

Fotografia documentaria e modernismo “transatlantico”: influenze europee e americane in *Changing New York* di Berenice Abbott

Abstract

One of the most significant photo-books of the 1930s, Berenice Abbott's *Changing New York* has increasingly been understood as a critical study of the American metropolis modelled after Atget's survey of Old Paris. This essay relies on the notion of “transatlantic modernism” to uncover the influence of European as well as American visual culture on Abbott's work, suggesting a dialectical exchange between documentary and modernist art in her visual language and selection of subjects.

Keywords

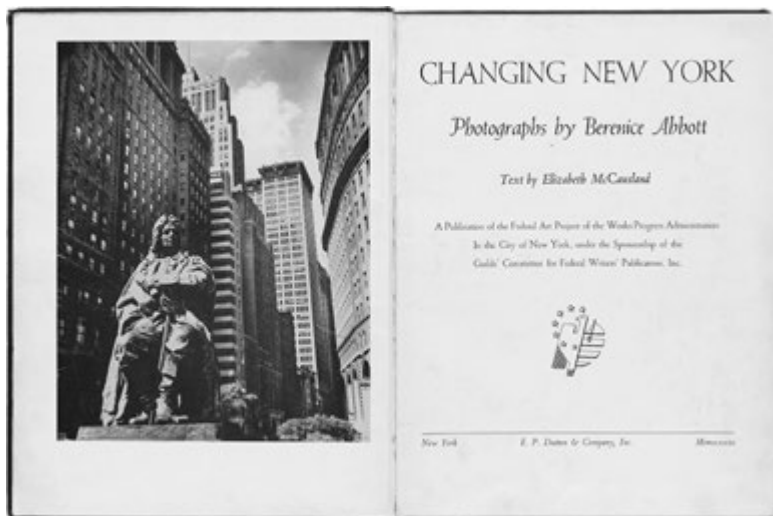
URBAN PHOTOGRAPHY, DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, TRANSATLANTIC MODERNISM, NEW YORK CITY, BERENICE ABBOTT, EUGÈNE ATGET, MAN RAY, PERCY LOOMIS SPERR

Apparso nell'aprile 1939 in occasione della New York World's Fair, *Changing New York* è oggi riconosciuto non solo come l'opera per eccellenza di Berenice Abbott, ma anche come un testo fondamentale per gli sviluppi della fotografia documentaria negli Stati Uniti. Attraverso una sequenza di 97 fotografie commentate dalla critica d'arte Elizabeth McCausland (fig. 1), il libro offriva allo spettatore un percorso visivo nella storia e nella geografia di New York, dall'area di più antica urbanizzazione attorno a Wall Street sino alla modernità industriale dell'Hell Gate Bridge, nel quadrante settentrionale di Manhattan⁻¹. Le immagini, realizzate con estrema cura tecnica mediante apparecchi di grande formato, si collocavano pienamente nel solco di quel linguaggio descrittivo e “diretto” che a partire dagli anni Venti aveva caratterizzato l'iconografia urbana più avanzata, agli antipodi rispetto

alle drammatizzazioni formali ancora praticate a New York da disegnatori di successo come Edward H. Suydam e Hugh Ferriss⁻². Non a caso *Changing New York* venne subito apprezzato dall'anonimo recensore dell'"Architectural Forum", per il quale le fotografie "lacking fake drama, [...] in the end are more impressive for their plain honesty"⁻³. Valutazioni analoghe vennero espresse anche da "Time", che in Abbott vide "one of the first U.S. photographers to conclude that the art of the camera consists in making visual records"⁻⁴. Come hanno dimostrato gli studi più recenti, al riconoscimento del valore documentario di *Changing New York* contribuì in modo determinante l'accurata raccolta di dati relativi ai soggetti rappresentati – luoghi, edifici e monumenti della città – un elemento teorizzato dalla fotografa sin dai primi anni di lavoro e sviluppato in maniera sistematica soprattutto a partire dal 1935, quando il progetto, grazie al sostegno della Works Progress Administration e del Museum of the City of New York, poté avvalersi della collaborazione di un gruppo di ricercatori specializzati⁻⁵. In questa linea, il libro ricevette anche l'elogio privato di Edward Weston e quello pubblico di Beaumont Newhall, che nel lavoro di Berenice Abbott riconobbe "the best of documentary photography today"⁻⁶.

Changing New York era, in realtà, la *summa* di una ricerca decennale intrapresa da Abbott nel 1929, l'anno in cui fece ritorno negli Stati Uniti dopo un soggiorno europeo durato quasi un decennio. Al pari di molti giovani artisti e intellettuali delusi dalla progressiva mercificazione e volgarizzazione della cultura americana, infatti, Abbott aveva abbandonato New York nel 1921, studiando danza e scultura a Berlino e stabilendosi a Parigi nel 1923, dove frequentò brevemente l'Académie de la Grande Chaumière prima di diventare assistente di camera oscura di Man Ray⁻⁷. Fu qui che dopo un rapido apprendistato si affermò come ritrattista, sostenuta da figure come Peggy Guggenheim e apprezzata da una clientela che includeva tra gli altri Djuna Barnes, Jean Cocteau, James Joyce e Marie Laurencin⁻⁸. La decisione di abbandonare Parigi e di seguire il controesodo dell'"exile's return" – secondo la fortunata formula dell'amico Malcolm Cowley⁻⁹ – maturò agli inizi del 1929, nel corso di un primo viaggio a New York intrapreso per promuovere una collezione di 1.300 negativi e 7.000 stampe di Eugène Atget da poco acquisita con l'aiuto del gallerista Julien Levy⁻¹⁰.

Come Walker Evans, che aveva da poco avviato un progetto fotografico su New York dopo avere soggiornato a Parigi tra il 1926 e il 1927⁻¹¹, anche Abbott vide subito nella "spectacular city full of contrasts"⁻¹² il tema e il luogo per la ricerca di un'arte moderna intrinsecamente 'americana', seppure nutrita dei precedenti europei. Al corrente dei dibattiti tedeschi e sovietici degli anni Venti, la fotografa identificò lucidamente nel *medium* la promessa di un'arte radicalmente nuova, scientifica e spersonalizzata, destinata a trovare nella "machine civilization" degli Stati Uniti il suo rispecchiamento più pieno e coerente⁻¹³. Pur indicando nel Vieux Paris documentato da Atget il proprio modello iniziale, infatti, fu attorno a New York e alla sua velocità di cambiamento che



01

Berenice Abbott,
Changing New York,
testi di Elizabeth
McCausland, New
York. E.P. Dutton,
1939, frontespizio e
controfrontespizio.
Fine Arts Library,
Cornell University,
Ithaca, NY

Abbott costruì una vera e propria teoria della fotografia moderna come superamento della tradizione pittorica:

—

American civilization is not conducive to the development of painters. The pace of American cities is too strenuous to permit the leisure, the quiet, to paint. Just as the color of the spectrum is gray when it is whirled around rapidly, so the colors of our cities are unnoticed in the general speed, and the impressions made are in black and white and gray ⁻¹⁴.

—

Nei toni calibrati del grigio fotografico, dunque, Abbott vide non solo il linguaggio più adatto a restituire l'esperienza del cittadino nel paesaggio perennemente mutevole di New York, ma anche un antidoto contro la pittura e in particolare contro l'escapismo di quei "weaker esthetes who go to Paris to paint pretty France" ⁻¹⁵.

Anche per queste ragioni, il progetto abbotiano si inseriva pienamente nella temperie di un decennio fortemente segnato dalla ricerca di un'identità artistica che si rendesse autonoma dalla tradizione europea. La lunga gestazione di *Changing New York* coincise con la nascita del Whitney Museum of American Art e del Museum of Modern Art e con un dibattito (non scevro da punte di chauvinismo) che mirava a stabilire il primato persino morale della modernità artistica statunitense (spontanea, diffusa e radicata nella cultura materiale) su quella europea (considerata élitaria, accademica e sovrastrutturale) ⁻¹⁶. In questa direzione mossero anche le prime risposte critiche al progetto: in un significativo saggio su "Parnassus" intitolato *American vs. European Photography*, Katharine Grant Sterne informava che Abbott "has deserted Paris for New York and her early Atger [*sic*] manner for a more straightforward approach, appropriate to the American subject matter",

ovvero più consono all'estetica della macchina, del grattacielo e del manifesto pubblicitario che dominavano il paesaggio di Manhattan ⁻¹⁷. La notazione non era di poco conto, inserendosi in una riflessione di ampia portata che accreditava gli artisti americani per la propensione a un modernismo più "onesto" rispetto a quello tedesco, caratterizzato da una "objectivity by inclusion" (aperta alle complessità e alle contraddizioni del rapporto quotidiano tra individuo e tecnica) contrapposta a una "objectivity by restriction" (vista come astrazione riduttiva, formalista e di fatto consolatoria). Da questo punto di vista, proseguiva l'articolo senza alcuna ironia, persino "the Russo-German cult of *sachlichkeit* is essentially an American invention", dal momento che era nella Machine Age degli Stati Uniti che l'oggettività documentaria aveva trovato le condizioni pratiche e tecnologiche consone al proprio sviluppo, "without bothering much with aesthetic theories or manifestoes" ⁻¹⁸.

