

PEDRO MEYER



LA MIXTECA

COLLEZIONE MIRAMAR

COLLEZIONE MIRAMAR

Con oltre 60 anni di carriera e un archivio che supera il milione di immagini, Pedro Meyer si assume il compito di condividere la diversità di storie che accompagnano quest'opera in costante evoluzione. Questi racconti non abbracciano solo il suo sguardo fotografico, ma anche una parte essenziale del suo impegno civile e associativo nel corso degli anni.

La collezione Miramar è un compendio retrospettivo e autobiografico, composto da oltre 41 volumi che documentano il suo sviluppo fotografico dagli anni '50 fino all'integrazione delle tecnologie più recenti, come l'Intelligenza Artificiale.

LA MIXTECA

In questo volume, Pedro Meyer ci immerge nella regione della Mixteca di Oaxaca, catturandone non solo il paesaggio e la gente, ma anche le complesse stratificazioni della sua storia: l'epoca preispanica, quella coloniale e la contemporaneità. Con la migrazione come asse narrativo centrale, il libro esplora i legami transnazionali che uniscono le comunità mixteche a Fresno, in California.

Accompagnato dai testi della curatrice e regista Trisha Ziff — che documenta il fenomeno della “Oaxacalifornia” — e dell'editor Ximena Zampayo, Meyer riflette su come l'identità si riformuli tra due mondi e su come la fotografia sia stata testimone di questo costante andirivieni.

La Mixteca diventa uno specchio di resilienza e adattamento. È una testimonianza visiva di famiglie divise dalla necessità ma unite dalla memoria, e di un territorio che si ridefinisce attraverso chi parte e chi ritorna.

Quest'opera è essenziale per comprendere lo sguardo di un autore e le trasformazioni di una regione con una profonda storia migratoria in Messico.

NOTE LEGALI

Fondo editoriale

Fundación Pedro Meyer, A.C.

Coordinamento della collezione

Marisol Molina

Archivio Pedro Meyer

Elena Rosales

Editor

Pedro Meyer
Trisha Ziff
Ximena Zampayo

Post-produzione immagini

Pedro Meyer
Alexis Ortiz

Testi di

Pedro Meyer
Trisha Ziff
Ximena Zampayo

Correzione di bozze

Teresa Martínez
Julio Meyer

Cura editoriale

Pablo Meyer

Cura della stampa

Manuel García

Design editoriale

Alexis Ortiz
Carlos Mendoza

© Pedro Meyer, 2026

www.pedromeyer.com

Nessun contenuto di questo documento può essere riprodotto in alcuna forma o mezzo, analogico o digitale, per qualsiasi scopo, senza previa autorizzazione scritta del titolare del copyright o dei suoi eredi.

Editato a Coyoacán, Città del Messico.

Stampato a Oaxaca, Messico.

Collezione Miramar
ISBN: 978-607-29-7238-4

La Mixteca
ISBN: 979-899-96-7656-6

Codice QR con traduzioni disponibili in cinque lingue: tedesco, francese, italiano, cinese e giapponese.

Al mio primo vero maestro di fotografia, l'uomo che puliva la camera oscura al Club Fotográfico de México.
Ho dimenticato il suo nome, ma mai la sua generosità.

L'ARRIVO DI COLOMBO NELLA MIXTECA

di Pedro Meyer

Questa storia ebbe inizio più di cinquecento anni fa. In occasione del quinto centenario dell'arrivo di Cristoforo Colombo nel continente americano, la rivista statunitense National Geographic manifestò il proprio interesse per un reportage sulla Mixteca, nello stato di Oaxaca, in Messico.

Tom Kennedy, allora direttore della fotografia della rivista, mi contattò per invitarmi a collaborare a quel progetto. Mi sedusse immediatamente la possibilità di disporre di tutti i rullini a colori di cui avessi bisogno, oltre a tempo illimitato e a tutte le spese coperte per raccontare la storia. Accettare un incarico in simili condizioni non richiedeva molte riflessioni, soprattutto per chi, come me, era abituato alle limitazioni del lavoro fotografico in un paese in via di sviluppo. Presumo che la maggior parte di chi leggerà queste righe possa comprenderlo.

Mi presentai in un ufficio a Washington D.C. per incontrare colui che sarebbe stato il mio photo editor, Larry Nighswander, e per ritirare l'enorme pacco con i primi cinquecento rullini. Attesi a lungo finché, finalmente, il signore mi ricevette. Si mostrò cordiale e disponibile alle mie domande. La prima che gli posi, ovviamente, riguardava quale fosse la narrativa della storia che intendevano raccontare, dal momento che ero già stato informato dei tre antropologi che avrebbero scritto il testo e con i quali avrei dovuto mettermi in contatto una volta arrivato a Oaxaca.

Insistetti per ottenere qualcosa di più della semplice indicazione di dove si trovassero quei tre antropologi statunitensi residenti nello stato. Tuttavia, Nighswander non aveva la minima idea di quale potesse essere la narrativa, e me lo fece sapere senza giri di parole. Mi trovai così catapultato in un incarico in cui nessuno sapeva quale storia raccontare per un reportage di tale importanza, considerando che non avevo scelto io il tema né possedevo le conoscenze necessarie per risolverlo autonomamente.

Decisi di svolgere il lavoro in compagnia della mia compagna di allora, Trisha Ziff, di nazionalità inglese, che non conosceva il Messico né parlava spagnolo. Pensai che lei, grazie alla sua vasta esperienza come direttrice di un'agenzia di fotografi nel suo paese, potesse offrirmi critiche e osservazioni utili per risolvere l'enigma di come affrontare il tema. A partire da ciò che attirava la sua attenzione e dalle sue osservazioni sul contesto, cominciarono a emergere idee interessanti su cosa fotografare.

Quella si rivelò una soluzione di grande valore, perché dai tre antropologi non scaturiva alcuna storia coerente. Ognuno mi chiedeva fotografie esclusivamente per sostenere la propria ricerca, senza curarsi minimamente di ciò che gli altri due colleghi volessero raccontare. Mi trattavano come se National Geographic avesse inviato loro un fotografo personale per illustrare le loro indagini individuali, una situazione che non risolveva affatto la sfida. Io scattavo volentieri le immagini che mi chiedevano, poiché disporre di tutto quel materiale non sarebbe stato inutile, tanto più che la rivista mi aveva già fornito rullini in abbondanza. Tuttavia, accumulare una quantità di fotografie isolate non aiuta a costruire una narrativa, soprattutto se ciascuno tira dalla propria parte.

È importante ricordare che ci trovavamo ancora in piena era analogica. Le fotografie dovevano essere sviluppate, e ciò avveniva esclusivamente nei laboratori della rivista a Washington D.C. Così, settimana dopo settimana, inviavo un pacco affinché il photo editor potesse visionarlo una volta sviluppato. Insieme alla spedizione, includevo un taccuino con tutti gli appunti relativi a ogni fotografia — o a ogni rullino — affinché il tema risultasse comprensibile.

