che, nel desiderio dell'incontro con l'altro, anima ogni sua azione nel mondo.

Se il giardino dell'Eden, come continuità trans-figurata della vita dentro la natura, è per l'uomo mito memoriale dell'origine perduta, lungo il racconto biblico della storia occidentale è la città a divenire il luogo del presente perenne, dove l'uomo può, infine, attendere e compiere il proprio destino nel tempo: un luogo, un destino e un tempo che hanno come gesto di inizio e di fondazione l'atto di un sacrilegio e l'atto di un sacrificio, nell'enigma di una maledizione divina e nel mistero del sangue versato e sparso da una vittima innocente.

*“Il Signore Dio prese l'uomo e lo pose nel giardino di Eden, perché lo coltivasse e lo custodisse”<sup>1</sup>*, narra il libro della Genesi ma, nella disobbedienza al comando divino di non mangiare il frutto dall'albero della conoscenza del bene e del male, il primo uomo e la prima donna furono

per sempre allontanati dal giardino e gettati nell'esterna nudità del mondo, divenuto ormai ostile e mortale. Figlio di Adamo ed Eva, anche Caino, dopo aver ucciso il fratello Abele, “si allontanò dal Signore e abitò nel paese di Nod, ad Oriente di Eden ... poi divenne costruttore di una città, che chiamò Enoch, dal nome del figlio”<sup>2</sup>.

Se la prima città viene costruita dall'uomo che per primo versa il sangue innocente del proprio fratello, ribadendo la lontananza dell'abitare dell'uomo rispetto alla presenza di Dio, dopo il racconto biblico del diluvio e della salvezza dei viventi grazie alla costruzione dell'Arca da parte di Noè, il libro della Genesi con l'episodio della Torre di Babele conclude il tempo dell'inimicizia tra Dio e l'umanità, per inaugurare con la storia di Abramo, il tempo della riconciliazione e dell'Alleanza, sino alla comunione definitiva portata dall'avvento del Messia.

Alla luce della riflessione teologica, filosofica e letteraria, che da Hegel e Nietzsche arriva fino a Kafka e Derrida, Silvano Petrosino chiarisce che il nodo fondamentale è la ragione dell'unità nel cui nome gli uomini radunati a Sennaar decidono di operare insieme per l'edificazione della loro architettura. Il testo dice: “Facciamoci i matto-

ni, costruiamoci una città e una torre, facciamoci un nome in modo da non disperderci su tutta la terra. In questo luogo pertanto ... la Torre diventa l'oggetto idealizzato nel quale si cerca, e si è certi di trovare, la compensazione di ciò che viene percepito come una mancanza: mancanza d'identità, di unità, di stabilità, ultimamente di un nome, del proprio nome ... Così inteso, l'alzarsi della torre deve essere letto come l'ergersi stesso di ciò che nel linguaggio biblico si chiama idolo ... e l'idolo è sempre una parte che innalzata e mirata come il tutto, dà soddisfazione al vagare dei diversi sguardi. Finalmente lo sguardo del soggetto ha qualcosa a cui consegnarsi, su cui posarsi e in cui può definitivamente riposare”<sup>3</sup>. Ma in questo consegnarsi totale all'edificazione della propria architettura, lo sguardo dell'uomo di Babele smarrisce contemporaneamente e inevitabilmente l'immagine del destino personale che, nel nome proprio, lo costituisce come soggetto unico e irripetibile, differente da tutti quelli che sono venuti alla luce del mondo prima di lui e che, dopo di lui, verranno. Nella costruzione della torre emerge la costante tentazione dell'uomo di organizzare la vita comune secondo la forma totalitaria della comunanza e non secondo la libertà

della comunione, così l'intervento di Dio che scende dal cielo a Sennaar per confondere la lingua dell'uomo e disperderlo su tutta la terra si pone come salvaguardia del nome proprio di ciascun uomo, nell'irriducibile differenza del suo destino singolare rispetto all'anonima unità del genere umano.

I racconti del primo libro della Bibbia ripercorrono e riassumono tutti i miti di fondazione che contraddistinguono le diverse culture dell'umanità e là, dove i miti occultano nel nascondimento del sacro la propria radice omicida e violenta<sup>4</sup>, nella struttura narrativa di una sapienza unica ed essenziale, i racconti del Genesi cominciano lentamente a portare alla luce i tratti decisivi per la comprensione e per la salvezza dell'intero genere umano nella peripezia della sua storia<sup>5</sup>.