Emersa in un periodo fondativo del modernismo americano – che vide istanze analoghe nel Precisionismo pittorico, nell'architettura funzionalista e nella poesia "oggettivista" ⁻¹⁹ – questa visione di un fotografo radicato nella cultura materiale del proprio tempo invece che nella tradizione dell'arte ha informato tutti gli studi più importanti su Berenice Abbott apparsi negli ultimi decenni (generando peraltro il mito paradossale di una pratica documentaria dal valore fortemente civile, ma isolata in una soggettività inattuabile) ⁻²⁰. Tuttavia, come ha osservato Wanda Corn in un importante saggio sugli sviluppi del modernismo negli Stati Uniti, proprio nel periodico richiamo della cultura americana a difesa di un'arte autoctona, anti-intellettuale e pragmatica si deve leggere la risposta al costante flusso di contaminazioni e germinazioni generate dai molti artisti europei immigrati a New York, come anche dagli intellettuali americani che tra le due guerre cercarono a Parigi un rifugio dalla tradizione puritana e dal nuovo capitalismo finanziario ⁻²¹. In questa prospettiva, non è un caso che Corn abbia annoverato anche Abbott tra coloro che aderirono a un vero e proprio modernismo "transatlantico", frutto delle tensioni tra vecchio e nuovo mondo, tra l'avanguardia cubista e Dada e la cultura popolare, tra celebrazione futurista e critica della macchina ⁻²². Importanti spazi di negoziazione tra Europa e America furono per Abbott riviste come "transition" e "Hound & Horn" e diverse gallerie newyorkesi (come quelle di Erhard Weyhe e di Julien Levy) con le quali collaborò a vario titolo ⁻²³. Un indizio non trascurabile di questa visione internazionale e transatlantica – e delle resistenze che incontrò nella cultura ufficiale – si riscontra nel saggio introduttivo a *Changing New York* proposto dallo storico dell'architettura Henry-Russell Hitchcock, ma rifiutato dall'editore, nel quale la New York degli anni Trenta fotografata da Abbott veniva messa a confronto con la Parigi haussmanniana ritratta dagli incisori ottocenteschi ⁻²⁴.

Riconsiderato nella prospettiva del modernismo "transatlantico", *Changing New York* appare dunque come un testo a più livelli, che sotto lo stile diretto e l'americanismo dichiarato nasconde tutte le tensioni di una vera e propria opera di formazione civile e culturale, densa di scorie

del passato e di enigmi irrisolti. Nel libro, sintomi del dialogo serrato intrattenuto da Abbott con la cultura visiva europea sono evidenti nelle scelte tematiche (il contrasto tra architettura moderna e vernacolare, il testo visivo dei messaggi pubblicitari, l'*Ersatz* delle statue e dei manichini), nelle varianti linguistiche (con la persistenza di vedute fortemente angolari entro codici tipicamente documentari) e nelle strategie di montaggio (seppur semplificate dall'editore nella versione a stampa) ⁻²⁵.

Quali sono dunque gli antecedenti, i modelli, le declinazioni del realismo fotografico che definiscono il modo di vedere o, più probabilmente, i modi di vedere la città di Berenice Abbott? E come è venuto definendosi il suo linguaggio nel corso di quegli anni cruciali per la sua formazione, tra Parigi e New York?

Parigi-New York: fotografia documentaria e intertestualità

Nonostante l'ampia letteratura sull'opera di Berenice Abbott, poco è ancora noto riguardo alla sua formazione nel periodo che precedette il progetto newyorkese. Quello di Abbott fu infatti un percorso artistico denso di incontri e di attività su entrambe le sponde dell'oceano, dagli esordi come scultrice e danzatrice a New York e Berlino ai corsi con Émile Bourdelle all'Académie de la Grande Chaumière, dalla scoperta dell'opera di Atget ai rapporti con il Belgio e la Germania coltivati dopo il rientro in madrepatria ⁻²⁶.

Prendendo le mosse dai pochissimi spunti inclusi nelle memorie autobiografiche redatte dalla fotografa nel 1954, Peter Barr ha rintracciato le fonti stilistiche dei suoi ritratti parigini nel confronto con Man Ray, nel classicismo di Picasso e nelle teorie di Leo Stein ⁻²⁷. Se la relativa abbondanza di opere in questo campo ha consentito di evidenziare le similitudini e le significative differenze di approccio tra Abbott e il suo primo mentore, meno agevole è il confronto sui temi della città moderna, un soggetto che Man Ray frequentò più saltuariamente. Come ha dimostrato recentemente Kim Knowles, in realtà, tra gli anni Venti e Trenta Man Ray dedicò un'attenzione non marginale al paesaggio urbano, realizzando fotografie a Parigi, New York e in diversi centri francesi che solo in minima parte sono entrate nel novero delle sue opere note ⁻²⁸.

Sebbene la ricostruzione di Knowles sollevi dubbi cronologici di qualche rilievo ⁻²⁹, l'analisi dell'archivio fotografico di Man Ray suggerisce interessanti punti di contatto con l'opera di Abbott. Comune ai due fotografi fu senza dubbio l'ascendente di Atget, che si può ancora riscontrare in diverse fotografie di Man Ray come *Saint-Séverin* (1936 [?]), *Rue Sade*, *"Au Chat Botté"*, *Antibes* (1936) e *Rue Séguier, Paris* (1936-1937) ⁻³⁰. Apparentemente più vicine a un linguaggio internazionale della "Nuova visione", seppure rielaborato in chiave surrealista, sono invece diverse immagini di Man Ray che operano una decontestualizzazione e una risignificazione critica dei segni urbani, pur incorporando lo sguardo 'naturalistico' di un passante che scruta lo *skyligne* della città. Un esempio del 1931 è *Réverbère et colonne Vendôme, Paris* (fig. 2), ove l'inquadratura istituisce una relazione straniante tra

Man Ray,

*Réverbère et colonne
Vendôme, Paris, 1931.*

Positivo digitale da
negativo su pellicola,
6 × 6 cm.

Musée national d'art
moderne, Paris
(AM 1995-281 [1284])

© Man Ray Trust
by SIAE 2015



la colonna istoriata sormontata dalla statua di Napoleone I e le forme ramificate di un lampione, le cui lanterne riflettono frammenti del paesaggio urbano circostante ⁻³¹. La ricorrenza di questo schema compositivo lascia intuire una vera e propria linea di ricerca avviata da Man Ray nella prima metà degli anni Trenta, basata sulla contrapposizione fra edifici storici o monumentali e dettagli accidentali o accessori del paesaggio urbano (quali lampioni, inferriate, carretti, alberi) ⁻³².

Strategie analoghe si ritrovano in diverse fotografie di Abbott, tra le quali ad esempio *Murray Hill Hotel, Spiral* del 1935 (fig. 3), pubblicata in *Changing New York*, dove le balconate dell'edificio ottocentesco in primo piano formano una griglia tondeggiante in netto contrasto con la linearità chiara e dinamica del 275 Madison Avenue Building sullo sfondo ⁻³³. Questa tendenza alla contrapposizione dialettica venne rilevata già nel 1932 da un recensore, per il quale “it is the unfamiliar aspect of the familiar which gives piquancy to much of the work. The juxtaposition of little old buildings with gargantuan masses of new architecture [...] make this collection fascinating” ⁻³⁴. Discutendo questo dispositivo in *A Guide to Better Photography*, pubblicato nel 1941, Abbott volle tuttavia sottolineare la differenza tra questo tipo di contrapposizione e la visione “paranoica” del surrealismo:

—
Some of Atget's photographs of reflections in Paris shop windows had had an intuitive premonition of the bizarre juxtapositions of objects from nature which surrealism likes to flaunt, but with this difference – Atget's incongruities were seen and understood from life, not fabricated. They had the spontaneous absurdity or even madness of nature's chaos; they were not melancholy arrangements of the paranoiac vision ⁻³⁵.
—



03

Berenice Abbott,

Murray Hill Hotel, Spiral,

19 novembre 1935.

Stampa alla gelatina

bromuro d'argento,

48,6 × 39,3 cm.

The Art Institute of

Chicago, Works Progress

Administration Allocation

(1943.1413)

Il senso ultimo di queste analogie compositive tra le fotografie di Abbott e quelle di Man Ray rimane difficile da interpretare, anche alla luce delle incertezze sulla loro cronologia e sulla loro effettiva circolazione. In linea teorica, non è da escludere che il ritorno di interesse dimostrato da Man Ray per i temi urbani a metà degli anni Trenta fosse stato stimolato, oltre che da Atget e dal lavoro di altri fotografi attivi a Parigi, anche dalle mostre newyorkesi che presentavano i primi esiti del progetto abbotiano. Questo filone di ricerca più vicino ai problemi della fotografia documentaria, in ogni caso, venne presto abbandonato dall'artista, come indica il suo saggio del 1935 *Sur le réalisme photographique*, nel quale ribadì la sua piena adesione all'“esprit de révolte” del surrealismo: “deux ou trois essais m'ont vite convaincu que l'architecture verticale (églises, gratte-ciel) n'est pas photographique. Une pomme, un nu offrent plus de possibilités, parce que leur valeur sociale est infiniment plus grande”⁻³⁶. Si può leggere come

conseguenza di questa affermazione – e forse come risposta a distanza al lavoro della sua ex-assistente – l'ironica fotografia dell'Empire State Building come *Vide-air utilitaire* (in relazione al *Plein-air artistique* di un ritratto femminile) inclusa due anni dopo tra le tavole di *La photographie n'est pas l'art* ⁻³⁷.

