

Dottorato di Ricerca in *Visual and Media Studies*

Ciclo **XXXVIII**

Curriculum in **Film and Media Studies**

Paesaggi di resti

Fatiscenza e incanto negli Stati Uniti del Sud di William Eggleston e Cormac McCarthy

Nome **Virginia**

Cognome **Gerlero**

Matricola **1039962**

Tutor: **Prof.ssa Luisella Farinotti** Co-tutor: **Prof. Francesco Zanut**

Coordinatore / Coordinator: **Prof. Vincenzo Trione**

ANNO ACCADEMICO
2024-2025

Junk is junk, but the study of junk is scholarship
Thalidomide Kid in Cormac McCarthy, *The Passenger*

*Ma io chi sono, nel settembre dorato,
se da me tolgo tutto ciò che gli altri hanno fatto di me?
Chi sono io, quando volano le nuvole?*
Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*

<i>Introduzione</i>	5
<i>CAPITOLO PRIMO</i>	13
1.1. Note sui rapporti fotografia-letteratura. Guardare un testo, leggere una fotografia	13
1.1.1. Citazione, Testimonianza, Testo giornalistico – <i>You Have Seen Their Faces</i>	17
1.1.2. L'inevitabile “fallimento” dello sguardo – <i>Let Us Now Praise Famous Men</i>	21
1.1.3. L'esaltazione della gioia – <i>The Sweet Flypaper of Life</i>	26
1.1.4. “Che poesia è questa?” – <i>The Americans</i>	31
1.1.5. “A compendium of 21 st -century American faces, voices, and places” – <i>LBM Dispatch</i>	35
1.2. Note sui rapporti paesaggio-fotografia. Uomo e paesaggio nella cultura fotografica americana.....	39
1.2.1. Dall'alto verso il basso. Le prime spedizioni governative.....	41
1.2.2. Sguardo orizzontale. La ferrovia	48
1.2.3. Scenari puri. I parchi nazionali.....	56
1.2.4. “Il fotografo delle superfici piane”. Walker Evans	60
1.2.5. “Paesaggio di mezzo”. <i>The New Topographics</i>	64
1.3. Note sui rapporti paesaggio-ambiente naturale. Che cosa intendiamo quando parliamo di paesaggio?.....	69
1.3.1. <i>Landscape</i> – Paesaggio	71
1.3.2. Paesaggio-territorio-ambiente	74
1.3.3. Paesaggio come <i>limite</i>	79
1.3.4. Fotografia e rotture	84
1.4. Zona di passaggio	88
<i>CAPITOLO SECONDO</i>	91
2.1. Tra natura e cultura: l'Ottocento e le sue rovine	91
2.1.1. Prima della fotografia. La rovina nei dipinti di Thomas Cole	97
2.1.2. Le rovine negli occhi di un europeo: il viaggio di Tocqueville	104
2.1.3. Il sopravvenire della guerra: il <i>Gardner's Sketchbook</i> e le prime rovine umane	109
2.1.4. Dal Tennessee alla Georgia: Photographic Views of Sherman's Campaign.....	120
2.2. Migrazioni e nuove rovine.....	129
2.1.2. Lo spettro di Tom Joad	133
2.1.3. Il fantasma dell' <i>homeless</i>	143
2.1.4. Ai margini della città: lo spettro della <i>urban waste land</i>	151
2.1.5. <i>Written on the Land</i> , gli spettri del deserto	157
2.3. Guardare il mondo al contrario.....	167
<i>CAPITOLO TERZO</i>	171
3.1. Fantasmi lungo il fiume. Racconto di viaggio	171
3.1.1. Il viaggio prima del viaggio: <i>Faulkner's Mississippi</i>	178
3.1.2. Prima tappa: verso New Orleans e le foci del Fiume. I resti della casa dei nonni: vestigia di mondi scomparsi in <i>The Passenger</i> e <i>Stella Maris</i>	191
3.1.3. Seconda tappa: risalire il Fiume fino a Memphis. Graceland e il machismo americano	201

3.1.4.	Terza tappa: Knoxville, Tennessee. Un mondo dentro il mondo: <i>Suttree</i> , l'antieroe di Knoxville	211
3.1.5.	Quarta tappa: verso la Sumter County, Georgia. <i>Election Eve</i> , un'altra elezione	224
3.1.6.	Quinta tappa: le contee dell'East Tennessee. Polvere e memoria in <i>The Orchard Keeper</i> e <i>Child of God</i>	233
3.1.7.	Sesta tappa: Memphis e Nord Mississippi. <i>William Eggleston's Guide</i> , "fotografare a casa"....	242
3.1.8.	Settima tappa: errare per il ritorno al mare. La narrativa di strada in <i>Outer Dark</i> e <i>The Road</i> ..	251
3.1.9.	Ottava tappa: il laboratorio del visibile. <i>The Democratic Forest</i> and <i>Los Alamos</i>	258
3.2.	Terra profondamente affettuosa e violenta	270
CAPITOLO QUARTO		272
4.1.	Il crepaccio del mondo.....	272
4.1.1.	Alla radice dell'incontro tra le arti	277
4.2.	Democrazia, sfida, colore. La poetica egglestoniana.....	285
4.2.1.	Banale decentrato. Fotografare democraticamente	289
4.2.2.	Il "rosso" Eggleston. Una rivoluzione in fotografia.....	293
4.2.3.	Fotografo del Sud. Geografie fisiche e simboliche	298
4.3.	Il reale fenomenologico. McCarthy e la poetica immanentista.....	304
4.3.1.	<i>Optical Democracy</i> . Luce come "misura di tutte le cose"	307
4.3.2.	Le profondità del Tennessee. Immagini sovrapposte e colori	312
4.3.3.	Geografie fisico-simboliche. Cartoline e vissuto.....	319
4.4.	Assoluta fedeltà al "racconto". Intersezioni tra racconto letterario e racconto fotografico	325
4.4.1.	Serie come romanzo. Pause e ritmo tra antecedente e conseguente	328
4.4.2.	Racconto e immagine. Narrativa come ricerca archeologica	334
4.4.3.	<i>After-image</i> – immagine residua e persistente. Archeologia poetica del paesaggio	341
Bibliografia		350
Sitografia		385

Introduzione

Immaginiamo di trovarci sul crinale più suggestivo di un sistema montuoso di un qualche parco nazionale e di contemplare il panorama che si disegna di fronte a noi. Folte foreste verde muschio, ampi prati che si snodano lungo le vallate, creste rocciose lievemente spruzzate di neve, accompagnate dai suoni degli animali, i rumori impercettibili delle piante, il fruscio del vento sulle foglie, l'odore della rugiada di prima mattina e la sensazione di umidità sulla pelle – e, forse, il gusto del cioccolato amaro che abbiamo mangiato durante la salita. Ci troviamo al contempo *immersi* e *di fronte* a ciò che classicamente è stato definito *paesaggio* e a cui pertengono i caratteri di sublime, naturale, maestoso, incontaminato. Una “perla”, per usare un lessico caro alle strategie di marketing turistico, che non si può che osservare, ammirare, preservare e valorizzare. E che suscita in noi, spettatori di fronte al sublime, un senso di infinita piccolezza e impotenza, misto alla fierezza di abitare un mondo dalla *bellezza* innegabile e disarmante.

Proviamo ora invece a figurarci la “veduta” che si potrebbe aprire al nostro sguardo se ci trovassimo a bordo di un *bateau* che scivola lento sulla Senna parigina o di un *ferryboat* che collega Governors Island all'estremo sud di Manhattan, l'attracco dei battelli che dal fiume Hudson confluiscono alle porte del Financial District. Che si tratti di una sequenza di palazzi ottocenteschi color grigio-avorio che si affacciano eleganti e ordinati sulla quai de la Seine, nella luce chiara e persistente della capitale francese, o del curioso *puzzle* verticale di grattacieli che intreccia il vetro ai mattoni, l'asfalto al fumo bianco che sale dai tombini e che si riflette nelle onde increspate della baia newyorkese, la sensazione sarebbe anche in questo caso di stupore per la grandezza e l'*armonia*, architettonica e compositiva, del *paesaggio urbano* – delle cosiddette “città d'arte”.

Facciamo ora l'ultimo sforzo e immaginiamo di percorrere diversi chilometri di una strada provinciale che collega piccoli centri suburbani o zone periferiche di grandi metropoli. Di fronte a noi una strada dissestata e, fuori dal finestrino, un lento scorrere di pompe di benzina, vecchi negozi, automobili parcheggiate, bidoni della spazzatura – con rifiuti spesso abbandonati a terra –, palazzi sgualciti con muri scrostati o anneriti dallo smog e finestre con serramenti di alluminio anodizzato. A regnare è l'*analogo*, non lo spettacolare; il *banale*, non lo straordinario: il *degrado* ha la meglio sulle forme armoniose e naturali che un tempo, forse, definivano queste lande. Territori di questo genere, sterminati e all'apparenza tutti uguali, si

ritrovano, in forme differenti ma con caratteristiche simili, in tutto l'Occidente capitalista, tanto che a tratti sembra non esserci differenza tra uno scorcio di campagna romagnola o veneta e gli spazi americani che, da Atlanta a Vancouver, rispecchiano il medesimo senso di “disorganizzazione” e “indifferenziazione”¹. Eppure, questi spazi *vuoti*, fissi, inusabili, che non possono essere propriamente classificati né “campagne” né “città” o “periferie”, sono anch'essi *paesaggi*, al pari della veduta montana o dello skyline riflesso sull'acqua. Al posto di morbide vallate e imponenti monumenti, ci troviamo immersi in spazi che assomigliano a discariche, dove non c'è *progetto* e nei quali regnano l'abbandono e l'indifferenza. Qui, il “rifiuto” si fa *rovina* contemporanea, “ciò che rimane” dell'azione e del passaggio dell'uomo nei territori che abita.

La domanda che occorre porsi non è tanto *che tipo* di paesaggi siano, che andrebbe invece ad alimentare la sempre problematica classificazione tipologica degli spazi. Piuttosto, urge cercare di rispondere a un'altra questione, che pertiene più propriamente all'approccio estetico al paesaggio: è ancora necessario o possibile rintracciare una qualche forma di *bellezza* in questi spazi? E, soprattutto, possiamo comunque stabilire una *relazione affettiva* con questi luoghi o siamo destinati a un'inevitabile alienazione nei confronti dei “nuovi” spazi che abitiamo?

La ricerca muove da questi interrogativi. Per elaborare una risposta, si è resa in primo luogo necessaria la scelta di paesaggi contemporanei dalle caratteristiche comuni. L'angolo di Terra particolare selezionato e utilizzato per l'analisi è l'area – le cui coordinate spazio-temporali possiedono caratteristiche proprie e singolari – che dalle Smocky Mountains arriva al Delta del Mississippi, passando per le piantagioni di cotone e i *suburbs* delle città del Sud degli Stati Uniti. L'analisi è condotta attraverso un viaggio, teorico e concreto, che si sviluppa attraverso una cartografia specifica: l'uso di mappe geografiche giustifica la volontà di descrivere un movimento anzitutto fisico e immersivo *nei* paesaggi individuati. Ne deriva un racconto intimo e narrativo di un'*esperienza* del paesaggio, pensato per aprirsi all'esplorazione di altri luoghi e aree del pianeta. Il doppio movimento di avvicinamento a una certa porzione terrestre e di allontanamento da quello stesso luogo per abbracciare questioni riferibili all'intero Occidente

¹ Faccio qui riferimento alla riflessione di Gianni Celati, che in un'intervista con Franco Marcoaldi, poi intitolata *Padania-Texas*, sostiene: «Io credo che non si possa spartire a priori il mondo in zone interessanti e zone poco interessanti. Noi siamo sempre dentro a una colonia di popolazione che ci sembrerà più interessante. Oppure siamo dentro a gerarchie di colonie. Così, per esempio, la gioventù italiana suppone che gli spazi americani siano più interessanti di quelli italiani. Ma in America, da Atlanta e Vancouver, si avverte la stessa sensazione di spaesamento che avvertiamo in Italia, determinata dal mancato riconoscimento di una differenziazione organizzativa dello spazio». Cfr. G. Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 104.

diventa condizione di possibilità per comprendere la più ampia e complessa condizione del nostro stare al mondo². Questi territori, che si estendono principalmente tra gli Stati della Louisiana, del Mississippi, del Tennessee e dell'Alabama, sono accomunati da precise vicende storiche che ne hanno determinato peculiari – e spesso temute – caratteristiche sociali e culturali, riconducibili però, in ultima istanza, a delle trasformazioni generali subite dal paesaggio nell'era capitalistica e post-capitalistica. L'insieme di questioni razziali (a partire dagli indigeni fino allo schiavismo e all'emarginazione della popolazione afroamericana), trasformazioni economiche (abbandono delle terre o radicale cambiamento dell'organizzazione produttiva), massicci sfruttamenti del suolo (costruzione di infrastrutture, estrazione di risorse, adozione di sistemi di agricoltura intensiva) e del conseguente abbandono delle aree non sfruttabili hanno determinato il delinearsi sempre più evidente di un *paesaggio di resti*, costellato dai detriti della *broken civilization*³. Le sconfinite distese di campi incolti, i distributori di benzina abbandonati su strade deserte, le baracche o i capannoni in ferro disseminati tra i campi e l'emergere delle città, gli attrezzi inoperosi e arrugginiti, sono ormai parte di un immaginario consolidato, permeato di un senso di *mistero e violenza, fatiscenza e incanto*. Il misto di fascino e terrore che i famigerati “Stati del Sud” immediatamente richiamano alla mente è il complesso risultato di una stratificazione di *narrazioni* che, nel tempo, hanno alimentato una certa *immagine* di quei luoghi. Autori come Mark Twain, Langston Hughes, James Agee e, su tutti, William Faulkner sono stati determinanti per elaborare una vera e propria *poetica* del Sud, attraverso lavori molto diversi tra loro, che spaziano dal romanzo alla poesia al racconto di stampo più giornalistico, ma che possiedono una comune capacità *eidetica* di evocare immagini dei paesaggi attraversati e narrati. Proprio l'intrinseca tendenza a *mostrare* propria di alcuni autori in particolare consente un interessante e ancora poco esplorato parallelo con la fotografia.

² Seguendo il pensiero di Édouard Glissant: «The central idea is that we can start from a tiny corner of the world, a real place. We can start from this real little place located in an archipelago, a small archipelago of the world, and from there live the life of the world in a global sense. That's the idea of the book: we can only understand the world by starting from a place, we can't understand it in a vague and diffuse way. But this place, if we stay there and close ourselves off there, we won't understand anything of the world either» É. Glissant, H.U. Obrist, *Archipelago*, Isolarii, New York 2021, p. 111.

³ Assumiamo qui una categoria ampiamente studiata e tematizzata in studi differenti. Si veda, per esempio, G. R. Gordillo, *The Afterlife of Destruction*, Duke University Press, Durham and London, 2014; M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; N. Yablon, *Untimely Ruins. An Archeology of American Urban Modernity, 1819-1919*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009; J.B. Jackson, *The necessity for ruins, and other topics*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1980; A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines: Des origines aux Lumières*, Éditions du Seuil, Paris 2020; tr. it. *Storia universale delle rovine. Dalle origini all'età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2023

Non è un caso che James Agee abbia collaborato con Walker Evans per la realizzazione di una delle sue opere maggiori, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), chiarendo immediatamente in introduzione al volume che le fotografie non avrebbero avuto alcun intento illustrativo o di “corredo” al testo. Al contrario, esse sarebbero state da considerare coeguali e indipendenti, da *leggere* in continuità e in mutua collaborazione con lo scritto. Proprio questo lavoro permette l’ingresso nei paesaggi della ricerca – quasi fosse un antefatto ai paesaggi contemporanei – e consente di individuare l’approccio metodologico adottato. Tra gli eredi di quel *vedere* e *raccontare* ci sono infatti due autori che, più di altri, hanno contribuito in maniera decisiva a plasmare l’immaginario geografico e simbolico degli Stati Uniti del Sud a partire dagli anni Settanta del Novecento fino ad oggi, con un particolare *sguardo* rivolto proprio al paesaggio⁴. Si tratta del fotografo William Eggleston (Memphis, 1939) e dello scrittore Cormac McCarthy (Rhode Island, 1933 – Santa Fe, 2023): essi prendono le mosse dall’eredità fotografica e letteraria legata a quei territori per disegnare una complessa e articolata *cartografia* del “nuovo” Sud – quello che la critica ha chiamato “post-South”⁵.

Occorre qui immediatamente precisare che la presente ricerca non intende proporre un’analisi storico-critica e filologica delle opere dei due autori: non si tratta, infatti, in alcun modo di una tesi *su* William Eggleston e Cormac McCarthy, sui loro punti di contatto e di divergenza. Piuttosto, alcuni dei loro lavori e le loro “poetiche” costituiranno il *mezzo* per cercare di esplorare le possibili forme di una *relazione* con il paesaggio di resti. Il punto di vista da cui muove lo studio è una considerazione *estetica* del paesaggio, per la quale esso non si dà come “cosa” situata “di fronte” a un certo osservatore, o come “sfondo” a una determinata vicenda, ma si manifesta soltanto nell’*esperienza* che il singolo e la comunità fanno dei luoghi che abitano o attraversano. E l’esperienza è sempre mediata da immagini e storie che hanno contribuito a “creare” il paesaggio.

Due sono dunque le ragioni principali per le quali ho scelto di attraversare le immagini e i racconti di Eggleston e McCarthy per avvicinare il paesaggio di resti: anzitutto, a partire dalle dichiarazioni dei due autori e dalla vasta letteratura secondaria, emerge che, da un lato, Eggleston suggerisce una lettura delle sue serie fotografiche come se si trattasse di un romanzo; dall’altro, e in modo complementare, lo stile di McCarthy è stato a più riprese definito

⁴ Con “eredi” intendo qui, come si vedrà in modo più approfondito nel corso della ricerca, la profonda influenza che Evans e Agee hanno esercitato rispettivamente su Eggleston e McCarthy.

⁵ Cfr. M. Bone, *The Postsouthern Sense of Place in Contemporary Fiction*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2005; B. Child, *Mapping The Democratic Forest: The Postsouthern Spaces of William Eggleston*, *Souther cultures*, 17 (2), June 2011.

“eidetico”, sottolineandone l’evidente tensione a *mostrare*. Nel mutuo intrecciarsi di *racconto* e *immagine*, i due mezzi espressivi della fotografia e della letteratura, pur dotati di “linguaggi” ed estetiche proprie, non possono qui prescindere l’uno dall’altro per essere pensati. Attraverso la *finzione*, parola chiave dell’estetica che accomuna tutte le arti, la serie fotografica e il romanzo creano dei mondi possibili in cui è sospesa l’opposizione tra vero e falso. Questi mondi *immaginari* sono così radicati nel paesaggio *reale* da rendere impossibile una loro scissione. Il paesaggio è qui dunque assunto quale *zona di indiscernibilità* tra reale e immaginario, visibile e invisibile, attuale e virtuale: non un “qualcosa” da osservare, bensì una *tonalità affettiva* che esprime la condizione di possibilità di una *relazione* con un territorio frammentato e logoro, popolato da *spettri* e *fantasmi*.

Ciò che emerge, dunque, dalle fotografie di Eggleston e dai romanzi di McCarthy, e siamo alla seconda ragione, è la comune condizione di *abitanti* di quel territorio, in un preciso tempo storico. L’operazione non si ferma a *documentare* le trasformazioni del paesaggio: piuttosto, gli autori costruiscono *storie* che, continuamente intrecciate e non lineari, sono in grado di restituire una *visione totale* della realtà – l’*esperienza estetica* che deriva dalla loro relazione con il paesaggio. E lo fanno attraverso una ricerca insieme epistemologica e archeologica: nelle loro mani fotografia e narrazione sono strumenti per cercare di *comprendere* la realtà e per *scavare* tra i detriti abbandonati della società occidentale al fine di riportarli alla luce e interrogarli. Le bottiglie di Coca Cola vuote, le pompe di benzina arrugginite, i cartelloni pubblicitari sbiaditi, le baracche in legno abbandonate ritratti da Eggleston appaiono nella medesima *luminescenza* dello “schifo” sul fiume lungo cui vive Suttree, della cisterna in cui viene ritrovato il corpo morto di Kenneth Rattner, del carrello della spesa su cui padre e figlio di *The Road* conservano gli ultimi residui di cibo e oggetti utili alla sopravvivenza. Fotografia e romanzo sono *esercizi di visione* di un mondo che sta scomparendo, sull’orlo del collasso: attraverso la creazione di nuovi alfabeti visivi e narrativi, i due mezzi espressivi si affermano come metodo di deduzione per scoprire le cose, capaci di restituire alla vita qualcosa che si vorrebbe perduto, abbandonato, invisibile.

Negli *spettri* della società occidentale, del fallimento del Sogno americano, qualcosa *resiste*, *resta*. Le immagini e i racconti si rendono *necessari* per riappropriarsi di quei territori dimenticati e inoperosi. Riattivando i circuiti dell’attenzione e facendo i conti con la storia che ha segnato quelle lande, fotografia e romanzo chiamano a raccolta le forze residue e persistenti che disegnano il paesaggio per scavare nelle pieghe della rovina e fare di questi resti la propria *casa*.

Articolandosi come un viaggio tra gli anfratti più bui e invisibili degli Stati del Sud, la ricerca deve essere intesa come una sorta di *flânerie* attraverso gli spazi dilatati e umidi del Mississippi e della Louisiana, i luoghi luridi e maleodoranti del Tennessee urbano e montano e le zone della Georgia e dell'Alabama in cui i fantasmi della Storia continuano a interpellare il presente. Proprio in quanto *flânerie* – come stato di clandestinità che accomuna i “personaggi” di Eggleston e McCarthy, abitanti di queste terre – non c'è propriamente un inizio e una fine del viaggio: piuttosto, si tratta di un tentativo – intimo e disperato – di scovare delle piccole *tracce di vita* e di *meraviglia* nel paesaggio di rovine contemporanee.

Prima di arrivare al viaggio, si sono rese necessarie delle premesse metodologiche e concettuali. Lo scritto si articola su due linee alternate e intrecciate: la prima, sviluppata nel primo e nel terzo capitolo, si concentra sull'analisi di opere fotografiche e letterarie; la seconda, corrispondente ai capitoli due e quattro, conduce invece una riflessione teorica su alcuni concetti e categorie chiave dell'estetica del paesaggio e delle rovine. L'alternarsi del movimento di affondo nella specificità delle opere e di uno sguardo più ampio sulle questioni che emergono dalle fotografie e dai testi è stato pensato per rafforzare l'idea che la ricerca muova da alcuni autori, ma che debba necessariamente portare il discorso in un orizzonte più esteso.

Nello specifico, il primo capitolo affronta il rapporto tra fotografia e letteratura, la questione del paesaggio in fotografia nel contesto statunitense a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e le principali teorie estetiche che, in contesti culturali differenti, si sono occupate del paesaggio come *esperienza*.

Attraverso l'analisi di opere nate dalla collaborazione di fotografi e scrittori a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, negli Stati Uniti, ho cercato di mostrare le differenti modalità di intersezione di immagine fotografica e testo scritto e di far emergere una delle questioni cardine della ricerca: l'immagine che diventa racconto e il racconto che si fa immagine. La *sequenza* fotografica, al pari di una frase *scritta con la luce*, ha la medesima facoltà e volontà di “dire tutto” del racconto scritto; al tempo stesso, il racconto, attraverso la costruzione di mondi possibili, evoca continuamente immagini. Attraverso specifici esempi, ho voluto rintracciare alcuni elementi che accomunano le due forme espressive: il rapporto tra finzione e realtà, la questione dello sguardo, la dimensione del linguaggio e del ritmo.

Ho poi tracciato un percorso, senza alcuna pretesa di esaustività, che mostrasse, sempre attraverso l'analisi di fotografie, il cambiamento della rappresentazione del paesaggio in fotografia nel contesto americano a partire dai primi rilievi delle spedizioni governative nell'Ovest fino ad arrivare ai *New Topographics* degli anni Settanta del Novecento. In modo particolare, mi sono soffermata sui diversi movimenti di sguardo sul territorio americano attraverso i quali gli Stati Uniti hanno costruito la loro identità e definito la propria "geografia".

In ultimo, ho presentato le principali teorie estetiche che si sono occupate del paesaggio per cercare di chiarire cosa si intende quando si parla di "paesaggio" in relazione all'operazione fotografica e letteraria. In particolare, mi sono soffermata su una precisa linea teorica che ha definito il paesaggio come "produttore di esperienze estetiche" (Georg Simmel, Rosario Assunto, Micheal Jakob, John Brinckerhoff Jackson, Claude Raffestin). Questa introduzione al concetto di paesaggio e all'esperienza che ne deriva – organizzata sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative – si è resa necessaria per chiarire il punto di vista estetico-filosofico a partire dal quale si sarebbe inteso lo *sguardo*, fotografico e letterario, sul paesaggio stesso.

Il secondo capitolo conduce invece una riflessione teorica sul concetto di *rovina* nel suo rapporto con il paesaggio e nella sua complessa articolazione in *traccia*, *vestigia* o *resto*. Attraverso incursioni in dipinti e fotografie che, a partire dall'Ottocento, hanno tematizzato un atteggiamento di attrazione nei confronti delle rovine, ho disegnato una parabola storica che, partendo dal pittore Thomas Cole e arrivando ai fotografi della Guerra Civile americana, permette di circoscrivere il discorso al Sud del Stati Uniti, oltre a indagare il ruolo della rovina nella costruzione di uno spirito nazionalista. Successivamente, ho condotto l'argomentazione verso le rovine novecentesche, spesso determinate da nuove politiche economiche e sociali o da imponenti crisi che, a partire dal 1929, hanno colpito gli Stati Uniti. Le "nuove" rovine hanno profondamente modificato il paesaggio e, diversamente dai resti prodotti dalle guerre, si sono imposte come *spettri* segnati dalla comune condizione dell'abbandono e dell'oblio. È a partire dai paesaggi *vuoti* in cui regnano il banale e l'indifferente, spesso invisibili, che la fotografia e la letteratura traggono immagini opache e narrazioni spezzate.