Nell'eredità dell'ermeneutica ebraica del Talmud, per Gillian Rose “[...] questi racconti sono la mise en scene di un paradosso: la semi-elevazione di un'umanità che si scopre in possesso della metà di un potere assoluto o divino – dal Giardino dell'Eden, guadagnando la conoscenza ma non la vita immortale; dalla Torre di Babele, facendo entrare in campo quella conoscenza, e la maledizione del lavoro,

ereditate con l'espulsione dall'Eden, per tentare di riconquistare l'immortalità e il dono adamitico della denominazione. Il lavoro, nonché la conoscenza di come si costruiscono mattoni e malta e si progetta una città e una torre, vengono proiettati in un'architettura destinata a sfidare la morte, usurpando il Regno di Dio, di colui che innanzitutto decretò lavoro e morte per l'umanità [...] Il paradosso riconosciuto nella prima storia è quello di esseri con un intendimento, conoscenza, ma senza potere – l'immortalità. Nella seconda storia, il paradosso riconosciuto è quello di esseri con il potere di costruire una città e una torre, ma senza intendimento – la lingua confusa. [...] Che si tratti del muro che cinge intorno il Paradiso, ovvero della Torre di Babele, l'architettura esibisce il limite in cui l'azione umana e quella divina s'incontrano. Registra nel mondo visibile gli esiti di quell'incontro che, altrimenti, rimarrebbe intangibile”<sup>6</sup>.

Nella volontà di salire verso la città edificata sul Monte Sion, attorno al luogo del sacrificio sospeso di Isacco<sup>7</sup>, nella decisione di entrare a Gerusalemme per compiere il proprio destino attraverso il sacrificio non sospeso della crocifissione sino alla gloria della resurrezione dalla propria morte, Gesù si pone come il corpo del tempio<sup>8</sup>

nuovo ed ultimo, quello in cui l'azione del Figlio dell'Uomo e del Figlio di Dio s'incontrano e si uniscono definitivamente e indissolubilmente, perché sono da sempre e per sempre l'unità della stessa Persona nel dinamismo eterno e infinito della Trinità.

E nell'Apocalisse, ultimo libro della Bibbia, l'evangelista Giovanni “*riferendo ciò che ha visto*” deve testimoniare: “*Vidi la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo. Udi allora una voce potente che usciva dal trono: Ecco la dimora di Dio con gli uomini!*”<sup>9</sup>.

La rappresentazione della città in fotografia come in tutte le altre arti figurative dell'Occidente, si trova così fatalmente iscritta nel dramma dialettico tra l'edificazione di una nuova Torre di Babele e l'edificazione della Nuova Gerusalemme, nella contrapposizione tra la figura urbana come immagine dell'uomo in Caino e la figura urbana come somiglianza dell'uomo a Dio<sup>10</sup>.

#### *Quartiere Latino*

Una delle prime immagini di città donatoci dalla fotografia è quella di *Boulevard du Temple* a Parigi, scattata nel 1838 da Jean-Louis Daguerre inventore del processo con cui era stata realizzata. In essa, la diagonale prospettica delle case risplende imponente nella sua argentea immobilità, soverchiando e quasi annullando la scala minore dell'uomo ridotto alla sola spettrale presenza di un signore in marsina chinato verso un lustrascarpe. “*Non saprei fantasticare un'immagine più adeguata del Giudizio Universale*”, scrive di questa immagine Giorgio Agamben: “*La folla degli umani – anzi l'umanità intera – è presente, ma non si vede, perché il giudizio concerne una sola persona, un sola vita, quella, appunto, e non altra. E in che modo quella vita, quella persona è stata colta, afferrata, immortalata dall'angelo dell'Ultimo Giorno – che è anche l'angelo della fotografia? Nel gesto più banale e ordinario, nel gesto di farsi lustrare le scarpe! Nell'istante supremo, l'uomo, ogni uomo, è consegnato per sempre al suo gesto più intimo e quotidiano. E tuttavia, grazie all'obbiettivo fotografico, quel gesto si cari-*

*ca ora del peso di un'intera vita, quell'atteggiamento irrilevante, persino balordo compendia e contrae in sé il senso di tutta un'esistenza. Io credo che vi sia una relazione segreta tra gesto e fotografia. Il potere del gesto di riassumere e convocare interi ordini di potenze angeliche si costituisce nell'obbiettivo fotografico e ha nella fotografia il suo locus, la sua ora topica*”<sup>11</sup>.

Nell'eredità del vedutismo settecentesco, nel predominio culturale de Positivismo, nell'impossibilità di fermare il tempo dell'azione viva per la mancanza dell'otturatore e per la scarsa sensibilità delle lastre, nei primi quattro decenni della propria storia la fotografia si muove secondo la tensione indicata da Agamben e privilegia la visione del *dandy* descritta da Charles Baudelaire: “*Ammira la bellezza eterna e la stupenda armonia della vita nelle capitali, l'armonia provvidenzialmente conservata nel tumulto della libertà umana. Contempla i paesaggi della grande città, paesaggi di pietra blanditi dalla nebbia o schiaffeggiati dal sole*”<sup>12</sup>.

Alla rappresentazione prevalentemente monumentale della città corrisponde la rappresentazione statuaria dei suoi abitanti, fissati secondo gli stereotipi dell'apparte-

nenza sociale o colti nei canoni della catalogazione etnica e antropologica.