Va inoltre tenuto presente che all'epoca non esisteva internet e che le telefonate interurbane tra un remoto villaggio della sierra di Oaxaca e Washington erano tutt'altro che semplici. Ricordo che bisognava individuare l'emporio locale dotato di telefono pubblico, fissare un appuntamento e chiamare a carico del destinatario. La mia sorpresa fu grande quando il photo editor osava suggerirmi di richiamare più tardi perché era occupato, senza avere la minima idea dello sforzo necessario per stabilire quel collegamento, che talvolta richiedeva l'intera giornata: trovare il luogo, programmare l'appuntamento e attendere la connessione.

Ben presto mi resi conto che quell'editor provava un'avversione nei miei confronti per il semplice fatto che ero messicano. In genere non presta molta attenzione a questi tratti razzisti, poiché si manifestano con tale frequenza che soffermarvisi non porta a nulla. Tuttavia, sentire frasi come “ti proibisco di continuare a fotografare questa storia in questo modo” era del tutto privo di senso. Quando realizzavo alcune immagini per il reportage, lui si limitava a rispondere che non era ciò che si aspettava. Un vero dialogo tra sordi. Mi fu chiaro che le sue risposte rivelavano una totale mancanza di chiarezza.

Decisi di continuare a fotografare come avevo fatto fino a quel momento, dato che non ricevevo alcuna indicazione concreta. Ne parlavo con la mia compagna, che concordava nel ritenere quel personaggio un osso impossibile da rosicchiare. Ignorai i suoi ammonimenti e, sporadicamente, mi limitavo a inviargli i pacchi affinché sviluppassero i rullini e mi confermassero la qualità tecnica. Almeno questo sarebbe rimasto sotto controllo, poiché sul contenuto non vedevo alcuna possibilità di avanzare di fronte a dichiarazioni che si limitavano a squalificare le mie idee senza offrire soluzioni.

Uno dei momenti più grotteschi di questo progetto si verificò quando il signor Larry annunciò che sarebbe arrivato dagli Stati Uniti un coordinatore editoriale per mettere ordine, poiché nessuno riusciva a definire la storia. Quando gli chiesi quando e, soprattutto, dove sarebbe arrivato — dato che eravamo tutti geograficamente dispersi nella regione — mi rispose che ancora non lo sapeva. Risi, immaginando l'arrivo di un alto comando dell'esercito statunitense in una delle sue avventure militari, come in Vietnam.

Ma la vicenda non finì lì. Quando mi chiese dove mi sarei trovato, risposi che sarei stato a Santiago Nuyoó, dove dovevo recarmi per una festività che desideravo fotografare e che non sarebbe stata rimandata. Appreso che l'unico modo per raggiungere quel luogo era a bordo di un camioncino a cassone aperto, poiché la strada era una semplice pista sterrata e il viaggio richiedeva circa sei ore (più per le pessime condizioni del percorso che per la distanza), mi disse di non preoccuparmi: l'editor sarebbe arrivato in elicottero. Non si preoccuparono minimamente di verificare se fosse davvero possibile atterrare; diedero per scontato che nel villaggio ci fosse un campo da basket disponibile. Ma non c'era, o non vollero concederlo. Impossibilitato a viaggiare in elicottero, il famigerato editor finì per arrivare con il suo furgone, come tutti gli altri, dopo un lungo tragitto e senza poter esercitare il proprio potere economico. Fu un'esperienza salutare, perché i personaggi seduti nei loro uffici a Washington D.C., che davano istruzioni come “richiama più tardi”, iniziarono a essere un po' più sensibili alle reali difficoltà di realizzare quel reportage.

Ci riunimmo nella città di Oaxaca dopo quell'incontro a Santiago Nuyoó; la riunione avvenne con i tre antropologi che avrebbero collaborato ai testi. Rimasi ancora più convinto che da lì non sarebbe emersa alcuna storia coerente, indipendentemente da come si fosse cercato di costruire la narrativa. Il pretesto di Cristoforo Colombo era semplicemente una camicia di forza imposta a una storia che non gli apparteneva. L'idea era sbagliata fin dall'inizio. Allo stesso modo si sarebbe potuto realizzare un reportage su una gara automobilistica e sostenere che, poiché avvenne dopo l'arrivo degli iberici, dovesse avere qualche relazione.

Non mi lasciai coinvolgere da quella logica semplicistica di cercare collegamenti con l'arrivo di Colombo e mi limitai a osservare. Ogni giorno commentavo ciò che vedevo con Trisha e prestavo attenzione a ciò che attirava il suo sguardo. Presto individuammo una corrispondenza: l'importanza dei legami tra i contadini emigrati al nord e i loro luoghi d'origine. Esisteva un nesso più forte tra la California e la Mixteca che tra quest'ultima e Città del Messico, per esempio.

Una volta terminato il lavoro fotografico necessario per il progetto nella Mixteca, inviai a Washington il resto del materiale per lo sviluppo. Trascorsero diverse settimane prima che tornassi a parlare con il mio editor, il quale mi ordinò — non me lo chiese — di presentarmi nei suoi uffici per effettuare insieme l'editing delle fotografie. Considerato il pessimo rapporto tra noi e la sua palese mancanza di interesse ad ascoltare qualcosa che non fosse ciò che desiderava sentire, gli suggerii di inviarmi tutto il materiale a casa, dove avrei potuto occuparmi dell'editing. Non aveva molto senso spendere in trasporti, alloggio e pasti per qualcosa che poteva essere fatto facilmente da casa mia. Mi rispose che avrebbe consultato il suo superiore e mi avrebbe fatto sapere. Alla fine, mi inviarono tutti i rullini sviluppati e tutti i miei appunti.

Proseguimmo il dialogo per telefono e io esponevo le mie idee narrative, ma più le articolavo, più avvertivo ostilità. Arrivò il momento in cui decisi di parlare direttamente con colui che inizialmente mi aveva invitato a partecipare al progetto: Tom Kennedy, il superiore dell'editor assegnato. Gli chiesi che, per il bene del reportage, mi cambiasse editor. Mi disse che avrebbe sottoposto la questione ai suoi stessi superiori. In organizzazioni di quel tipo, ogni capo ha altri capi al di sopra di sé; è interessante osservarlo quando ci si trova fuori da quelle strutture, senza altro capo che se stessi.

Successivamente, Tom Kennedy mi telefonò molto preoccupato per informarmi che i suoi superiori gli avevano riferito che, in tutta la storia di National Geographic, non era mai accaduto che un fotografo decidesse chi dovesse essere il proprio editor.

Eravamo giunti a un'impasse e ora spettava a me compiere il passo successivo. Valutai la possibilità che il mio materiale finisse archiviato in qualche armadio dell'azienda, senza mai essere pubblicato, unicamente perché mi era capitato un editor razzista. Scrisse una lettera molto rispettosa ai dirigenti di National Geographic, spiegando per l'ultima volta le mie ragioni e offrendo delle alternative. Una consisteva nel restituire tutto il compenso ricevuto e, qualora non avessero accettato il cambio di editor, io avrei mantenuto il materiale fotografico. Naturalmente, ciò implicava la cancellazione del progetto su Colombo. Credo che, rendendosi conto di quanto fosse mal concepito fin dall'inizio, abbiano accolto con favore il pretesto del mio ritiro dal progetto.

Rimasi con tutto il materiale, che mi è poi servito per molte altre pubblicazioni. In questo modo ho potuto creare nuove opere proprio nel momento in cui mi è capitato di partecipare a un evento storico: l'arrivo dell'era della fotografia digitale, che, ironicamente, si rivelò una sorta di metafora dell'arrivo di Colombo in un nuovo continente.