L'importanza del rapporto con Man Ray non deve oscurare il fatto che negli anni Venti, come ha ricostruito un recente studio di Quentin Bajac e Clément Chéroux, Parigi era una comunità artistica e fotografica cosmopolita, animata in buona parte da intellettuali di cultura tedesca, ungherese e russa ⁻³⁸. Da questo punto di vista è significativo che Abbott, solitamente reticente riguardo al lavoro dei propri colleghi, citasse con simpatia Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull ed Eli Lotar tra quei "vanguard European photographers" che, abbandonata ogni preoccupazione per la tecnica, "shot willy-nilly their emotions onto light-sensitive gelatin emulsion" ⁻³⁹. Tra il 1928 e il 1932, in occasioni diverse, Abbott aveva esposto con tutti questi fotografi, accomunati dall'interesse per il paesaggio urbano e legati a vario titolo sia al circolo parigino di Man Ray che a quello newyorkese di Julien Levy, il gallerista che ebbe un ruolo decisivo nell'affermazione del surrealismo negli Stati Uniti ⁻⁴⁰. Un altro fotografo con il quale Abbott dovette intrattenere qualche rapporto fu Jacques-André Boiffard, collaboratore di Lotar e come lei assistente di Man Ray tra il 1924 e il 1929 ⁻⁴¹. Pur dedicandosi esclusivamente al ritratto, dunque, Abbott dovette interessarsi alla fotografia urbana di stampo surrealista già nei suoi primissimi anni di lavoro. È in questo contesto più ampio che si può leggere anche il suo primo incontro con l'opera di Atget, avvenuto con ogni probabilità attraverso una serie di stampe che Man Ray acquistò e raccolse in un album nel 1926 ⁻⁴².

Benché la distanza tra la compostezza stilistica di *Changing New York* e la frammentarietà perturbante della fotografia surrealista non possa essere sottostimata, significativi punti di contatto possono essere individuati nelle vedute parigine commissionate a Boiffard da André Breton per accompagnare la prima edizione di *Nadja*, pubblicata nel 1928. Comune alle riprese di Abbott e Boiffard è infatti l'insistenza su alcuni soggetti come le sculture monumentali, le scritte commerciali fuori scala, le cortine edilizie di una città popolata da figure isolate e distanti ⁻⁴³. Analogie tematiche si riscontrano in particolare tra la prima tavola di *Nadja* – una fotografia che mostra la statua di Jean-Jacques Rousseau posta davanti all'Hôtel des Grands Hommes, 9 Place du Panthéon – e il frontespizio di *Changing New York* – nel quale la statua di Abraham De Peyster, sindaco della città dal 1695 al 1699, campeggiava sullo sfondo dei grattacieli tra Broadway e Wall Street (fig. 1). Come è stato notato, nella "morfologia culturale" di Abbott questa immagine aveva il compito di dare l'avvio alla sequenza geografica del libro, ma anche di identificare la sopravvivenza di tracce incongrue del passato nel palinsesto della metropoli moderna ⁻⁴⁴. Non è da escludere, tuttavia, un riferimento più diretto dell'*incipit* di *Changing New York* alla narrazione autobiografica di *Nadja*: se per Breton la sosta all'Hotel des



04

Berenice Abbott,

Gansevoort Street, no. 53,

29 ottobre 1936.

Stampa alla gelatina

bromuro d'argento,

24,1 × 19,1 cm.

The Museum of the City

of New York (40.140.113)

Grands Hommes – “nel quale abitavo verso il 1918” –⁴⁵ – aveva il senso di un ritorno alle origini, per Abbott, che aveva vissuto a New York nello stesso anno, la fotografia posta all’avvio del libro poteva implicare la riscoperta delle proprie radici e il *pathos* di un nuovo inizio. Nella sistematica mancanza di linearità visiva e tematica di *Changing New York*, solo superficialmente mascherata dall’ordine geografico del volume, si registra peraltro la libertà di una ‘deriva’ urbana del tutto analoga all’idea bretoniana della città come agglomerato di “campi magnetici”, che attraggono chi la percorra senza una logica predefinita.

La persistenza di motivi surrealisti nella documentazione abbotiana emerge in numerose fotografie che isolano elementi stranianti dal paesaggio di New York. Un esempio è *Gansevoort Street, no. 53* (fig. 4), uno scorcio del quartiere dei macelli nel West Side che nella geografia simbolica di Manhattan occupava una posizione analoga a quella ricoperta per Parigi dai sinistri *abattoirs* fotografati da Eli Lotar nel 1929. Ricorrendo alla precisione documentaria invece che alla crudezza espressiva di Lotar, Abbott scelse di rappresentare questo luogo della carne, della repulsione e della morte attraverso la facciata di un edificio smaterializzato, curiosamente simile a una quinta teatrale⁴⁶. Scene analoghe erano frequenti nell’iconografia di Atget, ma un’architettura ugualmente straniante era stata colta anche da Man Ray in *229 Boulevard Raspail* (1928), una fotografia che malgrado l’apparente solidità grafica di stampo costruttivista evocava l’equilibrio precario e fittizio di un’inquietante città sull’orlo del collasso⁴⁷. Nella fotografia di Abbott, il tema concettuale e latamente simbolico al cuore dell’immagine era

invece quello del taglio, allo stesso tempo celato e potenziato dalla freddezza clinica della ripresa. Sezione architettonica che separa la ‘pelle’ dal corpo dell’edificio, la forma dalla sua funzione; ma anche taglio fotografico, evocato da un punto di ripresa che produce l’effetto di un fotomontaggio e da un’inquadratura che chiaramente dichiara, soprattutto nel bordo destro e in quello superiore, il potere di cesura del *medium*. Qui come in molte fotografie di *Changing New York*, un semplice prelievo documentario dal sistema semantico della città nascondeva una rete complessa di possibili rimandi iconologici.

Al di là dei numerosi stimoli che Berenice Abbott poté ricevere dal *milieu* fotografico parigino, fu la scoperta dell’opera di Eugène Atget a rivelarle la possibilità di una nuova esperienza, artistica e civile, della città moderna. L’influenza dell’archivio di Atget su *Changing New York* è un dato storiografico consolidato: come la stessa artista ha ricordato, l’impatto delle sue fotografie fu “immediate and tremendous. There was a sudden flash of recognition – the shock of realism unadorned” ⁻⁴⁸. Se uno *choc* analogo investì anche Man Ray, esso rimase volontariamente inarticolato nella selezione di stampe confluite nell’album del 1926 e nei successivi prelievi per “La Révolution surréaliste”, dove le fotografie di Atget erano riprodotte senza commento ⁻⁴⁹. Si deve invece a Berenice Abbott l’invenzione critica del fotografo francese come “modern forerunner” ⁻⁵⁰ e come modello operativo di una rivoluzione artistica basata sul documento fotografico urbano. Fu proprio presentando la sua opera al pubblico americano, in una lunga serie di interventi distribuiti tra il 1929 e il 1964, che Abbott giunse a definire i “valori” fondamentali di una nuova fotografia del XX secolo, fondata su

—
a relentless fidelity to fact, a deep love of the subject for its own sake, a profound feeling for materials and surfaces and textures, a conscience intent on permitting the subject photographed to live by virtue of its own form and life, rather than by the false endowment of memory or sentimental association ⁻⁵¹.

—
Un’importante variabile linguistica di questa teoria estetica era per Abbott proprio quella del taglio e della “selezione”, ovvero la capacità del fotografo di riconoscere, evidenziare e ordinare le spie culturali di processi nascosti tra le maglie del paesaggio quotidiano:

—
Selection makes the photographer a true historian. He must know what to photograph and what not to photograph, to give meaning to his visual chronicle of civilization. It is not enough to record what exist today; the photographer must make his document significant. Here the artist is needed, for form and composition emphasize the drama of the contemporary city ⁻⁵².

—
Privilegiando la realtà materiale e culturale del soggetto fotografato e circoscrivendo la soggettività dell’artista al gesto fondamentale

dell'inquadratura, Abbott sottolineava dunque l'importanza dell'oggettività per lo statuto della fotografia documentaria, anche se non “the objectivity of a machine, but of a sensible human being with the mystery of personal selection at the heart of it” ⁻⁵³. In questo senso, i linguaggi dell'arte moderna non erano affatto esclusi dalla ‘cassetta degli attrezzi’ del fotografo documentario:

—
[My] photographs are to be documentary, as well as artistic [...]. This means that they will have elements of formal organization and style; they will use the devices of abstract art if these devices best fit the given subject; they will aim at realism, but not at the cost of sacrificing all esthetic factors ⁻⁵⁴.