Il terzo capitolo si costruisce dunque come un viaggio, un errare attraverso i fantasmi che popolano le lande desolate degli Stati del Sud. Attraverso l'esplorazione dei paesaggi fotografati da William Eggleston, dal Mississippi alla Georgia, e la descrizione dei luoghi in cui Cormac McCarthy ambienta i suoi romanzi del Tennessee (*The Orchard Keeper*, 1965;

Outer Dark, 1968; *Child of God*, 1973; *Suttree*, 1979), il premio Pulitzer *The Road* (2006) e gli ultimi due romanzi pubblicati appena prima della sua morte (*The Passenger* e *Stella Maris*, 2022), ho cercato di far emergere una dimensione dello spazio distesa, allargata, quasi sfrangiata e di un tempo sospeso, un presente assoluto in cui il *resto* assume i caratteri di “testimonianza” (qualcosa che non è più) e insieme di “anticipazione” (qualcosa che è ancora, che *resiste*). Il paesaggio che ne deriva è un campo di forze in continua trasformazione, un “paesaggio di resti” privo di coordinate specifiche che apre a nuove geografie possibili, trame di immaginazione e realtà, visibile e invisibile.

Infine, il quarto e ultimo capitolo affronta più direttamente i punti di contatto delle opere di Eggleston e McCarthy rispetto alla storia e alla “documentazione” del Sud. La democrazia ottica, l’uso della luce, dei colori e il comune territorio vissuto e narrato giocano ruoli precisi e determinanti nella poetica dei due autori. Proprio perché non intendo “fermarmi” alla associazione dei due sguardi e modi di leggere il mondo, il discorso entra poi nello specifico dell’operazione comune a Eggleston e McCarthy: quel lavorare sullo spazio e sul tempo per costruire un’*archeologia*, nel senso di “operazione di recupero”, tanto fotografica quanto narrativa, che si radica nel paesaggio di rovine. L’archeologia in questione è tanto immaginaria quanto *poetica*: ha a che fare con ciò che si perde, con quanto è sul punto di dissolversi. La comune operazione è dunque uno “scavo” nelle profondità della parola e dell’immagine, un movimento verso la “radice”, verso qualcosa che *resiste e resta*. Allora le serie fotografiche e i romanzi si costituiscono forse come atto di resistenza: elaborando un nuovo alfabeto visivo e narrativo capace di fare i conti con ciò che passa inosservato, i frammenti, le tracce, gli scarti accumulati nel presente, i due mezzi espressivi ci suggeriscono le condizioni di possibilità per una vita ancorata al fatiscente e incantato paesaggio di resti.

CAPITOLO PRIMO

1.1. Note sui rapporti fotografia-letteratura. Guardare un testo, leggere una fotografia

*Se la fotografia e la scrittura rimasero indipendenti,
è perché ognuna aveva la vocazione di dire tutto.*

Jacques Rancière

Da febbraio a maggio 2024 la Maison Européenne de la Photographie – MEP di Parigi ha ospitato la mostra *Extérieurs – Annie Ernaux et la Photographie*⁶. L'esposizione si proponeva di mettere in relazione alcuni testi della scrittrice premio Nobel tratti da *Journal du dehors* (1993) con importanti fotografie della collezione del museo. Gli scatti di ventinove fotografi provenienti da differenti contesti culturali sono stati posti in dialogo dalla curatrice Lou Stoppard con brevi descrizioni di scene quotidiane che visse Ernaux tra Cergy-Pontoise e Parigi tra il 1985 e il 1992⁷. Organizzati in sequenze tematiche, i frammenti testuali stampati in lingua francese e inglese su ampi fogli in grande formato e fissati direttamente al muro, rimandavano a immagini vernacolari o a fotografie stampate su carta opaca ed esposte senza vetro e cornice. L'intenzione curatoriale non era quella di proporre una semplice “associazione” di un frammento di testo a una fotografia. Non si trattava in alcun modo di esporre fotogrammi che illustrassero, come un'istantanea, la scena descritta a parole dall'autrice, cercando quindi delle corrispondenze letterali tra fotografia e testo. Lo scopo della mostra era piuttosto quello di interrogare la relazione tra i due mezzi espressivi, la scrittura e la fotografia, attraverso un'autrice che ha sempre attinto alle immagini fotografiche per costruire le sue narrazioni. Un esempio: una fotografia di Luigi Ghirri che ritrae l'insegna di un negozio chiamato “a la recherche du temps perdu” (l'accento sulla a è scomparso) è stata associata a un brano del *Journal* in cui Ernaux riporta alcune frasi scritte sul muro di un'aula dell'Università di Nanterre

⁶ L. Stoppard (a cura di), *Extérieurs – Annie Ernaux et la Photographie*, MEP – Maison Européenne de la Photographie, Parigi 28.02.2024 – 26.05.2024; catalogo dell'esposizione L. Stoppard (a cura di), *Extérieurs – Annie Ernaux et la Photographie*, Mack, Londra 2024.

⁷ A. Ernaux, *Journal du dehors* in Id. *Écrire la vie*, Gallimard, Parigi 2011, pp. 497-548.

in cui un professore sta spiegando Proust⁸. Non è il semplice riferimento all'autore della *Recherche* a costituire l'interesse di questo legame immagine-testo. Piuttosto, l'“insistenza” della letteratura sulla realtà quotidiana, colta attraverso l'insegna⁹, da un lato, e il modo in cui un testo “diventa” immediatamente immagine, dall'altro. Potremmo infatti facilmente immaginare un frammento di Ernaux che recita: “Sopra l'entrata di un negozio a Scandiano, con due auto parcheggiate di fronte: a la recherche du temps perdu”. E al tempo stesso, non è difficile immaginare un qualche scatto che raffiguri le scritte sul muro a Nanterre.

Occorre dunque muovere da un paio di domande, presenti in chiara forma sul pannello in apertura dell'esposizione: «est-il possible de *regarder* un texte? Ou de *lire* une photographie?». *Guardare* un testo. *Leggere* una fotografia. Accomunati dalla necessità di «ritagliare un frammento di realtà fissandogli determinati limiti»¹⁰, sia il breve testo scritto sia il fotogramma stabiliscono una *cornice* entro la quale includere la porzione di realtà che intendono narrare. Al centro di ciò che Ernaux definisce «écriture photographique du réel» vi è infatti l'aspetto visuale della scrittura, capace di tradurre a parole il dettaglio che ha colto l'attenzione dello *sguardo*, mantenendone l'opacità e la parzialità¹¹. Al tempo stesso, la fotografia è già immediatamente *scrittura di luce*: essa si pone fin dalla sua controversa nascita come nuovo modo di “scrivere” e di raccontare la realtà. Come sottolinea Olivier Lugon ne *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*¹², già alla fine degli anni Trenta, la metafora di una “scrittura” e soprattutto di una “lettura” dell'immagine fotografica è al centro dei testi dedicati alle opere documentarie, in cui “leggere” è spesso sinonimo di “vedere”. Nelle sue conferenze, August Sander presenta sempre la fotografia come “linguaggio dell'immagine” universale. L'autore tedesco descrive la fotografia come una lingua visiva originaria anteriore

⁸ Ivi, p. 526: «Sur les murs de la salle où un professeur explique Proust, à la fac de Nanterre:

Jouir sans entraves

Sexualité libre

Amour libre

Étudiant tu dors tu perds ta vie

Imposons l'égalité économique».

⁹ Cfr. A. Ernaux, *Journal du dehors*, cit. p. 510: «je cherche toujours des signes de la littérature dans la réalité».

¹⁰ J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in Id. *Bestiario*, Einaudi, Torino 1996, p. 118.

¹¹ Cfr. A. Ernaux, *Journal du dehors*, cit., p. 500: «J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. Au contraire, j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzara, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse – les êtres sont là, seulement là -, je penserai me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture)».

Lo stretto rapporto tra fotografia e scrittura è esplicitato in A. Ernaux, M. Marie, *L'usage de la photo*, Éditions Gallimard, Paris 2005.

¹² Cfr. O. Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001 (prima ed.); tr.it. *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans. 1920-1945*, Mondadori Electa, Milano 2008, pp. 206-210.

alla scrittura. Riprendendo questa concezione della fotografia “fatta di segni”, anche Walker Evans sosterrà che il fotogramma debba essere “decifrato” e che la macchina fotografica sia come una macchina da scrivere. Allo stesso modo, Berenice Abbott affermerà che l’immagine possiede “una grammatica e una sintassi visive” e Elizabeth McCausland raccomanderà l’integrazione tra testo e immagine, ipotizzando un perfetto equilibrio dei due mezzi espressivi e una nuova capacità di “*leggere fotografie e parole insieme*”¹³.

Ai fini di questa ricerca occorre non tanto considerare il rapporto tra la singola fotografia e la sua “grammatica visiva”, che fa dell’immagine un “testo” – oggetto di quella disciplina sempre più necessaria che è la *visual literacy*¹⁴. Interrogando i rapporti tra fotografia e letteratura, occorre invece soffermarsi sulla dimensione che lega un insieme di fotografie – la *serie* o *sequenza* fotografica – al *racconto* letterario o giornalistico. In questo senso, sarà l’aspetto della *narrazione* a costituire il principale punto di contatto tra i due mezzi espressivi: al pari di un romanzo, anche la serie fotografica può costruire un racconto attraverso elementi visuali e concettuali, dotandosi di ritmo e pause proprie.

Come sostenuto da Massimo Fusillo in *Estetica della letteratura*, il ruolo centrale della narrativa incrocia un’altra categoria estetica discriminante della letterarietà, e delle arti tutte: la *finzione*. «Attraverso la finzione la letteratura crea dei mondi possibili, in cui è sospesa l’opposizione tra vero e falso: mondi immaginari, ma che possono essere metaforicamente veri, e potenziare così la nostra percezione del reale»¹⁵. Narrazione e finzione concorrono a potenziare, o modificare, la nostra *percezione* della realtà: in questo senso, esse sono strettamente connesse alla dimensione della *visione*, centrale in questa ricerca, che intende appunto occuparsi di letteratura e fotografia in relazione al *paesaggio* – di cui si approfondirà nel prossimo paragrafo. Le dimensioni del visibile e del leggibile corrono parallele nel racconto: esse, ha sostenuto Rancière in relazione al capolavoro di James Agee e Walker Evans *Let Us Now Praise Famous Men*, hanno “la vocazione a dire tutto”, a cogliere una qualche *verità*, sempre singolare, sul mondo¹⁶.

Narrazione, finzione e sensazione-percezione sono le categorie da cui occorre prendere le mosse per costruire questa breve ma necessaria introduzione ai rapporti tra letteratura e

¹³ Cfr. E. McCausland, *Photographic Books* in “The Complete Photographer”, New York 1992, p. 2785.

¹⁴ Con il termine “visual literacy” si intende la capacità di interpretare, negoziare e dare significato alle informazioni presentate sotto forma di un’immagine, estendendo il significato di alfabetizzazione, che comunemente significa interpretazione di un testo scritto o stampato.

¹⁵ M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 166.

¹⁶ Cfr. J. Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’arts*, Éditions Galilée, Paris 2011; tr. it. *Aisthesis. Scene del regime estetico dell’arte*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 286.

fotografia. Non si tratta qui di ricostruire una “storia” del rapporto e della reciproca contaminazione tra le due arti. Ciò che interessa alla presente ricerca è rintracciare, attraverso alcuni esempi, la dimensione estetica che lega la narrazione fotografica a quella letteraria. L’analisi di opere nate dalla collaborazione tra uno scrittore e un fotografo, o di lavori che mostrano la sinergia di foto e testo, permetterà di mettere a fuoco importanti elementi che accomunano entrambe le forme espressive: il rapporto tra finzione e realtà, tra parola e immagine, la questione dello sguardo, la dimensione del linguaggio e del ritmo. In questa sezione non saranno affrontati i temi del tempo e del paesaggio in relazione alle singole opere, oggetto dei prossimi paragrafi.

Molti potrebbero essere gli esempi: sin dalle prime sperimentazioni dei dagherrotipi innumerevoli scrittori hanno fatto riferimento all’immagine fotografica o si sono esplicitamente affidati a fotografie per costruire il proprio racconto¹⁷. È un fenomeno che non è mai cessato e che, ancora oggi, conta importanti collaborazioni e numerose pubblicazioni¹⁸. Pertanto, la scelta delle opere è stata frutto di una selezione basata sui temi principali della ricerca: anzitutto, si sono predilette opere di autori statunitensi o che abbiano interrogato la cultura e il paesaggio degli Stati Uniti d’America; si sono quindi selezionati lavori che riflettano sul paesaggio e che appartengano a un certo modo di “fare fotografia”, a uno sguardo sull’ordinario e sul marginale, su “ciò che resta” di una determinata cultura e società. Inoltre, ognuno dei volumi presi in analisi mostra un rapporto inedito e sempre differente tra testo letterario e fotografie, consentendo quindi di esplorare e indagare più in profondità i diversi modi in cui gli autori hanno interpretato l’interazione tra parola e immagine. In ultimo, la maggior parte degli artisti qui presentati saranno oggetto di ulteriore sviluppo nei capitoli successivi in quanto costituiscono un importante punto di riferimento – sia fotografico sia letterario – per pensare le opere di William Eggleston e Cormac McCarthy.

Per queste ragioni saranno prese in considerazione l’opera *You Have Seen their Faces* nata dalla collaborazione tra Erskine Cadwell e Margaret Bourke-White, pubblicata nel 1937; il già citato lavoro di James Agee e Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*; l’opera *The Sweet*

¹⁷ Per una visione d’insieme e più ampia dei rapporti fotografia-letteratura si veda S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017.

¹⁸ Basti pensare al progetto editoriale di Humboldt Books, che da anni cura le collane *Kosmos* e *Travel Books* in cui pubblica volumi composti da una parte di testo e una di fotografie, entrambi commissionati appositamente in relazione a un itinerario di viaggio. Cfr. R. Fazel, G. Vasta, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Humboldt Books, Milano 2016; M. Campagnoli, S. Graziani, *Dispacci dai Caraibi. St. Lucia, Trinidad e Martinica*, Humboldt Books, Milano 2015; R. Fazel, G. Vasta, *Palermo. Un’autobiografia nella luce*, Humboldt Books, Milano 2022; S. Graziani, N. Terranova, *Etna. La lingua del fuoco*, Humboldt Books, Milano 2024.

Flypaper of Life edita nel 1955 dal poeta afroamericano Langston Hughes con le fotografie di Roy DeCarava; il più celebre lavoro del fotografo Robert Frank, *The Americans*, che, insieme alla successiva produzione dell'autore svizzero, rende visibile il suo peculiare rapporto con la Beat Generation e, in particolare, con Jack Kerouac e Allen Ginsberg. In ultimo, verrà dedicato un breve accenno a *LBM Dispatch*, una serie di giornali realizzati dal 2012 al 2014 dal giornalista Brad Zellar e il fotografo contemporaneo Alec Soth, in quanto costituiscono il collegamento più prossimo agli autori cui è dedicata la presente ricerca e ai territori oggetto d'indagine. Non si tratta di condurre un'analisi puntuale delle singole opere, quanto di evidenziare le categorie estetiche che emergono dalla relazione tra testo scritto e immagine fotografica nei diversi contesti.

1.1.1. Citazione, Testimonianza, Testo giornalistico – *You Have Seen Their Faces*

Il termine “documento” compare nella terminologia fotografica in Francia alla fine degli anni Venti e viene applicato per la prima volta negli Stati Uniti all'inizio degli anni Trenta, ai tempi della Grande Depressione, uno dei periodi più bui della storia americana: in seguito alla crisi del 1929, la povertà dilagava, la popolazione è costretta a spostarsi verso le città e le aree agricole e rurali – in modo particolare nei territori del Sud – soffrivano considerevolmente per il crollo dei prezzi fra il 40% e il 60%, oltre a continuare a risentire delle questioni razziali. Il governo statunitense, sulla scia delle disposizioni del *New Deal*, si fece promotore di un'importante iniziativa volta a “documentare” e “sensibilizzare” rispetto alla grave situazione economico-sociale in cui versavano molte famiglie di mezzadri. Nel 1937 venne infatti inaugurata la campagna fotografica governativa della *Farm Security Administration*, originariamente chiamata *Resettlement Administration*, attraverso la quale Roy Stryker, sociologo ed economista incaricato dal governo, assunse un gruppo di fotografi e li inviò sul campo. Tra i più citati figurano Dorotea Lange (1895-1965) – la cui fotografia *Migrant Mother* è divenuta ormai un'icona di quel movimento –, Russell Lee (1903-1986)¹⁹, Gordon Parks (1912-2006), Arthur Rothstein (1915-1985), Ben Shahn (1898-1969) e Walker Evans – il cui

¹⁹ Di particolare interesse e scarsa diffusione, sono le fotografie a colori realizzate da Russell Lee nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta in Texas e New Mexico. I negativi e alcune stampe sono parte della “Russell Lee Collection” (che include anche interviste, corrispondenze, documenti legali e personali, dipinti e pubblicazioni), conservata presso la Wittliff Collection, Texas State University a San Marcos, Texas.

apporto alla cultura fotografica e sociale di quegli anni verrà approfondito nel prossimo paragrafo²⁰.

Non interessa in questa sede ripercorrere le origini di una qualche “storia” della fotografia documentaria. Ciò che occorre mettere in luce, ripercorrendo l’analisi condotta da Lugon, sono le caratteristiche di quello “stile documentario” che cominciano a differenziare i fotografi di questa generazione e che influenzeranno la fotografia successiva, compresa quella contemporanea, nel suo rapporto con la narrativa²¹. Come chiarisce bene Lugon, l’idea di “fotografia documentaria” diventa popolare grazie al lavoro della FSA. Presto però, quella stessa concezione di operazione fotografica comincia ad assumere sfumature e caratteristiche differenti: come sostenuto da Beaumont Newhall nel suo articolo *Documentary Approach to Photography* pubblicato nel marzo del 1938 su “Parnassus”²², il movimento fotografico governativo si è concentrato sulla descrizione della povertà, facendo leva sul conseguente risvolto emotivo che queste immagini suscitavano. La retorica “umanista” e l’approccio sempre più sentimentale alle condizioni di miseria delle famiglie rurali hanno causato, intorno agli anni Quaranta, il passaggio graduale dall’immagine in se stessa all’associazione di testo e immagini. Come afferma Lugon, il corollario della nuova esaltazione dell’ “umano” è evidentemente «l’accrescersi della dimensione narrativa: le “buone immagini che raccontano storie” raccomandate da Steichen»²³. Sulla scia dell’utilizzo sempre più sinonimico dei termini “documentario” e “*story-telling*”, il genere documentario si configura man mano come una forma di fotogiornalismo. La presentazione dell’immagine fotografica unita a un testo, più o meno giornalistico o più o meno letterario, assume però in questi anni forme molto differenti: da un lato, i primi numeri delle riviste *Fortune* (1930) e *Life* (1937) e il dilagare delle cosiddette *pictures-stories* (racconti fotografici) assumevano la fotografia come complemento visuale a una forma di propagazione delle notizie (“funzione documentaria” secondo Lugon); dall’altro cominciò a farsi strada uno stile – che vede in Walker Evans e August Sander i principali esponenti e che sarà definito appunto da Evans “stile documentario” – che si opporrà alla

²⁰ È interessante sottolineare però che, oltre ai fotografi assunti direttamente da Stryker, ci furono alcuni personaggi che si unirono autonomamente alle spedizioni. Peculiare e di notevole interesse per la nostra ricerca è il caso di Sanora Babb, scrittrice e poetessa americana nata in Oklahoma nel 1907. Oltre ad aver scritto il romanzo *Whose names are unknown* negli anni Trenta (poi pubblicato soltanto nel 2004) dopo aver condiviso i suoi appunti con John Steinbeck, Babb ha lavorato con l’FSA in California a partire dal 1938 sia prendendo note dettagliate sulla condizione dei migranti nelle tendopoli ai tempi della *Dust Bowl*, sia scattando interessanti fotografie mai pubblicate. I provini a contatto sono oggi conservati presso l’Harry Ransom Centre di Austin, Texas.

²¹ Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit. pp. 103-116.

²² B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, in “Parnassus”, vol. 10, n. 3, marzo 1938.

²³ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 110.

concezione della fotografia sviluppata in seno alla FSA e che sosterrà l'autonomia estetica dell'immagine fotografica²⁴.

La difesa della didascalia e dell'unione di testo e immagine come garanzia di una corretta comprensione delle immagini e del contesto in cui esse sono state scattate è alla base dei nuovi *picture-book* americani. Questi libri fotografici propongono al pubblico una forma di "lettura" che integra testo e immagine, contribuendo a rafforzare l'enfasi sentimentale delle fotografie e ad accrescere il valore documentario e di denuncia dell'opera. Il primo di questi esperimenti, pubblicato nello stesso anno della nascita dell'FSA, è *You Have Seen Their Faces*, realizzato dalla fotografa Margaret Bourke-White e dal futuro marito, lo scrittore Erskine Caldwell e pubblicato nel 1937, anno in cui apparve anche il primo numero della rivista *Life*²⁵. Nel 1936 la coppia si reca nel Sud degli Stati Uniti per produrre un primo documento degli effetti della Grande Depressione sulla popolazione delle campagne. Lo stesso Caldwell era originario della Georgia e aveva già speso parole per rendere nota la condizione miserabile in cui versavano le famiglie di fittavoli del Sud in due romanzi: *Tobacco Road* (1932) e *God's Little Acre* (1933)²⁶. Il volume realizzato con la fotografa era appunto nato con l'obiettivo, dichiarato da Caldwell, di «show that the fiction [he] was writing was authentically based on contemporary life in the South»²⁷. Questa stessa dichiarazione sembrerebbe rendere esplicito il valore di *verità* e di assoluta corrispondenza al *reale* che la fotografia documentaria esercitava in quegli anni²⁸. La prosa letteraria e "finzionale" dell'autore poteva essere ritenuta rivelatrice di una qualche verità sociale soltanto se comprovata da fotografie che mostrassero le terribili condizioni di vita delle famiglie del Sud. Le immagini costituiscono per questa ragione il tema principale del libro – il

²⁴ Cfr. Ivi, pp. 103-113.

²⁵ M. Bourke-White, E. Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, Modern Age Books, New York 1937 (prima ed.); Id., *You Have Seen Their Faces*, The University of Georgia Press, Athens 1995.

Proprio la copertina del primo numero di *Life* è una celebre fotografia di Margaret Bourke-White (1904-1971), che rappresenta la diga di Fort Peck, nello stato del Montana, realizzata grazie ai fondi del New Deal. Nella sua lunga e prolifica carriera, poi interrotta a causa del sopraggiungere del morbo di Parkinson, Bourke-White è stata portavoce di significativi accadimenti del suo tempo: dai primi attacchi bellici tedeschi contro l'Unione Sovietica alla liberazione del campo di concentramento di Buchenwald, dalle proteste contro l'apartheid in Sudafrica ai funerali di Mahatma Gandhi. Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, fu la prima donna a seguire le forze armate statunitensi. Cfr. M. Bourke-White, *Eyes on Russia*, Simon and Schuster, New York 1931; *Shooting the Russian War*, Simon and Schuster, New York 1942; *They called it "Purple Heart Valley". A combat chronicle of the war in Italy*, Simon and Schuster, New York 1944; *Portrait of Myself*, Simon and Schuster, New York 1963.

²⁶ Oltre a *Tobacco Road*, C. Scribner's sons, New York 1932 e *God's Little Acre*, The Viking Press, New York 1933, occorre citare *We are the Living*, The Viking Press, New York 1933; *Tenant Farmer*, Phalanx Press, New York 1935; *Some American People*, Robert M. McBride, New York 1935; *Southways*, The Viking Press, New York 1939.

²⁷ A Trachtenberg, *Foreword* in M. Bourke-White, E. Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, cit., p. V.

²⁸ Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit. p. 206: «L'anelito alla trasparenza e alla leggibilità, due idee distinte ma legate dal principio della chiarezza, presuppone dunque che un'immagine sia un quasi-equivalente della cosa reale pur conservando, nello stesso tempo, tutti gli attributi del linguaggio».

cui stesso titolo è tutto rivolto alla dimensione fotografica con i termini *see* e *faces*, che alludono all'atto di guardare e al ritratto fotografico –, mentre «the prose serves as illustrative material»²⁹. È interessante soffermarsi su questa affermazione riportata nell'introduzione al volume nell'edizione del 1995, in quanto ribalta la tradizionale concezione del binomio testo-immagine. Non sono le fotografie, ma il testo scritto ad avere carattere *illustrativo*. La prosa rende esplicito ciò che nelle fotografie potrebbe risultare oscuro o non compreso. Occorre analizzare la struttura del volume per comprendere a fondo il significato dell'affermazione. La portata radicalmente innovativa del libro non sta tanto nella commistione di testo e immagine, quanto nei molteplici livelli in cui essi interagiscono. Il volume è infatti organizzato intorno a tre diversi formati di prosa: la citazione breve, il testo giornalistico e la testimonianza. Essi intrattengono un differente rapporto con le fotografie: soltanto le citazioni sono direttamente riferite alle immagini e sono precedute dall'indicazione del luogo. Gli altri testi corrono separati e sono numerati da uno a sei: ognuno di essi è composto da una testimonianza e una parte di testo giornalistico. Mentre questi ultimi sono basati su fatti e circostanze reali, esperite durante il viaggio dai due autori – che si sono premurati di cambiare i nomi di persone e luoghi per evitare un'individuazione non necessaria –, le didascalie presenti sotto le immagini sono costruite da Caldwell per esprimere la propria concezione del sentimento degli individui ritratti. «They do not pretend to reproduce the actual sentiments of these persons»³⁰, sostengono gli autori in apertura. Questa è stata una delle principali ragioni per cui la ricezione del libro, negli anni successivi e soprattutto con la pubblicazione di *Let Us Now Praise Famous Men*, subì cambi di opinione: la “finzionalità” delle didascalie venne considerata una distorsione della realtà e una deviazione dallo stato di fatto. A differenza dell'opera di Agee e Evans, la prosa di Caldwell risultava semplicistica e le fotografie in bianco e nero di Bourke-White troppo retoriche e teatrali³¹. Si osservi, per esempio, una fotografia scattata in Iron Mountain, Tennessee che ritrae, in lontananza sulla destra dell'immagine, un aratro trainato da una coppia di cavalli e manovrato da un uomo. Il cielo striato di nuvole sottili contrasta con il terreno arato scuro creando un paesaggio quasi sublime. La didascalia recita: «There's lots of things easier to do, and pay more money, but plowing the land and harvesting the crop gives a man something that satisfies him as long as he lives»³². L'intento di denuncia, più volte reso esplicito nelle varie forme di testo, si mescola con frasi e immagini che denotano piuttosto l'eroismo e

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ M. Bourke-White, E. Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, cit., n.n.