Una riflessione finale su come cambino le cose in relazione a chi parla per chi. È evidente che il potere di diffusione delle idee e dell'informazione è sempre fluito dal centro verso la periferia; da lì deriva il suo potere. Così, una rivista tanto rinomata e influente come National Geographic ha sempre visto il Terzo Mondo come una sorgente di contenuti, allo stesso modo in cui si sfruttano le risorse minerarie: noi, in periferia, siamo una fonte di ricchezza; non l'unica, certo, ma una parte importante.

Vale la pena sottolineare che, intorno al 2022, grazie alla diffusione di internet, abbiamo scoperto che persino le bande musicali possiedono un proprio sito web per informare sulle attività nella Mixteca. Oggi i mixtechi dispongono degli strumenti necessari per farsi conoscere con mezzi propri; non dipendono più dai centri di potere né dal fatto che questi concedano loro, o meno, la propria attenzione. Questo cambiamento è profondo e trasformativo.

Mi auguro che le riviste di maggiore diffusione continuino a rivolgere la propria attenzione ai popoli periferici del mondo, non solo alla Mixteca, perché ciò arricchisce tutti noi. Oggi anche la voce diretta di quei popoli è in circolazione, e questa complementarità rappresenta un passo importante verso un mondo che aspira a essere più giusto.

Circa due anni dopo quel progetto ricevetti una lettera molto cortese da Tom Kennedy, che mi porgeva mille scuse e riconosceva che si erano sbagliati nei miei confronti: dopo aver negato validità alle mie lamentele, col tempo furono costretti a licenziare dalla rivista, proprio per razzismo, il personaggio che avevo denunciato.

Trisha Ziff, che anni dopo sarebbe diventata mia moglie, continuò a interessarsi al legame tra la Mixteca e la California — lo stesso che avevamo individuato in quel periodo — e realizzò un documentario pluripremiato, *Oaxacalifornia*, che generò persino un seguito, *Oaxacalifornia: Il ritorno*, il quale ha ricevuto ancora più riconoscimenti.

In poche parole, tutto lo dobbiamo a Cristoforo Colombo, anche se il buon uomo non ebbe nulla a che fare con questi risultati; anzi, nemmeno con internet.

LA TERRA, LA PELLE E L'EMULSIONE

di Ximena Zampayo

In questo libro abbiamo intrecciato la Mixteca che Pedro Meyer ci rivela con l'evoluzione stessa della fotografia. Entrambe condividono una storia che può essere tracciata attraverso tre fasi parallele, le quali parlano di rituali, memoria e cambiamenti inevitabili. Sono strati sovrapposti che custodiscono in sé l'impronta del proprio divenire.

Abbiamo suddiviso la storia della Mixteca in tre parti: la fase preispanica, il periodo della Conquista e dell'evangelizzazione e, infine, l'"americanizzazione" del territorio mixteco, derivata dalla migrazione verso gli Stati Uniti. A sua volta, anche la fotografia conosce tre momenti che convergono con questo percorso: la fotografia chimica, in cui ogni immagine era un pezzo unico; l'analogica, che ha standardizzato il processo attraverso emulsioni e rullini; e la digitale, che all'inizio degli anni Novanta ha trasformato l'atto di catturare immagini, passando da un processo chimico a uno governato dal codice binario.

All'origine, il mondo preispanico e la fotografia chimica condividono la stessa alchimia: la terra e l'argento reagiscono direttamente con gli elementi. È l'impronta immediata, l'aura dell'unicità incisa in codici, ceramiche ed emulsioni sensibili. Una memoria fragile e sacra, in cui paesaggio e identità sono un'unica emulsione di luce, corpo e tempo.

Su questo strato originario, l'evangelizzazione coloniale agisce come lo sviluppo di un negativo analogico. Una nuova lente — il cristianesimo — si interpone, invertendo i significati. La cultura mixteca, come l'immagine latente, non scompare; impara a vivere sotto la superficie, riformulata in santi che nascondono dèi, in templi che coprono piramidi. È l'era della mediazione, in cui la macchina a soffietto e il ritratto formale diventano rituale, e la verità si rende visibile nella camera oscura del sincretismo.

Giunge poi il torrente digitale della migrazione, ossia la globalizzazione. L'identità, come la fotografia, si smaterializza in flussi di dati. "Spanglish", rimesse e comunità transnazionali si replicano come file JPEG, editabili e globali. È la fase dell'"ipercircolazione", in cui la terra si erode per l'abbandono, mentre i legami si riconfigurano nelle reti digitali. Si guadagna in connettività, ma si mette alla prova il radicamento; l'immagine infinitamente riproducibile negozia la propria risoluzione con l'omologazione.

Tre fasi di una stessa erosione e rivelazione. Il preispanico e il chimico come impronta diretta. Il coloniale e l'analogico come sovrapposizione mediata. Il migrante e il digitale come fluidità reinterpretata. Questo parallelismo non è una metafora casuale: è la chiave per leggere come un territorio e la sua gente siano stati esposti, sviluppati e ricombinati più volte.

Le fotografie che Pedro Meyer condivide in questo volume dimostrano che non esiste immagine pura né terra intatta; esistono solo strati di senso che, come in un album di famiglia, persistono nella loro trasformazione. Tutto si erode, tutto si rivela, tutto si mescola. La Mixteca, nel suo logoramento, ci insegna che la memoria non risiede nella purezza, ma nella tenace e creativa capacità di continuare a imprimersi su nuove superfici.

PAESI VISITATI

Asunción Nochixtlán
Cerro Jazmín
Huajuapán de León
Magdalena Jaltepec
Magdalena Peñasco
San Andrés Chicahuaxtla
San Juan Mixtepec
San Juan Sayultepec
San Juan Yucuita
San Pedro Quilitongo
San Pedro Tidaá
San Pedro Topiltepec
San Pedro y San Pablo Teposcolula
Santa Inés de Zaragoza
Santa María Yucuhiti
Santiago Mitlatongo
Santiago Nuyoó
Santiago Tilantongo
Santo Domingo Yanhuitlán
Teotitlán del Valle
Tlaxiaco

LIMITI DI FEDE E DI POTERE

di Pedro Meyer

Le mojoneras coloniali erano strutture, generalmente in pietra o a forma di croce, utilizzate durante l'epoca vicereale per segnare i confini territoriali. Queste costruzioni svolgevano un ruolo fondamentale nella delimitazione delle terre, indicando fino a dove si estendevano le proprietà di un'hacienda, di un villaggio, di un territorio indigeno riconosciuto dalla Corona o di qualsiasi altra entità territoriale.

Oltre alla loro funzione puramente fisica, le mojoneras operavano come strumenti di controllo politico ed economico, poiché determinavano i diritti sull'uso della terra, come la coltivazione, la riscossione dei tributi o lo

sfruttamento delle risorse naturali. Inoltre, erano elementi chiave nella risoluzione dei conflitti: fungevano da testimoni materiali di accordi legali, essendo spesso collocate con atti notarili e alla presenza delle autorità, il che conferiva loro un valore giuridico incontestabile.