—
Come ha notato Bonnie Yochelson, a New York Abbott esplorò questa dialettica tra i valori arte astratta e quelli del documento ricorrendo a obiettivi con focali diverse e praticando uno stile “più audace e sperimentale”, che risentiva degli insegnamenti del Cubismo ⁻⁵⁵. Tuttavia nel suo accenno all'astrattismo si può leggere anche un riferimento, se non una totale adesione, a un'idea di arte moderna che in quei mesi era al centro del dibattito critico. Proprio nel marzo del 1936 il Museum of Modern Art aveva inaugurato la sua prima mostra antologica su questo argomento, *Cubism and Abstract Art*, curata da Alfred H. Barr, Jr., che nell'introduzione al catalogo aveva definito l'opera astratta “really a most positively concrete painting since it confines the attention to its immediate, sensuous, physical surface” ⁻⁵⁶.

Nei suoi scritti Abbott evitò quasi sempre di fare esplicito riferimento al dibattito teorico sull'arte moderna. Come osservò a proposito delle distorsioni ottiche praticate da Atget – un problema del linguaggio documentario già ampiamente discusso da Rodchenko e Moholy-Nagy, che ella stessa si trovava ad affrontare puntando l'obiettivo verso la sommità dei grattacieli di Manhattan – se anche il fotografo francese fece ricorso ai “legitimate devices of the artist”, non fu “in a self-conscious intellectual fashion, but in an intuitive and visual sense”, ovvero rispondendo pragmaticamente ai limiti tecnici posti dallo strumento ⁻⁵⁷. Fu anche mediando in questi termini l'opera di Atget che Abbott contribuì a spostare il discorso sulla fotografia americana al di fuori del campo artistico del modernismo europeo, verso una concezione fenomenologica e anti-intellettualistica del mezzo.

Una guida nelle vie di New York: Percy Loomis Sperr

Ritornata stabilmente a New York alla fine del 1929 con il preciso intento di dedicarsi a un progetto fotografico sulla città, Berenice Abbott mise rapidamente a frutto le proprie doti imprenditoriali stabilendo nuovi contatti con possibili committenti e sostenitori, quali ad esempio la Guggenheim Foundation, il Museum of the City of New York e la New-York Historical Society ⁻⁵⁸. In quei primi anni di lavoro, che coincisero con un periodo di particolare interesse verso la documentazione

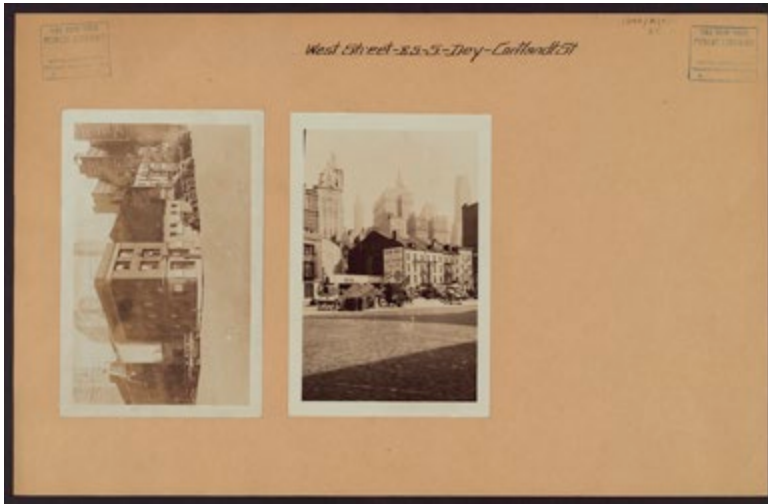
05

Percy Loomis Sperr,
53-61 Gansevoort Street,
north side, west of Ninth
Avenue [...], 20 aprile
1933.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
c. 15,4 × 10,2 cm.
Photographic Views
of New York City,
1870s-1970s, from the
Collections of the New
York Public Library
(0850-D9)



e la conservazione del patrimonio edilizio storico, la fotografa dovette prestare attenzione a progetti e collezioni potenzialmente concorrenti, come suggerisce ad esempio il confronto tra molte fotografie di *Changing New York* e quelle donate dall'immobiliarista J. Clarence Davies proprio al Museum of the City of New York nel 1933 ⁻⁵⁹.

Un'altra istituzione che Abbott dovette frequentare con qualche assiduità all'inizio degli anni Trenta fu la New York Public Library, presso la quale nel 1926 era stata istituita una pionieristica Picture Collection, inizialmente diretta da Ellen Perkins e sviluppata da Romana Javitz negli anni della Depressione ⁻⁶⁰. Un precedente diretto della scena ripresa da Abbott a Gansevoort Street (fig. 4) è identificabile infatti in due fotografie del 1933 conservate nella collezione della biblioteca, parte di un rilievo sistematico del paesaggio urbano commissionato al fotografo professionista Percy Loomis Sperr nella seconda metà degli anni Venti (fig. 5). Seguendo un metodo empirico, per circa un ventennio Sperr documentò le vie di Manhattan e dei *boroughs* circostanti utilizzando un apparecchio portatile di medio formato (c. 4 × 6 pollici), ritornando sulla scena a distanza di mesi o di anni per registrare le trasformazioni e per creare sequenze diacroniche leggibili comparativamente. È in questa forma che circa 17.000 delle sue vedute vennero raccolte dalla Public Library, via via corredate da precise informazioni geografiche e



06

Percy Loomis Sperr,
West Street - East Side
- South - Dey - Cortlandt
 St., 1 luglio 1933 e 17
 aprile 1937.

Stampe alla gelatina
 bromuro d'argento,
 c. 15,5 × 10,2 cm ciascuna
 (supporto secondario
 c. 25,4 × 39,25 cm).
 Photographic Views
 of New York City,
 1870s-1970s, from the
 Collections of the New
 York Public Library
 (1044-A1, 1044-A2)

cronologiche e incollate su cartoni di archiviazione per la consultazione pubblica e lo studio (fig. 6) ⁻⁶¹.

Ad oggi quasi del tutto ignoto agli studi, Sperr dedicò la sua intera attività professionale alla documentazione della città, vendendo le proprie fotografie anche attraverso agenzie e librerie specializzate ⁻⁶². Nato in Ohio nel 1889 e formatosi all'Oberlin College, aveva lavorato presso una casa editrice di Columbus prima di trasferirsi a New York, dove la sua presenza è attestata sin dal 1917 ⁻⁶³. In quei primi anni newyorkesi, oltre a pubblicare articoli e saggi con un interesse particolare per l'esperienza e la storia dei luoghi ⁻⁶⁴, lavorò presso la Map Room della Public Library, dove tra il 1924 e il 1925 fu impiegato anche Walker Evans, stretto sodale di Berenice Abbott nel periodo di concepimento di *Changing New York* ⁻⁶⁵. È assai probabile, dunque, che Abbott ed Evans ebbero modo di conoscere personalmente Sperr nei loro primi anni di esplorazione della città, o almeno che ebbero accesso diretto alla collezione che egli andava accumulando presso la Public Library. Molte corrispondenze iconografiche mostrano che a lungo i tre fotografi, accomunati da un interesse profondo per le trasformazioni dell'ambiente costruito, si ritrovarono a percorrere gli stessi luoghi, realizzando fotografie per molti versi comparabili ⁻⁶⁶.

Paralleli stringenti si riscontrano in molte scene riprese da Abbott e Sperr, ad esempio a Grove Street, Stanton Street, Broome Street, Pearl e Hanover Streets, Mulberry Street, Fifth Avenue, Hell Gate Bridge ⁻⁶⁷. Le coincidenze iconografiche e la cronologia spingono a pensare che proprio la campagna sistematica condotta da Sperr e più in generale la Picture Collection della New York Public Library furono fonti di rilievo per *Changing New York* sin dalle fasi iniziali, ma ancor più a partire dal 1935, quando il progetto abbotiano assunse un carattere più precisamente archivistico. Affiancata da un gruppo di collaboratori addetti alle ricerche storiche e alla sovrapposizione delle fotografie, Abbott probabilmente

Berenice Abbott,
Vista from West St.
Looking Southeast with
115-189 West St. in
Foreground,
 23 marzo 1938.
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento,
 37,1 × 48,1 cm.
 The Art Institute of
 Chicago, Works Progress
 Administration Allocation
 (1943.1415)



si servì del loro aiuto anche per identificare nuovi luoghi ed edifici da riprendere. In più d'una occasione, il precedente di Sperr sembra avere fornito anche un modello visivo di raffronto, da verificare ed eventualmente aggiornare sul campo attraverso un linguaggio fotografico più consapevole e una visione più critica della metropoli.