³¹ Cfr. A Trachtenberg, *Foreword* in M. Bourke-White, E. Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, cit. pp. V-VIII.

³² M. Bourke-White, E. Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, cit., n.n.

l'attaccamento alla terra – e al Sud – delle persone ritratte. Ne risulta una radiografia emotiva del Sud e delle sue contraddizioni:

THE SOUTH has always been shoved around like a country cousin. It buys mill-ends and wears hand-me-downs. It sits at second-table and is fed short rations. It is the place where the ordinary will do, where the makeshift is good enough. It is that dogtown on the other side of the railroad tracks that smells so badly every time the wind changes. It is the Southern Extremity of America, the Empire of the Sun, the Cotton States; it is the Deep South, Down South; it is The South³³.

You Have Seen Their Faces non è un libro sui lavoratori nelle piantagioni di cotone. L'intento non è neanche quello di raccontare delle storie di vita, come invece sarà per Agee e Evans. Il vero soggetto del volume è il Sud come regione non compresa, isolata, in cui regnano fatica, disuguaglianze, razzismo e violenza. «The South, as long as it remains traditionally the land of cotton, will never be completely understood by the rest of America. It has purposely isolated itself from the world in retaliation for defeat, and taken refuge in its feeling of inferiority»³⁴. I paesaggi agricoli, le catapecchie in legno e i volti incorniciati dai *flash bulbs* di Bourke-White compongono un *visual drama* della Depressione americana. L'aspetto più esplicitamente “giornalistico” e sociale dell'opera si fonde con una ricerca estetica in cui i contrasti del bianco e nero e il punto di vista molto ravvicinato sui soggetti indicano la volontà di “essere dentro”, trasportati dal calore emotivo e compassionevole dei volti di un Sud che continua a essere “malato”³⁵.

1.1.2. L'inevitabile “fallimento” dello sguardo – *Let Us Now Praise Famous Men*

Nel 1931, l'allora ventottenne Walker Evans pubblica *The Reappearance of Photography*³⁶, una recensione su alcuni libri fotografici usciti in quegli anni. Muove aspre critiche alla fotografia superficiale e “manieristica” di Edward Steichen e si dimostra poco interessato alla visione proposta dalla Nuova Oggettività tedesca – con particolare riferimento a Renger-

³³ Ivi, p. 1.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ Cfr. Ivi, p. 2: «After all these years the sun still rises in the East and sets in the West and the South is still sick».

³⁶ W. Evans, *The Reappearance of Photography*, in “Hound & Horn”, vol. 5, n.1, October-December 1931.

Panzsch. La “riapparizione” della fotografia, il “nuovo” sguardo sul mondo è invece quello di August Sander e di Eugène Atget. Mentre l’opera di Atget sulla Parigi pre-haussmaniana, giunta negli Stati Uniti grazie all’acquisto del fondo del fotografo nel 1929 da parte di Berenice Abbott, viene conosciuta e diffusa ampiamente negli ambienti artistici newyorkesi, Sander eserciterà un’influenza nettamente inferiore. In quegli anni, il suo magistrale lavoro di “catalogazione” di tipi umani nella Germania dei primi anni Venti – *Antlitz der Zeit*³⁷ – è menzionato, per quanto ne sappiamo, soltanto dall’articolo di Evans. Il quale comprende l’urgenza di applicare negli Stati Uniti un modello di disamina e analisi della società simile a quello sanderiano, ma con caratteristiche proprie. Al pari di Sander, Evans cerca e propone una lingua visuale universale – di cui mantiene i caratteri, ben analizzati da Lugon, di chiarezza, luminosità, nitidezza e leggibilità che caratterizzano la sua operazione fotografica in opposizione al sentimentalismo delle immagini di Bourke-White – concentrandosi però sul *paesaggio* più che sui tipi umani. Sarà proprio la secchezza e l’asciuttezza del suo “stile documentario” – termine coniato da Evans stesso, in contrapposizione a “documento”³⁸ – a costituire l’approccio radicalmente nuovo del volume *Let Us Now Praise Famous Men*.

Con ogni probabilità il più celebre esempio di collaborazione tra uno scrittore e un fotografo, *Let Us Now Praise Famous Men* ha origine dal viaggio che Evans intraprende con lo scrittore James Agee nei territori rurali dell’Alabama nell’estate del 1936³⁹. Concepito inizialmente come indagine giornalistica per la rivista newyorkese *Fortune*⁴⁰, assume in seguito una forma

³⁷ A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Kurt Wolff Verlag, München 1929.

³⁸ Cfr. W. Evans, L. Katz, *Interview with Walker Evans*, in “Art in America”, March-April 1971, p. 87: «Documentario? Ecco una parola molto ricercata e ingannevole. E non veramente chiara. [...] Il termine esatto dovrebbe essere *stile documentario*. Un esempio di documento in senso letterale sarebbe la fotografia di un crimine scattata dalla polizia. Un documento ha un’utilità, mentre l’arte è davvero inutile. Perciò l’arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile. Talvolta vengo definito un “fotografo documentario”, ma questo presuppone la consapevolezza della sottile differenza che ho appena enunciato, che è piuttosto nuova. Si può agire in base a questa definizione e ricavare un piacere maligno dall’invertire i termini. Spesso faccio una delle due cose mentre si crede che stia facendo l’altra».

³⁹ James Agee (1909-1955) è stato uno scrittore, sceneggiatore, critico cinematografico e giornalista statunitense. Durante tutta la sua carriera da “autore”, ha intrecciato forme espressive differenti, dal cinema alla scrittura. Nato a Knoxville, Tennessee, da una famiglia contadina, ha lavorato come giornalista per la rivista *Fortune* dal 1932 al 1937 e come critico cinematografico per le riviste *Nation* e *Time*. Come sceneggiatore, ha realizzato il cortometraggio insieme a Helen Levitt e Janice Loeb, *In the street*, un’estensione della street photography girato a East Harlem e selezionato nel 2006 per essere conservato nel National Film Registry degli Stati Uniti. Sempre con Levitt e Loeb è stato autore del film *L’escluso*, che vinse il premio per la miglior sceneggiatura alla Mostra del cinema di Venezia del 1949. Tra le opere letterarie occorre ricordare la raccolta di poesie *Permit Me Voyage*, Yale University Press, New Heaven 1934; la raccolta pubblicata postuma a cura di R. Fitzgerald, *The Collected Poems by James Agee*, Houghton Mifflin, Boston 1968; i romanzi *The Morning Watch*, Houston Mifflin, Boston 1951 e *A death in the family*, McDowell & Obolensky, New York 1957, ispirato a una vicenda familiare personale e che gli valse il Premio Pulitzer nel 1958.

⁴⁰ In un documento conservato presso l’archivio di Walker Evans al Metropolitan Museum of Art di New York, sono riportati alcuni passaggi dalle lettere che James Agee scrisse al suo amico, il reverendo James Harold Flye,

radicalmente inedita: a differenza di quanto realizzato da Bourke-White e Caldwell, i quali, sulla scia di un formato più “tradizionale” di reportage avevano mostrato i *segni* di una condizione *miserabile*, descrivendone le ragioni politiche, sociali ed economiche, la scelta di Agee e Evans è un rovesciamento radicale. La descrizione minuziosa e inventariale – che vuole rendere conto della totalità – degli ambienti, dei mobili, dei vestiti, degli attrezzi da lavoro, dei libri scolastici e le immagini “oneste” e frontali di caminetti, calendari, vecchie fotografie, finestre, travi di legno, scarponi da lavoro, fanno dei due inviati dei «testimoni di cose che nessun essere umano può vedere»⁴¹. Testimoni di una «bellezza presente al cuore della *miseria* e, al contempo, la miseria di non poter percepire tale bellezza»⁴², in cui la dimensione narrativa assume tutt’altro ruolo se confrontata con il lavoro condotto da Bourke-White e Caldwell.

Rifiutato da *Fortune* per l’eccessiva lunghezza e per via del nuovo orientamento politico della testata, a partire dal 1938 Agee lavora intensamente alla trasformazione del testo in un libro. Occorrerà attendere l’agosto del 1941 per vederne la pubblicazione, voluta da Paul Brooks, direttore editoriale di Houghton Mifflin. Un po’ per via dell’uscita dell’acclamato *Furore* di John Steinbeck nel 1939, un po’ per il venir meno dell’interesse sociopolitico nei confronti della Grande Depressione dovuto all’inizio della Seconda Guerra Mondiale, sono solamente seicento le copie vendute alla fine del 1941 e poche le settimane di circolazione del libro. Con ogni probabilità troppo avanguardistico per i suoi tempi, lo stile frammentato e discontinuo di Agee, la struttura «globulare»⁴³, che alterna descrizioni dettagliatissime a profonde riflessioni tormentate sul ruolo etico e sociale del giornalista-spia, sul significato dell’arte, sul ruolo dell’educazione, in cui molti sono gli interrogativi posti e poche le risposte date, dà vita a uno dei più grandi poemi tragici del Novecento.

un insegnante alla Saint Andrew’s School in Tennessee. Ne riporto qui un passaggio, preso da una lettera datata 18 giugno 1936: «I have been assigned to do a story on: a sharecropper family (daily and yearly life): and also a study of Farm Economics help the situation: i.e. Govt. and state work: theories and wishes of Southern liberals; whole story of the 2 Southern Unions. Best break I have ever had on Fortune. Feel terrific personal responsibility toward story: considerable doubts of my ability to bring it off: considerable more of Fortune’s ultimate willingness to use it as it seems (in theory) to me. Will be start South Saturday».

Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, Department of Photographs, Box n. 1994.250.80, 56 items Relating to James Agee, Including Manuscripts, Correspondence, and Ephemera, 1937-69.

⁴¹ J. Agee, W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*, Houghton Mifflin Company, Boston 1941; tr. it. *Sia lode ora a uomini di fama*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 181.

⁴² J. Rancière, *Aisthesis*, cit., p. 291.

⁴³ J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 145: «Permettetemi allora di dire come vorrei che questo resoconto si costruisse. La struttura, mi vien fatto di dire, dovrebbe essere globulare: dovrebbero esserci diciotto o venti sfere intersecate, inclusioni di bolle alla superficie di un ruscello; uno di questi globi è ciascuno di voi. Il cuore, nervo, centro di ciascuna è una vita umana individuale».

Sono sessantuno le fotografie di Evans poste all'inizio del volume, suddivise in quattro sezioni intervallate da una pagina bianca: nessuna didascalia, nessun nome in riferimento ai ritratti o ai luoghi. Le prime tre sequenze sono dedicate alle famiglie Gudger, Ricketts e Woods, fittavoli bianchi delle piantagioni di cotone e soggetti nominali dell'opera; nell'ultima una serie di fotografie sul paesaggio del Sud in via di urbanizzazione. Nella prefazione al volume Agee esplicita la scelta dei mezzi utilizzati per l'impresa: «gli strumenti sono due: la macchina fotografica e la parola stampata. Lo strumento direttivo – che è anche uno dei centri dell'argomento – è la coscienza umana individuale libera da soggezioni all'autorità delle fonti e degli esperti»⁴⁴. Quale è il rapporto tra queste fotografie non illustrative, senza alcun riferimento nominale ai soggetti ritratti o ai luoghi, e il testo scritto? Non sono complementari, le fotografie non completano ciò che la parola non arriva a visualizzare e le parole non hanno la pretesa di “fotografare” gli ambienti e i volti. Sono invece «*coeguali*, reciprocamente indipendenti, e pienamente collaborativi»⁴⁵. Entrambi votati alla percezione di quella «serena, feroce, rigorosa luce» che disegna linee e piani e che consente di percepire la cosa per come si pone, nel «crudele raggiare di ciò che è»⁴⁶. Se la macchina fotografica è «occhio gelido [...] incapace di registrare null'altra cosa che non sia l'assoluta, secca verità», il libro scritto è «un tentativo di usare le parole in modo tale che dicano quanto io voglio che dicano»⁴⁷. Schierandosi contro la dimensione propagandistica dilagante in quegli anni, ciò che interessa ai due autori è *dire la verità*. Non la verità dell'arte o del giornalismo, bensì quella della *vita*⁴⁸. Essa si offre come una *catena* di molte verità che tutto attraversano e intessono: una trama di esperienze sensibili di cui occorre restituire la complessità e la ricchezza. Consapevole che il tentativo sarà sempre un *fallimento*⁴⁹, Agee non procede per concetti o idee astratte – mancanti e del tutto irrilevanti per i fittavoli – ma lascia che siano i *sensi* a governare la parola, per non fermarsi soltanto alla *presenza*, ma giungere al *linguaggio* della realtà⁵⁰. Quei «cinque o venti sensi umani noti»⁵¹, capaci di cogliere l'insieme degli odori della casa dei Gudger – odore del legno di pino, di fumo di legna, di cucina, di sudori a molti stadi d'età, del sonno, di stantio di

⁴⁴ Ivi, pp. 36,37.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 57.

⁴⁷ Ivi, p. 292.

⁴⁸ Ivi, p. 412: «l'Arte, come tutti voi capireste se aveste avuto i miei privilegi, non ha niente a che fare con la Vita, o niente di più di quanto convenga in ogni dato momento, una sorta di amicizia dei tempi di vacche grasse, o di accordo tra gentiluomini, o di idealismo pratico, ben compreso da entrambi i contraenti e da tutti i lettori».

⁴⁹ Ivi, p. 284: «Sono già sicuro in anticipo che, in quanto segue, qualsiasi tentativo lungo le linee che ho tracciato, sarà un fallimento». E aggiunge in nota: «Il fallimento, infatti, in un'opera come questa, è a un tempo obbligo e inevitabilità».

⁵⁰ Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit. pp. 217-219.

⁵¹ J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 149.

abiti appesi in giro, del granoturco e odore di tutto il sudicio che si è accumulato nel corso del tempo –; i suoni del lavoro e delle voci, delle galline e del vento, lo scricchiolio del pavimento in legno e il rumore di cuoio da scarpe; le sensazioni tattili dei vestiti a contatto con la pelle; la luce che “fa esistere” gli oggetti nell’attualità del loro essere e nella sacralità del loro mistero.

Anche nel momento più debole, più debole e inerme di questi strumenti (sensi), quel che colgono è titanico oltre il limite d’ogni calcolo o valutazione, popolato all’infinito oltre la conoscenza di un momento o di una vita: e quel che riceviamo eppure non riconosciamo, né riusciamo a fermare nella messa a fuoco dell’attimo, nondimeno si impianta e di continuo e con forza nei nostri cervelli, nel sangue; e rimane: rimane: [...] ogni cosa si registra, taglia e lascia il segno⁵².

Questa conoscenza delle condizioni materiali e dei sensi, la sola rilevante per la vita che conducono queste famiglie, è estranea alla coscienza – «il nostro più mortale nemico e inganno»: «nessuna ragione o barlume di ragione per considerare qualsiasi cosa sotto aspetti che non siano quelli del *bisogno* e dell’*uso*»⁵³. La casa è il riparo in cui si vive, i vestiti ciò con cui ci si protegge dal freddo, la terra ciò da cui si ricava il cibo, unica consistente ricchezza. Tutto ciò che sta nei termini “semplici e potenti” del bisogno, della funzione, del caso, della speranza e del rammendo rientra nel *senso della bellezza*. Ed è alla bellezza e al senso estetico che sono dedicate tra le pagine più commosse e tormentate del libro: «si possono dire “belle” cose non intese come tali, ma che sono state create per il convergere di caso, bisogno, innocenza o ignoranza, e per scopi del tutto irrilevanti?»⁵⁴. Il problema che si pone l’autore non è soltanto estetico, ma morale e politico. Ci si deve vergognare di percepire una qualche bellezza in vestiti consunti, case sporche e maleodoranti, verande precarie e materassi di paglia? E questo *senso della bellezza* non è forse il prodotto di una qualche educazione e quindi un privilegio di classe non accessibile a queste comunità?⁵⁵

La bellezza prodotta dalle loro abitudini, dai loro gesti e sguardi, la bellezza respirata, toccata, annusata dagli autori dell’opera appartiene come tale soltanto all’estraneo, alla spia, al

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 360.

⁵⁴ Ivi, p. 249.

⁵⁵ Ivi, p. 359: «Senso della bellezza: è un “istinto” o il prodotto di un “addestramento”? Nell’un caso o nell’altro si direbbe che sia quasi del tutto inesistente tra i membri di queste tre famiglie, e ho idea che il “senso della bellezza”, come quasi ogni altra cosa, sia un privilegio di classe».

testimone venuto da lontano⁵⁶. Questo il fallimento inevitabile dell'opera: lo sguardo – fotografico e letterario – è ancora sempre “estraneo” e “violento”, come l'educazione impartita ai figli dei fittavoli. Essa finisce per corrompere il loro “naturale” e purissimo essere al mondo, senza fornire strumento alcuno per liberarsi dalla condizione di asservimento. In un mondo governato dal “sapere”, dalle “idee”, dai “concetti”, ciò che rimane e si fa cicatrice di un dolore è la faccia senza perdono di Mrs. Ricketts sulla porta, «gli occhi pazzi di furore e di vergogna», dopo che il marito ha radunato la famiglia di fronte alla fredda macchina fotografica di Evans. I tendini tesi del collo, lo sguardo rigido e senza perdono, la mano che continua a stirare le pieghe della sottana troppo corta: «c'è una purezza in quest'esistenza che si manifesta *in e come* bellezza, che appena appena riesce a esser conscia di sé e del mondo che le è dato, una bellezza che nella coscienza va inevitabilmente persa, ed è perdita grave»⁵⁷. È la perdita di quella commistione di caso e bisogno, contingenza e necessità, quella stessa che rende la parete divisoria nella stanza sul davanti di casa Gudger «un grande poema tragico»⁵⁸.

1.1.3. L'esaltazione della gioia – *The Sweet Flypaper of Life*

«Yet there is so much to see in Harlem!»⁵⁹, scrive il poeta afroamericano Langston Hughes⁶⁰. La frase è posta immediatamente sotto una fotografia di Roy DeCarava, come se si trattasse di una didascalia. Nel fotogramma figurano due uomini afroamericani, vestiti con cappotto lungo e cappello, su un marciapiede. Non guardano in macchina; sono invece intenti a osservare qualcosa che si trova al di là di una recinzione in legno, attraverso piccoli fori che si aprono tra una listella e l'altra. La staccionata è sufficientemente alta da non permetterci di vedere ciò che sta dietro: potrebbe trattarsi di un cantiere o di una zona di reclusione. Vediamo gli uomini che

⁵⁶ Cfr. J. Rancière, *Aisthesis*, cit., p. 294.

⁵⁷ J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 361.

⁵⁸ Ivi, p. 249.

⁵⁹ R. DeCarava, L. Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, Simon and Schuster, New York 1955 (prima ed.); Id., *The Sweet Flypaper of Life*, First Print Press, New York 2018 (quarta ed. in occasione del centenario dalla nascita di Roy DeCarava), p. 72.

⁶⁰ Langston Hughes (1901-1967) è stato un poeta, scrittore e drammaturgo afroamericano. Protagonista della *Harlem Renaissance*, Hughes si affermò, fin dalla sua prima raccolta di liriche, *Weary blues* (1926), come uno dei migliori poeti della poesia popolare afroamericana. Citando Paul Laurence Dunbar, Cal Sandburg e Walt Whitman come sue principali influenze, Hughes si è distinto per i suoi intensi ritratti della vita degli afroamericani negli Stati Uniti tra gli anni Venti e Sessanta. È noto anche per il suo impegno nel mondo del jazz e per l'influenza che questo genere musicale ebbe sulla sua scrittura. Tra le sue raccolte di poesia più importanti: *Fine Clothes to the Jew*, Knopf, New York 1927; *The Dream Keeper and Other Poems*, Knopf, New York 1932; *Shakespeare in Harlem*, Knopf, New York 1942; *Montage of a Dream Deferred*, Holt, New York 1951. Tra i romanzi: *Not Without Laughter*, Knopf, New York 1930; *The Ways of White Folks*, Knopf, New York 1934. Tra i libri di non-fiction: *The Big Sea*, Knopf, New York 1940; *Famous Negro Music Makers*, Dodd, Mead, New York 1955.

guardano, ma non abbiamo accesso a ciò che stanno vedendo – che rimane per noi *fuori cornice*. Quindi *invisibile*.

Ciò che colpisce, anzitutto, del libro *The Sweet Flypaper of Life*, pubblicato per la prima volta nel 1955 con lo storico editore di Hughes, Simon and Schuster, è la copertina. Quasi fosse una dichiarazione di intenti, essa è divisa in due parti, separate l'una dall'altra da una sottile fascia nera riportante i nomi dei due autori: nella parte inferiore, su fondo bianco, si possono leggere le prime otto righe del testo redatto da Hughes; in quella superiore si trova invece una fotografia in bianco e nero, un primissimo piano di un volto dalla carnagione scura di cui vediamo soltanto gli occhi e le sopracciglia. Lo sguardo magnetico, fisso e dritto in macchina di quegli occhioni neri e il testo non finito – la frase spezzata termina con «(continued on page 3)» – sono un invito a entrare, una porta su un mondo da scoprire, in cui ci viene chiesto, sottovoce ma con determinazione, di *guardare* con occhi limpidi e diretti, senza filtri e di *ascoltare* il racconto di Sister Mary Bradley, voce narrante scelta da Hughes, che guida il lettore attraverso le viscere gioiose di Harlem.

The Sweet Flypaper of Life è un racconto della comunità afroamericana dello storico quartiere a nord di Manhattan, a New York, negli anni Quaranta e Cinquanta. L'opera presenta un'inedita forma di collaborazione tra scrittore e fotografo: il volume è composto da 141 fotografie in bianco e nero di DeCarava, selezionate da Hughes, il quale successivamente ha costruito una narrazione fittizia attorno alla sequenza di immagini. Come dichiarato in quarta di copertina dallo scrittore: «The text of this book is entirely fictional. All names used in the book are fictitious and any relation to persons living or dead is coincidental»⁶¹. L'impianto è dunque profondamente diverso da quello di Agee e Evans: anzitutto, non si tratta di una commissione. Il lavoro nasce infatti dalla sincera ammirazione di Hughes per le fotografie di DeCarava: lo scrittore desiderava che fossero pubblicate e la commistione con il testo arriva soltanto in un secondo momento, quando l'editore accetta di realizzare un volume alla sola condizione che le immagini fossero accompagnate da uno scritto di Hughes. Non si tratta dunque di lavori realizzati contemporaneamente, che corrono paralleli e che potrebbero reggersi autonomamente, come era invece il caso di *Let Us Now Praise Famous Men*. L'aspetto di maggior interesse è infatti il modo in cui testo e immagine interagiscono nell'opera. Le fotografie di formati differenti – ritratti di dimensione fototessera si alternano a immagini a tutta pagina – sono “attraversate” dal racconto, *tradotte* in parole. Questo perché lo scritto di

⁶¹ R. DeCarava, L. Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, cit., p. 2.

Hughes non soltanto costruisce una narrazione fittizia sulla base delle fotografie, come era accaduto in parte per *Have You Seen Their Faces*, ma integra gli scatti per *rendere visibile* il racconto. Pensato come un'introduzione alla società afroamericana di Harlem, lo scritto è espressione del punto di vista della nonna di Hughes, Sister Mary Bradley. È lei a condurci tra le case, gli anfratti e i personaggi della città-nella-città. Ci presenta i figli, i nipoti, gli amici, la comunità artistica e quella lavorativa, con parole semplici, "poetiche" proprio perché "quotidiane". Frasi brevi, concise, in prima persona: come se si trattasse di un filmato di famiglia in cui la nonna racconta la sua comunità mostrandocene le fotografie. Ecco che nel momento in cui fa riferimento alla figlia, afferma: «And my little daughter ain't been divorced but once and she laughs about that – so I reckon it didn't hurt her none»⁶². La frase è accompagnata da un primo piano di una donna ritratta di profilo: sta ridendo, ha i capelli raccolti da un lato con un fermaglio e un vistoso orecchino al lobo sinistro.

Il design del libro è radicalmente nuovo per gli anni Cinquanta: non ci sono pagine bianche, le fotografie "spezzano" le frasi del racconto e si impongono visivamente all'attenzione dell'osservatore. Non c'è spazio per le pause, tutto il volume è attraversato da un ritmo incessante e gioioso, che ricorda la musica che ancora oggi fa vibrare quel quartiere. «We've had so many books about how bad life is, maybe it's time to have one showing how good it is», ha affermato Hughes al momento della pubblicazione. Bambini che giocano in strada con gli idranti («[...] How come two boys is so different that-a-way? Lord, help me just a little bit with that Rodney. He is always the first to turn on the hydrant in the street in the summer...»⁶³), famiglie che cantano in cucina («And sometimes when the singing starts – I get myself up at one-two a.m. and they say, "Mama, sing a blues". And I sing an old one I remembers»⁶⁴), ragazzi che osservano sognanti le automobili in strada («All the young ones nowadays is just crazy about cars: And no wonder, because the streets is just full of cars»⁶⁵), un bambino che sussurra all'orecchio del padre («And I think it's so nice-like seeing a child talking to its father...»⁶⁶) sono alcune delle "scene" dell'*home movie* di Hughes e DeCarava. Le fotografie sono state selezionate a partire da un *corpus* piuttosto cospicuo, realizzato nella prima metà degli anni Quaranta e il cui completamento fu reso possibile grazie all'assegnazione nel 1952 della John Simon Guggenheim Memorial Fellowship – per la prima volta vinta da un fotografo

⁶² Ivi, p. 33.

⁶³ Ivi, p. 19.

⁶⁴ Ivi, pp. 44-45.

⁶⁵ Ivi, p. 14.