I paesaggi di carne dalla bellezza mortale che sono i volti degli uomini, nell'irriducibile singolarità dei loro destini personali, blanditi dai loro successi mondani, rosi dalle loro ansie, persi nelle loro paure e nei loro dolori, sono relegati all'interno degli studi, messi in posa tra scenografie di salotti borghesi e fondali dipinti in Brady, Carjat e Disderi, o ritratti nel vuoto della semplice luce che in Nadar porta alla superficie espressiva dello sguardo l'indicibilità dei caratteri e dei sentimenti.

Una consapevolezza diversa muove nel primo Novecento l'opera di Eugène Atget, ancora al lavoro con un'antiquata e lentissima macchina a lastre su cavalletto nella *Ville Lumière* dei frenetici cambiamenti imposti dall'avvento dell'elettricità, del cinema, delle automobili, dei primi velivoli. Nell'epoca dei rivoluzionari manifesti artistici delle Avanguardie, all'apice del Movimento Moderno, Atget sceglie i parchi di Versailles e i giardini del Luxembourg deserti da ogni passeggio, le case degli isolati popolari abbandonate prima di essere demolite, le antiche scale dei palazzi nobiliari, le vecchie locan-

de dalle insegne secolari in procinto di essere chiuse per sempre. Eliminando ogni testimonianza del nuovo, egli fotografa solitario per anni, con una visione ferma, determinata e inimitabilmente vicina a quella del De Chirico metafisico e dei primi Surrealisti.

Quanto più la città è oggettivamente descritta nelle fotografie di Atget, tanto più essa si rivela come un indecifrabile enigma sempre sfuggente a qualsiasi comprensione, sempre ulteriore rispetto al semplice esserci dei suoi edifici e dei suoi monumenti. La città si rivela come un'ennesima forma del paradosso della realtà: una forma costruita sullo spazio nel corso del tempo e, a causa del tempo, destinata a trasfigurarsi fino a dissolversi nel concreto del visibile, non però nell'invisibile della memoria che, attraverso l'immagine, ne perdura la presenza nel tempo.

La visione di Atget ci comunica l'esperienza del mistero quotidiano, quello per cui tutte le forme, tutte le figure, tutte le cose sono altro rispetto all'uomo che vive e che le ha create: attraverso l'immagine, esse fanno trasparire un senso altrimenti inattingibile e, attraverso la fotografia, esse dimostrano di possedere un valore

che perdura oltre ogni mutazione, oltre ogni sparizione. Nella sorgente ebraica della propria genealogia, per André Kertész ciò che possiede veramente valore, ciò che deve perdurare oltre ogni morte e oltre ogni dimenticanza è la storia dell'uomo, è il tempo della vita, è l'istante dell'evento, è il gesto dell'azione che nel suo movimento svela la direzione del destino.

Trasferitosi da Budapest a Parigi nel 1925, utilizzando a mano libera una fotocamera di piccolo formato con tempi di esposizione brevi, Kertész s'immerge nel flusso vivo e imprevedibile dell'esistenza: mettendosi in comunione fisica e spirituale con l'uomo della strada, egli lo riconosce quale unico vero protagonista del dramma della realtà messo quotidianamente in scena nel grande teatro della città. Nella straordinaria vitalità che fa della Parigi di quel tempo la capitale mondiale dell'arte moderna, alla serena rappresentazione di Kertész si affianca quella assai più cupa di Brassai, quella ironica di Robert Doisneau e Willy Ronis, quella dolorosa di Robert Capa, quella misurata e universale di Henri Cartier-Bresson.

A partire dal Quartiere Latino, questi autori hanno tracciato una parte rilevante dell'immagine complessiva del

Novecento, originando la tradizione del *reportage humaniste* secondo una modalità di rappresentazione che si è strutturata ora in forma di commedia, ora in forma di tragedia, ma che ha sempre perseguito come esito finale la dimensione della *catarsi*, nella sapienza di un'immagine sempre aperta all'insopprimibile dignità e bellezza dell'uomo e del suo stare al mondo.

*“In un mondo che è deformato sotto il peso del profitto, che è invaso dalle sirene della Tecno-Scienza e dalla sete di potere della globalizzazione – nuovo marchio della schiavitù – oltre tutto questo”,* scrive Cartier-Bresson nel 1998, *“esiste l'amicizia, esiste l'amore”*<sup>13</sup>.

Parte dell'opera di Atget viene acquistata dal Berenice Abbot e da lei portata e divulgata negli Stati Uniti, influenzando autori come Walker Evans, che ne utilizza criticamente i canoni compositivi di immobilità e durata per il personale racconto compiuto tra le piccole e grandi città della sconfinata terra americana durante gli anni della Grande Depressione. Nel 1932, Cartier-Bresson tiene la prima mostra personale a New York, dove, pochi anni dopo, si trasferiscono definitivamente da Parigi André Kertész e Lisette Model. Con l'arrivo dalla

Germania di Alfred Eisenstaedt e Laszlo Mohly-Nagy, le diverse esperienze europee incontrano i grandi e piccoli autori americani che, nella comune genealogia ebraica della maggioranza, faranno di New York la città decisiva per la coscienza e per l'immaginario della modernità occidentale nella seconda metà del XX secolo..

