

ALFABETI URBANI

Flavio Fiorani

Facendo propri i linguaggi figurativi delle avanguardie italiana e francese, lo sperimentalismo letterario spagnolo, l'astrattismo della pittura latinoamericana e l'espressionismo tedesco, Coppola dà voce a Buenos Aires attraverso una fotografia dominata da una geometria orizzontale volta a scoprire i lati oscuri della sua città natale.

tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo Buenos Aires contende a New York il primato della metropoli del continente americano. La città che intorno al tango istituisce una mitologia nazionale è una macchina generatrice di una specifica modernità. La Parigi del Sud America cresce moltiplicando la sua dimensione orizzontale, estende la propria trama urbana in un territorio praticamente vuoto. Sarà Horacio Coppola, amico e compagno di passeggiate diurne e notturne di Jorge Luis Borges per le strade della capitale, a istituire un inedito registro visuale della forma-città che il maestro della scrittura breve ha già elevato alla dimensione del mito.

Nato nel 1906 a Buenos Aires in una famiglia di origini italiane, Coppola è il fondatore del primo cineclub della capitale, assiste alle conferenze che Le Corbusier tiene nel 1929 in Argentina, stringe fecondi rapporti con l'avanguardia culturale che anima la rivista "Martín Fierro" ed elabora il lessico di quella "modernità periferica" che si afferma come il tratto distintivo della capitale argentina. Assorbe idee e suggestioni del cubismo-futurismo italiano e fran-

Avenida Presidente Roque Sáenz Peña (1936).

cese, dello sperimentalismo letterario spagnolo, dell'astrattismo figurativo della pittura latinoamericana, dell'espressionismo tedesco. Poi, errando per le strade di una città che vuole essere verbalizzata per affermare il suo essere fantasmatico, per riempire il vuoto dello spazio illimitato su cui è sorta, il "flâneur" Coppola si fa interprete-ritrattista della città-metropoli, fissa scorci, angoli, frammenti di vita quotidiana, canonizza uno sguardo. Fa di Buenos Aires una costruzione visiva e la rende protagonista assoluta della fotografia come arte tout court.

Dopo i soggiorni dei primi anni Trenta in Spagna, Italia, Francia e Germania (dove studia al Bauhaus diretto da Mies van der Rohe), l'occhio dell'artista fissa scorci e scene di una città "totale". La veduta di Coppola mette l'occhio dell'osservatore al centro della complessità della scena urbana senza un intento dichiaratamente documentaristico. Con la sua Leica Coppola non va in cerca di cose, ma vuole svelare la natura enigmatica di Buenos Aires come città geometrica.

Nelle sue fotografie sono gli edifici, oltre alla gente, ad abitare la città. Se l'asse verticale è, figura-





Diversamente dalle verticalizzazioni di un maestro della fotografia come Alfred Stieglitz e della sua New York disabitata, Coppola ritrae lo spazio urbano come una scena pubblica



tivamente e simbolicamente, il modello con cui la macchina fotografica ha canonizzato l'immagine di New York e ha reso il grattacielo il simbolo del moderno, è l'orizzontalità a costituire invece la nota dominante dell'estetica di Coppola. Si osservi l'*Avenida Presidente Roque Sáenz Peña* (1936) dove lo spazio della fotografia è diviso a metà tra il cielo e la strada. Le lunghe ombre sul marciapiede replicano, in scala ridotta, i due grandi assi che muovono dal punto di osservazione della macchina fotografica: in una immagine scattata alla fine del pomeriggio, così che l'effetto luce-ombra dilati a dismisura l'estensione di corpi e volumi, la strada è una freccia verso l'infinito, diventa la «vertigine orizzontale» con cui il viaggiatore Drieu La Rochelle definisce l'esperienza del suo instancabile incedere per le strade di Buenos Aires insieme a Borges, la cui sola compagnia «vaut le voyage» in Argentina. Il cielo, con la sua luce, e la prospettiva del lungo viale con l'impo-

Qui sopra,
Tendoni (1931).