Queste croci non delimitavano soltanto lo spazio fisico. Possedevano anche un profondo significato religioso, consacrando il territorio al cristianesimo e legittimando simbolicamente il possesso della terra. In molte zone rurali, oltre alla loro funzione di confine, servivano come punti di riferimento lungo i cammini, nei campi coltivati e sulle rotte percorse dai mulattieri.

Le mojoneras sono oggetti di frontiera: intrecciano il giuridico (il possesso della terra), lo spirituale (la croce che protegge e legittima) e il paesaggistico (un segnale visibile all'orizzonte). Sono, in un certo senso, la traduzione materiale dell'ordine coloniale imposto sul territorio indigeno.

I. L'EMULSIONE PRIMIGENIA: TERRA E ARGENTO

di Ximena Zampayo

Tutto comincia con la terra. I suoi solchi e le cicatrici dell'erosione formano un codice territoriale che custodisce la memoria ancestrale. Questa pelle del paesaggio mixteco opera come la prima lastra fotosensibile: riceve l'impronta dell'esistenza, fissando l'immagine del mondo attraverso un'alchimia tra cultura e natura.

In questo strato originario, il mondo preispanico e la fotografia condividono un principio sacro: la rivelazione diretta. I codici mixtechi — dipinti con grana di cocciniglia su pelle di cervo — sono i dagherrotipi di una cosmovisione. Come le prime emulsioni d'argento, sono oggetti unici, in cui il sapere si imprime senza mediazioni. Ogni tratto è un atto di fede nella materia; ogni colore, un legame tra il quotidiano e il divino. Il gesto del tlacuilo che mescola i pigmenti con acqua piovana equivale a quello del fotografo ottocentesco che sviluppa le proprie lastre. Entrambi trasformano l'istante in eternità attraverso una reazione chimica e spirituale.

La scarsità di immagini nei primi centocinquanta anni della fotografia — quando ogni negativo costituiva una scoperta scientifica — illumina il valore del Codice Nuttall. Nelle sue pagine, gli antenati mixtechi tracciarono genealogie e conquiste con la stessa logica con cui l'erosione scrive sui rilievi montuosi. Testo, immagine e memoria si fondono in un unico tessuto simbolico. Entrambi i sistemi, quello fotografico e quello mixteco, condividono un'economia visiva che conferisce a ogni rappresentazione un peso monumentale. Ogni pagina del codice funziona come uno scatto unico, capace di condensare secoli di genealogie e riti.

Nelle immagini di questa fase, Pedro Meyer cattura il rapporto tra rito, memoria e ambiente. Vediamo, per esempio, le dita che tingono il filo: un gesto che parla della trasmissione di saperi ancestrali e di un'artigianalità che perdura attraverso le generazioni. Oppure la donna che impasta il mais, un atto quotidiano che si trasforma in rituale, unendo il nutrimento alla terra e alla tradizione. Questi dettagli, che a prima vista possono sembrare minimi, possiedono un valore immenso. Vanno oltre la semplice documentazione di pratiche rituali. Parlano delle persone che abitano la Mixteca, delle loro radici, della loro resilienza e del modo in cui le loro vite sono intrecciate con l'eredità culturale e con il paesaggio. L'impronta della luce sull'argento delle fotografie diventa così una metafora di come il mito si incida sull'amate, la pelle della terra, preservando storie e credenze che hanno resistito al tempo.

Questa fase dell'opera di Meyer rappresenta un contatto essenziale. L'immagine non è un semplice riflesso; acquisisce, piuttosto, una presenza tangibile. La storia si iscrive direttamente nelle fibre naturali, nei pigmenti

della terra e nelle cicatrici accumulate dal paesaggio. L'erosione che emerge in queste fotografie è come un negativo geologico di una prima esposizione. È la testimonianza silenziosa di un mondo primigenio in cui la cultura, più che una costruzione artificiale, era una miscela organica e inseparabile della luce dell'esistenza, dell'energia vitale e della terra che la accoglieva. In questo senso, l'opera di Meyer ci invita a concepire la cultura come parte essenziale della vita stessa, radicata nel paesaggio e nella memoria dei suoi abitanti.

Il corno di capra che un contadino soffia nella Mixteca e lo shofar di un tempio ebraico condividono una radice comune. Entrambi sono strumenti privi di ornamento, concepiti per il risveglio più che per la melodia. Il loro suono non adorna: scuote. L'uno convoca la comunità alla semina o alla festa. L'altro richiama un patto con il divino. Due mondi lontani, uniti dallo stesso gesto: il respiro umano trasformato in eco ancestrale.

AI PIEDI DELLA MONTAGNA

di Pedro Meyer

Nella cosmovisione mixteca, il Codice Nuttall è percepito come una scrittura in cui ogni tratto e ogni colore trascendono la rappresentazione per trasformarsi in atti sacri di comunicazione. Questa concezione si manifesta con particolare eloquenza nello Yucu Yuchi, o "piede del monte", che va oltre la sua dimensione geografica per divenire il luogo in cui il mondo inizia a parlare. È lì, dove la terra tocca la pelle dell'uomo, che si stabilisce il punto d'intersezione tra storia e mito, la soglia in cui il tempo umano si apre all'eternità del paesaggio.

Nel codice, questo spazio sacro è raffigurato come una stuoia rituale sulla quale due figure si scambiano parole, copale e respiro, mentre il fumo sale come un serpente bianco, trasformando la parola in preghiera. Questo dialogo si fonda su una concezione del monte come corpo sacro, dotato di volto, cuore e memoria, la cui base costituisce la radice del mondo, il luogo in cui si sigillano i patti con la terra. Le montagne funzionano come archivi viventi: sui loro fianchi dimorano gli antenati, mentre nelle loro grotte nascono i fiumi e sulle loro cime risplendono i templi celesti.

Questa visione si articola attraverso tre forze complementari: la terra come corpo, che si manifesta in monti che camminano e in grotte che generano lignaggi; la parola come offerta, che si disegna ascendendo in volute di fumo di copale; e l'immagine come memoria, che attualizza la realtà nel presente rituale dello sguardo. Il Codice Nuttall funziona così come una mappa dell'anima mixteca, in cui il monte custodisce la memoria dell'origine, il fuoco trasforma la materia in parola, l'acqua purifica il cammino e il copale apre il dialogo con gli dèi.

II. L'IMMAGINE DUPLICATA: COPIA, FEDE E CONQUISTA

di Ximena Zampayo

Con l'arrivo degli europei, la luce cambiò direzione. Lo sguardo non emergeva più dalla terra: calava su di essa dall'alto. Se nella fase precedente l'immagine era contatto —l'impronta diretta tra il mondo e la sua rappresentazione—, ora si trasforma in riproduzione, in copia controllata. La Conquista non fu soltanto militare o spirituale; fu anche visiva.

Durante l'epoca coloniale, l'immagine divenne uno strumento di fede e di potere. I codici furono sostituiti da tele e retabi; la pittura prese il posto della narrazione orale e i muri d'adobe si ricoprirono di strati di calce, pigmenti e simboli cristiani. In questo processo, la rappresentazione cessò di essere la pelle viva del territorio per trasformarsi in uno specchio in cui si fissava la versione ufficiale del mondo.