⁶⁶ Ivi, p. 25.

afroamericano. «The people in these photographs had no walls up. They just accepted me and permitted me to take their photographs without any self-consciousness»⁶⁷, afferma il fotografo. Certamente, le condizioni di realizzazione di questo lavoro fotografico furono di gran lunga più “semplici” di quelle affrontate da Evans o Bourke-White: DeCarava è infatti nato e cresciuto ad Harlem, ha vissuto la rivoluzione culturale afroamericana ed è interamente parte di quella comunità. Le fotografie mostrano uno sguardo “interno” e attento: si percepisce una forte vicinanza alle persone ritratte e una cara affettuosità nei confronti dei luoghi. Che si tratti di strade, interni bui o deserte stazioni della metropolitana di notte, il punto di vista non è mai distante o freddo. Ogni dettaglio, ogni mano e ogni sguardo, ogni breve parola sussurrata o canzone intonata trasuda *vita*: quella che ci viene raccontata è un’esistenza ordinaria, in cui regnano l’abitudine e le cose semplici, e nella quale ci sono “attimi” che vale la pena di osservare. Si potrebbe richiamare un’affermazione del reverendo Ames in *Gilead* dell’autrice contemporanea Marilynne Robinson:

Un baleno. Un batter d’occhio. Che meravigliosa associazione. Di quando in quando mi è capitato di pensare che sia la cosa più bella della vita, quel luccichio, quella piccola incandescenza che scorgi nella gente quando rimane colpita dal fascino di qualcosa, o dal suo aspetto comico⁶⁸.

Quel biblico «sguardo luminoso [che] allietta il cuore» attraversa tutto il volume – in cui, sulla scia delle rivoluzioni culturali degli anni precedenti, la religione cristiana è una presenza importante – ed è riflesso in modo particolare nell’ultima pagina del libro: l’ultima fotografia ritrae infatti la voce narrante del racconto – «ever so once in a while, I put on my best clothes. Here I am»⁶⁹, recita il testo. Sister Mary Bradley si mostra al lettore alla fine, soltanto dopo aver presentato il quartiere, i personaggi e la loro vita quotidiana. È una donna fiera, curata nell’aspetto, ritratta all’esterno con la mano sinistra appoggiata alla recinzione in ferro battuto. Hughes potrebbe aver avvertito una somiglianza nei modi, nello sguardo o nella presenza tra questa donna – a noi sconosciuta nella sua vera identità – e sua nonna. Con ogni probabilità, la scelta di far raccontare questa storia a una signora anziana, e non da un bambino o da un uomo, accentua la dimensione politica del componimento poetico. Sappiamo che Hughes è stato uno

⁶⁷ Cfr. <https://www.davidzwirner.com/collect/the-sweet-flypaper-of-life-softcover-book>

⁶⁸ M. Robinson, *Gilead*, Farrar, Straus, Giroux (FSG), New York 2004; tr. it. *Gilead*, Einaudi, Torino 2008, p. 55.

⁶⁹ R. DeCarava, L. Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, cit., p. 98.

dei maggior interpreti e capofila della *Harlem Reinassance*, quel periodo che, tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, vide fiorire la cultura artistica afroamericana in ogni sua forma, dalla musica alla letteratura, dal teatro alla danza e alla pittura. Autore rivoluzionario della poesia americana – fu uno dei primi sperimentatori della *jazz poetry* – Hughes incentra tutta la sua produzione letteraria sulle condizioni di vita della classe operaia afroamericana, sottolineandone la consapevolezza razziale e l'identità culturale. La militanza politica e l'assoluta fiducia nel potere dell'arte contribuirono a creare un forte senso di autodeterminazione nella comunità nera e costituirono una delle basi su cui costruire le lotte per i diritti civili negli anni Cinquanta e Sessanta. Quella *parola poetica* – e insieme intrinsecamente politica – può essere qui riassunta nel titolo del volume realizzato con DeCarava, estrapolato da una frase presente all'interno del testo, quando Sister Mary Bradley riporta un dialogo con il custode vedovo:

But our janitor:

[picture]

his wife is dead. Do you reckon I'm too old to get married again? When I were sick he come upstairs to see me, and he said, "Miss Mary, I hear tell you's down – but with no intentions of going out".

I said, "You're right! I done got my feet caught in the sweet flypaper of life – and I'll be dogged if I want to get loose"⁷⁰.

La “dolce carta moschicida della vita” è ciò che lega le fotografie al racconto. Essa ha la forza della *sensazione* e agisce come un piano di composizione estetico dell'opera, che rende la *materia* espressiva e crea un *effetto* di realtà, un regime di *intensità sensibile*⁷¹.

⁷⁰ Ivi, p. 92.

⁷¹ Cfr. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Parigi 2000; tr.it. *La partizione del sensibile. Estetica e Politica*, Derive e Approdi, Bologna 2022.

1.1.4. “Che poesia è questa?” – *The Americans*

Percorrendo l'esposizione *Life Dances On. Robert Frank in Dialogue* organizzata dal MoMA di New York per il centenario della nascita del fotografo svizzero naturalizzato americano⁷², più dei singoli fotogrammi, delle meravigliose stampe vintage e dei celebri volti ritratti, ciò che colpisce è la dimensione concettuale della fotografia di Frank. Abituati ad associare l'artista al suo lavoro più celebre, *The Americans*, pubblicato per la prima volta nel 1958 in Francia e l'anno successivo negli Stati Uniti⁷³, spesso ci si ferma all'aspetto sociale e documentaristico in senso stretto dell'opera, senza scorgerne gli elementi concettuali e di riflessione sul mezzo fotografico. Concentrandosi sulla produzione fotografica e filmica dell'artista negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del suo lavoro più importante, la mostra rende esplicita l'influenza esercitata sulla sua visione non soltanto da Evans, suo principale mentore, ma soprattutto dall'ambiente della Beat Generation – in particolare da Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Le collaborazioni con scrittori e poeti costituiscono la ragione principale per cui si è deciso di includere Frank in questa nota introduttiva sui rapporti tra fotografia e letteratura. Nel caso di Frank, il rapporto è – più strettamente – tra fotografia e *parola*. Parola *poetica*.

Che poesia è questa? Che poesie potrà scrivere un giorno su questo libro di immagini un giovane scrittore nuovo, sballato, chino sulla pagina alla luce della candela per cogliere ogni grigio, misterioso dettaglio della pellicola grigia che ha catturato il vero succo rosa dell'umanità? Se è il latte d'umana tenerezza, come lo intendeva Shakespeare, non fa differenza quando guardi queste immagini. Meglio che a teatro⁷⁴.

Queste alcune delle parole dello scritto introduttivo di Jack Kerouac al libro *The Americans*, in cui la scrittura dell'autore beat e le fotografie di Frank corrono, anche in questo caso, parallelamente: il testo segue con un ritmo quasi improvvisato, apparentemente privo di forma, le fotografie, «traducendo in scrittura il ritmo sincopato delle immagini»⁷⁵. A differenza del volume di Agee e Evans, *The Americans* vede però una netta prevalenza quantitativa delle fotografie sulle pagine scritte. Kerouac apre l'introduzione al libro con: «QUELLA FOLLE

⁷² *Life Dances On. Robert Frank in Dialogue*, MoMA – Museum of Modern Art, Settembre 2024 – Gennaio 2025.

⁷³ R. Frank, *Les Américaines*, Robert Delpire, Parigi 1958; (ed. ingl.) *The Americans*, Grove Press, New York 1959; tr. it. *Gli Americani*, Contrasto, Roma 2008.

⁷⁴ J. Kerouac, *Introduzione*, in R. Frank, *Gli Americani*, cit. p. 6.

⁷⁵ W. Guadagnini, *Una storia della fotografia del XX secolo e del XXI secolo*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 232.

SENSAZIONE IN AMERICA, quando il sole picchia forte sulle strade e ti arriva la musica da un jukebox o quella di un funerale che passa»⁷⁶. Ancora una volta, l'accento è posto sulla dimensione sensoriale dell'opera: l'uso del termine *sensazione* e le immagini della luce accecante del sole e del suono della musica, sia essa di un funerale o di un jukebox, sollecitano una lettura estetica dell'opera di Frank. Lettura che non può prescindere dalla contestualizzazione storico-artistica del suo lavoro.

Il viaggio di Frank attraverso gli Stati Uniti d'America, compiuto tra il 1955 e il 1956, fu reso possibile da una fellowship della Guggenheim Foundation di New York: decisiva, con ogni probabilità, fu la lettera di presentazione inviata da Evans in cui il fotografo americano sostiene che Frank sia il più talentuoso tra i giovani fotografi dell'epoca per i suoi doni di *imagination* e *sensitivity*⁷⁷. Si considerino, per esempio, un paio di fotografie della serie, l'una successiva all'altra, collocate all'incirca a metà del volume. La prima, *Automobile coperta – Long Beach, California* – mostra in primo piano una vettura, probabilmente di lusso, ricoperta da un telo bianco. Sullo sfondo un edificio basso a tetto piano, il numero 20 di una qualche Street di Long Beach, sulla cui parete si riflette l'ombra delle due palme collocate sul marciapiede immediatamente dietro l'automobile. Il cielo è di un grigio piatto, senza nuvole e senza contrasti – la medesima fotografia, realizzata a colori, avrebbe mostrato un cielo blu netto, invidiato alla California da tutto il mondo, come si vedrà negli scatti in dye transfer di Eggleston. Il secondo scatto, *Incidente automobilistico – Strada 66, tra Wislow e Flagstaff, Arizona*, ritrae anch'esso in primo piano un telo, in questo caso adagiato a terra, sulla strada sterrata. Copre un corpo morto, probabilmente in seguito a un incidente automobilistico. Frank include nel fotogramma quattro individui – tre uomini e una donna – intenti a osservare il cadavere e, dietro di loro, sullo sfondo, un paio di case e piccole baracche in legno. Oltre a rappresentare due simboli quasi costanti nella fotografia americana a partire da Walker Evans – le macchine e le tombe – , questi scatti di Frank consentono di mettere a fuoco un ulteriore aspetto, che può essere

⁷⁶ Ivi, p. 1.

⁷⁷ La lettera è conservata presso il Walker Evans Archive al Metropolitan Museum of Art di New York. Box 1994.250.5 (11), *Miscellaneous Drafts and notes*, 1994.250.5 (11). Ne riporto qui alcune righe: « It will be a pleasure to write of Robert Frank. This man is probably the most gifted of the younger photographers today. Anyway I think he is. I know his work quite well; and I know the man sufficiently to recommend him without reservation for a fellowship. Robert Frank is a born photographer, if there is such a thing. Say he is a born artist, who has added to his natural gift-of-eye, by thought, practice, and study with the miniature camera. At the age he has now reached, he has become an extremely serious (not solemn) worker of impressive depth of mind. The chief gift I speak of is imagination, and it is backed by the gift, or course, of sensitivity. And rare is the man working in photography who is equipped. I am very interested in this: I have seen pictures by men in other fields that have this quality – notably snapshots made by Falkner and Steinberg.

By contrast, Shaw revealed that he was not very sensitive, visually, when he made photographs. My point is that Robert Frank is working full blast in photography and I'd like to see him encouraged».

esplicitato prendendo nuovamente a prestito le parole di Kerouac: «A Robert Frank adesso mando questo messaggio: tu sai *vedere*»⁷⁸. Vedere quel “grigio e misterioso dettaglio” e mostrarlo così, nascosto, non pienamente visibile o riconoscibile. Frank non alza di poco il telo della macchina o non scopre il volto del cadavere per rivelare un qualche aspetto dei soggetti coperti. Certo, dalla forma dei fanali che modellano la sagoma del telo potremmo pensare che si tratti di una Cadillac, ma non ne conosciamo il colore, né il modello. Ancor meno, non sappiamo se l’incidente abbia coinvolto un uomo o una donna, e che aspetto avesse costui o costei. Il fotografo svizzero accoglie pienamente la lezione di Evans: la *poesia* sta nelle forme, nell’astratto, nell’immaginazione. Freccie luminose, finestrini delle auto che diventano cornici, linee tratteggiate e continue della Strada 285 che attraversa dritta lo stato del New Mexico, numerose insegne e scritte formano una sequenza non-lineare in cui la narrazione si sviluppa attraverso strumenti tematici, formali, concettuali e linguistici. Frank ritrae un’America in cui regna la solitudine, in cui ci sono televisori accesi ma nessuno che li guarda, jukebox che sembrano bare, insegne con moniti a risparmiare, in corrispondenza delle pompe di benzina, tavoli da gioco e croci e bandiere disseminate in ogni dove.

La «meravigliosa complessità visiva» delle ottantatré fotografie che compongono il libro restituisce un *ritmo* spezzato, con contrasti marcati, inquadrature coraggiose, e un punto di vista assolutamente singolare, rivoluzionario. Un ritmo che ricorda e riprende in figura i toni concitati della generazione beat, il cui uso “musicale” delle parole e le frasi «lunghe come un refrain» rimandano alla «possibilità in esse implicita di risuscitare i gesti, situazioni, stati d’animo primordiali, slegati dalle sovrastrutture della società»⁷⁹. L’alternarsi di funerali e comizi politici, cimiteri e casinò, studi televisivi e toilette per uomini non manifesta forse la volontà di mostrare *dissonanze* stridenti e *variazioni* improvvise? La sequenza fotografica diventa espressione di un movimento in cui non c’è distanza tra narratore e mondo narrato, dove “sensibilità” e “immaginazione” si intrecciano per trasmettere una *verità* che è sempre «somewhere between the documentary and the fictional»⁸⁰. «What is real one moment has become imaginary the next»: la successiva realizzazione di collages, di brevi sequenze che interrogano il binomio parola-immagine, di cortometraggi e mediometraggi dove l’uso della pellicola si associa alla componente sonora, di “visual diaries” che uniscono nuove e vecchie fotografie montate in

⁷⁸ J. Kerouac, *Introduzione*, in R. Frank, *Gli Americani*, cit., p. 8.

⁷⁹ F. Pivano, *Introduzione* in J. Kerouac, *Sulla strada*, Mondadori, Milano 1958, p. 388.

⁸⁰ Cfr. R. Frank, *Life Dances On. Robert Frank in Dialogue*, MoMA, cit.

sequenza secondo una risonanza personale, saranno tutti volti ad interrogare «where the boundaries of fiction lie and where the margins are».

Questa riflessione sul margine tra documentario e finzionale e sul rapporto che intercorre tra la parola e l'immagine è ciò che maggiormente lega il lavoro di Frank alla letteratura e, in modo particolare, agli autori della Bowery degli anni Cinquanta e Sessanta. Soltanto un anno dopo la pubblicazione di *The Americans*, nel 1959, Frank realizza infatti il suo primo film, *Pull My Daisy*, co-diretto da Alfred Leslie, adattamento del terzo atto di una pièce teatrale di Jack Kerouac, mai terminata, intitolata *Beat Generation*. I protagonisti della pellicola sono i poeti Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Gregory Corso, Larry Rivers, David Amram, Richard Bellamy, Alice Neel, Sally Gross e Pablo Frank, il figlio del fotografo. La storia, discontinua e con effetti comici, si sviluppa in un interno domestico in cui vivono un frenatore ferroviario e la moglie pittrice, che un giorno decide di invitare a cena un rispettabile vescovo. La casa viene però invasa dagli amici bohémien del frenatore che “improvvisano” poesie, performances e dialoghi comici, creando un immediato effetto di disorientamento. La pellicola è stata per anni elogiata come un capolavoro di improvvisazione – la voce narrante di Kerouac sembra seguire un flusso spontaneo di pensieri e parole, enfatizzando le principali caratteristiche del movimento poetico americano. In realtà, come dichiarato da Leslie in un articolo del 28 novembre 1968 sul “Village Voice”, il film era il risultato di numerose prove e di una precisa pianificazione, oltre a essere stato girato su un set in studio illuminato professionalmente.

Negli anni successivi, sono invece i collages e le polaroid a mostrare in modo esplicito l'importanza dell'associazione tra parola scritta e immagine: in una celebre opera del 1985 intitolata *10th Street Painters*, e esposta alla mostra del MoMA (settembre 2024 – febbraio 2025), Frank riunisce diciassette fotografie di artisti che abitavano downtown New York e che hanno esercitato un'influenza significativa sul suo lavoro. Oltre a riportare a penna nel bordo superiore di ciascuna stampa i nomi dei soggetti ritratti – tra gli altri, figurano Claes Oldenburg, Franz Kline, Red Grooms, Bob Thompson –, il fotografo aggiunge in rosso nel mezzo della composizione questa serie di annotazioni e frasi spezzate: «Remember Inspiration and Influence 1950 → New York Painters – The Manga Gallery – Tenth Street Later....Ginsberg and Kerouac – More spirit less taste Remember Keep going...»⁸¹. In questo caso esplicito, il dialogo tra le due forme espressive – parola e immagine – dipende strettamente dall'influenza esercitata sulla fotografia americana dai movimenti artistici del concettualismo o della pop art

⁸¹ R. Frank, *10th Street Painters*, 1985 conservato presso MoMA – Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/448584>

– a partire dagli anni Cinquanta fino ad arrivare ai contemporanei John Divola o Robert Cunningham. Come sostenuto dal fotografo statunitense Ron Jude in una cartolina inviata nel 2007 al curatore della George Eastman House, Sean Corcoran: «So few photographers truly understand their own medium. The ones who came through the back door of conceptualism have come closest to really getting it right»⁸². In una prospettiva interdisciplinare e di dialogo tra differenti forme espressive risulta dunque necessario considerare la componente concettuale della fotografia, di cui il lavoro di Frank costituisce un importante esempio, capace di intrecciare il carattere più propriamente documentario con una riflessione artistica, concettuale e poetica sull'immagine fotografica.

1.1.5. “A compendium of 21st-century American faces, voices, and places” – *LBM Dispatch*

Certamente meno noto, e di portata inferiore rispetto alle opere fin qui analizzate, *LBM Dispatch* è un progetto editoriale ideato dal fotografo contemporaneo Alec Soth in collaborazione con lo scrittore Brad Zellar, entrambi originari del Minnesota⁸³. Si tratta di una serie di pubblicazioni che documentano alcuni viaggi di Soth e Zellar negli Stati Uniti, principalmente del Nord, curata da Little Brown Mushroom – l'impresa multimediale creata da Soth stesso e focalizzata sul *visual storytelling*. Stampati in formato A3, i sette numeri pubblicati dal 2012 (ciascuno dedicato a uno stato differente o a un gruppo di stati) ricordano il formato del quotidiano. Non sono propriamente né riviste né fanzine: presentandosi come “dispacci”, i giornali degli inviati di guerra, questi giornali intendono comunicare solo notizie rilevanti. Soth e Zellar intraprendono di volta in volta un viaggio di circa due settimane in cui visitano piccole cittadine di stati differenti, fotografandone luoghi e abitanti e raccogliendone le storie. «The LBM

⁸² <https://collections.eastman.org/objects/349645/north-shore-salton-sea-ca-2006?ctx=6ebe51e1-8b3c-424b-90ef-01fd5cbbcc57&idx=15>

⁸³ Alec Soth (1969) è un fotografo nato e basato a Minneapolis. Negli ultimi trent'anni ha pubblicato i seguenti libri: *Sleeping by the Mississippi*, Steidl, Göttingen 2004; *NIAGARA*, Steidl, Göttingen 2006; *Broken Manual*, Steidl, Göttingen 2010; *Songbook*, Mack, Londra 2015; *A Pond of Pictures*, Mack, London 2022; *Advice for Young Artists*, Mack, London 2024. È un membro dell'agenzia Magnum ed è rappresentato dalle seguenti gallerie: Sean Kelly a New York, Weinstein Hammons Gallery a Minneapolis, Fraenkel Gallery a San Francisco e Look Galerie a Berlino.

Brad Zellar (1961) è un autore americano e giornalista. I suoi scritti sono spesso accompagnati da fotografie. Il film dei fratelli Cohen, *A Serious Man*, candidato all'Oscar nel 2009 come miglior film, ha tratto ispirazione per le immagini dal libro di Zellar *Suburban World: The Norling Photos*, Borealis Books, Minneapolis 2008. Ha collaborato con Soth in più occasioni tra le quali: *The 1968 Project: A Nation Coming of Age*, Minnesota Historical Society Press, Saint Paul 2011; *House of Coats*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012.

Dispatch is an irregularly published newspaper documenting the North American rambles of photographer Alex Soth and writer Brad Zellar. The Dispatch strives to be a compendium of 21st-century American faces, voices, and places»: la formula “compendium of 21st-century American faces, voices, and places» non può non richiamare il lavoro fotografico di August Sander. Al tempo stesso, la necessità di comunicare notizie e di far conoscere mondi spesso nascosti o ignorati si rifà in modo implicito all’opera di Evans e Agee. Come sostenuto dal premio Pulitzer Richard Ford, «These are “newspapers” quite unlike what used to lump onto your rainy front porch every morning: shrewd, superlative photographs; original, provocative, un-expectable text, which – taken together – bring the news the way Evans and Agee brought the news, but that hasn’t quite been ever since».

Il richiamo ad autori rilevanti ai fini della presente ricerca e la necessità di scavare negli spazi spesso nascosti e ignorati, tra persone ai margini della società, hanno motivato l’inclusione di tali dispacci in queste note introduttive. Essi rappresentano infatti un importante ed esplicito punto di contatto tra una precisa tradizione fotografica americana – di cui Eggleston fa parte, pur rimanendo un *outsider* per molte ragioni – e una certa letteratura che può definirsi soltanto in relazione a determinati luoghi e volti.

Dei sette numeri pubblicati, soltanto gli ultimi due interessano direttamente questa ricerca, in quanto dedicati allo stato del Texas (LBM 6) e alla Georgia (LBM 7)⁸⁴. In modo particolare, verrà qui analizzato il Dispatch numero 6, dal titolo *Texas Triangle*, realizzato dal 19 novembre al 3 dicembre 2013, in quanto rende esplicito il riferimento a McCarthy e a un certo *sguardo* su uno stato da sempre così controverso.

Il volume si apre infatti con una fotografia di Soth che ritrae una porta bianca chiusa: il contrasto con la parete di mattoni scuri e il soffitto nero rende l’immagine assai sinistra. La didascalia in grassetto recita: «Door to the death chamber. Texas Prison Museum. Huntsville»⁸⁵. La fotografia è accompagnata da una citazione, scelta da Zellar per l’apertura, tratta da *Cities of the Plain* di McCarthy: «In dreams we stand in this great democracy of the possible and there we are right pilgrims indeed. There we go forth to meet what we shall meet»⁸⁶. Che un dispaccio dalle terre texane si apra con un chiaro riferimento alla pena di morte e, al tempo stesso, alla

⁸⁴ Di seguito l’elenco dei *Dispatches* in ordine di pubblicazione: *Ohio*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012; *Upstate*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012; *Michigan*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012; *Colorado*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2013; *Three Valleys*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2013; *Texas Triangle*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2013; *Georgia*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2014.

⁸⁵ B. Zellar, A. Soth, *Texas Triangle*, cit., p. 3.

⁸⁶ *Ibidem*.

dimensione onirica della “democrazia del possibile” anticipa già gran parte dell’idea di Texas che questi autori vogliono comunicare. Ogni pagina del giornale contiene una fotografia in bianco e nero – insolita per Soth, i cui libri sono tutti a colori – e un testo. Talvolta si tratta di una citazione da libri di altri autori, talaltra Zellar riporta delle interviste o dei pezzi di dialoghi a cui ha assistito durante il viaggio. In altri casi, leggiamo invece una breve nota storico-biografica riguardo personaggi, luoghi o eventi legati allo stato del Texas. Anche in questo caso, ciò che interessa maggiormente è evidenziare il rapporto tra immagine e testo. Corrono paralleli come nel caso di Evans e Agee o sono costruiti *ad hoc* al pari di DeCarava e Hughes?

Il formato “giornalistico” farebbe pensare a una somiglianza più evidente con l’idea di Bourke-White e Caldwell, ma osservando le fotografie e leggendo i testi si percepisce un notevole distacco e un intento differente. Immagine e testo sono chiaramente collegati, in quanto ogni pagina è come una *news* proveniente dallo stato del Texas, ma con Soth e Zellar si accede a quella dimensione del “documento” in cui la fotografia è sempre implicita – allude a un problema o una condizione, ma non la mostra direttamente – e il testo è giornalistico, secco e distaccato. Non c’è alcun trasporto emotivo immediato in queste immagini e i racconti non sono costruiti per “fare effetto”. Che si tratti della descrizione di un luogo sconosciuto – come Disaster City, 279 acri di terreno appartenenti alla Texas A&M Engineering Extension Service in cui si svolgono le simulazioni di ogni genere di disastro o operazione di emergenza – o dell’esecuzione di Jerry Martin per aver ucciso una guardia della prigione di Huntsville, la narrazione visiva e testuale rimane senza giudizio, a un primo sguardo. Chiaramente l’insieme di episodi scelti e di contraddizioni mostrate fanno emergere un ritratto del Texas in cui governano solitudine e violenza, ma gli autori elaborano una denuncia sottile, mai gridata, talvolta compassionevole. Fa sorridere, per esempio, la fotografia che raffigura Kendall, un ragazzo afroamericano, in piedi all’incrocio di due strade e Houston con un casco in mano. Indossa la maglietta di una squadra di baseball americana, e il testo riporta una sua dichiarazione, che spiega quel suo stato di attesa: «We’re trying to raise money to go to Orlando for the National Championships. It starts next Friday, but we ain’t going nowhere if we don’t raise the money»⁸⁷. A questo genere di notizie “quotidiane” che mostrano però un componente sociale del territorio analizzato, si contrappongono – sempre rimanendo nello stesso regime visivo – fatti di cronaca cruda, eventi che hanno segnato la storia non soltanto del Texas ma degli Stati Uniti in generale. Così, una fotografia di grande formato (impaginata su una facciata e mezza del dispaccio) ritrae un sito industriale di Texas City attraversato dalla linea ferroviaria.

⁸⁷ Ivi, p. 35.

Si intravedono delle rondini in volo e i fumi delle ciminiere appaiono come nuvole nel cielo grigio (con ogni probabilità di un azzurro-blu netto, come spesso si presenta il cielo del Texas). La didascalia riporta: «Texas City, “The town that would not die”». Seguono una citazione da *Lone Star: A History of Texas and the Texans* di Fehrenbach e una nota di Zellar che riporta:

In 1947, a French ship containing ammonium nitrate fertilizer blew up in the Texas City port, touching off a series of explosions and massive fires that destroyed much of the town. The blasts were felt as far away as Galveston, and killed 581 people. More than 5,000 were injured in what is still regarded as the largest industrial disaster in U.S. history⁸⁸.

