

L'ORDINE DEI DISCORSI

Se la strada potesse parlare

Street Photography. La modernità, New York, il cinema di Lorenzo Marmo.

di [Laura Ysabella Hernández García](#) – 29 Luglio 2024



Negli anni novanta, con la pubblicazione di *Bystander* di Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz avviene la prima ricostruzione storica della tradizione della *Street Photography*. Secondo i due autori, per via del rapporto che si crea tra macchina fotografica e strada, e caratteristiche quali immediatezza e molteplicità, questo tipo di fotografia ci rivela qualcosa di cruciale riguardo all'ontologia del medium. Invece, per quanto riguarda una definizione del genere fotografico, quella data dagli autori si articola intorno al termine *candid*. Le fotografie realizzate dagli *street photographers* sarebbero sempre spontanee, senza che ci sia una partecipazione consapevole da parte delle persone ritratte: «Per la maggior parte [...] hanno cercato di lavorare senza farsi notare dai propri soggetti. Hanno scattato foto di persone che si occupavano degli affari propri, ignare della presenza del fotografo. Hanno realizzato immagini spontanee della vita quotidiana per strada» (2017, p. 36).

Nel [suo](#) *Street Photography. La modernità, New York, il cinema* (Mimesis, 2024), Lorenzo Marmo restituisce sin da subito il carattere sfuggente di questo concetto, solo relativamente istituzionalizzato nel contesto italiano. **Rispetto alla definizione di**

Westerbeck e Meyerowitz, l'autore sottolinea come ci siano non poche

problematicità: se l'idea di "istantanee rubate" può essere adatta a descrivere le opere di fotografi che vanno da Vivian Maier, ad Arnold Genthe e Walter Evans, questa definizione allo stesso tempo porterebbe all'esclusione di altre fotografie ampiamente riconosciute nel *corpus*; basta pensare alla produzione ottocentesca di Charles Nègre, in cui troviamo una dialettica tra l'interno dello studio e l'esterno della città, o alle «performance urbane» di Jacob A. Riis, Weegee, Lisette Model, William Klein e altri (*ivi*, p. 19).

Il dibattito è certamente ampio e complesso, e Marmo insiste sulla necessità di individuare una definizione abbastanza flessibile, in grado di inglobare al suo interno un gran numero di variazioni. **Ecco che per l'autore risulta più appropriato parlare della *Street Photography* nei termini di «una costellazione di atteggiamenti e di tratti stilistici»**, citando Clive Scott (2007, p. 16). Seguendo la traccia di Scott, il fotografo di strada è quindi mosso dalla «curiosità», per cui di un evento non cerca una verità oggettiva, ma piuttosto mira a evidenziare le sue potenzialità narrative.

Si tratta di un passaggio chiave che ci permette di analizzare la *Street Photography* in relazione a contributi recenti negli studi sulla spazialità. In particolare, secondo la prospettiva degli atteggiamenti spaziali (Bandirali 2023) o tipi di sguardo (Casetti, Di Chio 1990, p. 243), il dato spaziale è sottoposto a processi trasformativi che generano degli insiemi omogenei e rilevabili. In questa trasformazione, l'immaginazione occupa un ruolo centrale, in quanto livello di «intermediazione originaria [...] tra qualcosa che è dato e qualcosa che ha senso» (Montani 1999, p. 14). **Se il medium fotografico è una delle forme immaginative dello spazio che stanno tra dato e senso, possiamo quindi affermare che la fotografia di strada in quanto tipo di sguardo o atteggiamento genera una specifica «forma organizzata di esperienza spaziale»** (Bandirali 2023, p. 101).

In maniera simile, negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, la nascente metropoli americana aveva bisogno dello sguardo dei media per dare un senso alla nuova esperienza spaziale, come scrive William Taylor: «New York era tanto importante per la fotografia quanto la fotografia era importante per New York» (1994, p. 30). **I media del cinema e della fotografia nascono insieme alla città e si influenzano reciprocamente.** È per questo motivo che Marmo sceglie di offrire uno sguardo diacronico su New York, soffermandosi particolarmente sui lavori di Alfred Stieglitz e Jacob Riis, fotografi che a sua volta diventarono dei punti di riferimento anche per le pratiche di messa in scena e d'illuminazione cinematografiche. Il capitolo finale del libro si focalizza sul legame tra cinema e fotografia, e sul caso specifico di *C'era una volta in America* di Sergio Leone, nel quale una delle inquadrature più iconiche ricrea l'immagine di Berenice Abbott, *Pike*

& Henry Streets.

Per realizzare il celebre scatto del 1936, all'incrocio tra Pike e Henry in New York, con il ponte di Manhattan sullo sfondo, Abbott utilizza il banco ottico: una scelta stilistica che si pone in contrapposizione con il modello europeo "a rotta di collo" di Henri Cartier-Bresson. L'adozione di una macchina fotografica di grande formato consente certamente di avere un maggior controllo dell'inquadratura e di scattare in profondità di fuoco, ma la lunga esposizione richiesta, nonché la pesantezza dell'apparecchio, rendono più difficile catturare il movimento delle figure e conservare la spontaneità della scena. Secondo Clive Scott, quello di Abbott è un gesto che corteggia l'anacronismo (2007, p. 57); una lezione che apprende da Atget e custodisce insieme all'amico Walker Evans.

Attraverso lo sguardo armonizzante di Abbott sulla vita del quartiere, il ponte non risulta una presenza ingombrante, ma anzi sembra circoscrivere lo spazio in maniera protettiva. Il ponte occupa una posizione analoga a quella della fotografa: anche Abbott, infatti, modifica «il territorio con la propria presenza» (Marmo 2023, p. 136), ma allo stesso tempo cerca di proteggerlo, «tramite la propria amorevole attività di cronaca urbana» (*ibidem*). Quasi cinquant'anni dopo Leone riscopre l'immagine di Abbot ma le strade della città sono mutate. Spostando l'ambientazione da Manhattan a Brooklyn, il regista cerca di ricreare la fotografia in un'operazione che va oltre la semplice citazione mediante l'inquadratura, in cui la configurazione spaziale diventa un «elemento costruttivo dell'immaginazione stessa sottesa al film» (*ivi*, p. 141). *C'era una volta in America* è lo sviluppo immaginario di questa fotografia, e con Leone possiamo nuovamente sentire la strada parlare.

Riferimenti bibliografici

L. Bandirali, *Da Eboli a Gomorra. Immaginazione spaziale e tipi di sguardo nella narrazione audiovisiva*, in "Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano", n. 19, 2023.

F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Milano 1990.

P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio narrativo*, Guerini, Milano 1999.

C. Scott, *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, I.B. Tauris & Co., London-New York 2007.

W. Taylor, *New York. Le origini di un mito*, Marsilio, Venezia 1994.

C. Westerbeck. J. Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, Laurence King, London 2017.

Lorenzo Marmo, *Street Photography. La modernità, New York, il cinema*,
Mimesis, Milano-Udine 2023.