Le fotografie di Pedro Meyer in questa sezione dialogano con tale passaggio: i muri erosi delle chiese mixteche, le croci consunte dalle intemperie o i volti che si fondono con la pietra sono testimoni di una storia in cui l'imposizione si mescola alla permanenza. In esse, la luce non solo rivela, ma denuncia e accarezza; illumina ciò che sopravvive sotto la superficie bianca della fede imposta.

Nei templi ritratti, dove l'oro degli altari si confonde con la polvere, l'obiettivo dell'autore intercetta l'eco di un'immagine che ha imparato a copiare per resistere. I ritratti contemporanei inseriti in questi spazi riattivano quella tensione: corpi attuali che abitano gli scenari del potere coloniale, restituendo lo sguardo a una storia che sembrava sigillata nella pietra.

La fotografia, come la pittura coloniale, tenta di fissare una verità. Ma ogni inquadratura di Pedro Meyer rivela una fessura, la crepa in cui l'indigeno persiste, dove la terra torna a germogliare tra le giunture del muro. Tra luci e ombre, questo capitolo esplora quell'immagine duplicata, quel momento in cui la fede diventa forma e la copia si trasforma, suo malgrado, in una nuova originalità.

Perché in ogni superficie fotografata —in ogni muro, volto o ombra— pulsa la stessa domanda che attraversa i secoli: che cosa rimane davvero quando un'immagine tenta di sostituirla un'altra?

MUSICISTA CON MOSCA NELL'OMAGGIO A MOZART

di Pedro Meyer

Mi trovavo agli inizi dell'era digitale e avevo appena concluso un incarico per la rivista National Geographic. Tutte le fotografie realizzate erano state registrate su pellicola, poiché ci trovavamo ancora pienamente nell'epoca analogica. In quel periodo vivevo a Los Angeles, California, dove si verificarono simultaneamente diversi eventi. Da un lato, ricevetti un gentile invito dai curatori del Museo d'Arte Moderna di Città del Messico per creare un'opera da esporre in una mostra collettiva dedicata alla celebrazione di Mozart. “Fantastico”, pensai. Come milioni di amanti della musica di questo celebre compositore, ora dovevo trovare qualcosa di degno da offrirgli.

Non fu facile; molte idee mi giravano per la testa. Mentre montavo le fotografie scattate nella regione della Mixteca, mi imbattei in una serie di ritratti che avevo realizzato ai musicisti di una banda tradizionale di paese. Stavo ispezionando queste diapositive con una lente d'ingrandimento, per coglierne i dettagli, verificare la messa a fuoco, l'illuminazione del soggetto, eccetera, quando notai che, da una fotografia all'altra, compariva e scompariva una mosca. In altre parole, alcune immagini avevano la mosca, altre no.

Fu allora che riuscii a concretizzare un'idea capace di risolvere più problemi in un solo gesto, o, come dice il proverbio, di prendere due piccioni con una fava. Presentai così quel modesto musicista di un villaggio povero con la possibilità di essere innalzato al rango museale, celebrando al contempo un altro musicista: Mozart.

Ciò che rese il lavoro unico (all'epoca) fu l'operazione di prelevare la mosca da uno dei ritratti meno riusciti e copiarla per incollarla nello stesso punto del cappello dell'immagine che era invece un buon ritratto, ma privo della mosca. Va ricordato che, in quei primi tempi dell'era digitale, realizzare un intervento del genere non era affatto semplice come lo è oggi, quando la stessa operazione può essere eseguita con qualsiasi telefono cellulare.

Questo mi portò a ricordare la metafora che Einstein utilizzava per illustrare la sua teoria della relatività. Immaginava una mosca che vola all'interno di un vagone ferroviario in movimento a velocità costante. Per un osservatore all'interno del vagone, la mosca sembrerebbe semplicemente muoversi da un lato all'altro, come se si trovasse in uno spazio statico. Tuttavia, per un osservatore fermo sulla banchina della stazione, la mosca non si muoverebbe in linea retta all'interno del vagone, bensì seguirebbe una traiettoria diagonale, dovuta alla velocità del treno che si somma al proprio volo.

Questo esempio dimostra come il movimento sia relativo all'osservatore e al sistema di riferimento, un'idea fondamentale nella teoria della relatività di Einstein.

Fu così che riflettei sulla relatività nella rappresentazione documentaria di una fotografia che, allo stesso tempo, presenta due realtà in una sola: quella del musicista con e senza mosca, come se fosse tridimensionale, pur restando su un piano bidimensionale, quale è la fotografia. Tutto ciò, inoltre, mette in discussione l'idea che la fotografia sia una testimonianza della realtà. Non lo è mai stata e mai lo sarà. Questo caso, per di più, rientrava tra le prime stampe digitali realizzate in quel periodo. L'immagine fu stampata su carta di cotone, infrangendo così tutte le tradizioni dell'era analogica. Sono certo che Mozart sarebbe stato felice di quest'opera realizzata in suo onore.

I SUONI E L'IDENTITÀ

di Pedro Meyer

Nelle comunità rurali del sud del Messico, gli strumenti a fiato e a percussione —come quelli che appaiono in queste fotografie— trascendono la loro funzione musicale per diventare veicoli di identità collettiva. Ogni tromba, tuba o tamburo articola un linguaggio comunitario che trasforma il territorio in suono.

Le bande di paese nascono dall'incontro tra l'eredità indigena e l'influenza europea. I metalli —introdotti dai missionari e dalle bande militari del XIX secolo— furono adottati dalle comunità, reinterpretati e investiti di un nuovo significato. Nelle feste patronali, nei funerali, nei battesimi o nelle processioni, la musica di banda scandisce il ritmo del calendario agricolo e religioso.

Il musicista contadino ricerca la presenza rituale, non la perfezione tecnica. La sua esecuzione non risponde al virtuosismo, bensì alla necessità di mantenere il legame con il proprio paese, con gli antenati e con il pae-

saggio. In questa relazione intima tra lo strumento e il corpo, tra il suono e la terra, si rivela una cosmologia del ritmo. Il vento che riempie la tromba è lo stesso che serpeggia tra le milpas; il colpo del tamburo accompagna il passo dei buoi e il rintocco delle campane.

Questi strumenti non appartengono a un'orchestra né a un'accademia; appartengono al territorio. Sono estensioni della comunità, echi dell'ambiente che li ha visti nascere. In essi risuonano la polvere, la fede, la fatica e la speranza: la sinfonia quotidiana di un Messico profondo che ancora respira al ritmo della propria musica.

III. LA TRADUZIONE INFINITA

di Ximena Zampayo

Nella Mixteca degli anni Novanta, il territorio smise di essere soltanto un luogo d'origine per trasformarsi in uno spazio di transito. I villaggi si aprirono come rotte e come ferite allo stesso tempo. Nelle loro strade, le icone globali (Kodak, Batman, Coca-Cola) si sovrapposero a forme persistenti di abitare il mondo, ora in piena trasformazione. Un gallo sacrificato durante la festa patronale, un'insegna Coca-Cola sulle facciate delle case... tutte queste immagini di Pedro Meyer appartengono a un Messico che non guarda più esclusivamente al passato, ma al riflesso — luminoso, instabile, deformato — che proviene dall'altra parte.

L'americanizzazione non arrivò come un'invasione. Fu piuttosto un contagio visivo, linguistico e simbolico che riorganizzò gesti, colori e credenze. Il mondo preispanico smise di resistere per iniziare a dialogare, mescolarsi e trasformarsi. I rituali cominciarono a indossare i costumi della cultura popolare.