Il Soth di queste fotografie richiama molto uno dei suoi lavori più celebri, *Sleeping by the Mississippi*. Pubblicato nel 2004 dall'editore Steidl e venduto in tre tirature, il volume si sviluppa in seguito a una serie di viaggi lungo il fiume Mississippi e fonde uno stile documentaristico con la sensibilità poetica del fotografo: le immagini, riccamente descrittive e mai retoriche, alludono a «malattia, procreazione, razza, crimine, apprendimento, arte, musica, morte, religione, redenzione, politica e sesso a buon mercato»⁸⁹. Al tempo stesso, l'attenzione di Zellar ai dettagli nelle immagini è la medesima mostrata nel volume *Suburban World. The Norling Photos*⁹⁰, pubblicato nel 2008, nel quale aveva già vantato la collaborazione con Soth. Nel libro, Zellar riunisce una serie di immagini del fotografo amatoriale Irwing Norling, trovate occasionalmente nell'archivio della Bloomington Historical Society, e le utilizza per ricostruire una tassonomia suburbana di un'area sconosciuta del Midwest negli anni Cinquanta e Sessanta. Lo sguardo sul paesaggio, in modo particolare sul paesaggio urbano e suburbano, accomuna entrambi gli autori e costituisce il collegamento più prossimo con gli autori al centro della ricerca. Lo sguardo di Eggleston sul paesaggio, certamente molto diverso da quello di Soth, ma con alcuni importanti elementi in comune, e l'attenzione alle immagini vernacolari da parte di McCarthy, che, come si vedrà, costruiva le descrizioni dei suoi paesaggi sulla base di cartoline e fotografie d'epoca, si incontrano in una determinata *idea* di paesaggio, che al concetto estetico intreccia lo sguardo fotografico.

⁸⁸ Ivi, p. 33.

⁸⁹ A. Wilkes Tucker, *Introduzione* in A. Soth, *Sleeping by the Mississippi*, Steidl, Göttingen 2004, p. 5.

⁹⁰ B. Zellar, *Suburban World: The Norling Photographs*, Borealis Books, Minneapolis 2008.

1.2. Note sui rapporti paesaggio-fotografia. Uomo e paesaggio nella cultura fotografica americana

*Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo
avrei detto che è in pendenza.*

Italo Calvino

Dopo il viaggio negli Stati Uniti, durante il quale era entrato in contatto con gli artisti rivoluzionari della Pop Art e dell'arte concettuale degli anni Sessanta, Ugo Mulas dedica gli ultimi anni della sua carriera alla realizzazione de *Le Verifiche*. Anche se proprio al suo libro *New York: The New Art Scene*⁹¹, pubblicato nel 1967, Mulas deve molta parte della sua notorietà, è la sua ultima opera a essere considerata una delle più importanti metariflessioni mai condotte sulla fotografia in generale. Composta di quattordici fotografie e relativi testi, la serie delle *Verifiche* è stata realizzata con lo scopo di condurre un'analisi dell'operazione fotografica e dei suoi elementi costitutivi. La necessità avvertita da Mulas era di «farmi toccare con mano il senso delle operazioni che per anni ho ripetuto cento volte al giorno, senza mai fermarmi una volta a considerarle in sé stesse, sganciate dal loro aspetto utilitaristico»⁹². La prima di queste fotografie è dedicata a Joseph Nicéphore Niépce, considerato uno dei padri della fotografia. La sua eliografia *Vista dalla finestra a Gras*, realizzata nel 1826 con un'esposizione di circa otto ore, viene convenzionalmente ritenuta – in una prospettiva storica – la prima immagine fotografica della storia. Si tratta della veduta dalla finestra della sua soffitta a Gras: è, dunque, un *paesaggio*. Nel lungo testo che Mulas dedica alla spiegazione della *Verifica 1*, il fotografo si sofferma sulla sensazione di stupore che Niépce e gli altri precursori dovettero aver provato di fronte a un'immagine che si creava da sé. Protagoniste di questa prima Verifica sono pertanto la pellicola – la “superficie sensibile” – e la luce. Ci si trova di fronte a un rullo vergine sviluppato, in cui il pezzettino di pellicola iniziale, rimasto fuori dal caricatore, ha preso luce indipendentemente dalla volontà del fotografo e risulta quindi

⁹¹ U. Mulas, *New York: The New Art Scene*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1967; tr. it. *New York, Arte e Persone*, Longanesi&Co., Milano 1967.

⁹² U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973, p. 9.
Cfr. <https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/>

“bruciato”, mentre quello finale che aggancia la pellicola al rocchetto non vede mai il passaggio della luce. Il tratto iniziale, definito da Mulas «fatto fotografico puro», è *la* fotografia e «noi siamo salvi se comprendiamo cos’è quel pezzettino»⁹³.

Per introdurre queste note sul rapporto tra fotografia e paesaggio è sembrato opportuno “tornare alle ragioni degli inventori”. Anzitutto perché tra le prime immagini “fissate” c’è quella di un paesaggio (quella veduta dalla finestra di casa è un “fatto fotografico”). Inoltre, con l’intenzione di evitare di dare per presupposta una “storia” lineare della fotografia e, ancor più, una “storia” della fotografia di paesaggio. Così come è inappropriato descrivere una genesi lineare della fotografia a partire dalle sue origini contese, lo è altrettanto una qualche storia del genere fotografico legato al paesaggio. Qui occorre abbandonare la convenzionalità dei generi fotografici per pensare *il* “paesaggio in fotografia”, anziché alla “fotografia di paesaggio”. Paesaggio come un’immagine che *entra*, si forma attraverso la lente dell’obiettivo e viene restituita sulla superficie sensibile.

Anche in questo paragrafo, come nel precedente, si tratta non di ripercorrere la presenza del paesaggio lungo lo sviluppo storico della fotografia – un percorso assolutamente troppo vasto e nemmeno in parte colmabile. Piuttosto, sarà necessario tracciare una serie di linee, sempre spezzate, che mostrino il cambiamento della *percezione*, e dunque della *rappresentazione*, del paesaggio in fotografia nel contesto statunitense. Il fortissimo legame tra l’aspetto percettivo e quello rappresentativo costituisce lo stretto nesso tra questo paragrafo e il successivo. Come sostenuto da Stryker nel 1940, «ogni cultura lascia la sua impronta sul terreno e crea il suo proprio paesaggio»⁹⁴. Si tratta dunque di esplorare non soltanto in che modo, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, i fotografi statunitensi abbiano guardato al paesaggio, ma soprattutto quali paesaggi abbiano *creato*. Ci si propone quindi di mostrare i differenti *sguardi* sul paesaggio che hanno prodotto una singolare relazione con il territorio. Ciò che interessa sottolineare in questa sede è l’affermazione, di volta in volta, di modelli propri, legati agli spostamenti fisici, alle condizioni materiali e all’esplorazione e alla colonizzazione di terre sconosciute. Come sostenuto dal geografo Claude Raffestin, «la nascita di un paesaggio è, prima di tutto, la conseguenza di nuove relazioni e pratiche, di nuove emozioni e nuovi sentimenti di fronte a una realtà territoriale già esistente»⁹⁵. Lo *sguardo* che “inventa”, di volta

⁹³ A.C. Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, novembre 1972-maggio 1973, Università di Parma, Parma 1973, p. 78.

⁹⁴ P. Johnstone, R. Stryker, *Documentary Photographs* in “The Cultural Approach to History”, American history Association, Columbia University Press, New York 1940, p. 329.

⁹⁵ C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea Editrice, Firenze 2005, p. 81.

in volta, il paesaggio, dipende dal luogo e dal momento: è storicamente e culturalmente determinato. Nel contesto americano, il soggetto paesaggio è al centro dell'indagine fotografica a partire dalle prime spedizioni governative nell'Ovest: come affermato da Barbara Rose e riportato da Lewis Baltz, infatti,

in una cultura come quella americana in cui non esiste rapporto diretto con la mitologia del mondo classico, una istituzione come quella della chiesa che incoraggi l'arte sacra o una monarchia che definisca i vertici dell'ordinamento sociale, l'arte ha trovato tradizionalmente il suo soggetto più elevato nel paesaggio naturale, spesso attribuendogli qualità che trascendono il suo aspetto reale⁹⁶.

Prima di cercare di definire che cosa sia *paesaggio*, occorre quindi rendere visibili quei differenti *movimenti* di sguardo sul territorio americano, dai fotografi-pionieri ai nuovi topografi, attraverso i quali gli Stati Uniti hanno costruito la loro identità e definito la propria “geografia” e il loro *potere* sul territorio.

1.2.1. Dall'alto verso il basso. Le prime spedizioni governative

«Disteso sull'orlo tagliente di un precipizio scosceso, potevo guardare verso il basso e studiare»⁹⁷: nel libro *Mountaineering in the Sierra Nevada* pubblicato nel 1872, il geologo Clarence King narra le vicende romanzesche dell'esplorazione della Sierra Nevada. Dopo la laurea in geologia e mineralogia, affascinato dai racconti degli esploratori di frontiera, il giovane King decide di intraprendere un viaggio verso i territori dell'Ovest in compagnia di James Gardner, botanico e suo compagno a Yale. Le vicende del viaggio, che possiede tutti i caratteri della tipica e idealistica avventura nel West, vedono i due protagonisti prima unirsi a una carovana di pionieri e seguire il percorso della “Old Fremont Route” e successivamente abbandonare il gruppo. Dopo una serie di peripezie – la locanda presso la quale alloggiavano a Virginia City subì un incendio e persero tutti i loro averi – arrivano a piedi a Sacramento,

⁹⁶ L. Baltz, *Too Old to Rock, Too Young to Die. La fotografia americana degli anni settanta*, in Id. *Scritti*, Johan&Levi, Milano 2014, p. 51.

Cfr B. Rose, *American Painting: The Twentieth Century*, Skira, Ginevra 1969.

⁹⁷ C. King, *Mountaineering in the Sierra Nevada*, J.R. Osgood & C., Boston 1872, p. 234.

Cfr. N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, Donzelli Editore, Roma 2003, pp. 113-139.

dove prendono il battello per San Francisco. In quell'occasione incontrano per caso un loro ex professore di Yale, William Brewer, impegnato come geologo nella *California Geological Survey*. King, che aveva espresso il suo interesse a entrare a far parte della spedizione, viene accettato e comincia le sue prime esplorazioni come assistente di Brewer nel Nord della California. È in questo contesto che comincia a scrivere quello che diventerà *Mountaineering in the Sierra Nevada*, che si configura come una *narrazione* del viaggio in quei nuovi territori. L'attenzione di King è infatti rivolta non tanto alle questioni più propriamente geologiche, quanto alla descrizione dell'*esperienza estetica* maturata osservando quei paesaggi. L'attenzione alle forme, ai colori, ai suoni degli spazi desertici attraversati evidenzia un peculiare sguardo sul paesaggio, frutto di influenze letterarie – Ruskin e Tyndall – e artistiche.

Far ahead of us a white line traced across the barren plain marked our road. It seemed to lead to nowhere, except onward over more and more arid reaches of desert. Rolling hills of crude color and low, gloomy contour rose above the general level. Here and there the eye was arrested by a towering crag, or an elevated, rocky mountain group, whose naked sides sank down into the desert, unrelieved by the shade of a solitary tree. The whole aspect of nature was dull in color, and gloomy with an all pervading silence of death. Although the summer had not fairly opened, a torrid sun beat down with cruel severity, blinding the eye with its brilliance, and inducing a painful slow fever. [...] Gardner reached me in a few minutes, and we dismounted to rest the tired mules, and to scan the landscape before us⁹⁸.

L'immagine è davvero quella di due esploratori sul bordo di un precipizio che, seduti, guardano il paesaggio – motivo che compare in moltissime delle fotografie realizzate durante le spedizioni. Osservando il paesaggio, in un certo senso lo “possiedono”: diventa il *loro* paesaggio perché loro l'hanno *visto* per la prima volta. Non è più sconosciuto, ora appartiene all'uomo e alla Storia d'America.

Le esplorazioni geologiche e la conseguente colonizzazione delle terre dell'Ovest avrebbero arricchito l'immaginazione del popolo americano, fortificando il sentimento nazionalistico e la volontà di costruire un'unica, grande Nazione. Le missioni governative svoltesi fra il 1850 e il 1880 furono di importanza fondamentale nel processo di costruzione dell'identità nazionale. Come ben sottolinea Nicoletta Leonardi, «oltre a permettere di conoscere e quantificare le

⁹⁸ C. King, *Mountaineering in the Sierra Nevada*, cit., p. 32.

risorse naturali e le effettive possibilità di vita nei territori da colonizzare, esse irrobustirono la certezza del valore morale della conquista legato all'utopia della terra promessa»⁹⁹. L'immagine del West come "terra promessa", legata alla fortissima religiosità della cultura americana, favorì lo sviluppo di un radicale utilitarismo, proprio del pensiero puritano. Il risvolto immediato fu l'evangelizzazione dei territori dell'Ovest – di cui si vedrà brevemente la questione "indigena" nel paragrafo successivo. Il culto nazionalistico della natura incontaminata e sublime incontrò quindi l'idea del giardino pastorale, l'Eden come paradiso riconquistato. Fu la nascita della cultura di massa a favorire la promozione di tali ideali e, conseguentemente, il sorgere di un sentimento nazionalistico. È in questo contesto che la fotografia cominciò a fiorire e affermarsi sempre più sulla "pittura di paesaggio": fra gli anni Trenta e Settanta, infatti, si assistette a una sempre maggiore richiesta di informazioni – di carattere sia scientifico sia visuale – sui vasti territori che piano piano venivano esplorati per la prima volta. Le spedizioni governative prevedevano quindi la presenza di pittori illustri – quali Albert Bierstadt, John Kensett, Sanford Gifford e Thomas Moran – i quali dovevano produrre vedute e paesaggi dei luoghi attraversati; e di fotografi già noti al pubblico, anche non elitario, quali William Henry Jackson, Jack Hillers, Timothy O' Sullivan e Carleton Watkins¹⁰⁰. Tra i fotografi qui elencati, risulta particolarmente utile approfondire il lavoro di Timothy O' Sullivan, in quanto costituirà un importante punto di riferimento per alcuni fotografi delle generazioni successive (A. Adams, M. White, R. Adams, ecc).

O' Sullivan partecipò alla spedizione governativa *U.S. Geological Survey of the 40th Parallel* guidata proprio dall'allora ventiseienne Clarence King. Il fotografo si unì al gruppo di geologi, topografi, ornitologi, a cui si aggiunse come volontario anche il pittore Albert Bierstadt nell'autunno del 1872¹⁰¹. Oggetto della spedizione era il rilievo e la descrizione della struttura geologica dei territori compresi tra la Sierra Nevada e le Montagne Rocciose: la necessità avvertita dal governo di possedere informazioni sulle formazioni rocciose, catene montuose e giacimenti minerari della zona era legata alla realizzazione della ferrovia transcontinentale. Gli specialisti furono infatti incaricati di realizzare dettagliatissime carte geografiche e topografiche della regione da fornire successivamente alle compagnie ferroviarie private. O' Sullivan realizzava dunque fotografie di vedute di quei territori con un duplice scopo: anzitutto,

⁹⁹ N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit., p. 42.

¹⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 48.

¹⁰¹ Tra gli assistenti e i collaboratori di King vi erano il geologo Samuel Franklin Emmons e gli assistenti James e Arnold Hague; l'amico James Gardner nel ruolo di supervisore dei rilievi topografici; i topografi Henry Custer, F. A. Clark e W. D. Wilson; i botanici William Bailey e Sereno Watson; l'ornitologo Robert Ridgway e il fotografo O' Sullivan. Cfr. N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit., pp. 123-125.

per accrescere la dimensione scientifica della documentazione prodotta; ma soprattutto per rendere partecipe anche lo spettatore più comune, una volta rientrati sulla costa orientale, di quelle nuove scoperte. «Parallelamente all'atto del nominare, la ricognizione visiva degli scenari naturali simboleggiava la conquista territoriale»¹⁰²: la fotografia giocò dunque un ruolo fondamentale nella diffusione dello spirito nazionalista e di conquista dei territori dell'Ovest. Vicina alle ragioni degli inventori, l'immagine fotografica era una rappresentazione così magica e “vicina al vero” da rendere possibile un viaggio virtuale in quei territori sconosciuti. Una volta inquadrati dall'apparecchio fotografico, essi diventavano immediatamente “conquistati”, di proprietà del popolo americano. In un momento in cui cominciavano a circolare le prime immagini fotografiche nella cultura di massa, si comprese infatti immediatamente il forte ruolo “propagandistico” e nazionalistico che la fotografia poteva esercitare sulla popolazione. Per questa ragione O' Sullivan fu il più pagato della spedizione¹⁰³ – fatto che oggi suona quantomeno paradossale. Come si presentano i paesaggi della Sierra Nevada fotografati da O' Sullivan? Quali sono le caratteristiche stilistiche, estetiche e linguistiche della sua fotografia, che interessano la presente ricerca?

Anzitutto, Timothy O' Sullivan giunse a questa spedizione dopo aver già dato prova della sua capacità fotografica e di resistenza fisica durante gli anni della Guerra Civile americana. Partecipò infatti come “inviato”, per usare l'accezione moderna del termine, al «Brady Photographic Corps» nel 1861 in Virginia, al servizio dell'agenzia fotografica di Matthew Brady, e successivamente si unì al gruppo di fotografi individuati da Alexander Gardner, con cui rimase fino al 1867¹⁰⁴. Le fotografie realizzate sotto la guida di Gardner saranno incluse nel celebre *Photographic Sketchbook of the War*, pubblicato in due volumi e contenente 100 fotografie, di cui 40 firmate da O'Sullivan¹⁰⁵. Queste immagini sono di notevole interesse in quanto cominciano a delineare lo *sguardo* di O' Sullivan sulla realtà. La composizione scarna,

¹⁰² Ivi, p. 126.

¹⁰³ Ivi, p. 127.

¹⁰⁴ Matthew Brady (1823-1896), dopo aver studiato pittura, prese confidenza con l'uso del dagherrotipo e aprì a New York la Daguerrotype Miniature Gallery nel 1843. Dal 1861 al 1865 documentò gli eventi e i luoghi della Guerra Civile americana con un gruppo di fotografi da lui stipendiati. Sappiamo che durante l'Ottocento negli Stati Uniti, e in particolare a New York, i fotografi più importanti possedevano gallerie personali in cui esponevano e vendevano le proprie fotografie.

¹⁰⁵ A. Gardner, *Photographic Sketchbook of the War*, 2 voll., Phillip & Solomons, Washington D.C. 1865-66. Negli anni della Guerra Civile, scoppiò una polemica tra Brady e Gardner perché il primo pubblicava a suo nome anche le fotografie scattate dai colleghi che lavoravano per la sua agenzia, senza fornire loro i negativi. Al contrario, Alexander Gardner (1821-1882) decise di riportare accuratamente accanto a ogni fotografia dello *Sketchbook* i nomi dei singoli autori che avevano realizzato gli scatti. Gardner era emigrato negli Stati Uniti nel 1856 dalla natia Scozia con l'idea di fondare una comune agricola in Iowa. Il progetto però fallì e Gardner si unì all'agenzia newyorkese di Brady, di cui aveva visto alcuni dagherrotipi al Crystal Palace di Londra nel 1851. Qualche anno dopo divenne fotografo ufficiale della Union Pacific Railroad.

l'attenzione alla geometria e il rifiuto dell' "evento" per prediligere invece il dettaglio, accomunano le fotografie scattate in Virginia con i paesaggi del West. In entrambi i casi le immagini comunicano maggiormente sul piano dell'*invisibile* che su quello del *visibile*, attraverso le "mute relazioni" tra le cose, in uno spazio spesso *vuoto*. Così come i paesaggi desolati di guerra ci mostrano buche dei proiettili o corpi di soldati morti e non battaglie o "personaggi", allo stesso modo le rocce e le montagne dell'Ovest sono lette e intuite soprattutto come architetture, in cui le forze geologiche distruttive del passato si intrecciano con le promesse del futuro. L'immagine si compone, su un piano astratto, di linee spezzate e di forze invisibili che attraversano il paesaggio. Lo stesso Robert Adams, quasi un secolo dopo, sosterrà che «la prima cosa importante che le fotografie dell'Ottocento ci ricordano è che *lo spazio non è semplice*»¹⁰⁶. Riferendosi a O'Sullivan come al «Cézanne americano» – entrambi «artisti-geologi, amanti della luce e della roccia» –, Adams legge le fotografie dell'autore ottocentesco attraverso i loro *vuoti*. In modo particolare, la rappresentazione dei laghi come «crateri argentei che rispecchiano lo spazio celeste» e del cielo come una patina uniforme e abbagliante denotano, oltre all'affinità con la pittura paesaggistica dell'epoca¹⁰⁷, un atteggiamento e uno sguardo di contemplazione sullo spazio aperto. Difficile ritenere che queste fotografie siano soltanto una «neutra testimonianza scientifica» – espressione di per sé già fuorviante – del paesaggio geologico dell'Ovest. Non è possibile qui addentrarsi nella complessa questione sollevata da Rosalind Krauss e Alan Trachtenberg; è sufficiente però rimarcare il carattere assolutamente primario della *visione* e della *narrazione* nelle fotografie di O'Sullivan. Come accadde infatti anche per il *Photographic Sketchbook of the War*, le fotografie realizzate durante la spedizione californiana vennero raggruppate, titolate e numerate per formare una sequenza narrativa. A questo tipo di impianto si sommava il lungo testo descrittivo che accompagnava ogni fotografia e che guidava l'occhio dello spettatore attraverso il paesaggio. Presentata come attività essenzialmente visiva, l'attività dell'esplorazione poteva quindi essere assimilata agilmente dallo spettatore newyorkese. La vicinanza ai luoghi delle fotografie era favorita inoltre dal fatto che di ogni soggetto erano realizzate diverse immagini con *punti di*

¹⁰⁶ R. Adams, *Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values*, Aperture Foundations, New York 1981; tr.it. *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 66.

In riferimento alla "complessità" dello spazio vedere anche il fondamentale studio di H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Editions Anthropos, Paris 1974; tr. it. *La produzione dello spazio*, Pgreco Editore, Sesto San Giovanni 2018.

¹⁰⁷ Non è possibile in questa sede ripercorrere la reciproca influenza di pittura e fotografia in relazione al paesaggio. Per approfondimenti rimando ancora a N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit.; B. Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, Praeger Publishers, New York 1969; J. Wilmerding, *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875*, Princeton University Press, Princeton 1989.

vista differenti: fotografie dall'alto di un promontorio, dal basso verso le cime, da destra, da sinistra, immagini ravvicinate di dettagli e vedute panoramiche d'insieme. La sequenza si presentava, quindi, come una narrazione del movimento dello sguardo, che prima si sofferma su un dettaglio, poi si volge verso destra e infine considera il paesaggio d'insieme di fronte a sé. In definitiva, l'insieme di fotografie costituiva una sorta di atlante delle aree oggetto di studio, in cui l'aspetto narrativo è governato esclusivamente dalla geografia, dallo spazio – non dal tempo. La sequenza non segue infatti l'ordine temporale cronologico dell'esplorazione: le stesse didascalie non indicano il momento del giorno in cui sono state scattate (alba, mattino, sera), ma soltanto il luogo e il punto di vista (looking east, below, ecc). Il principio che governa la narrazione è infatti «la rappresentazione dell'esplorazione come attraversamento della *wilderness* e trasformazione degli immensi spazi desertici in giardino pastorale»¹⁰⁸. È su questo binomio di natura incontaminata e sublime, da un lato, e giardino pastorale dell'armonia ritrovata, dall'altro che la cultura americana – da un punto di vista sia visuale sia letterario – costruirà la sua relazione con il paesaggio. O'Sullivan rappresenta una sorta di figura mediana in questo processo: da un lato, la sua fotografia diventa veicolo di una visione collettiva sul paesaggio selvaggio dell'Ovest; dall'altro, l'autore ha aperto la strada a una nuova considerazione del paesaggio, che ne evidenziasse le trasformazioni ad opera dell'uomo. Così come l'idea di una natura vergine creava un senso di orgoglio e fierezza nel popolo americano – definito appunto dallo storico Pierry Miller «la nazione della natura» – al tempo stesso occorre mostrare la reale accessibilità e possibilità di vita in quei territori. Lungo la sequenza si incontrano quindi fotografie come *Black Canon*, *Colorado River*, *Looking Below*, *Near Camp 7* in cui i contrasti di luce e ombra sulle rocce del canyon sono enfatizzati e modellati da un cielo luminosissimo che crea una “striscia” di luce incandescente sull'acqua, esattamente al centro della fotografia; e immagini come *Virginia City, Nevada* in cui la stessa luce di un medesimo cielo “bianco” illumina i tetti degli edifici e le strade che corrono lungo la collina.

¹⁰⁸ N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit., p. 136.



Timothy H. O'Sullivan, *Black Cañon, Colorado River, Looking Below, Near Camp 7*, 1871



Timothy H. O'Sullivan, *Virginia City, Nevada*, 1867

L'introduzione della ferrovia, i processi di civilizzazione e gli spostamenti sempre più frequenti provocarono una trasformazione e una corruzione della natura, selvaggia e pastorale. La fotografia forse più celebre di O' Sullivan, *Desert Sand Hills near Sink of Carson, Nevada*, scattata nel 1867, mostra il carro della camera oscura trainato da quattro muli sulla destra dell'immagine. Dalle impronte visibili sulla sabbia, comprendiamo che il carro ha fatto inversione a circa metà dell'immagine, volgendosi verso destra. Il racconto del movimento della carovana è anche in questo caso un percorso dello sguardo, reso visibile dalle *tracce* lasciate dal passaggio dell'uomo sulle dune. La stessa immagine, senza il carro, avrebbe comunicato un'idea di deserto assolutamente inospitale e inavvicinabile alla presenza umana. Ciò che occorreva mostrare era invece un'immagine della natura tanto poetica quanto materialmente disposta ad accogliere l'uomo e le sue macchine moderne.