Un caso significativo è dato dalla veduta di West Street realizzata da Abbott il 23 marzo 1938 (fig. 7), che appare esemplata su due riprese di Sperr del 1933 e del 1937 (fig. 6). Non solo l'idea di fondo della fotografia (il contrasto tra gli edifici popolari in primo piano e i nuovi grattacieli sullo sfondo) è già presente nelle due vedute più antiche, ma anche il punto di vista e l'illuminazione scelti da Sperr si ritrovano esattamente duplicati nella fotografia di Abbott, così come il ritmo serrato della *walking city* orizzontale, le parole del discorso pubblicitario e lo *skyline* fuori scala e senza regole dell'architettura moderna. Insieme a queste analogie si notano differenze significative: mentre Sperr, probabilmente per ragioni di rapidità e maneggevolezza, utilizzava un apparecchio portatile che imponeva alcuni vincoli nelle strategie di inquadratura, il grande formato utilizzato da Abbott permetteva di ricorrere al decentramento dell'obiettivo per rendere più serrata ed efficace la composizione. E mentre Sperr sembrava presentare i carretti in primo piano come residui della vecchia città minacciata dall'economia immateriale del grattacielo, il peso dato da Abbott alla teoria di automobili parcheggiate sembra segnalare piuttosto la definitiva trasformazione del fronte del porto in un'area di servizio per la città veicolare.

A prima vista, la totale fiducia nel potere descrittivo dello strumento e le imprecisioni di inquadratura si Sperr lascerebbero ipotizzare che

egli nutrì poco interesse per le possibilità formali e interpretative della fotografia. Riconoscendo queste caratteristiche, in un'expertise del 1980 Julia Van Haften aveva definito "dry and dense" lo stile delle sue immagini, ravvisando persino una possibile influenza di Berenice Abbott su un numero circoscritto di stampe che parevano distaccarsi dalla media per la maggiore "sensitivity to individual subjects and architectural detail" -68.

Tuttavia proprio una lettura comparativa delle riprese di Abbott e Sperr consente di cogliere tra le maglie di un linguaggio apparentemente ordinario gli indizi di un vero e proprio pensiero visivo. Nella scena di Gansevoort Street ripresa da quest'ultimo (fig. 5), la posizione defilata del soggetto principale, la carrozza del tram al centro della scena, la geometria delle ombre in primo piano e i frammenti di edifici e scritte commerciali sulla destra, sono tutti elementi che suggeriscono un'attenzione compositiva per la resa dello spazio urbano e delle relazioni tra le sue componenti, più che un rilievo puramente topografico dell'architettura -69. Al pari di Abbott, peraltro, anche Sperr adottò a volte un linguaggio vicino alle semplificazioni formali della "Nuova visione" per fotografare la crescita dell'architettura moderna nelle aree di Wall Street e Midtown. Collocandosi sulla sommità dei grattacieli più alti, in alcune occasioni decise infatti di inclinare lateralmente l'apparecchio per imprimere alla scena il dinamismo geometrico della diagonale; analogamente, muovendosi sul fondo dei 'canyon' urbani non esitò a esasperare le distorsioni ottiche puntando decisamente l'obiettivo verso l'alto -70.

Le informazioni riguardo alla cultura visiva di Sperr rimangono ancora frammentarie per avanzare ipotesi fondate sul senso di queste torsioni stilistiche del linguaggio documentario, leggibili in parte nel quadro della generale tendenza alla volgarizzazione della "visione armata" nella cultura fotografica degli anni Trenta -71. Ciò non esclude che Sperr poté ricevere proprio da fotografi più giovani come Berenice Abbott e Walker Evans gli stimoli per un aggiornamento dei propri modelli stilistici sulla scorta delle recenti tendenze europee, o che per un breve periodo avesse addirittura intrattenuto con essi un rapporto di collaborazione -72.

Nella figura di Sperr, per converso, Berenice Abbott poté forse vedere una sorta di Atget minore, un silenzioso fotografo completamente assorbito nel progetto di comporre il ritratto della propria città adottiva e di quanto in essa veniva scomparendo. A testimoniare questa tensione, oltre all'estensione geografica e temporale del suo archivio, è il biglietto da visita con il quale negli anni Trenta Sperr presentava la sua "growing collection of over 30,000 views":

-
- 1. New York Harbor: Ships, old and modern; Skylines, Dock Scenes, Harbor Craft, Sunset, Bridges, Naval Vessels.
- 2. New York City, all five boroughs; Street Scenes, Skyscrapers, Old Houses, Foreign Quarters, Pushcarts, Farms, Old New York Scenes -73.
-

In piena sintonia con *Changing New York* – nel quale un ruolo fondamentale ebbero le didascalie di Elizabeth McCausland – Sperr

afferitava peraltro che “a little data with each picture may some day be worth a small fortune to the historian” ⁻⁷⁴. E come scrisse nel 1934,

—
My own interest is rather in the story than in the picture. It is the picture which tells the story. [...] The story which interests me is one which lends itself to unlimited photography – the tale of the City of New York ⁻⁷⁵.
—

Accantonate le iniziali ambizioni giornalistiche e letterarie, negli anni Trenta Sperr aveva trovato nel documento fotografico lo strumento per restituire, se non la storia, almeno la cronaca visiva di New York, scegliendo come protagonisti gli edifici, le facciate e gli spazi della città, piuttosto che i volti e i gesti delle persone sfruttati dal reportage sociale negli anni della Depressione. È significativo che le poche tracce di esposizioni di Sperr riconducano, piuttosto che a gallerie e musei di New York, allo Staten Island Institute of Arts and Sciences, un’istituzione dedicata alla storia e alla cultura locale alla quale il fotografo si associò sin dal suo primo approdo a New York ⁻⁷⁶. Fu proprio a Staten Island che nel 1937 Sperr dedicò la sua unica pubblicazione monografica, un ritratto dell’isola attraverso “Its Beauty Spots, Historic Houses, Parks, Bridges, Public Buildings and other points of interest Selected from a portfolio of over 5000 Views” ⁻⁷⁷. È in questa fascinazione per una “unlimited photography” destinata al caleidoscopio dell’archivio che rimane inscritta la visione civile di Sperr, alla quale Abbott probabilmente guardò non solo come a una fonte, ma forse anche come a un modello da vagliare e rielaborare attraverso la concettualità dell’arte moderna ⁻⁷⁸.

La “passione calma” di *Changing New York*

È evidente che la piena comprensione della cultura visiva di Berenice Abbott non può basarsi unicamente sulle figure di Man Ray, Boiffard e Sperr sin qui considerate. L’analisi più estesa dell’iconografia di *Changing New York* rivela infatti un dialogo serrato con il modernismo transatlantico del periodo interbellico, non solo nel campo della fotografia, ma anche in quelli della pittura post-cubista, dell’architettura moderna, della letteratura sperimentale. Fu anche con gli artisti della “Machine Age” e con i pittori successivamente identificati come “precisionisti” (quali Louis Lozowick, Stefan Hirsch, George Ault, Charles Sheeler) che Abbott si trovò a condividere i problemi estetici connessi con la scelta della città americana come tema privilegiato e con l’adesione a un linguaggio visivo lineare, stereometrico, fortemente descrittivo e allo stesso tempo tendenzialmente astratto ⁻⁷⁹.

Ciò che emerge da questa prima prospezione riguarda un aspetto più particolare, ma non meno fondamentale, del vocabolario abbottiano. Se, come scrisse nel 1942, “selection makes the photographer a true historian” ⁻⁸⁰, gli esempi proposti suggeriscono che a questa consapevolezza Abbott non giunse solo attraverso l’esperienza empirica maturata nelle vie di Manhattan, ma anche riflettendo sugli insegnamenti offerti

da una lunga catena di predecessori su ambo i lati dell'Atlantico. Dalle esplorazioni di Man Ray, Boiffard e altri fotografi frequentati durante il soggiorno parigino (e verosimilmente seguiti anche negli anni successivi), Abbott poté apprendere il vagare non preordinato nel corpo della città e l'atto della selezione come ricomposizione anticonvenzionale dei suoi segni. Attraverso il lavoro di Sperr, l'artista poté invece cogliere l'importanza della selezione dei soggetti e di un progetto complessivo per la realizzazione di un ritratto critico della città americana moderna.

Questa negoziazione tra la soggettività dell'artista e lo sguardo analitico dello storico urbano percorre tutta la visione di Abbott, a partire dall'affermazione della sua "fantastic passion" per New York dichiarata al suo primo arrivo in città nel 1929⁻⁸¹. Tra le righe di questa espressione non è da leggere solo l'entusiasmo per quella essenza dell'America che Wanda Corn (riprendendo Georgia O'Keeffe) ha definito "the great American thing"⁻⁸², ma tutto lo spessore del concetto di "fantastique social" che un critico come Pierre Mac Orlan aveva teorizzato attorno all'opera di Atget alla fine degli anni Venti⁻⁸³. Il problema che Abbott si trovò ad affrontare nei lunghi anni di lavoro a New York fu quello di tradurre questa energica "passione" iniziale per la metropoli in un vero e proprio progetto, in un documento plausibile del paesaggio ordinario dell'America metropolitana che incorporasse anche una "profoundly passionate search for significance in a wider human sense"⁻⁸⁴.