A destra,
Corrientes al 900
(1936).



nenza dei suoi edifici non cancellano l'astrazione della pianura su cui è sorta la città. In *Tendoni* (1931) l'occhio espressionista di Coppola ritaglia una porzione di spazio, procede alla geometrizzazione del referente e con uno scorcio di scena urbana mostra il carattere enigmatico della città come esperienza. In *Mateo e la sua Victoria* (1931), dove un calesse sfida le leggi di gravità (l'ombra proiettata sull'asfalto), l'immagine entra dichiaratamente in risonanza con lo sperimentalismo fotografico di László Moholy-Nagy.

Diversamente dalle verticalizzazioni di un maestro della fotografia come Alfred Stieglitz e della sua New York disabitata, Coppola ritrae lo spazio urbano come una scena pubblica. Ci sono corpi che attraversano la strada o leggono il giornale: in *Avenida de Mayo tra Bolívar e Perù* (1936) lo sguardo disincantato del fotografo-cronista ritrae un uomo di spalle. È la figura esemplare di un pubblico di massa che ridisegna la geografia sociale di Buenos Aires, di uno spazio che evoca le molteplici possibilità di esperienza della vita urbana. Per dotare di consistenza la luminosità, dare forma e immagine all'esistere della metropoli cre-

Mateo e la sua Victoria
(1931).

sciuta nell'astrazione della pianura e nella rigida geometria del piano urbanistico a scacchiera, Coppola sceglie anche il grattacielo come simbolo del moderno: in *Avenida Santa Fé. Plaza San Martín* (1936) dietro all'eclittismo architettonico di fine Ottocento si staglia il Kavanagh, di cemento armato e a forma di prua di nave eretto nel 1936. Qui la macchina fotografica sembra negoziare tra

due poli, l'orizzontale e il verticale, che suggeriscono un modo di vedere la città come alternanza tra presente e tradizione. Presa dalla strada, la fotografia lascia molto spazio al cielo e, con un primo e un secondo piano, ci propone una città che esibisce più alfabeti architettonici. Buenos Aires come emblema della modernità è *Corrientes al 900* (1936). Il centro della vita notturna è una serie di segni, l'alternarsi di insegne e di codici pubblicitari che costituiscono l'iconografia

**Nel silenzio della notte,
la fotografia documenta uno spazio
di sociabilità, il persistere del
“barrio” (il quartiere) periferico**



con cui vivere e leggere la città come testo.

In questa “modernità periferica” persiste anche il segno della città coloniale, con il tipico angolo aperto tra due strade e segno distintivo del tracciato urbanistico di impronta spagnola. Nel silenzio della notte, la fotografia documenta uno spazio di sociabilità, il persistere del “barrio” (il quartiere) periferico. In *Victoria all'angolo con San José* (1936) il caffè che irradia la sua luce nell'oscurità resta uno spazio dell'appartenenza. In questa composizione figurativa, geometricamente ordinata dall'incrocio tra i binari del tram, è il cromatismo delle sfumature del nero a fare del Café Victoria l'immagine simbolica di un'altra vita notturna, estranea al chiasso del centro. Mutuando il vezzo avanguardista di Borges di enfatizzare la modestia della periferia della metropoli come

Qui sopra,
Avenida Santa Fé.
Plaza San Martín (1936).

A destra,
Victoria all'angolo
con San José (1936).



Qui sopra,
Avenida de Mayo
tra Bolívar
e Perú (1936).

sinonimo di valori autenticamente nazionali, Coppola rivaluta così una tipologia architettonica. E, in contrapposizione al caustico giudizio con cui Le Corbusier aveva definito Buenos Aires una «città senza speranze», il suo occhio ci restituisce la memoria tangibile di una città fuori mano che la fotografia ha il compito di salvaguardare. ▲