Timothy H. O'Sullivan, *Desert Sand Hills near Sink of Carson, Nevada*, 1867

1.2.2. Sguardo orizzontale. La ferrovia

Lo sguardo “dall’alto verso il basso” che aveva caratterizzato l’immaginario legato alle esplorazioni geologiche nel *West* aveva già mostrato i primi segni di cambiamento con alcune

fotografie di O' Sullivan. Negli stessi anni in cui il fotografo si trovava nei territori californiani con le diverse compagnie scientifiche incaricate dal governo, la Union Pacific Railroad finanziò altri due importanti progetti fotografici¹⁰⁹. Essi condivisero con le ricerche di O' Sullivan il comune scopo di analisi scientifica dei territori a cui però aggiunsero il fine esplicito di individuare e mostrare concrete possibilità di utilizzo delle terre attraversate. Le fotografie di Alexander Gardner e Andrew J. Russell furono infatti utilizzate per comunicare un'idea di demistificare il paesaggio desertico dell'Ovest e del possibile fruttuoso sfruttamento e attraversamento dello stesso¹¹⁰.

Nel 1867, Alexander Gardner fu nominato capo fotografo della divisione orientale della *Union Pacific Railway*. Nell'autunno dello stesso anno partì da Washington D.C. per incontrare il gruppo di rilevamento a Saint Louis, Missouri. Il progetto *Across the continent on the Union Pacific Railway, Eastern Division*, realizzato lungo la tratta ferroviaria che avrebbe collegato St. Louis a San Francisco, evidenziava la piattezza del territorio sud-occidentale che dalle praterie del Kansas passava alle vedute delle Rocky Mountains in Colorado per approdare ai paesaggi desertici dell'Arizona e alle dolci colline della California meridionale. Lo sguardo di Gardner si muove attraverso piccole città, ponti, rotaie, forti e altri edifici che si integrano naturalmente con le immagini di fiumi, pianure, rocce e fenomeni geologici. L'album composto da 127 lastre fotografiche costruisce quindi una narrazione visiva rassicurante di quei paesaggi, in cui l'intervento dell'uomo non è considerato una violazione della purezza della natura. Il sito web della Boston Public Library, proprietaria di una rarissima copia del portfolio, mette a disposizione l'intera sequenza – ad eccezione di due immagini, la n. 44 e la n. 65, che risultano perdute – e consente un'analisi più accurata della stessa¹¹¹. Numerate e accompagnate da una didascalia, le fotografie sono raccolte in una sequenza che segue geograficamente il movimento del viaggio intrapreso dal gruppo: una prima parte è costituita da fotografie scattate nello stato del Kansas e si apre con l'immagine intitolata *Depot of Pacific Railroad, St. Louis, Mo.*

¹⁰⁹ La Union Pacific Railroad fu fondata il 1° luglio 1862 quando il presidente Lincoln firmò il *Pacific Railway Act* ed è tuttora una delle più grandi compagnie ferroviarie statunitensi, operante principalmente nella zona centro-occidentale del Paese. La prima linea ferroviaria ad essere completata fu la tratta che attraversava lo stato dell'Iowa nel 1867.

¹¹⁰ Su Alexander Gardner si veda *supra*, nota 99.

Andrew J. Russell (1830-1902) cominciò a dedicarsi alla fotografia in occasione dell'apertura del suo studio di pittura a New York. Nel 1862 si arruolò volontario nell'esercito come capitano di fanteria e fotografò la Guerra Civile. Dopo essere stato assunto dalla Union Pacific Railroad Company per documentare la costruzione della linea ferroviaria, divenne parte dello staff del "Frank Leslie's Illustrated Journal", affermandosi come uno dei primi fotogiornalisti al mondo.

¹¹¹ Cfr. https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/albums/72157625323048991/with/5199796500/



Alexander Gardner, *Depot of Pacific Railroad, St. Louis, Mo.*, 1867

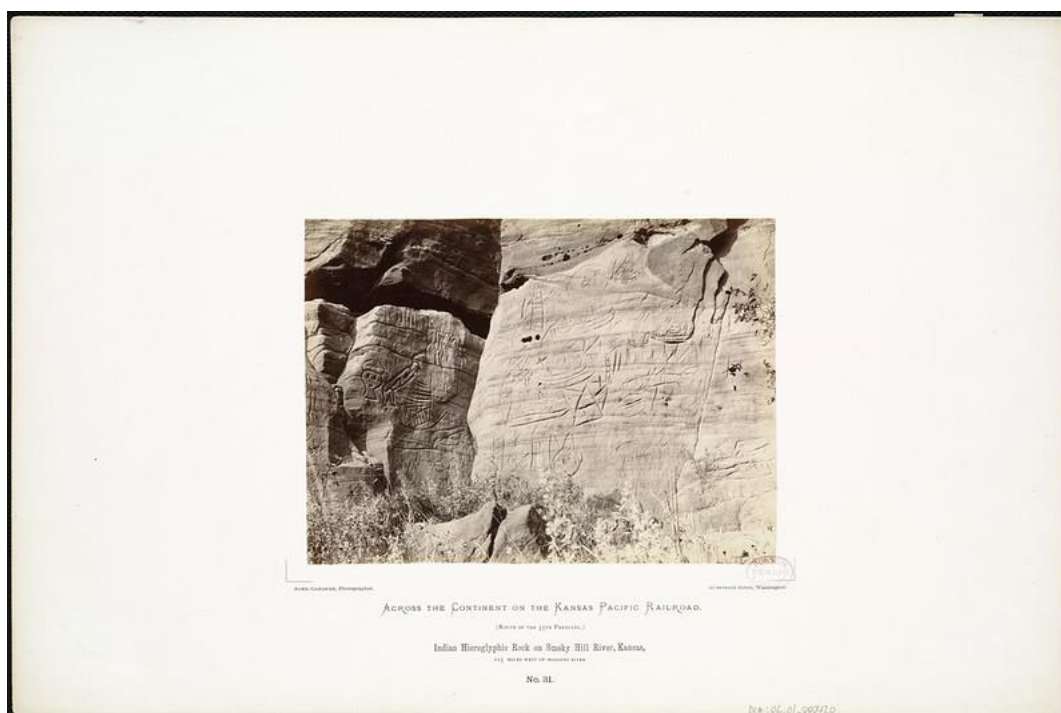
La ferrovia è già parte integrante delle pianure sconfinite del territorio e costituisce il soggetto principale di questo primo gruppo di immagini. È però interessante soffermarsi su tre immagini della microsequenza in Kansas, che ritraggono delle caverne indiane – letteralmente *indian cave* – situate a Mulberry Creek.



Alexander Gardner, *Indian Cave on Mulberry Creek, Kansas, 211 miles west of Missouri River, 1867*



Alexander Gardner, *Indian Inscription Rock at Indian Cave, on Mulberry Creek, Kansas, 211 miles west of Missouri River, 1867*



Alexander Gardner, *Indian Hieroglyphic Rock on Smoky Hill River, Kansas, 215 miles west of Missouri River*, 1867

Ancora una volta, il montaggio delle fotografie segue il movimento dello sguardo, che man mano si avvicina alla parete rendendo sempre più visibili i geroglifici incisi sulla roccia. La volontà di includere dei segni del passato, della *storia* di quei luoghi, è indice, anche in questo caso, della necessità di creare un'identità e una memoria nazionale. Seguono quindi gli scatti nel sud del Colorado e in New Mexico, accomunati da profondità di campo e grandi spazi semi-desertici. In questo caso, Gardner inserisce alcuni ritratti delle squadre di ingegneri inviati per conto della compagnia ferroviaria e, ancora di notevole interesse, alcune fotografie di nativi¹¹². La popolazione autoctona si trova ritratta anche in alcune fotografie scattate in Arizona – *Mojave Indians, on the Colorado, Arizona; Indians at Fort Mojave, Arizona, Sicihoot, War Chief of the Mojaves; The two races, at Fort Mojave, Arizona*. Attraverso il deserto del Mojave si entra infine in California e la sequenza si chiude, dopo il passaggio sulla Sierra Nevada, con una fotografia dell'Oceano Pacifico scattata vicino a San Francisco.

Il fine esplicitamente pratico della spedizione consisteva proprio nel rendere evidente attraverso le immagini la possibilità della realizzazione di una tratta ferroviaria nei territori del sud-ovest del Paese. Per questa ragione, ciascuno scatto, oltre ad indicare il luogo in cui fu

¹¹² https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/5199801198/in/album-72157625323048991

realizzato, riporta anche la distanza in miglia dal fiume navigabile più vicino. Questo perché l'ingente quantità di materiali necessari per costruire la ferrovia doveva essere trasportata per via fluviale in quei territori dispersi. Le fotografie dovevano quindi fornire indicazioni pratiche alla società ferroviaria e ai costruttori. Anche se la posa dei binari nei territori dell'Arizona, del New Mexico e della California meridionale avverrà anni dopo, questo lavoro conferma l'atteggiamento dello sguardo "colonialista" e del tentativo sempre più esplicito di coniugare la *bellezza* della natura silente nonché l'avanzare del progresso.

In modo ancora più evidente, Andrew J. Russell dichiara nella prefazione al volume *The Great West Illustrated*, pubblicato nel 1869 dalla *Union Pacific Railroad Company*¹¹³:

[...] The Views prepared for the present Volume are of scenes and localities along the line of the UNION PACIFIC RAILROAD, which stretches from Omaha on the Missouri River to Sacramento on the Pacific Coast, a distance of one thousand seven hundred and twenty-one miles.

But few persons, and only a small number of Scientific Expeditions, have traversed this Great Central Belt, and its History, Geography, and Geology are almost unknown. It is therefore believed that the information contained in this Volume, and which will be continued in those that follow, is calculated to interest all classes of people, and to excite the admiration of all reflecting minds as the colossal grandeur of the Agricultural, Mineral and Commercial resources of the West are brought to view.

New York, April, 1869¹¹⁴.

¹¹³ Si può consultare la copia integrale digitalmente sul sito web della New York Public Library: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4bba-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=0b2f5660-c6e6-012f-2379-58d385a7bc34#page/1/mode/2up>

¹¹⁴ A. J. Russell, *Preface* in Id. *The Great West Illustrated*, Union Pacific Railroad Company, New York 1869, p. 3. Cfr. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/the-great-west-illustrated-in-a-series-of-photographic-views-across#/?tab=about>

Per un approfondimento sull'opera di Russell e la Union Pacific Railroad: C. E. Ames, *Pioneering the Union Pacific; a Reappraisal of the Builders of the Railroad*, Appleton-Century-Crofts, New York 1969; B.B. Combs, *Westward to Promontory: Building the Union Pacific across the Plains and Mountains*, Crown Publishers, New York 1986; T. W. Fels, *Destruction and Destiny: the Photographs of A. J. Russell; Directing American Energy in War and Peace*, Berkshire Museum, Pittsfield 1987; M. Klein, *Union Pacific. V. 1. Birth of a railroad, 1892-1893*, Doubleday & Company, Garden City 1987. Di notevole interesse anche il sito web della Library of Congress nella sezione *Camera* *and* *Locomotive*: <https://www.loc.gov/ghe/cascade/index.html?appid=531a16f45bec4008bc19de2e805be362&bookmark=The%20Route>

Russell pone soprattutto l'accento sulla grandezza delle risorse dell'Ovest, sia agricole e minerali sia commerciali. La sua sequenza fotografica, composta di cinquanta lastre, alterna vedute "orizzontali", che seguono il corso dei binari e la costruzione dei tunnel nelle montagne, a panorami più estesi, volti a mostrare la geografia e la geologia del luogo – e che avvicinano queste fotografie ad alcuni scatti di O'Sullivan. Sono incluse immagini di fattorie, case, famiglie, templi mormoni, utili a documentare una qualche "storia" sociale di questi luoghi. In quasi tutte le fotografie è presente, anche se in scala spesso molto piccola, almeno una figura umana, che funge da riferimento per comprendere la vastità dei territori attraversati.

Ciò che emerge dalle fotografie di Gardner e Russell – e che si trovava anche negli scatti di O'Sullivan, seppur in maniera differente – è l'affermarsi poco alla volta di uno sguardo meccanico e misuratore, certamente antropocentrico sul paesaggio. Inutile evidenziare il peso sostanziale che esercitò la ferrovia nell'elaborazione di questo sguardo. Non soltanto come "presenza" nel territorio, come mostrato da queste immagini, ma essa stessa come strumento di trasformazione dell'immagine del paesaggio. Come afferma Renzo Dubbini nel suo *Geografie dello sguardo*: «Se un tempo la percezione dello spazio si costituiva con il mutare dei paesaggi, l'accresciuta velocità del mezzo di trasporto provocava una visione completamente diversa – e non necessariamente negativa – di quello stesso spazio»¹¹⁵. La percezione del paesaggio è dunque doppiamente modificata: "pilastro di fiducia" nel territorio americano¹¹⁶, la ferrovia attraversa una terra dalle potenzialità illimitate rendendo possibile un flusso visivo veloce e dinamico. La "nuova" visione è frutto di un processo che fonde il progresso tecnologico all'espansione del territorio del continente americano.

A questo riguardo, ritengo opportuno accennare brevemente a un'altra opera fotografica capitale di ricognizione dei paesaggi dell'Ovest: si tratta di *The North American Indian* di Edward Curtis¹¹⁷. Realizzato molti anni dopo, a partire dal 1896, questo lavoro interessa la

¹¹⁵ R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1997, p. 33.

¹¹⁶ Cfr. Il sito web della Union Pacific Railway: <https://www.up.com/heritage/history/index.htm> : «Starting with the construction of the first transcontinental railroad, surviving the country's multiple economic crises, [...] Union Pacific remains a *trusted mainstay* on America's landscape».

¹¹⁷ La pubblicazione è stata definita "l'impresa più gigantesca dopo la realizzazione dell'edizione King James della Bibbia". La serie completa dell'opera è costituita da venti volumi rilegati singolarmente, ciascuno contenente una media di 250 pagine e 75 immagini in fotoincisione, e da venti porfoli di accompagnamento, ciascuno con una media di 36 grandi lastre fotografiche. Il primo volume fu stampato nel 1907 e il ventesimo apparve nel 1930. Cfr. <https://www.curtislegacyfoundation.org/the-north-american-indian>
Per un approfondimento sull'opera di Curtis: V. Boesen, F. Curtis Graybill, *Edward S. Curtis, photographer of the North American Indian*, Dodd, Mead & Co., New York 1977; M. Gidley, *Edward S. Curtis and the North American Indian project in the field*, University of Nebraska Press, Lincoln 2003; M. Burgan, *Shadow Catcher: how Edward S. Curtis documented American Indian dignity and beauty*, Compass Point Books, North Mankato, Minnesota 2015.

nostra ricerca per la considerazione politica dei territori investigati. Anche in questo caso, la ferrovia gioca un ruolo centrale: la spedizione, oltremodo costosa, fu infatti sostenuta economicamente dal magnate delle ferrovie John Pierpont Morgan, oltre ad ottenere fondi governativi dal presidente Theodore Roosevelt. Curtis visitò più di ottanta tribù in tutto il Paese, inclusa l'Alaska e parte del Canada. Scattò più di quarantamila fotografie e realizzò più di diecimila registrazioni di discorsi e musiche dei nativi con l'esplicito intento di produrre un documento esaustivo e permanente di quelle tribù indigene che avevano mantenuto costumi e tradizioni proprie. A differenza dei lavori analizzati precedentemente, che individuavano nel vuoto di quei paesaggi illimitati una possibilità di sfruttamento – e quindi si configuravano come uno sguardo sul *futuro* di quei territori –, l'opera di Curtis va alla ricerca delle radici e della storia che ha segnato il paesaggio desertico americano. Come evidenzia in modo molto nitido William N. Goetzmann nel suo saggio *The arcadian landscapes of Edward S. Curtis*¹¹⁸, i paesaggi di Curtis rivelano una profonda nostalgia per un'età arcaica e preindustriale che l'artista rende visibile attraverso la vita di queste tribù. Per comprendere l'iconografia di Curtis occorre non fermarsi però a ciò che vediamo nelle immagini da lui prodotte: l'aspetto affascinante – che costituisce la ragione per cui si è deciso di includere questo breve riferimento alla sua opera in questa sede – è l'analisi del processo che seguì Curtis per la realizzazione delle fotografie.

Se la volontà del fotografo era quella di creare una monumentale documentazione della vita delle tribù indigene prima che il progresso e l'acculturazione nelle zone desertiche, con particolare riferimento a quel sud attraversato da Gardner anni prima, le distruggessero del tutto, Curtis stesso si rese conto durante i suoi viaggi che la frontiera era già venuta meno. Gli ultimi anni di lavoro intenso e costoso in quelle zone non avevano prodotto alcuna immagine che provasse visivamente uno stato “autentico” con le civiltà di quelle popolazioni. Le prime fotografie realizzate non furono infatti quelle che lo resero celebre e che costituirono l'interesse dei finanziatori. Soltanto dopo aver appreso la tecnica di eliminazione dei dettagli moderni degli abiti, dei volti e dei luoghi ritratti, il progetto così come lo si conosce oggi cominciò a prendere forma. «In describing his giant project, Curtis was proposing something that could only be delivered through the magic of photography – a visual recreation of cultures as they once were, or at least the artist and his models would like to remember them»¹¹⁹, afferma Goetzmann. I personaggi legati alla politica e all'economia dell'epoca videro in questo progetto

¹¹⁸ William N. Goetzmann, *The arcadian landscapes of Edward S. Curtis*, in M. Castleberry, *Perpetual mirage: photographic narratives of the desert west*, Abrams Inc., New York 1996, pp. 83-91.

¹¹⁹ Ivi, p. 85.

di “ricreazione visuale delle culture” un’importante occasione da sfruttare per lavorare, ancora una volta, sull’identità nazionale e sulla nascita di una memoria storica che unisse il popolo americano.

È dimostrato infatti che, già a partire dal 1868 – quindi dalle prime spedizioni geologiche nell’Ovest – la politica americana lavorò per imporre la civilizzazione delle tribù indiane: di comune accordo con i principali esponenti del sistema economico-capitalistico, si decise di far leva sul sistema ferroviario occidentale per sbarazzarsi degli insediamenti lungo le aree attraversate dal treno. Dato il successo ottenuto nella civilizzazione forzata dei territori di frontiera, i capitani d’industria avevano interesse a sostituire l’immagine minacciosa degli indiani d’America con una memoria più pacifica. Fu così che lo stesso Pierpont Morgan, che, tra gli altri, aveva impegnato le sue risorse per sedare e annientare quelle tribù, finanziò la spedizione e la produzione del libro di Curtis per un totale di 400.000 dollari. Con il risultato paradossale che i quotidiani riportarono «Morgan Money to Save Indians from Oblivion». La necessità di creare una storia su vestigia antichissime, che avvicinassero il Nuovo Mondo all’immaginario del Vecchio Continente, portò alla costruzione di un racconto finzionale in grado di “vendere” un’immagine idilliaca e arcadica del paesaggio del Sud e delle *tracce* indigene che continueranno a popolarlo nella memoria collettiva.

1.2.3. Scenari puri. I parchi nazionali

Come già chiarito nella breve introduzione a questo secondo paragrafo, il percorso qui proposto attraverso i rapporti tra fotografia e paesaggio è composto di linee spezzate, a volte apparentemente sconnesse, e di salti temporali che negano una qualsiasi continuità. La ragione è dettata dal fatto che non risulta utile in questa sede esaurire il tema in termini storici e storico-artistici. Occorre invece che l’argomentazione si muova per affinità e discrepanze, attraverso figure che hanno in qualche modo costituito una “rivoluzione” dello sguardo sul paesaggio americano – sguardo che è sempre indice di una *relazione* tra uomo e ambiente, abitante e territorio.

Se le spedizioni governative e le esplorazioni dell’Ovest avevano prodotto uno sguardo misuratore, antropocentrico e colonialista sul paesaggio, dettato al tempo stesso dalla sensazione di stupore e dalla brama di conquista territoriale di quei luoghi, la prima metà del Novecento vede l’affermarsi di una fotografia che per molti versi richiama le vedute di O’

Sullivan, Watkins e Jackson, ma si fa interprete di uno sguardo differente. In un momento in cui era ormai evidente che quella natura sublime e incontaminata su cui si era costruito il mito della “nazione della natura” era venuta meno, alcuni fotografi tornarono in quelle stesse aree della California per elaborare una nuova, fortunata visione.

«Ho conosciuto il mio destino già dalla prima esperienza nello Yosemite Park»¹²⁰: nato nel 1902 a San Francisco, Ansel Adams comincia a realizzare fotografie a partire dalla seconda metà degli anni Trenta. Il suo luogo prediletto, la sua vera “casa”, è tra le rocce, la bruma e gli alberi secolari della Yosemite Valley. A soli quattordici anni, dopo aver letto il libro *In the Heart of the Sierras* di J. M. Hutchings, convince i genitori a organizzare la vacanza estiva nel parco nazionale. Il racconto del loro arrivo a Valley View in treno nel giugno del 1916 anticipa in buona misura alcune delle caratteristiche della sua fotografia: «[...] lo splendore dello Yosemite ci abbagliò con la sua gloria. Delle nuvolette si addensavano nel cielo sopra le scogliere di granito e la foschia di Bridal Veil Fall scintillava nel sole. [...] Non ricordo soltanto le cose gigantesche, ma anche quelle piccole: l'erba e le felci, gli atri freschi delle foreste. [...] C'era luce ovunque! [...] Per me era iniziata una nuova era»¹²¹. La maestosità delle falesie e la sottigliezza dei fili d'erba fresca sono così vive nella loro luminosità da diventare un'immagine mentale ricorrente e scatenare una curiosa ossessione di vederla tradotta su lastra fotografica. Dopo anni di studio e assiduo lavoro nella camera oscura e attraverso i processi di stampa, un giorno di primavera del 1927, sempre a Yosemite, «una foto ha cambiato la mia comprensione del “fotografare”»¹²². In compagnia di alcuni amici e di quella che poco dopo sarebbe diventata sua moglie, Adams si avvia verso il Diving Board, enorme lastra di granito situata sulla spalla destra dell'Half Dome. Lo zaino con l'attrezzatura fotografica – la sua Korona, gli obiettivi, dodici lastre, due filtri e un treppiede in legno – pesa venti chili. Una volta raggiunta la meta, dovette attendere un paio d'ore affinché la luce del sole illuminasse il monolito: a quel punto, installata la macchina e “composta” l'immagine, Adams si rende conto che soltanto l'uso di un filtro rosso avrebbe potuto realizzare una fotografia che si avvicinasse alla sensazione provata. «Sapevo di aver raggiunto qualcosa, senza però rendermi conto del suo significato fino a quando ho sviluppato la lastra quella sera. Avevo ottenuto la mia prima vera *visualizzazione*! Avevo realizzato l'immagine desiderata; non come il soggetto appariva nella realtà ma come

¹²⁰ A. Adams, *Ansel Adams, An Autobiography*, Little, Brown and Company, Boston 1985; tr. it. *Ansel Adams. L'autobiografia*, Zanichelli, Bologna 1993, p. 67.

¹²¹ Ivi, p. 53.

¹²² Ivi, p. 73.

lo percepivo io e come doveva apparire nella stampa»¹²³. La fotografia realizzata quel giorno, seguita da molti altri scatti con protagonista l'Half Dome, rappresenta non soltanto l'inizio di un nuovo capitolo della fotografia americana, ma soprattutto la presa di coscienza delle possibilità del mezzo e dell'operazione fotografica. Spesso infatti, nel trattare sinteticamente la sua sterminata produzione fotografica, ci si ferma alla concezione di natura, all'idea di sublime che permea le sue immagini. Indubbiamente, l'utopia di un mondo puro, di una natura primigenia, sgombrata dalla presenza dell'uomo, vede in Adams il suo maggiore rappresentante. La sua Yosemite Valley incarna quell'idea di *wilderness* presente nell'immaginario americano fin dalla nascita della nazione e rinforzato dall'influenza del Trascendentalismo. Come sostiene Graham Clarke riguardo la fotografia *Moon and Mount McKinley* (1948), «si tratta al tempo stesso di una veduta sublime e di uno scenario puro; un mondo naturale intonso che, proporzionalmente alla propria scala, evoca un'alterità misteriosa»¹²⁴. Non bisogna però cadere nell'errore di pensare il suo rapporto con la realtà naturale in modo ingenuo: membro del Sierra Club, prima, e della Wilderness Society poi, Adams è perfettamente consapevole dei problemi ambientali connessi alla mano dell'uomo¹²⁵. E non ritiene che i parchi naturali siano esclusi dalla continua minaccia di trasformazione e intervento umano. Le sue fotografie rappresentano “scenari puri” non tanto perché “assolutamente naturali” quanto perché visualizzano l'immagine pura nella mente dell'autore. Adams lo esprime a chiare lettere quando sostiene: «L'immagine si forma nella mente – viene visualizzata – intanto un'altra parte della mente elabora i processi fisici necessari per definire l'esposizione e lo sviluppo dell'immagine negativa e anticipa le caratteristiche della stampa finale. L'artista continua a perlustrare i mondi esteriori e a creare nuovi mondi interiori»¹²⁶. Sofisticato conoscitore del mezzo e delle qualità intrinseche all'operazione fotografica, Adams afferma con risolutezza il suo sguardo sul mondo esterno. «Paesaggio è una parola sporca: è là

¹²³ Ivi, p. 76.

¹²⁴ G. Clarke, *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford University Press, London 1997; tr. it. *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009, p. 72.

¹²⁵ A. Adams, *Ansel Adams. L'autobiografia*, cit., pp. 290, 291: «A cavallo del secolo, la Nazione ha acquisito la sua forza adulta e gli uomini si sono gettati sulla terra e sulle risorse [...]. Le prove ne sono dolorosamente evidenti; intere montagne del nord-ovest del Pacifico – un tempo coperte di meravigliose foreste – sono ora pendii isolati. [...] I parchi nazionali rappresentano valori intangibili che non si possono trasformare direttamente in profitto o vantaggi materiali, e occorre una grande integrità nella visione e negli scopi per considerare tali qualità impalpabili allo stesso livello effettivo delle risorse materiali. [...] Le pressioni di una popolazione in aumento, l'interesse privato e la visione ristretta sono oggi i maggiori nemici dell'idea dei parchi nazionali. Le prospettive della storia sono ignorate e la natura selvaggia viene bramata e invasa per fornire più acqua, più pascoli, più minerali, e più ricreazione adeguata. Queste invasioni vengono giustificate dalla “necessità”».