Nel 1951, in una conferenza sulla specificità del linguaggio fotografico, Abbott richiamò un'osservazione pronunciata da Goethe negli ultimi anni di vita: "Ha ingegno, non v'ha dubbio, ma è travagliato dal male generale, la soggettività, e vorrei vedernelo guarito"⁻⁸⁵. È questo processo di maturazione e di travaso dell'esperienza giovanile nel linguaggio distaccato e nella cultura visiva del *medium* a fare di *Changing New York*, allo stesso tempo, una vera e propria opera di formazione civile e un classico della fotografia documentaria. Ed è al termine di questo cammino, parafrasando quanto ha suggerito Franco Moretti a proposito degli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, che l'opera si offre allo spettatore nella pienezza di una "passione calma", che trascende la biografia di sé e della città da cui scaturisce⁻⁸⁶.

-1 Abbott / McCausland 1939. Poco dopo la pubblicazione del volume Abbott definì il progetto attraverso una serie più ampia, costituita da 305 stampe, conservata presso il Museum of the City of New York. Cfr. Yochelson 1997, p. 31.

-2 Si veda, ad esempio, Irwin 1927 e Ferriss 1929.

-3 Architectural Forum 1939, p. 20.

-4 Time 1939, p. 59.

-5 Yochelson 1997, pp. 24-29.

-6 Lettera di Edward Weston a Berenice Abbott, 23.08.1939, cit. in

Yochelson 1997, p. 31;

Newhall 1939, p. 38.

-7 Sulle vicende biografiche di Abbott (1898-1991), cfr. soprattutto Barr 1997, pp. 15 sgg.;

Yochelson 1997, pp. 9-13;

Rotily 1998, pp. 65-69.

-8 Barr 2010.

-9 Cowley 1934.

—
Note

- 10 Ware / Barberie 2006, p. 56.
- 11 Frongia 2012.
- 12 Herald Tribune 1936, p. 19.
- 13 Morris 1930, p. 5.
- 14 Cit. in *ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 Nel 1932 Abbott partecipò al primo tentativo di accreditare il *medium* fotografico – nella forma spuria del *photo-mural* – come nuovo veicolo per un'arte civile americana: cfr. Kirstein 1932.
- 17 Sterne 1932, p. 18.
- 18 *Ivi*, p. 16. Nel 1935, questa idiosincrasia era ancora evidente in un saggio di Elizabeth McCausland, che a proposito di Abbott osservava: "From 1923 to 1929 her photographic evolution was in this [Parisian] milieu, and with what was probably a somewhat artificial European esthetic imposed on her natural sturdiness and integrity" (McCausland 1935, p. 15).
- 19 Abbott, cit. in McCausland 1935, p. 16 e Herald Tribune 1936.
- 20 Cfr. Raeburn 1984, 2006; Yochelson 1997; Barr 1997, 2002, 2010; TeGrotenhuis 2009; Miller 2009; Weissmann 2011.
- 21 Corn 1999, pp. xvi-xviii.
- 22 *Ivi*, p. 185.
- 23 White 2013.
- 24 Cfr. Yochelson 1997, p. 30-31.
- 25 Una discussione del primo progetto del libro, ispirato alle strategie grafiche dell'avanguardia sovietica e respinto dall'editore, è in Weissman 2011, pp. 155-161.
- 26 Barr 1997, pp. 60 sgg.
- 27 Barr 2010.
- 28 Knowles 2010.
- 29 Si consideri, ad esempio, la fotografia di "un grattacielo di New York" (*ivi*, p. 40) assegnata al 1927 sulla base della catalogazione del Man Ray Trust (n. 200/02): trattandosi del RCA Building del Rockefeller Center, la ripresa non poté essere realizzata prima del 1933, data in cui fu completato l'edificio.
- 30 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, rispettivamente AM 1994-393 (775), AM 1994-394 (3602), AM 1991-167.
- 31 Knowles 2010, p. 40, identifica erroneamente il soggetto con Place de la Concorde.
- 32 Cfr. Jacob 2009, pp. 30, 208, 212 e diverse fotografie conservate presso il Centre Pompidou, quali ad esempio AM 1991-237, AM 1991-242, AM 1994-393 (775), (4120), (4226).
- 33 Abbott / McCausland 1939, p. 139. Per ulteriori esempi di questo approccio stilistico cfr. *ivi*, pp. 65, 113, 159, 207.
- 34 Cit. in Ware / Barberie 2006, p. 74.
- 35 Abbott 1941, p. 17. E tuttavia la composizione di *Murray Hill Hotel*, trasferita nella metropoli, riecheggiava anche la dialettica di forme ambiguamente sessuate che nel 1918-1920 Man Ray aveva iscritto in due fotografie di studio rispettivamente *Homme* e *Femme*. Per la significativa vicenda che riguarda la successiva inversione dei titoli, cfr. Foresta 1988, p. 86, nota 35.
- 36 Ray 1935, p. 120.
- 37 Ray 1937.
- 38 Lo studio offre una ricostruzione anche quantitativa dei flussi internazionali che animarono il *milieu* fotografico parigino tra le due guerre: cfr. Bajac / Chéroux 2012, in part. pp. 31-41. Per una panoramica sul contesto artistico più allargato, cfr. Rotily 1998 e Lévy 2003.
- 39 Abbott 1941, p. 172.
- 40 Ware / Barberie 2006, pp. 42, 56. Paralleli tra Abbott e Krull sono evidenziati in Barr 1997, p. 141 e Barr 2002, p. 259. La persistenza di questi rapporti con i circoli surrealisti si evince, tra l'altro, dalla presenza di Berenice Abbott in una serie di fotografie riprese nel 1942 da Hermann Landshoff nella casa di Peggy Guggenheim a New York, nelle quali compaiono fra gli altri André Breton, Leonora Carrington, Max Ernst, Marcel Duchamp e Man Ray (Münchener Stadtmuseum, FM-2012/200.182 e FM-2012/200.190).
- 41 Sayag 1982.
- 42 Laxton 2002.
- 43 Va osservato che queste analogie iconografiche sono in parte contraddette da elementi stilistici (ad esempio nell'uso della luce) che avvicinano le fotografie di Boiffard, assai più di quelle di Abbott, alle atmosfere di Atget. Si veda a questo proposito Walker 2002, p. 61.
- 44 Allo stesso modo, in *Nadja*, "la così bella e così inutile Porte Saint Denis": Breton 1972 [1928], p. 28.
- 45 *Ivi*, p. 20.
- 46 Ma si veda anche, a confronto, la fotografia di un bastione murario pubblicata da Lotar nel

1929 per la serie "Paysages méconnus" in "Variétés" (Lionel-Marie / Sayag 1993, p. 62; Walker 2002, p. 103).
- 47 Cfr. Musée national d'art moderne, Paris, AM 1995-281 (887).
- 48 Va osservato che una ricognizione filologica dei nessi stilistici e tematici tra le fotografie di Atget acquistate a Parigi e quelle di *Changing New York* non è mai stata tentata. Cfr. Atget 1930; Abbott 1964.
- 49 Cfr. Walker 2002, pp. 88-113; Aubenas / Le Gall 2007.
- 50 Abbott 1929, p. 651.
- 51 Abbott 1936, p. 7.
Considerazioni simili in Evans 1931, p. 126 e Katz 1971, p. 85.
- 52 Abbott 1942, p. 1398.
Cfr. anche Abbott 1936, p. 7; Abbott 1941, pp. 52, 156, 160; Abbott 1964, p. xxv.
- 53 Abbott, conversazione con James McQuaid (dicembre 1975), cit. in Van Haaften 1989, p. 8.
- 54 Abbott, *Notes on Research*, cit. in Yochelson 1997, p. 25.
- 55 Yochelson 1997, pp. 23-24.
- 56 Barr 1936, p. 11.
- 57 Abbott 1936, p. 7.
- 58 Yochelson 1997, pp. 15-16.
- 59 La donazione di J. Clarence Davies includeva una campagna fotografica sugli edifici storici di New York commissionata a Charles Von Urban. Cfr. *ivi*, pp. 16-17 e Rogers / Allen 1933. Presso il Museum of the City of New York Abbott espose i primi esiti del progetto nel 1932 e in una mostra personale - *New York Photographs by Berenice Abbott* - nel 1934. Cfr. *ivi*, pp. 16-18.
- 60 Sulla Picture

Collection della Public Library, cfr. Troncale 1995.
- 61 Le fotografie di Sperr sono confluite nella raccolta *Photographic Views of New York City, 1870's-1970's* della New York Public Library, consultabile online in <<http://digitalcollections.nypl.org>> (19.12.2015). Un progetto digitale rende ora possibile la consultazione su base topografica: <<http://www.oldnyc.org/>> (19.12.2015).
- 62 Inserzioni pubblicate in "The Publishers' Weekly" nel 1935-1936 e timbri sul verso di alcune stampe apparse nel mercato antiquario rimandano al Chelsea Book Shop (58 West 8th Street) e all'agenzia Atlas Photo (45 West 45th Street).
- 63 Cfr. WWI Draft 1917; Census 1920; Oberlin 1916, p. 215; SIIAS 1923, p. 150 e Sperr 1923a, che anticipano la cronologia di Peluso [1999]. Sperr (27.12.1899-25.06.1964) si trasferì a Staten Island nel 1941, dove visse sfruttando il proprio archivio e vendendo libri usati fino al 1964. Anche Abbott era nata in Ohio e si era trasferita a New York nel 1918 per studiare giornalismo alla Columbia University, prima di intraprendere la carriera fotografica.
- 64 Cfr. ad esempio Sperr 1923a-b, 1924b-e, 1925a-b.
- 65 Cfr. Rathbone 1995, pp. 23-24.
- 66 Un'osservazione sul possibile incontro di Abbott con il lavoro di Sperr per la NYPL è in Lugon 2008 [2001], nota 107, pp. 128-129. Per il nesso Sperr-Evans, cfr. Frongia 2012, pp. 146-147.