*New York*

New York, e lo scenario urbano dei primi grattacieli Flatiron e Woolworth, trova nella nuova concezione della fotografia praticata dal Alfred Stieglitz e dal suo gruppo, non soltanto una corrispondente modalità di rappresentazione, ma soprattutto una definitiva legittimazione per quella forma di sviluppo architettonico sino ad allora controversa e contrastata.

Nella teoria e nella pratica della fotografia intesa come Equivalente, ovvero come immagine artistica unica e irripetibile, capace di coniugare il riflesso obbiettivo del mondo esterno con la coscienza soggettiva del mondo interiore, Stieglitz rappresenta *La Mano dell'uomo* che costruisce in New York *La Città dell'Ambizione*

secondo l'archetipo nascosto della Torre di Babele. Con altrettanta verità, Stieglitz testimonia la sublime bellezza che si riverbera *La sera* sui grattacieli di Manhattan visti dallo Shelton.

A New York, scrive William Taylor<sup>14</sup>, “era la fotografia che legittimava una costruzione o una veduta nel suo momento di bellezza. La fotografia faceva chiaramente per costruzioni e vedute ciò che esse non potevano fare da sole: invitava ad apprezzarle come forme piuttosto che come concrete presenze fisiche e perciò ne facilitava l'accettazione da parte di coloro che di primo acchito le trovavano orribili ... L'accettazione della città come immagine precedette quella della città come fatto...”. Proprio per averla concretamente compresa nella sua verità di fatto attraverso le immagini scattate a Manhattan e pubblicate sull'ultimo numero di “Camera Work” nel 1917, Paul Strand si distacca per sempre da ogni adesione a quella forma della cultura umana che ha in New York il proprio emblema, e nella Macchina il proprio modello.<sup>15</sup> E' la scelta di Strand, a favore di paesi e città non ancora toccati dalla civiltà industriale, a generare negli incontri con Ansel Adams e Edward Weston la visione della terra americana co-

me luogo totalmente *altro* rispetto all'uomo, indicando quindi nei territori deserti del West lo spazio di un possibile ritorno dell'uomo alla propria origine situata nell'orizzonte della natura.

Come la Parigi notturna indagata dagli scatti di Brassai, o la nebbiosa e buia periferia di Londra svelata da Bill Brandt, anche la *New York* di Weegee colpita dal fulmine appare come la città di Caino, il luogo del crimine per eccellenza, profetizzato da Edgar Allan Poe nel racconto *L'uomo della folla*<sup>16</sup>.

Il reporter zurighese Robert Frank, dopo essere stato alcuni mesi a Parigi, decide di abbandonare l'Europa per gli Stati Uniti nel 1947 e ritrova nel proprio sguardo tutto lo stupore di chi arriva per la prima volta di fronte alla metropoli. Lo stesso stupore provato e descritto da Jack Kerouac in un romanzo scritto in quegli anni: “... *Videro Manhattan che s'elevava al di là del fiume nell'immensa luce rossastra del mondo pomeridiano. Era davvero strabiliante, così vasto, intricato, incommensurabile e bello nella sua distante fumosa realtà di bagliori, di finestre e ombra come in un canyon, e la luce rosa che brillava sui suoi picchi più alti mentre ombre senza fondo stavano sospese*

*ornate di imponenti abissi, e milioni di piccole cose si muovevano mentre gli occhi si sforzavano di vedere... mentre, miracolosamente molto distante su nella città alta, la grande nazione delle nuvole d'ottobre procedeva sopra la punta dell'Empire State Building ... valeva quasi la pena, quasi la valeva, venire a vivere qui senza un soldo e senza un amico, solo per vedere questo*”<sup>17</sup>.

Nell'immagine capovolta di un grattacielo che si specchia in una pozzanghera, Frank si ritrova come la *Nuvola smarrita* di Kertész, trafitto dal dolore senza fine dell'Ebreo Errante che attende, nell'oscurità della storia e dell'esilio, l'avvento del Messia con il definitivo ritorno del popolo eletto alla Città Santa. Nel fotografare la città, Robert Frank si ritrova nella stessa condizione di Strand e, attraverso l'amico Kerouac, comprende la malattia che disgrega, nella figura dell'uomo, l'intera figura del Nuovo Mondo che sta venendo alla luce: “*Alla fine capirai. Tutti stanno per cadere a pezzi, disintegrati, tutte le strutture delle persone basate sulla tradizione, la rettitudine e la cosiddetta moralità marciranno lentamente ... La molecola improvvisamente cederà, lasciando solo atomi, atomi squassati di gente, niente altro ... come era agli inizi del*