Parallelamente, la fotografia entrava nella sua fase digitale: perse corpo e guadagnò velocità. La materia si dissolse in pixel, così come le identità si frammentarono tra il ranch e Fresno, California, tra la devozione e la televisione. Non si trattava più di rivelare, ma di copiare, inviare e far circolare. L'immagine smise di essere un oggetto per diventare un segnale. Il fotografo passò dal tenere il negativo tra le dita al navigare in archivi che non invecchiano né si graffiano.

In questa fase, per l'autore delle immagini, il mixteco e l'americano non si contrappongono più: si confondono. La cultura divenne una traduzione permanente, un dialogo continuo tra il mito e il marketing, tra la terra e il bit. Così come la fotografia digitale moltiplica le sue copie, i simboli della Mixteca si replicano e si adattano.

L'immagine non cerca più soltanto di preservare la memoria. Diventa anche necessario sopravvivere ad essa. Ciò che un tempo fu codice e poi ritratto, oggi è un riflesso fugace sullo schermo del mondo. E tuttavia, in mezzo a questo flusso, persiste uno sguardo mixteco che, anche nel vortice del globale, continua a narrare l'essenziale: la vita, la terra, la perdita e la fede, solo che ora con nuovi colori, nuove texture, nuove maschere.

Le composizioni digitali di Pedro Meyer ci invitano a immaginare una Mixteca in cui il surreale di sedie che volano si combina con l'ironia di un annuncio Kodak nel mezzo di un paese che non dispone di acqua sufficiente. L'opera di questo autore ci aiuta a comprendere, attraverso le sue immagini digitali, questo nuovo spazio visivo in cui la fotografia digitale trascende il documentario.

LA MIXTECA: UN LUOGO IN COSTANTE CAMBIAMENTO

di Trisha Ziff

Nel 1992 viaggiai per la prima volta nella Mixteca, accompagnando Pedro Meyer, che era stato incaricato da National Geographic di realizzare un servizio fotografico nella regione in occasione dei cinquecento anni della scoperta dell'America.

Conservo ancora l'impermeabile giallo e lo zaino che portavo allora. Oggi, quando li indosso, mi riportano alle strade burrascose di Yanhuatlán, Tlaxiaco e di altri luoghi dai nomi difficili da pronunciare per me. Non avrei mai immaginato che mi sarei così profondamente legata a quella parte del Messico. Se dovessi scegliere un solo ricordo di quell'estate nella Mixteca, sarebbe il modo in cui le persone si salutano: con una carezza gentile sul palmo della mano, invece di una stretta. È come un sussurro.

La Mixteca si rivelò un luogo unico tra tutti quelli che avevo visitato. Gli antropologi che viaggiavano con noi, anch'essi ingaggiati da National Geographic, lavoravano nella zona da tempo. Esploravano il paesaggio alla ricerca di tracce e segni di mondi passati, nascosti sotto la superficie come tesori sepolti. Forse cercavano piramidi ancora sconosciute, celate dalla terra per secoli. Il profilo delle colline terrazzate, ancora visibile a occhio nudo, rimandava ai tempi in cui quell'area era fatta di campi fertili.

Fu così che imparai un nuovo modo di leggere il paesaggio e iniziai a vedere potenziali piramidi ovunque. La guida e la mappa degli antropologi era il Codice Nuttall.

Un codice è un precursore del libro moderno: un manoscritto dipinto a mano e ripiegato a fisarmonica. Il Codice Zouche-Nuttall ha un'origine complessa: realizzato dai Mixtechi, giunse in Spagna nel XVI secolo; sembra poi essere arrivato in un monastero di Firenze nel 1854 e fu venduto cinque anni dopo al quindicesimo barone Zouche. Nel 1902, la storica Zella Nuttall ne scrisse presso l'Università di Harvard. Successivamente, nel 1917, il codice fu acquisito dal British Museum.

Il racconto, dipinto su una pelle animale che si estende per oltre undici metri, trasforma il codice in una sorta di fumetto preispanico. Il lettore può conoscere un'epoca ricca di matrimoni, guerre, vittorie e sconfitte. I leader portavano nomi meravigliosi, come Otto Cervo e Artiglio di Giaguaro. Fu a partire da questo straordinario libro antico che gli antropologi, e poi Pedro Meyer, iniziarono a lavorare nella Mixteca Alta.

Le colline e i fiumi dell'epoca del Codice Nuttall si erano trasformati in modo drammatico. La terra, vittima del cambiamento climatico e della mancanza di risorse governative per l'irrigazione, combinata con una lunga storia di coltivazioni eccessive, aveva subito un'erosione estrema. In alcuni luoghi persino l'agricoltura di sussistenza era diventata impossibile.

Le famiglie si separavano. Gli uomini — capifamiglia — erano emigrati negli Stati Uniti in cerca di lavoro, lasciando mogli e figli ad affrontare da soli la precarietà economica. Chi restava faceva ciò che poteva. I bambini erano costretti a crescere troppo in fretta, assumendo il lavoro dei padri assenti, mentre tutti attendevano un assegno della Western Union o, con un po' di fortuna, una visita annuale per le feste.

Questo modello è comune nelle comunità rurali del Messico; molti migranti vengono dimenticati. Non così nella Mixteca, dove i legami familiari sono forti e coloro che sono partiti verso il nord ricreano i vincoli del loro paese d'origine, dando vita a una cultura che sostiene le famiglie rimaste.

Mentre gli antropologi scavavano sotto terra in cerca di informazioni, Pedro Meyer esplorava ciò che era visibile in superficie. Non si trattava di scartare il passato, che rimane indissolubilmente legato al presente. Ciò che egli vide e fotografò fu una narrazione diversa: un sincretismo tra passato e presente, un'ibridazione

di realtà, le conseguenze della cultura statunitense filtrata attraverso i migranti di ritorno, portatori di nuove esperienze mescolate a una realtà plasmata da secoli di storia. Questa combinazione di memoria familiare e alterità risultava visivamente affascinante.

Durante una processione religiosa a Yanhuitlán, ad esempio, accanto al santo comparvero figure di plastica di Batman e Robin. In una piccola casa, dove prima c'era un semplice altare alla Vergine di Guadalupe o a un santo locale, iniziarono a competere nuovi idoli: Rambo, Terminator, Top Gun, Indiana Jones. Erano i nuovi dèi del nord, esibiti con orgoglio accanto al forno a microonde e al videoregistratore.

Negli anni Cinquanta, la prima generazione di braccianti tornò dagli Stati Uniti con stivali, cappelli e cinture di cuoio elaborate. La nuova generazione, invece, rientrò con scatole legate con lo spago, piene di lussi impossibili da permettersi nei luoghi d'origine.

Questo libro è una selezione di fotografie che documentano la vita quotidiana — scene di mercato, paesaggi, lavoratori, donne con i loro figli — mescolate ad altre che costruiscono una narrazione più complessa, ispirata alla realtà ma reinterpretata, come una sorta di post-realismo magico.

Ricordo bene i piccoli taccuini dettagliati e le scatole di pellicola spedite a Washington, D.C. Fu un progetto nato in un mondo analogico, oggi distante dalla nostra realtà quanto lo furono quei villaggi per coloro che emigrarono al nord.