¹²⁶ Ivi, p. 78.

dove finisce la natura»¹²⁷, riporta il fotografo italiano Luigi Ghirri citando il fotografo californiano. La volontà del fotografo è quindi quella di proporre una visione volutamente fuori dalla contingenza e dalla storia: laddove il termine “paesaggio” rinvia alla commistione tra il naturale e l’artificiale, Adams vuole invece suggerire una visione “astratta” del territorio come insieme di forme e geroglifici visivi. Per questa ragione, i titoli delle fotografie non contengono più indicazioni relative allo sguardo e al punto di vista, come invece accadeva per O’ Sullivan, ma sono ridotti ai nomi dei “soggetti” naturali fotografati. Sia le sue vedute sia i dettagli più minimi e ravvicinati di fili d’erba, fiori, alberi, rocce e radici rispondono all’idea di «fotografia pura», che si oppone al pittoricismo in voga agli inizi del Novecento per affermare, al contrario, la fotografia come arte. La formazione del *Gruppo f/64* nel 1932 con, tra gli altri, Edward Weston e Imogen Cunningham, intendeva suggellare questo nuovo modo di intendere la fotografia¹²⁸. Insieme a Adams, Weston rappresenta il vertice dell’estetica formale e ideale della natura. Attraverso un vocabolario purista e spirituale, con ogni probabilità direttamente influenzato da scritti quali *Natura* (1935) di Ralph Waldo Emerson o *Walden* (1854) di Henry David Thoreau, Weston elabora una visione panica della natura in cui ogni oggetto è naturalmente parte del paesaggio e viene visualizzato come insieme di linee e forze coerenti. Le celebri fotografie dei peperoni, in primissimo piano, mostrano corpi ricurvi, simili a torsi umani, o addirittura scultorei, in cui non il soggetto, ma il ritmo, la forma e il dettaglio preciso definiscono l’immagine¹²⁹.

Se, da un lato, questi fotografi hanno perseguito lungo tutto il corso della loro carriera l’ideale di un’immagine pura della natura accompagnata – nel caso di Adams – da convinzioni politiche ambientaliste e di salvaguardia, dall’altro, era inevitabile che la stagione del *Gruppo f/64* si esaurisse con i suoi primi rappresentanti. Fatta eccezione per i parchi nazionali – anch’essi comunque esposti continuamente a rischi di interventi urbanistici o di messa in sicurezza di alcune aree per scopi turistici – ciò che rimaneva della “natura” era ormai inseparabile dalla presenza umana e dalle condizioni sociali che, a partire dagli anni Quaranta, imprimevano i loro *segni* sul paesaggio.

¹²⁷ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, in Id. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, SEI, Torino 1997 (prima ed.); Id. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 215.

¹²⁸ Il nome del gruppo si riferisce a f/64, l’apertura minima possibile in gran parte degli obiettivi fotografici. La profondità di campo è portata al massimo e si ottiene la resa più precisa del dettaglio.

¹²⁹ Cfr. E. Weston, Lettera del 15 marzo 1930, in *Edward Weston Photographer. The flame of Recognition*, ed. by N. Newhall, Aperture, Rochester 1965, p. 36.

1.2.4. “Il fotografo delle superfici piane”. Walker Evans

Affrontare in poche pagine una figura come quella di Walker Evans significa correre un doppio rischio: da un lato, stendere un elogio spassionato e semplicistico del personaggio e del suo lavoro, senza poterne esaurire la complessità; dall'altro, “riciclare” ancora una volta la sua opera al fine di proporre una qualche genealogia di una corrente fotografica contemporanea.

È un fatto che molti fotografi delle generazioni successive abbiano fatto e continuino a fare riferimento a Evans quando viene chiesto loro di indicare un “maestro” o uno “sguardo” che abbia esercitato influenza sul proprio lavoro. A partire da Robert Frank, passando per William Eggleston, fino ad arrivare a Mark Ruwedel, le fotografie di Evans sono state ripetutamente citate, i suoi luoghi ripercorsi, la sua poetica ribadita. Non soltanto nel contesto americano: fotografi italiani come Luigi Ghirri o Guido Guidi hanno esplicitamente riconosciuto l'influsso radicale di Evans sul loro modo di fotografare¹³⁰. Negli anni Settanta, le narrazioni storico-artistiche e curatoriali – in particolare la fortunata campagna condotta da John Szarkowski – hanno scelto Walker Evans come *genius loci* americano e, come afferma lucidamente Lewis Baltz, «a metà degli anni Settanta il prestigio di Evans era così assoluto da far pensare che in America non fosse possibile intraprendere alcuna ambiziosa attività fotografica senza invocarne il nome»¹³¹. Definito non a caso «il più americano dei fotografi», Evans elaborò uno sguardo sul paesaggio assolutamente “nuovo” per l'epoca. Consapevoli che la storia è sempre un insieme di discorsività non lineari, uno dei possibili racconti in cui più elementi ed eventi contribuiscono al cambiamento, si cercherà quindi di far emergere la figura di Evans a partire da movimenti e contingenze che contribuirono ad affermare la sua assoluta *necessità* nel panorama fotografico americano¹³².

Il giorno della morte di Walker Evans, l'11 aprile 1975, il *New York Times* pubblica il suo necrologio, scritto da Alden Whitman, in prima pagina. In un'epoca in cui la fotografia era ancora abbastanza ai margini dell'Arte istituzionalizzata, si trattava di un privilegio concesso a pochi fotografi fino a quel momento. Diversamente da coloro i quali avevano acquisito

¹³⁰ Cfr. L. Ghirri, *Vedute*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 54: «In queste mie immagini forse più che in altre ho trovato nelle fotografie di Walker Evans conferma di quanto stavo facendo e stimolo per continuare. Evans è l'autore che più ho amato, amo e stimo più di ogni altro e che sento più vicino. Ho visto le fotografie di Evans nel 1975, e ritengo sia stato fondamentale per il mio lavoro, per quello che avevo fatto e stavo facendo e per il suo successivo sviluppo».

¹³¹ L. Baltz, *Il più americano dei fotografi*, in Id., *Scritti*, Johan&Levi, Milano 2014, p. 20.

¹³² John Szarkowski in un telegramma inviato a Evans l'8 dicembre 1971 scrive: «All of us miss you and your pictures like the tongue misses the lost tooth».

notorietà presso il grande pubblico per aver preso parte a movimenti sociali e politici – come per esempio Ansel Adams e il gruppo ambientalista o Robert Mapplethorpe e i diritti omosessuali e l’AIDS degli anni Ottanta –, Evans era «semplicemente un fotografo»¹³³. Certo, aveva documentato la situazione dei mezzadri nelle terre del Sud durante la Grande Depressione e aveva preso parte alla campagna dell’FSA, ma non fu questa la ragione principale per cui il lavoro di Evans fu portato in primo piano nel dibattito fotografico. Ritengo importante soffermarsi su questo aspetto, sulle ragioni che portarono il “sopravvenire” dell’opera di Evans, perché sono legate a stretto giro alla vicenda che porterà Eggleston e la sua opera al grande pubblico. Al centro non c’è tanto l’opera – sulla cui finezza e radicalità nessuno potrà mai obiettare – quanto le scelte curatoriali e politiche di John Szarkowski. Con ogni probabilità uno dei curatori più influenti e decisivi della storia della fotografia, arrivò alla direzione del Dipartimento di fotografia del MoMA subito dopo Edward Steichen con l’obiettivo di «reinventare la storia della fotografia del XX secolo». Fino a quel momento i critici avevano considerato Evans come un fotografo di grande talento, ma il cui sguardo si era fermato al riuscitissimo *American Photographs* (1938) e ai “documenti” degli anni della Depressione¹³⁴. Al contrario, Szarkowski riconobbe in Evans – anche grazie ai comuni interessi e alla vicinanza di sguardi – il fotografo americano per antonomasia e, soprattutto, colui che avrebbe consentito alla fotografia americana di emanciparsi dai predecessori europei e costruire una propria storia. Se, infatti, l’Europa è sempre stata la sua Storia, l’America ha invece costruito il suo racconto leggendario e mitico sulla geografia. L’opera di Walker Evans si inserisce perfettamente in questo orizzonte culturale: la perfetta compresenza di attenzione al paesaggio dell’America profonda, da un lato, e ai simboli del progresso materiale, dall’altro, costituirono la cifra stilistica e morale della sua opera. Sostenne Szarkowski in occasione della retrospettiva organizzata al MoMA nel 1971:

It is difficult to know now with certainty whether Evans recorded the America of his youth, or invented it. Beyond doubt, the accepted myth of our recent past is in some measure the creation of this photographer, whose work has persuaded us of the validity of a new set of clues and symbols, bearing on the question of who we are. Whether that work and its judgement was fact or artifice, or half of each, is now part of our history¹³⁵.

¹³³ L. Baltz, *Il più americano dei fotografi*, cit., p. 19.

¹³⁴ W. Evans, *American Photographs*, Museum of Modern Art – MoMA, New York 1938.

¹³⁵ https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4583/releases/MOMA_1971_0020_17.pdf

La figura di Evans ritornerà più volte in questa ricerca, sia per l'influenza esercitata su William Eggleston e per i punti di contatto nella descrizione/invenzione dell'America contemporanea, sia per il suo modo di intendere la fotografia come una pratica vicina al romanzo. Ciò che occorre qui evidenziare è lo spostamento di sguardo che Evans operò negli anni Trenta e Quaranta che cambiò il modo di vedere e percepire il paesaggio americano, influenzando la generazione successiva, che culminerà nel lavoro dei "nuovi topografi". Avendo già analizzato brevemente *Let Us Now Praise Famous Men*, prendiamo ora in considerazione l'opera forse più di tutte funzionale al nostro discorso: *American Photographs*. Pubblicata nel 1938, è infatti un'opera fondamentale per la cultura fotografica americana e internazionale. È una mappatura degli Stati Uniti attraverso le facciate delle abitazioni rurali, le insegne luminose, i manifesti pubblicitari, gli interni, le strade, le campagne, i cimiteri. Rifiutando l'uso del flash e della luce artificiale, Evans intende restituire "le cose come sono", senza artificio e senza retorica. Come afferma Luigi Ghirri, «tutto all'interno delle sue fotografie sembra *naturale*. Niente deserti o terre desolate, ma un paesaggio di singolare armonia con l'uomo»¹³⁶. Non c'è giudizio sul paesaggio "antropizzato", sui segni che l'uomo ha disseminato nel paesaggio: piuttosto, queste tracce diventano *simboli* dell'identità americana e i luoghi assumono una tonalità affettiva e un calore familiare. La scoperta di un paesaggio nuovo, mai realmente *visto*, ma intriso di miti americani costituirà, negli anni, il contraltare alla natura sconfinata, la *wilderness* dei parchi nazionali. A differenza di altri fotografi che, come lui, parteciparono alla missione della FSA, Evans predilige gli spazi vuoti, eliminando quasi del tutto la figura umana dalla cornice dei suoi scatti; allo stesso tempo, si distacca da Berenice Abbott e dai fotografi che avevano concentrato il loro interesse sulla dimensione urbana, per volgere lo sguardo all'America rurale e alle sue molteplici forme. Dall'affermarsi della figura di Evans negli anni Settanta, quell'immagine non verrà mai meno: lo sguardo democratico, che pone tutti i particolari che compongono la scena frontalmente e sullo stesso piano, e lo "stile documentario", determinato da luminosità, nitidezza, chiarezza e leggibilità della fotografia, sono le ragioni primarie per le quali Evans fu etichettato come «fotografo delle superfici piane»¹³⁷. Il paesaggio, con Evans, diventa infatti una sorta di rilievo topografico, un intreccio di tracce e segni da decifrare. Facendo riferimento ai dintorni industriali di Pittsburgh, Evans ne loda la completezza, la complessità e la ricchezza grafica. Il "nuovo paesaggio" è sì, ancora, un insieme di forme, ma

¹³⁶ L. Ghirri, *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 110.

¹³⁷ Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 190.

non sinuose ed armoniose come quelle della *wilderness* di Ansel Adams, bensì una complessa trama di linee spezzate. Quelli che Evans definisce “arrangiamenti incoscienti” non sono altro che il naturale assemblarsi in immagine di dettagli, linee, figure. Ogni facciata, vetrina o strada diventa una composizione naturalmente creativa di elementi che il fotografo riprende “da lontano”, con sguardo anonimo.

Altri fotografi prima di lui si erano interessati alla cultura popolare e all’arte vernacolare, ma nessuno aveva posto questi soggetti al centro della propria narrazione. Evans fu il primo a posare lo sguardo sul patrimonio trascurato, sul rifiuto e sulla rovina. Le chiese fotografate in South Carolina, i negozi e le stazioni di servizio dell’Alabama, i manifesti e le insegne incontrate in Mississippi e Georgia, le finestre, gli utensili, le camere da letto e i caminetti delle lignee case di campagna diventano, una volta messi in immagine, preziosi reperti archeologici. Riportando un testo anonimo tratto dalla rivista “Vanishing Backyards”, Lugon si sofferma sulla nozione di “rifiuto” in relazione all’opera di Evans: «È soprattutto l’architettura a suscitare numerosi accostamenti con la tematica del rifiuto. Sul piano stilistico l’architettura che interessa Evans e Kirstein, quella della seconda metà del XIX secolo, che essi considerano come la prima autenticamente americana, condivide con i rifiuti due caratteristiche fondamentali: il deterioramento e il disordine»¹³⁸. Sono proprio le fotografie in cui Evans si concentra sull’architettura vernacolare a introdurre il passaggio dal singolo fotogramma, in sé perfettamente significativo e completo, alla *serie*: non per povertà della singola immagine, ma al contrario per la capacità compositiva e concettuale della serie. Così, *American Photographs* – esattamente come fu *Anlitz der Zeit* di Sander – è un *progetto* che intende restituire una visione globale, in cui ogni immagine non è data dalla contingenza del singolo evento, ma è pensata al servizio dell’insieme. La serie come dispositivo capace di rendere conto della totalità e della “collezione” o “accumulazione” incarna la ormai affermata cultura di massa americana. Per questo, con la riscoperta dell’opera di Evans negli anni Settanta, le sue immagini diventarono *icone*, quei paesaggi “come documenti”.

Come premesso, qualsiasi discorso su Evans sarà sempre parziale; forse, come sostiene Baltz, oggi si tratterebbe di comprendere «se nell’opera fotografica ormai ampiamente studiata dell’artista sia ancora presente qualche aspetto rilevante per la situazione attuale e, eventualmente, quale»¹³⁹. Come i grandi classici di cui ogni lettura è una “nuova” lettura, probabilmente l’opera di Evans continuerà a parlare. Ciò che interessa in questa ricerca è però

¹³⁸ Ivi, p. 390.

¹³⁹ L. Baltz, *Il più americano dei fotografi*, cit., p. 25.

sottolineare la centralità della sua figura nel riconoscimento della fotografia come principale mezzo di espressione a partire dagli anni Settanta.

1.2.5. “Paesaggio di mezzo”. *The New Topographics*

L'analisi sistematica sullo “stile documentario” condotta da Lugon nella sua ricerca termina affermando l'influenza di Evans sull'arte americana del dopoguerra, dalla Pop Art al concettualismo, sullo sviluppo di codici fotogiornalistici differenti e, più immediatamente, sulla fotografia delle generazioni successive. Anche Lugon non manca di sottolineare l'importanza cruciale delle scelte del Dipartimento di fotografia del MoMA nello sviluppo successivo del «documento come forma»¹⁴⁰. Sostiene Lugon: «Dai rappresentanti del “New Document” negli anni Sessanta a “New Topographics” negli anni Settanta, tutti fanno propria la lezione di distacco formale, apparente neutralità e lavoro in serie»¹⁴¹. Se Garry Winogrand, Diane Arbus e Lee Friedlander, le cui opere sono convogliate nella storica mostra *New Documents* al MoMa nel 1967, hanno concentrato il loro sguardo principalmente su volti e “paesaggio sociale” e hanno visto in Robert Frank il loro mentore principale, i cosiddetti “nuovi topografi” hanno invece aperto la strada a un nuovo e radicale punto di vista sul paesaggio americano. Il fotografo di riferimento per questa nuova visione – più fredda, arida e distaccata – sul paesaggio era Timothy O’ Sullivan. Come lucidamente affermato da Lewis Baltz, uno dei protagonisti di questo “movimento”, alla fine degli anni Settanta in America non c’era una valida scuola di paesaggio:

l'idea della fotografia di redimere il paesaggio americano si rivelò un obiettivo valido ma ben più impegnativo di quanto non si immaginasse. La generazione americana di quell'epoca, infatti, non sperimentò il paesaggio senza sperimentarne il suo opposto, lo sviluppo industriale, e probabilmente senza quel rapporto dialettico il concetto “precedente” di paesaggio sarebbe risultato così distante dalla realtà comune da apparire frivolo e sentimentale. Animata da questa consapevolezza, la fotografia topografica esplorò il “nuovo” paesaggio americano sforzandosi di osservarlo con lucidità, senza tralasciarne alcun aspetto: autostrade, centri commerciali, lotti edificati e tutti gli altri fattori che incidono sulla nostra percezione di un paesaggio che non è completamente naturale e

¹⁴⁰ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 417.

¹⁴¹ *Ibidem*.

neppure completamente una agglomerazione di edifici industriali, il “paesaggio di mezzo” del nuovo pittoresco tardo-industriale¹⁴².

Anche in questo caso, il nesso che lega la fotografia degli anni della FSA con quella che si sviluppa a partire dagli anni Settanta non è lineare. Gli stessi “nuovi topografi” non sono un gruppo compatto di autori, non provengono da una “scuola” comune. Al contrario, si tratta di fotografi operanti autonomamente, i cui interessi a un certo punto sono confluiti sul “paesaggio di mezzo”. Consacrati dall’esposizione *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* organizzata da William Jenkins nel 1975 alla George Eastman House di Rochester¹⁴³ – insieme al MoMA, l’istituzione che più ha influito sullo sviluppo e l’affermazione della fotografia a livello internazionale –, questi autori sono accomunati da uno sguardo “lucido” e freddo, che mantiene alcuni punti di contatto con la fotografia di Evans, ma che per altri versi se ne distacca. I “nuovi topografi” sono Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel junior. I coniugi Becher erano gli unici autori europei e la loro opera era ormai conosciuta, tanto che la loro presenza può essere considerata come un omaggio a una ricerca che sicuramente influenzò la fotografia e l’arte contemporanea americana del momento.

Senza entrare in un’analisi dei singoli fotografi e delle loro opere, cerchiamo invece di disegnare una visione d’insieme facendo riferimento all’esposizione del 1975. Anzitutto, è ampiamente significativa la scelta del titolo, che fa riferimento al termine *topography* non in relazione alla produzione di mappe, ma, come motivato dal curatore nell’introduzione al catalogo della mostra: «But for the sake of clarity a return to the original meaning may be helpful: “The detailed and accurate description of a particular place, city, town, district, state, parish or tract of land”. The important word is *description* for although photography is thought to do many things to and for its subjects what it does first and best is to describe them»¹⁴⁴. Se il titolo fa riferimento allo scopo e al linguaggio delle fotografie presentate, il sottotitolo identifica il soggetto principale delle immagini: un paesaggio modificato dall’intervento dell’uomo. Lo sguardo di questi autori segna quindi la fine della tradizione paesaggistica di

¹⁴² L. Baltz, *Too Old to Rock, Too Young to Die*, cit., pp. 51-52.

¹⁴³ W. Jenkins (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester 1975.

¹⁴⁴ W. Jenkins (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr*, International Museum of Photography, Rochester 1975.

Weston e Ansel Adams, le cui fotografie costituivano ancora il punto di riferimento principale per pensare il paesaggio e l'identità americana. Le grandi vedute e gli scenari sublimi della *wilderness* lasciano quindi il posto a una visione diretta sul paesaggio antropizzato, priva di retoriche. Lo sguardo “descrittivo” si propone come una ricognizione oggettiva del territorio, una rigorosa e fredda analisi visiva che passa attraverso scatti perlopiù frontali, una totale assenza di figure umane e l'uso della serie. Fatta eccezione per i Becher – che non verranno approfonditi in questa sede in quanto espressione di uno sguardo che, per varie ragioni, si discosta da quello dei fotografi americani che fecero parte dell'esposizione –, il paesaggio indagato dai nuovi topografi è, anche in questo caso, principalmente quello dei territori dell'Ovest. L'anno precedente all'esposizione alla George Eastman House, Robert Adams aveva pubblicato *The New West*, una documentazione del processo di urbanizzazione lungo le strade suburbane del Colorado¹⁴⁵. Il “nuovo Ovest” di Adams – che, quasi ironicamente, condivide il cognome con il maestro della *wilderness* – si presenta come uno studio quasi scientifico e distaccato delle nuove “non-città” americane, concepite per scopi di speculazione e legate all'uso necessario dell'automobile, che diventa simbolo ripetuto del “nuovo paesaggio”. Le sue fotografie mostrano distese di camping per case mobili (le *tract houses* su cui anche Baltz aveva concentrato il suo sguardo) e casette a schiera che non garantiscono alcuna protezione o stabilità nella terra arida e desertica in cui sono state costruite. Macchine, strade, capannoni, stazioni di servizio diventano parte del paesaggio al tempo stesso come minaccia e come “nuova natura”. Allo stesso modo, le fotografie di Lewis Baltz che compongono la sequenza *The New Industrial Park Near Irvine, California*, pubblicata nel

¹⁴⁵ R. Adams, *The New West: landscapes along the Colorado Front Range*, Colorado Associated University Press, Boulder 1974.

Robert Adams (1937) è un fotografo statunitense. Inizia a fotografare intorno al 1963, interessandosi al linguaggio fotografico attraverso le riviste *Camera Work* e *Aperture*. Nel 1967 comincia a insegnare part-time per potersi dedicare maggiormente alla fotografia. Due anni dopo conosce John Szarkowski e l'incontro segnerà la sua carriera da fotografo. Negli anni Settanta e Ottanta Adams ha prodotto una serie di libri, tra cui *The New West*, *Denver*, *What We Bought*, *Summer Nights*, incentrati sui sobborghi in espansione lungo la Front Range del Colorado. Ha inoltre analizzato l'intreccio di impronta umana e resistenza della natura nel più ampio paesaggio occidentale (*From the Missouri West*) e nel bacino di Los Angeles (*Los Angeles Spring, California*). Nel corso degli anni ha anche pubblicato piccoli libri di saggi e interviste (*Beauty in Photography*, *Why People Photograph*, *Along Some Rivers* e *Art Can Help*).

Tra i molti riconoscimenti, Adams ha ricevuto le borse di studio del Guggenheim e della McArthur Foundation. Nel 2006 ha vinto il premio Deutsche Börse, nel 2009 gli è stato conferito il premio in fotografia dalla Hasselblad Foundation e nel 2014 è stato eletto dalla American Academy of Arts and Letters.

Tra le pubblicazioni fotografiche: *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area*, Colorado Associated University Press, Boulder 1977; *From the Missouri West*, Aperture, New York 1980; *Summer Nights*, Aperture, New York 1985; *Los Angeles Spring*, Aperture, New York 1986; *Perfect Times, Perfect Places*, Aperture, New York 1988; *To Make It Home: Photographs of the American West*, Aperture, New York 1989; *What We Bought: The New World, Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970–1974*, Stiftung Niedersachsen, Hannover 1995; *California: Views by Robert Adams of the Los Angeles Basin 1978–1983*, Fraenkel Gallery-Matthew Marks Gallery, San Francisco-New York 2000.

1974, sono eredi del minimalismo e delle correnti più concettuali dell'arte americana¹⁴⁶. Non a caso pubblicato da Leo Castelli, il gallerista che più di ogni altro ha rappresentato il fiorire dell'arte pop e concettuale a New York negli anni Sessanta e Settanta, il volume mostra le aree industriali costruite su lotti di terreno vuoti nel sud della California: porte e enormi finestre disegnano come delle cornici sulle pareti bianche dei capannoni, i mattoni degli edifici si trasfigurano in un intreccio di linee orizzontali e verticali e i cumuli di terra formano come piramidi agli angoli delle strutture. In maniera ancor più evidente rispetto agli altri “nuovi topografi”, Baltz disegna il paesaggio come una composizione di forme geometriche, spesso senza alcuna profondità. Il suo è uno sguardo “straniato”, consapevole che il paesaggio si riduce sempre più al prodotto di una società capitalistica e industriale, un «bene immobiliare»¹⁴⁷. La natura «è intrinsecamente lontana, non ha nulla a che vedere con noi, ci volta le spalle»¹⁴⁸: le linee invisibili di demarcazione della proprietà privata, derivate dalla pura speculazione senza considerare la topografia del luogo, vengono tradotte in tratti marcati e visibili, che definiscono lo spazio nell'immagine.

I volumi, molto differenti tra loro, di Adams e Baltz testimoniano una riflessione già strutturata, con caratteristiche formali e linguistiche specifiche, prima dell'organizzazione della mostra di Rochester. L'apporto fondamentale di Jenkins sarà quello di riunire per la prima volta degli autori accomunati da un certo sguardo sul paesaggio e proporli al grande pubblico. Inoltre, la decisione di includere le serie dei Becher, a carattere fortemente concettuale, e gli scatti a colori di Shore, in un momento in cui la fotografia a colori non godeva ancora di legittimazione artistica, contribuirono a enfatizzare la portata rivoluzionaria dell'esposizione. Anche per queste ragioni, la mostra fu inizialmente incompresa e il riscontro negativo: a nessuno “piaceva” quel paesaggio deturpato e quel linguaggio freddo e descrittivo, che non lasciava spazio al sentimento. Le vedute aeree di Joe Deal sui ranch recintati nei pressi di Albuquerque in New Mexico, i motel fotografati da John Scott lungo la celebre Route 66, le enormi strade di Los Angeles costellate di insegne e segnali dai colori accesi osservate da Stephen Shore mostravano l'emergere di una nazione essenzialmente urbana, creando un senso di disappropriazione e rendendo visibile un nuovo rapporto con il tempo. I modelli di questi autori erano i fotografi pionieri, i cui lunghi tempi di esposizione, sommati ai tempi di preparazione delle lastre e, prima ancora, alle giornate di viaggio con carovane, muli e cavalli, definivano un'esperienza dello spazio dettata da un *ritmo* lento. Al contrario, i nuovi «schiavi

¹⁴⁶ L. Baltz, *The new industrial parks near Irvine*, California, Leo Castelli/Castelli Graphics, New York 1974.