*mondo. Non capisci, è solo l'inizio della fine del mondo, della Genesi. E' certamente l'inizio della fine del mondo come lo conosciamo adesso; allora ci sarà un mondo senza Genesi, senza tutta quella storia del peccato e del sudore della fronte ... Qualunque cosa sia, io sono con esso. Potrà essere un carnevale degli orrori a prima vista - ma verrà fuori qualcosa di strano ...*”<sup>18</sup>

*Il Witz di Joel*

Joel Meyerowitz, un giovane art director poco più che ventitreenne, nato nel Bronx nel 1938, viene mandato dal direttore della sua agenzia pubblicitaria a controllare l'esecuzione di un servizio commerciale su un set apprestato con delle giovanissime modelle in un appartamento di New York, diventando spettatore di un evento inaspettato che cambia repentinamente e per sempre il destino della sua vita. “*Il fotografo lavorava con una velocità e con una attenzione da non credere. Sembrava scivolare attraverso le loro vite e farsi strada ogni istante dentro di loro. A volte sussurrava qualcosa a una di loro, ma perlopiù creava le sue suggestioni fisicamente, nel modo*

*in cui si muoveva. Egli intercettava con la macchina i loro movimenti: era un balletto. [...] Fu una rivelazione [...] Egli stava usando il suo corpo per fare fotografia e il suo senso del tempo era perfetto*<sup>19</sup>.

Meyerowitz non scambia alcuna parola con il fotografo: *“lui non era uno di cui avere rispetto, perché non era Robert Frank. Lui era soltanto Robert Frank, un fotografo commerciale. Inoltre, non era affatto cordiale. Non sembrava aver molto da dire, ma il solo vederlo fu una vera ispirazione. Questo lui ha fatto per me: unire il riconoscimento del momento da cogliere con la sua dimensione fisica, con il muoversi attraverso il tempo [...]]. Sebbene io non conoscessi dell'esistenza di qualcosa d'altro in fotografia, quando sono tornato indietro ho detto al mio direttore che avrei lasciato tutto per dedicarmi alla fotografia. Non so dare alcun perché, eccetto che per mesi ho avuto voglia di uscire dall'ufficio. Stavo alla finestra dell'agenzia, al 666 della Fifth Avenue, e guardavo giù in strada e provavo il desiderio di uscire là fuori*<sup>20</sup>.

Il direttore presta dapprima a Meyerowitz una fotocamera e quando, di lì a pochi mesi, decide di smettere anche lui con la pubblicità, gli regala una copia del vo-

lume *The Americans* di Robert Frank, con l'introduzione di Jack Kerouac.

*“Questo immenso, profondo, tetto poema sull'America mi ha dato qualcosa da incontrare giorno dopo giorno dopo giorno. Così quel libro mi ha nutrito*<sup>21</sup>, testimonia Meyerowitz, che da quel momento inizia a fotografare tra la folla delle strade di New York in compagnia di Garry Winogrand, giorno dopo giorno, per oltre tre anni, fino al 1965.

Sono anni in cui Meyerowitz sperimenta *“il dono della fotografia*<sup>22</sup>, praticandola quotidianamente e quotidianamente incontrandone la storia, le vicende, le immagini in tutti quelli che prima di lui e accanto a lui avevano avuto la stessa vocazione, da Eugène Atget a André Kertész, da Paul Strand e Walker Evans a Berenice Abbot, in un serrato confronto che coinvolge personalmente anche gli amici Diane Arbus, Lee Friedlander, Tod Papageorge.

Nella tradizione del viaggio solitario come forma di conoscenza, Meyerowitz decide di attraversare gli Stati Uniti come già Kerouac e Frank; quindi, tra il 1966 e il 1967, gira per oltre un anno in Europa.

Al rientro riprende a lavorare con Winogrand, ma solo per poco tempo. *“Quando ci trovammo di nuovo a camminare insieme”,* ricorda Meyerowitz, *“lui voleva andare a sinistra, io volevo andare a destra [...] Ormai dovevo prendere la mia strada [...] La più grande lezione ricevuta da Garry è stata: non come fare una cosa, ma quando farla*<sup>23</sup>.

Decisivo per Meyerowitz, sin dall'inizio, è stato l'utilizzo di una seconda fotocamera caricata con una pellicola a colori di bassa sensibilità, accanto a quella caricata con la pellicola in bianco e nero di altissima sensibilità, che gli consentiva di scattare normalmente a un millesimo di secondo, e di fermare il dettaglio di ogni gesto in movimento.

La differente esperienza del tempo dovuta alla lentezza della pellicola a colori apre una differente e inaspettata esperienza della realtà. *“Avevo visto nel colore del 35 mm un certo tipo di qualità descrittiva che il bianco e nero non aveva [...] e la mia ragione sin dai primi anni settanta è che il colore è significativo*<sup>24</sup>. Significativo non rispetto alla modalità della rappresentazione, ma rispetto al destino colto nella rappresentazione.