Era un mondo fotografico sull'orlo del cambiamento. Mentre scrivo delle trasformazioni dei villaggi e dei loro rituali, do quasi per scontato quanto sia cambiata la fotografia stessa. Nulla si ferma: né i paesi né il mondo della produzione delle immagini. Sfolgiando le pagine del libro, ci spostiamo indirettamente da un mondo all'altro, come i viaggi compiuti da quegli uomini verso il nord. Le immagini iniziarono in un modo e si evolsero in qualcos'altro.

Queste immagini ibride catturano lo stupore che provai di fronte a quell'alterità. Con il passare degli anni, faccio fatica a distinguere la realtà dalla finzione: un paesaggio insolitamente verde, una donna che brandisce il fuoco attraversando tavoli e sedie che sfidano la gravità. La Mixteca rappresentava uno scontro di mondi che continua ad affascinarci a più di venticinque anni di distanza.

Durante questa straordinaria avventura, Pedro Meyer e io visitammo un paese chiamato Magdalena Jaltepec, nella settimana delle feste, intorno al 21 luglio, proprio il giorno del mio compleanno. All'epoca era un villaggio piccolo, con semplici case di adobe, un mercato settimanale, strade sterrate e una chiesa affacciata su una piazza con un chiosco vittoriano per la banda musicale.

All'interno della chiesa c'erano poche statue di santi, tra cui una barocca ben conservata: Maria Maddalena, la peccatrice dei racconti biblici. Probabilmente i monaci domenicani giunti nella zona nel 1535 l'avevano scelta per convertire la comunità indigena locale. Ricordo le donne Mejía che vestivano la statua con abiti nuovi, lavandone la pelle con detergente Lancôme, arricciandole i capelli con i bigodini e truccandone il volto.

Jaltepec aveva già la sua divinità preispanica, Nana Luisa, che abitava sul fianco di una collina alla periferia del paese, dove si diceva sorgessero i resti di una piramide. Maria Maddalena divenne il sostituto perfetto e la chiesa fu costruita nelle vicinanze. La gente offriva mais e fiori sull'altare per chiedere un buon raccolto, mentre le donne lasciavano le loro trecce e pregavano per la fertilità. Entrambe le offerte servivano a non irritare Nana Luisa, fusa con Maria Maddalena in una divinità ibrida.

La lingua che ascoltavamo, soprattutto al mercato e tra le donne anziane che indossavano rebozos blu scuro e neri, era il mixteco. Venticinque anni fa non tutti parlavano spagnolo. Ricordo che a Tlaxiaco un giovane

comunicava con noi ripetendo parole di un menu di cucina giapponese: aveva lavorato come lavapiatti a New York e, pronunciando quelle parole, ci diceva in realtà che conosceva il nostro mondo.

Scoprii presto che due villaggi distanti solo dieci chilometri potevano sembrare mondi lontanissimi; percorrere le strade sterrate e tortuose poteva richiedere ore. Imparai anche che più un paese era vicino alla strada principale tra Città del Messico e Oaxaca, più si parlava spagnolo; più era isolato, più si parlava mixteco. Tra le catene montuose, il mixteco si frammentava in molti dialetti, mentre le strade asfaltate tendevano a omogeneizzare il linguaggio.

Molte delle fotografie di Meyer furono scattate prima della costruzione di queste strade. Le sue immagini mostrano mondi che oggi non esistono più. Non si tratta di giudicare la modernità: con le nuove vie arrivarono l'elettricità, internet e i servizi sanitari. Lo so perché, tornando a Magdalena Jaltepec, fui testimone di questo cambiamento.

Fu nel 1992. Camminando lungo la strada principale sentii parlare inglese. Mi voltai: erano Leo Mejía e Mercedes con i loro tre figli, Elizabeth, Noé e Adriana. Leo era cresciuto a Jaltepec con i genitori e due sorelle. Aveva studiato oftalmologia a Città del Messico, ma il padre lo convinse a emigrare a Fresno per vivere la stessa esperienza da lui affrontata come bracciante. Leo attraversò il confine come migrante irregolare, poiché il programma dei braceros era terminato nel 1964.

Leo era infelice negli Stati Uniti: il lavoro era duro e sentiva la mancanza del Messico. Stava pianificando il ritorno quando conobbe Mercedes. Si innamorarono quasi subito e si sposarono in meno di sei settimane. Il ritorno in patria fu accantonato.

Quando li conobbi, erano in vacanza a Jaltepec con i figli, tutti nati negli Stati Uniti. Ci accolsero e condivisero con noi storie che offrono un contesto prezioso per il lavoro fotografico di Pedro. Poco dopo li visitai a Fresno e notai il contrasto: a Jaltepec Leo era il figlio prodigo di ritorno, mentre in California era uno dei tanti messicani che curavano giardini mantenuti da sofisticati sistemi di irrigazione.

L'ironia dell'acqua e della ricchezza non mi sfuggì. Pensai che questa storia potesse diventare un documentario su identità, casa e acqua. I Mejía accettarono di partecipare. Lo intitolammo Oaxacalifornia: l'incontro di due mondi. Sembrava ieri, ma sono passati più di venticinque anni. In seguito realizzai un secondo film, Oaxacalifornia: il ritorno, in cui ritrovai la famiglia: i bambini erano ormai adulti con figli propri e fecero il loro primo viaggio a Jaltepec.

Il paese è cambiato. La strada principale è asfaltata e i Mejía, come molti emigrati, hanno costruito una grande casa per le vacanze, vuota per gran parte dell'anno. È facile distinguere queste abitazioni da quelle di chi è rimasto.

Anche la festa è cambiata. Molti musicisti locali ritratti da Meyer sono stati sostituiti da rumorose bande norteñas itineranti. Tuttavia, come per le danze della Guelagueta, gruppi di giovani continuano a mantenere vive le tradizioni in tutto l'Oaxaca.

I musicisti, come i danzatori, indossano magliette che li identificano come gruppo; il suono, la musica e i passi di danza si tramandano di generazione in generazione. Partecipano a feste e concorsi per attrarre i giovani. I premi — coppe e medaglie d'oro — diventano tesori sugli altari familiari.

Anche il cibo è cambiato. Prima, piatti e posate di porcellana venivano lavati e riutilizzati; oggi, con il flusso costante di visitatori, si usano stoviglie di plastica e polistirolo. Durante l'ultima visita non sentii parlare mixteco; mi dissero che solo una donna anziana parlava ancora "la lingua vecchia".

Ai nipoti dei Mejía piacque moltissimo Jaltepec. Arrivarono senza parlare spagnolo e tornarono a Fresno decisi a impararlo. Le bambine ballarono nella Calenda; Leo fece macellare un montone per la barbacoa, accompagnata dalla banda della scuola locale. Nel primo documentario, Leo e Mercedes desideravano ritirarsi a Jaltepec; nel secondo decisero di restare in California e, un giorno, di essere sepolti nel cimitero cattolico di Fresno. Mercedes si chiede: «Chi si prenderà cura di noi a Jaltepec se invecchiamo e torniamo? Lì non c'è più nessuno. Le persone importanti della nostra vita sono qui».