- 67 Cfr. le fotografie di Abbott nella collezione del Museum of the City of New York e quelle di Sperr presso la New York Public Library: 40.140.111/0863-C1 (Grove Street), 49.282.125/0993-A7 (Stanton Street), 43.131.1.2/0757-D3 (Broome Street), 40.140.137/0956-B4 (Pearl e Hanover Streets), 49.282.60/0928-B5 (Mulberry Street), 92.21.21/0335-D2 (Fifth Avenue), 40.140.141/1305-A4 (Hell Gate Bridge). Ragioni di spazio non consentono di discutere in questa sede la sistematicità di queste e altre risposdenze, talvolta complicate da problemi di cronologia.
- 68 Van Haaften 1980.
- 69 Questa tensione è evidente in una variante realizzata da Sperr nello stesso giorno (NYPL 0850-E2), nella quale l'edificio è ripreso nella sua interezza e al centro dell'inquadratura, mentre l'effetto straniante della facciata è equilibrato da un punto di vista leggermente laterale che ne registra correttamente la volumetria.
- 70 Cfr., a titolo di esempio, NYPL 1013-C1 (1931), 1286-C2 (1933), 1279-F10 (1939).
- 71 Solomon-Godeau 1983.
- 72 Non è da escludere peraltro che Sperr si sia servito di collaboratori per le riprese e che Abbott o Evans siano responsabili di alcune stampe catalogate dalla NYPL sotto la dicitura generica "P.L. Sperr / No reproductions". Probabilmente in conseguenza di una

- poliomielite, sin da giovane Sperr aveva subito la paralisi di una gamba (WWI Draft 1917). Cfr. Evening Independent 1912 per la cronaca di un incidente occorso a Sperr a causa di questa menomazione.
- **73** Una copia del biglietto da visita è in NYPL [1999].
- **74** Cit. in Peluso [1999], p. 5. Cfr. anche Sperr 1924b. Si veda Abbott 1942, p. 1403, per una simile osservazione sui “research data” da associare alle fotografie.
- **75** Peluso [1999], p. 1.
- **76** SIIAS 1923; Sperr 1924a; Municipal Reference 1926.
- **77** Sperr 1937.
- **78** Per decenni considerato disperso, l’archivio personale di Sperr (costituito da oltre 40.000 negativi su acetato) è riemerso recentemente in un’asta (Profiles in History, Hollywood Auction 74, Calabasas, Calif., 29 settembre 2015, Lot 398).
- **79** Per un indizio in questo senso, cfr. *Untitled (Burns Brothers Factory)* di Abbott (Herbert F. Johnson Museum, Cornell University, 85.068.312) e la veduta del medesimo soggetto in Machine-Age Exposition 1927, p. 14.
- **80** Cfr. *infra*, nota 53.
- **81** Cit. in McCausland 1935, p. 16.
- **82** Corn 1999, p. xv; Barr 1997, pp. 27 sgg.
- **83** Cfr. Mac Orlan 1928.
- **84** McCausland 1935, p. 15.
- **85** Abbott 1951, p. 71. Il riferimento è alle conversazioni di Goethe con J.P. Eckermann (XXII, 1828).
- **86** Moretti 1999, pp. ix-x.

Bibliografia

- Abbott 1929** Berenice Abbott, *Eugène Atget*, in “Creative Art”, vol. 5, n. 3, settembre 1929, pp. 651-656.
- Abbott 1936** Berenice Abbott, *Photographer as Artist*, in “Art Front”, vol. 2, n. 9, settembre-ottobre 1936, pp. 4-7.
- Abbott 1939a** Berenice Abbott, *Changing New York*, original manuscript, “Federal Support for the Visual Arts: The New Deal and Now”, Library of the National Collection of Fine Arts of the Smithsonian Institution, Washington, D.C., pubblicato in Van Haaften 1989, pp. 24-25. Disponibile on-line <<http://newdeal.feri.org/texts/200.htm>> (16.06.2014).
- Abbott 1941** Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, New York, Crown Publishers, 1941.
- Abbott 1942** Berenice Abbott, *Documenting the City*, in “The Complete Photographer”, vol. 4, n. 22, 20 aprile 1942, pp. 1393-1405.
- Abbott 1951** Berenice Abbott, *It Has to Walk Alone*, conferenza tenuta all’Aspen Institute, ottobre 1951, Abbott Archives, Commerce Graphics, New York, in Van Haaften 1989, pp. 70-71.
- Abbott 1953** Berenice Abbott, *A New Guide to Better Photography*, New York, Crown Publishers, 1953.
- Abbott 1964** Berenice Abbott, *The World of Atget*, New York, Horizon Press, 1964.
- Abbott / McCausland 1939** Berenice Abbott / Elizabeth McCausland, *Changing New York*, New York, E.P. Dutton, 1939.
- Architectural Forum 1939** S.a., *Changing New York*, in “The Architectural Forum”, vol. 70, n. 5, maggio 1939, p. 20.
- Atget 1930** *Atget, Photographe de Paris*, Paris, Henri Jonquières, 1930.
- Aubenais / Le Gall 2007** Sylvie Aubenais / Guillaume Le Gall (a cura di), *Atget. Une rétrospective*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007), Paris, Hazan, 2007.

- Bajac / Chéroux 2012** Quentin Bajac / Clément Chéroux (a cura di), *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, catalogo della mostra, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- Barr 1936** Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1936.
- Barr 1997** Peter Barr, *Becoming Documentary: Berenice Abbott's Photographs, 1925-1939*, tesi di PhD, Boston, Boston University, 1997.
- Barr 2002** Peter Barr, *Berenice Abbott's Changing New York and Urban Planning Debates in the 1930s*, in Karen Koehler (a cura di), *The Built Surface*, vol. 2, *Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism to the Twenty-First Century*, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 257-282.
- Barr 2010** Peter Barr, *The Reception and Sources of Berenice Abbott's Paris Portrait Style, 1925-1929*, in "History of Photography", vol. 34, n. 1, febbraio 2010, pp. 43-59.
- Breton 1972 [1928]** André Breton, *Nadja*, trad. it. di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1972 [ed. orig. francese 1928].
- Carlton 1931** Sarah Carlton, *Berenice Abbott Photographer*, in "The American Girl", agosto 1931, pp. 12-13.
- Clair 1991** Jean Clair (a cura di), *The 1920s: Age of the Metropolis*, catalogo della mostra, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1991.
- Corn 1999** Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Corwin / May / Weissmann 2010** Sharon Corwin / Jessica May / Terri Weissmann, *American Modern: Documentary Photography by Abbott, Evans, and Bourke-White*, Berkeley, University of California Press, 2010.
- Cowley 1934** Malcolm Cowley, *Exile's Return. A Narrative of Ideas*, New York, W.W. Norton & Co., 1934.
- Evans 1931** Walker Evans, *The Reappearance of Photography*, in "Hound & Horn", vol. 5, n. 1, ottobre-dicembre 1931, pp. 125-128.
- Evening Independent 1912** *Oberlin Girls to Rescue*, in "The Evening Independent [Massillon, Ohio]", vol. XXIV, n. 277, 2 aprile 1912, p. 9.
- Ferriss 1929** Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, New York, Washburn, 1929.
- Foresta 1988** Merry Foresta (a cura di), *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*, catalogo della mostra (Washington, D.C., National Museum of American Art, 1988), New York, Abbeville Press, 1988.
- Frongia 2012** Antonello Frongia, *"American city is what I'm after": un progetto incompiuto su New York nell'archivio di Walker Evans, 1928-1934*, in "L'Uomo Nero", a. IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 140-163.
- Hambourg / Phillips 1989** Maria Morris Hambourg / Christopher Phillips, *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1989), New York, Harry N. Abrams, 1989.
- Hansen 1990** Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, New York, Arcade Publishing, 1990.
- Hemingway 2013** Andrew Hemingway, *The Mysticism of Money. Precisionist Painting and Machine Age America*, Pittsburgh and New York, Periscope Publishing, 2013.
- Herald Tribune 1936** *Changing City Caught in Flight by Photographs*, in "New York Herald Tribune", 19 marzo 1936, p. 19.