*“Sai, Garry diceva sempre che la disperazione era la sua*

*forza guida come fotografo*<sup>25</sup>, ricorda ancora Meyerowitz.

Un sentimento analogo esprime anche Frank: *“Il bianco e nero sono i colori della fotografia. Per me simboleggiano l'alternativa tra la speranza e la disperazione a cui per sempre l'umanità è soggiogata*<sup>26</sup>. Nello scegliere la descrizione più precisa e più profonda data dal colore nel tempo contemplativo della sua lentezza, Meyerowitz mostra di essere lontano da ogni moralismo etico, come da ogni sentimento soggettivo e deformante nei riguardi della realtà: il suo punto di vista si fonda unicamente sul riconoscimento obbiettivo della vita di fronte a lui, sull'obbedienza gioiosa e piena di fiducia alla forza e alla bellezza dell'esserci al mondo di ogni forma, di ogni figura, di ogni cosa. *“Le due parole forza e bellezza erano diventate dei sinonimi. Esse erano ciò che la fotografia di strada era stata*<sup>27</sup>. Come già Paul Strand, Meyerowitz comprende che la realtà dell'uomo può essere rappresentata, nella sua infinita complessità vivente, soltanto in relazione all'infinita complessità del mondo in cui l'uomo vive e abita. Nel 1976 egli acquista una macchina fotografica simile a quella di Atget, una Deardoff a lastre cm 20x25 in legno di ciliegio costruita lo stesso anno della sua na-

scita, e con essa inizia a lavorare a Cape Cod, nei luoghi familiari delle sue vacanze, sulla stessa riva dell'oceano dove da New York ogni estate Edward Hopper si ritirava a dipingere i suoi quadri.

Meyerowitz realizza la prima immagine di grande formato nell'interno della sua casa: *“Stavo tentando la mia strada e ho iniziato dal punto più a portata di mano, che è sempre un buon posto per partire. Infilare la testa sotto il panno nero è stato come entrare in una grotta che non avevo mai esplorato prima – la caverna di Platone, come poi risultò essere. La prima occhiata dell'interno della casa, vista capovolta sul vetro di messa a fuoco, mi ha dato un'emozione che è continuata fino ad oggi”*<sup>28</sup>.

In Frank, in Winogrand, nella Arbus, come in tanti altri fotografi della genealogia ebraica americana da Lewis Baltz a Cindy Sherman, la coscienza dello stacco ontologico tra la vita e la sua immagine, tra la realtà e la sua rappresentazione, tra il finito e l'infinito, tra l'idolo costruito dalla mano dell'uomo e il mistero delle forme in Dio, diventa una forza negativa che corrode e distrugge, dall'interno della fotografia, ogni possibile compimento della bellezza.

Per Meyerowitz la forza e la bellezza dell'immagine continuano a essere sinonimi; lo spazio infinito tra la vita e la sua immagine, tra la realtà e la sua rappresentazione non segnano una frattura insuperabile, ma al contrario costruiscono la dimensione in cui può essere scandito il tempo infinito della contemplazione.

Come figure umane in cammino per le strade alla ricerca del proprio destino, nelle vedute a colori di Meyerowitz, anche gli edifici delle città del mondo diventano protagonisti della rappresentazione assieme ai loro abitanti: l'Empire State Building a New York, l'arco di Eliel Saarinen a St. Louis, l'A.T.T. di Philip Johnson ad Atlanta.

Trasformare la figura della città, da scena, in protagonista della rappresentazione, non significa l'esclusione o la diminuzione del valore dell'uomo nel dinamismo dell'immagine, ma diventa per Meyerowitz l'unico modo per farlo tornare al centro dell'azione come vero soggetto della storia, nella responsabilità di costruttore del proprio destino.

*“Tutto quello che io sono, tutti gli anni della mia vita e della mia fotografia, tutto si concentra quando premo l'otturatore. Se pensi di poter fotografare senza di essi, ottieni una foto-*

*grafia vuota [...] senza significato. Nessun significato. Quelle immagini sono segni del fatto che per un breve momento nella vita hai avuto piena coscienza [...] E se puoi metterli a fuoco [...] vedrai il tuo fuoco particolare, la tua firma, e saprai che tu sei il significato”*<sup>29</sup>.

Se l'esito di un certo cammino dell'Occidente e dell'Oriente è l'uomo ridotto all'unica dimensione omologante e superficiale della globalizzazione, per Meyerowitz solo l'uomo aperto al destino singolare del proprio nome è capace di dare senso al mondo, un senso messo a fuoco dalle irriducibili identità e differenze delle culture e delle lingue che nell'architettura della città trovano espressione e compimento, sotto lo spettacolo senza fine del cielo. Per quasi quindici anni, a partire dal 1981, Meyerowitz ha avuto lo studio a Manhattan, al dodicesimo piano di una casa in West 19th Street e da quel punto volto a sud il suo sguardo ha contemplato e fotografato per altrettanti anni la straordinaria visione della metropoli che si stendeva davanti ai suoi occhi: *“[...] osservavo il gioco di luce, come i temporali e il mutare delle nuvole si lasciavano trasportare sopra il lower Manhattan ed ero ogni volta sedotto dalla visione di New*