Entrambi i film, così come le immagini di Pedro Meyer, testimoniano un incontro tra passato e presente che continua a evolversi. Una cultura viva è sempre in cambiamento. Rambo, Indiana Jones, Batman e Robin sono stati sostituiti da Hello Kitty e dal Joker. Se questi mondi non continuassero a evolversi, si fossilizzerebbero e scomparirebbero sotto nuovi strati di terra, in attesa di essere scoperti da futuri antropologi.

LA FOTOGRAFIA ANALOGICA È PASSATA A MIGLIOR VITA

di Pedro Meyer

Trovandomi a Yanhuatlán, nello stato di Oaxaca, mi sono imbattuto nella “morte”, o in qualcosa che le somigliava, o che ne fosse il rappresentante in quella regione. Era un oggetto — e non so se “oggetto” sia il termine più appropriato — perché sembrava possedere l'aura di un'opera d'arte, che in un certo senso effettivamente aveva, anche se dubito che quella fosse stata la sua intenzione originaria. Il fatto è che quell'incontro coincideva simbolicamente con la morte della fotografia analogica, cioè quella basata sulla pellicola.

Non volevo perdere quel simbolismo, perché rappresenta una parte molto importante della mia vita. Mi riferisco al passaggio dalla fotografia analogica a quella digitale.

In quel periodo era già possibile condensare molte idee parallele in un'unica immagine fissa. Per esempio, la mela simboleggia una realtà che si impone su tutte le altre, ed era proprio il marchio del mio computer (Apple) a consentirmi l'accesso a quelle che allora erano le mie scoperte più recenti.

Naturalmente non è lontana l'allegoria della mela di Adamo ed Eva nel paradiso, o il gesto di Eva che offre ad Adamo il frutto proibito. Così come la mela di Guglielmo Tell, o quella di Isaac Newton. Tutte sono mele fondative della cultura umana.

Anche gli uccelli in volo rimandano a una metafora legata alle migrazioni: quella dei mixtechi che si spostano verso il Nord, o quella dei fotografi che viaggiano ovunque nel mondo e migrano dall'analogico al digitale. O ancora, alle mie origini di rifugiato e migrante durante la Seconda guerra mondiale. E tutto questo è montato su un carretto con le ruote, come quei cavallini giocattolo dell'infanzia che potevamo trascinare dove volevamo.

Il percorso nella Mixteca di quegli anni, durante il quale realizzai queste immagini, coincise con la decisione di dedicare la mia vita professionale alla fotografia. Mentre alcune porte si chiudevano, altre si aprivano, e tutto ciò faceva parte di questa avventura: esplorare lo straordinario di un mondo così ricco di fantasie e di sorprese imprevedibili, che oggi condivido con te, caro lettore, con grande gioia.

PROFILI

Pedro Meyer

Fin da giovanissimo desiderò diventare fotografo, ma in assenza di scuole formali imparò da autodidatta. Il suo percorso professionale è stato una continua esplorazione tra tecnologia e narrazione visiva. Fondò il Grupo Arte Fotográfico, promosse i primi Colloqui Latinoamericani e creò il Consejo Mexicano de Fotografía. In seguito sviluppò ZoneZero, il primo sito internet dedicato alla diffusione della fotografia, nel quale pubblicò il lavoro di oltre 1.500 autori. Fu pioniere con Fotografío para recordar, il primo CD-ROM di fotografia, e la sua retrospettiva Herejías è stata presentata in più di 60 musei di 17 paesi. A lui si devono inoltre la Fondazione Pedro Meyer e il Foto Museo Cuatro Caminos. Dal 2020 lavora alla collezione Miramar, una serie di oltre 40 libri che raccolgono sei decenni di produzione artistica e riflettono sull'immagine, la memoria e la vita in tempi di trasformazione costante.

Trisha Ziff

Curatrice di fotografia contemporanea e regista, è stata borsista della Guggenheim Memorial Foundation. Ha diretto Chevolution, prodotto il documentario Oaxacalifornia ed è stata coprodottrice di Morirse está en hebreo, oltre che produttrice esecutiva di 9 meses, 9 días. Attualmente sta lavorando a Pirate Copy, un documentario sui diritti intellettuali e la pirateria globale. Nel suo percorso professionale spicca anche la recente mostra 101 tragedias de Enrique Metínides, inaugurata agli Incontri di Arles e destinata a viaggiare in diversi paesi.

Ximena Zampayo

Ha studiato arti visive presso la Facoltà di Arti e Design dell'UNAM. Fa parte di una nuova generazione di creatori visivi che esplorano la trasformazione continua dell'immagine come mezzo di espressione. Attraverso il suo lavoro propone una visione del mondo empatica e dinamica, riflesso di un caleidoscopio in costante mutamento. Attualmente è assistente di Pedro Meyer ed editor di alcune opere della collezione Miramar.

ALTRI TITOLI DELLA COLLEZIONE MIRAMAR

- All'ombra del petrolio
- Algoritmi
- Autoritratti
- Avándaro
- Colonia Ajusco
- Cuba, tomi I e II
- Da qui all'aldilà
- Durante il '68
- Il Teatro Universale
- Fotografío para recordar
- Huejutla e altri paesi
- Ixtlilco El Grande
- Las Truchas, Ciudad Lázaro Cárdenas
- Testimonianze sandiniste, tomi I e II
- Un Ecuador, tomi I e II
- Virgilio
- Yuma

E altri 23 titoli attualmente in preparazione.

Per maggiori informazioni sui titoli della collezione Miramar, scansionare il codice QR.

<https://pedromeyer.com/es/miramar/>

Ringraziamo tutti per la collaborazione a questa collezione:



NOTE DELL'AUTORE

Una precisazione doverosa: tutti i refusi presenti in questa edizione sono interamente di mia responsabilità. Sono consapevole di non disporre di tutti gli strumenti necessari per evitare gli errori, ma il desiderio di pubblicare questi libri è più forte del rischio di sbagliarmi. Confido, caro lettore, in un certo grado di comprensione per questo delicato equilibrio tra la perfezione e il miglior tentativo possibile.

Un sentito ringraziamento a Ricardo "Tapir" Maldonado, Ricardo "REO" Espinosa, Gilberto Chen, Sergio Toledano e Pablo Aguinaco per i loro commenti sensibili e sempre lucidi, che hanno contribuito ad arricchire questa edizione.

La Fundación Pedro Meyer, A.C. sostiene la tutela dei diritti d'autore e del copyright. Essi stimolano la creatività, difendono la diversità nel campo delle idee e della conoscenza, promuovono la libertà di espressione e favoriscono una cultura viva.

Grazie per aver acquistato un'edizione autorizzata di quest'opera e per aver rispettato le leggi sui diritti d'autore e sul copyright. Così facendo, contribuisce a sostenere gli autori e i creativi, permettendo alla Fondazione di continuare a promuovere opere culturali.

La grande maggioranza delle fotografie contenute in questo libro è di autoria di Pedro Meyer.

Questo libro è stato stampato nel mese di gennaio 2026 presso gli stabilimenti di
Repro.Gráfika, S.C., Santa María del Tule, Oaxaca, Messico.

© La Mixteca, Pedro Meyer
Prima edizione, 2026

La presente edizione consta di 200 esemplari numerati della serie classica,
50 esemplari della serie galleria e 50 esemplari della serie collezionista.

ESEMPLARE _____



PEDRO MEYER