- Irwin 1927** Will Irwin, *Highlights of Manhattan*, illustrated by E. H. Suydam, New York and London, Century Co., 1927.
- Jacob 2009** John P. Jacob (a cura di), *Man Ray: Trees + Flowers – Insects Animals*, Göttingen, Steidl, 2009.
- Jacob / Foku 2008** John P. Jacob / Noriko Foku, *Atelier Man Ray: Unconcerned but Not Indifferent*, catalogo della mostra (Paris, Pinacothèque de Paris, 2008), Madrid, La Fabrica, 2008.
- Jewell 1932** Edward Alden Jewell, *Photographs by Miss Abbott*, in “New York Times”, 29 settembre 1932, p. 19.
- Katz 1971** Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in “Art in America”, vol. 59, n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 82-89.
- Kirstein 1932** Lincoln Kirstein (a cura di), *Murals by American Painters and Photographers* (catalogo della mostra), New York, The Museum of Modern Art, 1932.
- Knowles 2010** Kim Knowles, *From Studio to Street: The Urban Photography of Man Ray*, in “History of Photography”, vol. 34, n. 1, febbraio 2010, pp. 29-42.
- Laxton 2002** Susan Laxton, *Paris as Gameboard. Man Ray's Atgets*, New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 2002.
- Lévy 2003** Sophie Lévy (a cura di), *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918-1939*, catalogo della mostra (Giverny, Musée d'Art Américain Giverny, 2003), Berkeley, University of California Press, 2003.
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Lionel-Marie / Sayag 1993** Annick Lionel-Marie / Alain Sayag (a cura di), *Eli Lotar* catalogo della mostra, Paris, Centre Pompidou, 1993.
- Mac Orlan 1928** Pierre Mac Orlan, *La photographie et le fantastique social*, in “Les annales politiques et littéraires”, n. 2321, 1 novembre 1928, pp. 413-414.
- Machine-Age Exposition 1927** *Machine-Age Exposition*, catalogo della mostra (New York, 119 West 57th Street, 1927), in “The Little Review”, vol. 11, s.n., 1927.
- McCausland 1935** Elizabeth McCausland, *The Photography of Berenice Abbott*, in “Trend”, vol. 3, n. 1, marzo-aprile 1935, pp. 15-18, 21.
- Miller 2009** Sarah M. Miller, *Inventing “Documentary” in American Photography, 1930-1945*, tesi di PhD, Chicago, University of Chicago, 2009.
- Moretti 1999** Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Morris 1930** Ruth Morris, *Fits Art to Age: Miss Abbott Identifies Photography with America*, in “Brooklyn Daily Eagle”, 14 dicembre 1930, p. 5.
- Municipal Reference 1926** S.a., *Street Scenes in New York*, in “Municipal Reference”, vol. 12, n. 1, 6 gennaio 1926, p. 1.
- Newhall 1939** Beaumont Newhall, *Changing New York*, in “U.S. Camera”, n. 4, giugno 1939, pp. 38, 70.
- Oberlin 1916** S.a., *Alumni News*, “The Oberlin Alumni Magazine”, vol. 12, n. 7, luglio 1916, pp. 209-220.
- O’Neal 1982** Hank O’Neal, *Berenice Abbott: American Photographer*, New York, McGraw Hill, 1982.
- Raeburn 1984** John Raeburn, *“Culture Morphology” and Cultural History in Berenice Abbott’s Changing New York*, in Jack Salzman (a cura di), *Prospects:*

The Annual of American Cultural Studies, vol. 9, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 255-291.

- Raeburn 2006** John Raeburn, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- Ray 1935** Man Ray, *Sur le réalisme photographique*, in "Cahiers d'art", nn. 5-6, 1935, pp. 120-121.
- Ray 1937** Man Ray, *La photographie n'est pas l'art*, Paris, Guy Lévis Mano, 1937.
- Rogers / Allen 1933** Agnes Rogers / Frederick Lewis Allen, *The American Procession: American Life Since 1860 in Photographs*, New York, Harper & Brothers, 1933.
- Rotily 1998** Jocelyne Rotily, *Artistes américains à Paris, 1914-1939*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Sayag 1982** Alain Sayag (a cura di), *Atelier Man Ray: Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller, 1920-1935*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou, 1982), Paris, Philippe Sers, 1982.
- SIIAS 1923** Staten Island Institute of Arts and Sciences, *Proceedings*, vol. 1, New Brighton, N.Y., 1923.
- Solomon-Godeau 1983** Abigail Solomon-Godeau, *The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style*, in "Afterimage", vol. 10, n. 6, gennaio 1983, pp. 9-14, poi in Ead., *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 52-84.
- Sperr 1923a** Percy Loomis Sperr, *A Dinner for One*, in "New York Tribune", 15 luglio 1923, p. SM8.
- Sperr 1923b** Percy Loomis Sperr, *A Tower of Babel That Travels on Wheels*, in "New York Tribune", 14 ottobre 1923, p. SM3.
- Sperr 1924a** Percy Loomis Sperr, *Collection of Photographs of Staten Island*, Tompkinsville, Staten Island, 1924.
- Sperr 1924b** Percy Loomis Sperr, *Preserving the Records*, in "The Inland Printer", vol. 72, n. 4, gennaio 1924, p. 596.
- Sperr 1924c** Percy Loomis Sperr, *Books That Go Down to the Sea in Ships*, in "New York Tribune", 6 gennaio 1924, p. SM3.
- Sperr 1924d** Percy Loomis Sperr, *The Part That Old Maps Play in Modern Business*, in "New York Tribune", 3 febbraio 1924, pp. SM12-13.
- Sperr 1924e** Percy Loomis Sperr, *Century-old Structures Link Staten Island to Historic Past*, in "New York Tribune", 30 novembre 1924, p. B1.
- Sperr 1925a** Percy Loomis Sperr, *An Old-World Festa Among the Skyscrapers*, in "Travel", vol. 44, n. 3, marzo 1925, pp. 12-13, 42.
- Sperr 1925b** Percy Loomis Sperr, *What Price Straw Braid? The Public Library: An Information Desk that Serves Every Branch of Business*, in "The Office Economist", vol. 7, n. 6, giugno 1925, pp. 3-6.
- Sperr 1937** Percy Loomis Sperr, *Island Scenes: Pictures of Staten Island, its beauty spots, historic houses, parks, bridges, public buildings and other points of interest selected from a portfolio of over 5000 views*, New York, 1937.
- Sterne 1932** Katharine Grant Sterne, *American vs. European Photography*, in "Parnassus", vol. 4, n. 3, marzo 1932, pp. 16-20.
- Tagg 1982** *The Currency of the Photograph*, in Victor Burgin (a cura di), *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, pp. 110-141.

- TeGrotenhuis 2009** Meredith Ann TeGrotenhuis Shimizu, *Photography in Urban Discourse: Berenice Abbott's Changing New York and the 1930s*, tesi di PhD, Evanston, Ill., Northwestern University, 2009.
- Time 1939** *Abbott's New York*, in "Time", vol. 33, n. 15, 10 aprile 1939, p. 59.
- Troncale 1995** Anthony T. Troncale, *Worth Beyond Words: Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection*, in "Bibliion: The Bulletin of the New York Public Library", vol. 4, n. 1, autunno 1995, pp. 115-138.
- Turner 1985** Elizabeth Hutton Turner, *Transatlantic*, in Rosalind Krauss / Jane Livingston (a cura di), *L'Amour Fou*, New York e London, Abbeville Press, 1985, p. 137.
- Van Haaften 1989** Julia Van Haaften (a cura di), *Berenice Abbott Photographer: A Modern Vision*, catalogo della mostra, New York, The New York Public Library, 1989.
- Walker 2002** Ian Walker, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Ware / Barberie 2006** Katherine Ware / Peter Barberie, *Dreaming in Black and White: Photography at the Julien Levy Gallery*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006), New Haven, Yale University Press, 2006.
- Weissmann 2011** Terri Weissmann, *The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- Whelan 1981** Richard Whelan, *Double Take: A Comparative Look at Photographs*, New York, Clarkson N. Potter, 1981.
- White 2013** Eric B. White, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- Yochelson 1997** Bonnie Yochelson (a cura di), *Berenice Abbott, Changing New York: The Complete WPA Project*, New York, New Press e Museum of the City of New York, 1997.
- Census 1920** Department of Commerce, Bureau of the Census, *Fourteenth Census of the United States: 1920-Population*, Manhattan Assembly District 22, New York, New York; Roll: T625_1226; Page: A; Enumeration District: 1478; Image: 122, disponibile online in <<http://www.ancestry.com>> (24.12.2013).
- NYPL [1999]** Vertical file, "Photographers - Sperr, Percy L. (1890? [sic]-6/25/64)", Local History and Genealogy Division, New York Public Library.
- Peluso [1999]** Anthony J. Peluso, Jr., "The Tale of the City of New York": Percy Loomis Sperr, dattiloscritto (maggio 1999?), in NYPL [1999].
- Van Haaften 1980** Julia Van Haaften, *Report on Sperr photos at Phillips auction #292 lots 306, 307, 308, May 21, 2pm*, memorandum dattiloscritto (21.05.1980) per Gunther Pohl (Chief of the Local History and Genealogy Division of the NYPL), in NYPL [1999].
- WWI Draft 1917** United States, Selective Service System, *World War I Selective Service System Draft Registration Cards, 1917-1918*, Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, disponibile online in <<http://www.ancestry.com>> (24.12.2013).

Fonti archivistiche