*York City come il paese del Grande Cielo*<sup>30</sup> *e pensavo di essere richiamato dal profilo della città vista contro il cielo, ma, ovviamente, quel che realmente mi emozionava erano le torri del World Trade Center sull'orizzonte. Le torri erano di volta in volta spigolose e scintillanti come la roccia scistosa di Manhattn sulla quale poggiano, oppure simili a carta o imponenti e lucide di pioggia, avvolte in banchi di nubi tropicali trasportate dal mare. In alcuni giorni erano come di peltro o dorate o incandescenti”*<sup>31</sup>.

Per Meyerowitz la storia narrata nel libro della Genesi non si è mai interrotta e non si può mai interrompere e si ripresenta nell'impensabile evento della tragedia, come quella che ha colpito New York l'11 settembre 2001. *“Nei momenti che seguirono il crollo delle Twin Towers fui sopraffatto da un profondo impulso di aiutare, salvare, soccorrere, ma trovandomi lontano non potevo fare nulla. Rientrato a New York, alcuni giorni dopo, per prima cosa mi recai in centro. Fermo tra la folla nel perimetro a quattro isolati dal luogo del disastro, alzai la macchina fotografica semplicemente per vedere cosa si potesse vedere e fui rimproverato da un ufficiale di polizia, il quale mi fece notare che mi trovavo sulla scena di un crimine e non era quindi*

*consentito fotografare. Così me ne andai. Ma, percorsi pochi isolati, l'eco di quel rimprovero si trasformò in presa di coscienza e compresi quel che dovevo fare. Per me niente fotografia significava niente storia. In quell'istante decisi che dovevo trovare il modo di realizzare un archivio per la città di New York.*<sup>32</sup>

Tra le fiamme ancora accese del grande rogo in cui erano precipitate le Twin Towers, Meyerowitz inizia a fotografare la scena desolata di Ground Zero e lo stesso fa, giorno e notte, nei mesi successivi con commossa ossessione, costruendo con *Aftermath* un memoriale visivo dei gesti colmi di pietà e onore con cui i pompieri operai hanno liberato dalle rovine il cantiere del disastro, cercando tra quelle informi macerie ogni minima traccia superstita capace di dare un nome anche al più piccolo frammento dei corpi umani bruciati e ridotti a cenere insieme ai grattacieli. Nel cupo dolore che afferra lo sguardo di fronte allo spettacolo del nulla a cui il male che abita il cuore dell'uomo è capace di ridurre se stesso, come pure ogni forma di vita e di bellezza del mondo, Meyerowitz e la moglie Maggie cercano un luogo di possibile consolazione, un posto in cui tornare

a sorridere di fronte a quello che gli occhi vedono e lo trovano nella campagna toscana, grazie all'amico italiano Gianni Margotti.

*“Siamo stati in molti luoghi, in questo mondo, dove la luce è straordinaria”, testimoniano Joel e Maggie, “ma oggi [...] abbiamo capito che per quanto spettacolare possa essere la luce in altri luoghi, se ne può fare esperienza solo da spettatori. Vale a dire: la luce è sempre là, distante, e ci si fa da parte pieni di stupore di fronte ad essa. Mentre in Toscana, poiché la luce abbraccia tutto, ne sei partecipe. Qui sei dentro la luce, e per questo connesso con tutto ciò che rientra nella sua sfera: la terra, il cielo, la gente. E' come se a ciascuno di noi fosse destinato un raggio di luce che ci unisce al tessuto dell'universo, facendoci così sperimentare un profondo senso di appartenenza, non solo all'altro, ma anche alla storia, al presente e alla possibilità di un futuro più luminoso”<sup>33</sup>.*

La suddivisione dell'opera *Tuscany. Inside the Light* secondo le quattro stagioni dell'anno e la rappresentazione degli elementi e dei momenti cercati unicamente tra le forme della vita perenne che palpita ancora in quella parte del mondo, non nasce in quest'opera dallo stereo-

tipo che accompagna da secoli la scena del paesaggio italiano, ma scaturisce qui dall'aver raggiunto, attraverso l'angoscia e la pena di Ground Zero, il luogo del cuore dove ogni uomo deve decidere su come rispondere e disporsi di fronte all'esperienza del bene e del male nel presente del tempo. In quest'opera italiana, Meyerowitz vuole semplicemente riconoscere e dare immagine a tutto ciò che esiste davanti allo sguardo e, soprattutto, cerca di riconoscere e di dare immagine a tutto ciò che esiste e vive alla luce della ragione e secondo la ragione della luce: come nell'ultima e conclusiva fotografia dove la luce dell'alba non s'irraggia solo dal sole che sorge, ma s'illumina e si riverbera anche dalle foglie d'oro degli alberi d'autunno, sul limitare del bosco ancora immerso nel buio della notte.

La visione di Meyerowitz sembra ritrovare la visione di Dante, che nel dramma della storia, attraverso la peripezia del suo poema, arriva a trasfigurare ogni lacrima di dolore di fronte alla tragedia umana nell'impensabile consolazione del sorriso che sorprende ogni uomo di fronte all'infinito che si apre nel mondo ad ogni raggio di luce. E come Paul Strand in *Un Paese*, e come Luigi

Ghirri in *Paesaggio italiano*, anche Joel Meyerowitz può di dire di sé in *Tuscany. Inside the Light*: *“E mi ricorda ch'io fui più ardito / Per questo a sostener, tanto ch'i giunsi / L'aspetto mio col valore infinito. / O abbondante grazia, ond'io presunsi / Ficar lo viso per la luce eterna / Tanto che la veduta vi consunsi! / Nel suo profondo vidi che s'interna, / Legato con amore in un volume, / Ciò che per l'universo si squaderna; / [...] La forma universal di questo modo / Credo ch'i vidi”<sup>34</sup>.*

Nel corso della sua opera sulla Provenza, l'ormai settantacinquenne fotografo del Bronx, come nella giovinezza mosso ancora dall'amore per il valore infinito della luce che è insieme forma e colore, entra nell'atelier di Cézanne: soltanto perché fotografo, egli può comprendere che il miracolo cromatico e l'innovazione formale del pittore francese si origina dalla neutra luminosità del grigio delle pareti e del marmo su cui erano deposti gli oggetti raffigurati nei quadri che hanno rivoluzionato il percorso successivo dell'arte occidentale. Tolti dai ripiani in cui erano rimasti inutilizzati per oltre un secolo, gli oggetti dipinti da Cézanne vengono fotografati da Meyerowitz, non con le piccole fotocamere dell'inizio, né con

le macchine di grande formato della maturità, ma con le innovative macchine messe a disposizione dalla rivoluzione della tecnologia digitale. I venticinque scatti di quest'opera sono stati composti in un'unica immagine, ingrandita sino alla misura che ne permette la visione secondo la scala del mondo reale. Come nel primo tratto lungo la via sublime dell'alchimia, la materia oscura e inanimata degli oggetti ossidati in peltro e argento posta all'inizio della sequenza sembra prendere improvvisamente vita nel colore, energia della luce stessa, che modella la forma delle brocche, dei vasi, delle caraffe in

ceramiche, sino al biancore assoluto della porcellana e alla trasparente luminescenza del vetro, per poi decadere sino alla morte che appare nel teschio della penultima immagine. Nel fotogramma finale di questa grande sequenza, la scena si presenta senza protagonista, vuota degli oggetti di Cézanne, in attesa di un altro artista e di un'altra rappresentazione, perché, come insegna Josif Brodskij, la tragedia scocca soltanto quando si dissolve la scena, non quando muore l'eroe.

*Giovanni Chiaramonte*

1. Gen 2,15
2. ibidem 4,16-17
3. Silvano Petrosino, *Babele*, Genova 2003
4. René Girard, *Delle cose nascoste dalla fondazione del mondo*, Milano 1996
5. René Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, Milano 2000
6. Gillian Rose, *Atene e Gerusalemme*, Genova 1997
7. Silvano Petrosino, *Il sacrificio sospeso*, Milano 2000
8. Raffaello Sanzio, *Lo Sposalizio della Vergine*, Pinacoteca di Brera, Milano
9. Apoc. 21,2-3
10. Lionello Puppi, *Verso Gerusalemme*, Roma 1982
- Joseph Ryckwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano 1972
- Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino 1976
11. Giorgio Agamben, *Il giorno del Giudizio*, Roma 2004

12. Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, Milano 1996
13. Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, New York 1999
14. William Taylor, *New York*, Venezia 1994
15. Paul Strand, *La fotografia e il nuovo Dio*, in Nathan Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Torino 1990
16. Edgard Allan Poe, *I Racconti*, Milano 1973
17. Jack Kerouac, *La città e la metropoli*, Roma 1992
18. ibidem
19. Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander. A History of Street Photography*, Boston 1994
20. ibidem
21. ibidem
22. ibidem
23. ibidem
24. Joel Meyerowitz, *Creating Sense of Pla-*

- ce*, New York 1990
25. Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander. A History of Street Photography*, Boston 1994
26. Robert Frank, *Moving Out*, Washington 1994
27. Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander. A History of Street Photography*, Boston 1994
28. Colin Westerbeck, *Joel Meyerowitz*, Londra 2001
29. Joel Meyerowitz, *Creating Sense of Place*, New York 1990
30. Howard Hawks, *Il Grande Cielo*, 1952
31. Joel Meyerowitz, *Città e destino*, Firenze 2002
32. ibidem
33. Joel Meyerowitz, Maggie Barrett, *Tuscany. Inside the Light*, New York 2003
34. Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Canto XXXIII