¹⁴⁷ L. Baltz, *Note su Park City* in Id. *Scritti*, cit., p. 34.

¹⁴⁸ Ivi, p. 35.

dell'automobile» sono portati a negare lo spazio: sostiene infatti Adams che «se il tempo necessario per attraversare lo spazio è un modo per definirlo, pensare a una visione dello spazio “in tempo zero” significa negarne la realtà»¹⁴⁹. Si tornerà su questa affermazione nel secondo capitolo: ciò che interessa qui sottolineare è la volontà, da parte dei nuovi topografi, di concedere uno sguardo lento e paziente sul paesaggio, capace di renderne visibili i dettagli più infimi e nascosti¹⁵⁰. Il risultato è una fotografia che nega con risolutezza il “momento decisivo”, per creare un'immagine estremamente statica. Non si può però sostenere che gli scatti riuniti a Rochester mostrino un paesaggio “senza speranze”, in cui la deturpazione del territorio nega ogni possibilità di piacere estetico: al contrario, la geometria e l'asciuttezza delle fotografie presentate compongono un paesaggio in cui «risiede ancora una pura e glaciale bellezza»¹⁵¹. Ciò che ora occorre domandarsi è che cosa sia questa “bellezza” del paesaggio. “Belli” sono i paesaggi naturali di Ansel Adams, così come le strade urbane di Evans e gli spazi destinati a uso industriale e parzialmente costruiti di Baltz. E “belle” erano le lande infinite, poi attraversate dalla ferrovia, diventate oggetto di studio scientifico e conquista da parte dei primi pionieri. Per affrontare la sempre delicata questione del “bello”, bisogna prima fare un passo indietro e porsi la domanda che pertiene a tutte le immagini analizzate: che cos'è il paesaggio?

¹⁴⁹ R. Adams, *Alla ricerca di un silenzio adeguato*, in Id. *La bellezza in fotografia*, cit., p. 68.

¹⁵⁰ La necessità di ripristinare uno sguardo “contemplativo” sul paesaggio dell'Ovest riguardò anche un altro progetto, decisamente meno conosciuto e emblematico, ma comunque degno di nota avviato dai fotografi Mark Klett, Ellen Manchester e JoAnn Verburg, a cui si aggiunsero in un secondo momento Gordon Bushaw and Rick Dingus. *The Rephotographic Survey Project* si sviluppa tra il 1977 e il 1979 e vede questi fotografi impegnati a “rifotografare” – termine da loro coniato – i luoghi dei pionieri dell'Ottocento. Non si trattava semplicemente di recarsi negli stessi luoghi, quanto di “ripetere” le immagini originali, riprodurre il medesimo punto di vista e la composizione visuale dell'immagine, prestando attenzione anche all'esposizione della luce per cercare di scattare nello stesso momento del giorno. Il progetto ha vissuto tre diverse stagioni: la prima è stata dedicata a rifotografare il lavoro di William Henry Jackson per l'Hayden Survey del 1873 in Colorado; la seconda e la terza si sono soffermate invece sui lavori di Timothy O'Sullivan, John K. Hillers, Andrew Russel e altri fotografi che avevano partecipato alle King e Wheeler Surveys tra il 1867 e il 1873. Nel complesso sono stati rifotografati 122 siti in Colorado, Utah, Nevada, California, Idaho, Arizona e New Messico. Il progetto si basava sulla curiosità condivisa di registrare i cambiamenti del territorio dopo anni di intervento umano, ma anche di individuare il preciso punto di vista dei fotografi pionieri. Le fotografie, conservate presso l'Harry Ransom Centre insieme agli originali dell'Ottocento, mostrano crescita urbana, siti minerari e bacini idrici che hanno modificato il territorio, ma anche luoghi remoti in cui i cambiamenti fisici erano sostanzialmente nulli.

Cfr. *Second View: The Rephotographic Survey Project*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1984.

¹⁵¹ L. Baltz, *The New West* in Id. *Scritti*, cit., p. 29.

1.3. Note sui rapporti paesaggio-ambiente naturale. Che cosa intendiamo quando parliamo di paesaggio?

*Il campo davanti al quale vi trovate
sembra avere le stesse proporzioni della vostra vita.*

John Berger

In una conversazione con Joachim Gasquet, Paul Cézanne riporta che la moglie usava rimproverarlo quando tornava a casa perché aveva gli occhi rossi, “iniettati di sangue”¹⁵². Nel tentativo estenuante di dipingere la Sainte Victoire, di delinearne lo «scheletro di pietra», il pittore mantiene lo sguardo così fisso sulla montagna che sembra che i suoi occhi stiano per sanguinare. L’insistenza dello sguardo fa sì che l’artista cominci a “separarsi” dal paesaggio, a *vederlo*. Come ha sostenuto Gilles Deleuze, «questa storia è anche una genesi dell’occhio. Non c’è nessun occhio nel momento del caos puro, è dissolto. L’occhio è tutto arrossato, non vede più nulla»¹⁵³. Quella specie di ebbrezza, di estasi al momento del “caos puro”, prima che inizi l’atto di dipingere, è la “genesì dell’occhio”. A partire da questo momento, le basi geologiche della montagna cominciano a rivelarsi, i piani e la geometria a stabilirsi: l’*armatura* della tela si compone e «tutto si tiene»¹⁵⁴.

Se Timothy O’ Sullivan è stato definito da Robert Adams il «Cézanne americano»¹⁵⁵, non è soltanto per l’attenzione all’armonia della natura. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il fotografo-pioniere era interessato al *vuoto* e alla *tensione* che quei territori desertici esercitavano sul suo corpo. Per giungere alla definizione di quelle linee geologiche e geometriche, entrambi gli artisti dovevano passare *attraverso* il “caos”. Soltanto questa *fuga*, questo *passaggio* attraverso la “catastrofe” permette all’artista francese, da un lato, e al fotografo statunitense, dall’altro, di far sorgere un altro mondo¹⁵⁶. Sostiene Adams in

¹⁵² J. Gasquet, *Ciò che mi ha detto...*, in M. Doran (a cura di), *Conservations avec Cézanne*, Editions Macula, Paris 1978; tr. it. *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli Editore, Roma 1995, p. 129.

¹⁵³ G. Deleuze, *Sur la peinture. Cours Mars-Juin 1981*, Les Éditions de minuit, Paris 2023; tr. it. *Sulla pittura. Corso maggio-giugno 1981*, Einaudi, Torino 2024, p. 19.

¹⁵⁴ J. Gasquet, *Ciò che mi ha detto...*, cit. p. 127.

¹⁵⁵ Cfr. R. Adams, *Alla ricerca di un silenzio adeguato*, in Id. *La bellezza in fotografia*, cit., p. 80.

¹⁵⁶ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 167: «è come se improvvisamente si introducesse un Sahara, una zona di Sahara, nella testa; [...] come se si cambiasse unità di misura, sostituendo alle unità figurative unità micrometriche, o, al contrario, cosmiche. [...] È come una *catastrofe*

riferimento ai paesaggi di O' Sullivan: «Sono i luoghi estremi dove possiamo sopravvivere, con maggiore consapevolezza, alla ricerca di un'eccezione, di qualcosa che non ci venga sottratto. Come spiegare altrimenti la forza dei più bei paesaggi ottocenteschi se non per il modo in cui escono da questa *tensione*?»¹⁵⁷. I termini “tensione”, “caos/confusione”, “ordine”, “catastrofe” compaiono tanto nella descrizione del processo pittorico di Cézanne – e nelle parole di Deleuze per affrontare l'essenza della pittura – quanto nel saggio di Adams a proposito di O' Sullivan e della nascita di un certo “occhio” sul paesaggio. Non si deve commettere l'errore di sovrapporre le due sfere teoriche, di portata certamente differente, e tantomeno i due linguaggi espressivi. Ciò che qui interessa è cercare di stabilire in che cosa, oltre il più immediato e superficiale riferimento al “pittore di paesaggio”, O' Sullivan sia cézanniano. Anche il fotografo-pioniere, con ogni probabilità, aveva gli occhi rossi dopo aver atteso ore accanto al banco ottico, sotto il sole cocente o nel freddo delle montagne, a fare i conti con la forza del vento, in attesa della giusta luce riflessa nello specchio d'acqua. Ma il rossore non è il risultato della fatica fisica necessaria per realizzare le fotografie. Come affermato lucidamente da Adams, al contrario di chi aveva sostenuto che le immagini di O' Sullivan fossero un mero rilievo scientifico del territorio, «c'è una sola cosa che può continuare a farti arrampicare sulle rocce, a rischiare il morso dei serpenti, a schiacciare continuamente mosche: il *vedere*. È unicamente il piacere e l'impegno verso ciò che si vede, non verso ciò che si può comprendere razionalmente, a giustificare una fatica altrimenti priva di senso»¹⁵⁸. In altre parole, le fotografie esistono per l'*esperienza* che l'autore fa del paesaggio: la forza delle vedute nei territori della Sierra Nevada risiede nella volontà di produrre un'*immagine* di quell'*esperienza*. Immagine di uno spazio complesso, carico di qualità e differenze che occorre organizzare in una composizione: per farlo, è necessario prestare attenzione alle relazioni tra le cose, alla luce che ne disegna i contorni e lo spessore. I paesaggi di O' Sullivan si compongono allora – al pari dei dipinti di Cézanne – di “volumi” e di rapporti tra forme, frutto dell'insistenza del “vedere”. Nelle parole di John Berger, l'esperienza di quel paesaggio «è molto precisa e riconoscibile all'istante. Esiste però a livello di percezione e sensazione che probabilmente è preverbale»¹⁵⁹. Nella percezione di un paesaggio si compie infatti un'esperienza di natura diversa da quella conoscitiva: si tratta di un'*esperienza estetica*,

sopravvenuta sulla tela nei dati figurativi e probabilistici. È come il sorgere di un altro mondo. [...] La mano del pittore è intervenuta per scrollarsi di dosso la dipendenza e infrangere la sovrana organizzazione ottica: come in una catastrofe, in un caos, non si vede più nulla».

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Ivi, p. 83.

¹⁵⁹ J. Berger, *Campo*, in Id. *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 262.

organizzata sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative. Definire il paesaggio come “produttore di esperienze estetiche” significa affrontare soltanto uno dei tanti modi di accostarsi al paesaggio, quello che riguarda più direttamente la sfera artistica e fotografica. Tale modo di intendere il paesaggio non è però l’unico: esso incrocia infatti interessi e studi di varie discipline, quali l’antropologia, la sociologia, la psicologia, la geografia, l’architettura e altre. Ciò che interessa qui è affrontare il “discorso” del paesaggio da un punto di vista filosofico – e più precisamente estetico – per chiarire che cosa si intende quando si parla di “paesaggio” in relazione all’operazione fotografica e letteraria¹⁶⁰. Per fare ciò occorre chiarire anzitutto la genesi del concetto e affrontare brevemente la differenza che intercorre tra paesaggio, territorio e ambiente naturale. In un secondo momento si entrerà più direttamente nel merito della relazione tra paesaggio e fotografia.

1.3.1. *Landscape* – Paesaggio

Paesaggio è una «parola sporca», sosteneva Ansel Adams. *Sporca* non soltanto perché «è là dove finisce la natura», ma anche per il fatto che sfugge a una definizione univoca e universalmente accettata. È sufficiente pensare a tutte le diverse situazioni in cui si utilizza comunemente il termine: “paesaggio” è ciò che si ammira dall’alto di una montagna o di una collina, ma anche la distesa di palazzi e grattacieli in vetro che si stagliano sul fiume Hudson in quella meravigliosa veduta di Manhattan da Governors Island; è un dipinto di Gustave Courbet e al tempo stesso una fotografia di Andreas Gursky; è “qualcosa” che occorre preservare e valorizzare, oggetto di leggi e convenzioni, da un lato, e di scorribande di turisti, dall’altro, disposti a fare ore di coda per salire sulla Tour Eiffel e osservare Parigi dall’alto. Si parla di paesaggio marino, rurale, montano, urbano, lagunare, collinare, desertico e molti altri. Cos’hanno in comune la descrizione delle valli del Po di Gianni Celati con l’immagine-ricordo di quel panorama che si era inaspettatamente aperto di fronte ai nostri occhi da bambini quando, dopo esserci addormentati durante un viaggio in auto, ci svegliavamo con un paesaggio innevato fuori dal finestrino?

¹⁶⁰ Cfr. M. Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 15: «Il discorso del paesaggio – nell’accezione foucaultiana del termine “discorso” – rappresenta la totalità degli elementi che influenzano direttamente o indirettamente il paesaggio. *Influenza* è qui preferito a *regolazione* o *imposizione*, data la complessità delle relazioni multilaterali in gioco».

La maggior parte degli studi che hanno affrontato la questione del paesaggio da un punto di vista filosofico hanno anzitutto introdotto la storia dell'etimologia del termine. È utile riprenderla qui per due ragioni: in primo luogo perché rende evidente la dimensione fortemente culturale del concetto, poi in quanto è funzionale a mostrare la componente intrinsecamente estetica e filosofica del fenomeno. La parola “paesaggio” non esisteva in greco e in latino: essa appare per la prima volta nelle lingue neolatine tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, mentre esisteva già, con significato differente, nelle lingue germaniche. In tedesco, olandese e inglese le parole *Landschaft*, *landschap* e *landscape* derivano dal sostantivo *Land* (terra), mentre in francese, italiano e spagnolo i termini *paysage*, *paesaggio* e *paysaje* rinviano alla radice *paese*. La diversità non si ferma soltanto all'etimologia del termine, ma riguarda più profondamente il significato che esso ha assunto nei diversi contesti linguistici. Mentre nelle lingue germaniche i termini designano anzitutto la “porzione di territorio”, la regione, la provincia o la patria, nelle lingue neolatine le parole indicano il *dipinto di paesaggio*, la *rappresentazione* e non il paesaggio reale. Secondo quanto riportato da Michel Jakob, la parola francese *paysage* fu utilizzata per la prima volta nel 1493 dal poeta Jean Molinet e il neologismo sarà registrato soltanto a partire dal 1549, quando compare nel dizionario francese-latino dello stampatore Robert Estienne come: «Paesaggio, parola comune tra i pittori»¹⁶¹. In Italia, intorno agli stessi anni, si comincia a utilizzare il termine “Paese” per indicare i paesaggi dipinti e la locuzione “pittore di Paesi” diventa corrente nel Cinquecento. Il neologismo “paesaggio” sarà invece attestato dalla metà del XVI secolo e diventerà corrente dalla fine del Settecento. Allo stesso modo anche in tedesco, verso la fine del XV secolo, la parola comincia a specializzarsi e a indicare la pittura di paesaggio.

La creazione – o lo slittamento – di un termine specifico per indicare la pittura di paesaggio è la chiara conseguenza dell'emergere di un nuovo genere pittorico nella cultura occidentale, in cui comincia ad affermarsi la rappresentazione di territori reali o immaginari, in un primo momento come “sfondo”, poi via via come soggetto autonomo. Quello che Jakob definisce “il paradosso per eccellenza” del paesaggio è dunque il fatto che la copia – la *rappresentazione* – precede l'originale: «Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e soltanto molto più tardi, soprattutto grazie alla prassi artistica, diventerà altra cosa: *l'esperienza*

¹⁶¹ Ivi, p. 29.

Sulla questione etimologica, vedere anche P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 14-20; M. Sicard, *La fotografia e il concetto di paesaggio* in M. Borgherini, M. Sicard (a cura di), *PhotoPaysage. Il paesaggio inventato dalla fotografia*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 21.

di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno»¹⁶². Si produce dunque una duplicità del termine, che, ancora oggi, può significare tanto il dipinto o la fotografia quanto la *percezione* che abbiamo di un determinato territorio. Se però, come è stato chiarito, il termine non esisteva nella lingua greca e latina, ciò non significa che gli antichi non facessero esperienza dei luoghi in cui si trovavano. Vale la pena accennare brevemente a un paio di teorie che si sono poste come possibili risposte alla questione della “mancanza” del paesaggio in alcune società o culture. Anzitutto, il saggio del filosofo tedesco Joachim Ritter pubblicato nel 1962 dal titolo *Paesaggio*¹⁶³. Muovendo dalla descrizione della scalata al monte Ventoux, in Provenza, compiuta da Petrarca nel 1335, Ritter lega lo stupore provato dal poeta di fronte al panorama, con l’atto di contemplazione della natura – intesa come *cosmo* – proprio degli antichi. Con l’avvento della scienza moderna si assiste invece, secondo Ritter, a un progressivo tramonto dell’idea di natura come totalità e al sopravvenire del concetto di paesaggio per supplire la perdita di una visione totale del cosmo. Per questa ragione, l’esperienza *estetica* del paesaggio è necessariamente legata alla modernità.

In modo radicalmente diverso, il geografo francese Augustin Berque teorizza – sempre al fine di spiegare la mancanza di una esperienza del paesaggio nelle società antiche – l’esistenza di *società di paesaggio e società senza paesaggio*¹⁶⁴. La sua argomentazione muove dal contesto cinese, in cui già all’inizio di quella che per l’Occidente è l’era cristiana sono attestate pitture di paesaggio e più termini per designare ciò che chiamiamo “paesaggio”. Paragonando questa situazione con quanto avvenuto in Europa tra Quattrocento e Cinquecento, Berque elenca quattro indici empirici per stabilire la presenza di una cultura paesaggistica: la presenza di un termine per designare l’oggetto; l’esistenza di descrizioni, orali o scritte, di paesaggi; il fatto che vi siano delle rappresentazioni artistiche di paesaggio; e, in ultimo, il fatto che la civiltà conosca il giardino e mostri esempi di progettazione e realizzazione di spazi dedicati al giardino. L’analisi di varie civiltà porta Berque a sostenere che le uniche *società di paesaggio*, prima della diffusione del modello occidentale in tutto il mondo, fossero la Cina e, a partire dal XV secolo, l’Occidente europeo. È un punto interessante, che potrebbe essere sviluppato in relazione all’esportazione della “rappresentazione” in territori e società in cui la mediazione tra il soggetto e l’ambiente in cui era inserito era di diversa natura. L’analisi di cosa abbia

¹⁶² M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., p. 29.

¹⁶³ J. Ritter, *Paesaggio. La funzione dell’estetico nella società moderna*, in Id., *Soggettività*, Marietti, Genova 1962.

¹⁶⁴ A. Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Éditions Hazan, Paris 1995. Vedere anche A. Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon Editions, Paris 1994.

comportato l'introduzione di un modello *visuale*, come la pittura o la fotografia, presso alcune comunità “senza paesaggio”, secondo l'ipotesi di Berque, potrebbe costituire un'interessante corollario estetico-politico alla teoria del geografo francese.

Non è qui possibile approfondire queste posizioni ed enumerare le reazioni che queste teorie suscitarono nel tempo. Ciò che interessa è però mostrare come questi studi siano accomunati dall'idea di intendere il paesaggio nel “contatto” tra un soggetto percepente e senziente e un oggetto. Contatto che, secondo questi autori e altri importanti studiosi del paesaggio, è necessariamente legato all'avvento della modernità, momento in cui appare il termine nel contesto occidentale e in cui si perde man mano il nesso tra fatti (materiali, fisici, scientifici) e significati (percettivi, simbolici, fenomenici)¹⁶⁵. La nozione di paesaggio è quindi da considerare in relazione ad alcune epoche e ad alcune culture, perché risulta sconosciuta ad altre. Il paesaggio è, per queste ragioni, da intendersi nella sua *storicità*, nel complesso rapporto che instaura con l'orizzonte storico e culturale delle differenti società.

1.3.2. Paesaggio-territorio-ambiente

Il diverso modo di intendere il paesaggio e di rapportarsi ad esso ha origine nelle radici etimologiche del termine, ma subisce importanti condizionamenti successivi che vedono contrapporsi, nell'orizzonte occidentale, il pensiero di studiosi statunitensi e canadesi con la concezione europea di paesaggio. Il diverso rapporto con la natura e, conseguentemente, le sue differenti modalità di rappresentazione hanno infatti condotto a considerevoli divergenze di pensiero.

Ripartendo dall'argomentazione sviluppata nel paragrafo precedente, si può sostenere che nel contesto europeo – in cui si è sviluppata l'idea di paesaggio come *relazione* – sia impossibile pensare un paesaggio “puro”, che non sia intriso di memorie storiche, letterarie e artistiche. Lo sostiene in modo chiaro il filosofo Paolo D'Angelo, quando in *Filosofia del paesaggio* scrive: «In Europa infatti l'amore per la natura è nato come amore per la *bellezza* della natura, per l'intreccio tra storia e natura, o tra natura e cultura. Fin dal momento in cui è diventato oggetto di intervento pubblico, con la prime leggi di tutela, il paesaggio del nostro continente è stato un *paesaggio culturale*»¹⁶⁶. Nel continente europeo, infatti, gli elementi naturali che

¹⁶⁵ Cfr. A.L. Siani, *Introduzione al paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2024, p. 37.

¹⁶⁶ P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 30.

compongono il paesaggio – la flora, l'idrografia, la conformazione fisica – entrano continuamente e necessariamente in contatto con l'azione dell'uomo. Si preferisce la definizione *paesaggio culturale* alla forse più immediata accezione di *paesaggio antropizzato* in quanto questo modo di intendere il paesaggio tiene conto non soltanto dell'opera dell'uomo sulla natura, ma dell'ineluttabile intreccio tra storia e natura. Come sostenuto da Salvatore Settis, che al paesaggio e alla sua tutela ha dedicato diversi libri¹⁶⁷:

lo spazio in cui viviamo non è mai “neutro”. Fu spazio di natura, con le sue continuità e i suoi sconvolgimenti, fino a quando l'uomo prese a imprimervi i propri segni, trasformandolo profondamente a propria somiglianza. Lo spazio dell'uomo – lo capirono molto tempo fa i grandi geografi del passato come Carl Ritter – è riflesso e memoria della storia e della società, anzi delle storie e delle società che lo hanno plasmato nel tempo, che lo plasmano oggi per gli uomini e le donne di domani¹⁶⁸.

Lo spazio è dunque memoria delle sedimentazioni storiche, stratificazione di tracce e processi che, in modo discontinuo, l'hanno plasmato e “progettato”. L'utilizzo della parola più generica “spazio” non è casuale in quanto permette a Settis di includere in essa i termini *paesaggio*, *territorio* e *ambiente* – e successivamente affrontarne l'analisi sistematica da un punto di vista giuridico. Essi, infatti, non sono sinonimi, ma si riferiscono a un medesimo *spazio*, che è quello della vita ordinaria di ciascuno. L'urgente necessità avvertita dall'archeologo e storico dell'arte italiano di comprendere a fondo i significati dei singoli termini muove dalla consapevolezza del processo di degradazione in atto e dalla confusione che genera l'uso di queste parole in differenti contesti, con particolare riferimento a quello giuridico¹⁶⁹. Si tratta infatti di concetti molto vicini tra loro, ma i cui significati non sono sovrapponibili. Brevemente, e limitandoci

¹⁶⁷ Di S. Settis occorre ricordare i seguenti scritti: *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002; *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente* (con A. Leone, P. Maddalena, T. Montanari), Einaudi 2013; *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Einaudi, Torino 2017.

¹⁶⁸ S. Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010, p. 51.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 50-51: «Può accadere, poniamo, che alla vigilia della cementificazione di una secolare pineta costiera un comitato di cittadini o un'associazione come Italia Nostra, il Fai o il Wwf provi a bloccare le ruspe invocando la difesa del *paesaggio*, l'art. 9 della Costituzione che ne fa menzione, le strutture dello Stato che hanno il compito di tutelarlo. Può accadere che la Regione o il Comune in parola replichino dicendo che è “tutto regolare”, poichè ad essi, e non allo Stato, spetta la pianificazione di quel *territorio*. Può accadere infine che, nel dar notizia di queste schermaglie e conflitti di competenza, giornalisti o politici parlino di difesa dell'*ambiente*, e che le associazioni insorte contro la lottizzazione vengano definite “ambientaliste”, anche se (poniamo) nei loro documenti e comunicati si parla solo di *paesaggio*, e la parola “ambiente” non c'è mai. Tutti hanno in qualche modo ragione (o se la danno), tutti invocano in proprio favore leggi e decreti. Ma allora chi ha torto? A chi spetta dire se quella pineta andava protetta o no? Quella pineta è “paesaggio”, “territorio” o “ambiente”?».

alle accezioni utili a questa ricerca, il termine “ambiente” – da *ambire* latino – rimanda all’atto di “essere intorno a”. Risulta quindi essere «lo spazio che circonda una cosa o una persona e in cui questa si muove o vive»¹⁷⁰. Di qui passa a significare, in termini più ampi, «la natura, come luogo più o meno circoscritto in cui si svolge la vita dell’uomo, degli animali, delle piante, con i suoi aspetti di paesaggio, le sue risorse, i suoi equilibri, considerata sia in sé stessa sia nelle trasformazioni operate dall’uomo e nei nuovi equilibri che ne sono risultati, e come patrimonio da conservare proteggendolo dalla distruzione, dalla degradazione, dall’inquinamento»¹⁷¹. Il termine “territorio” invece viene definito come «regione o zona geografica, porzione di terra o di terreno d’una certa estensione»¹⁷².

Non interessa in questa sede soffermarsi sul territorio, che aprirebbe ad ambiti quali l’economico, il sociale, il geografico e il politico. Ciò che occorre invece analizzare più in profondità è il binomio paesaggio/ambiente. Per due ragioni: la prima, in quanto in questa coppia si gioca la sostanziale differenza di approccio allo “spazio” tra cultura nordamericana ed europea; poi, perché si ritiene fondamentale fissare in modo quanto più chiaro possibile l’ambito di intervento e riflessione della ricerca, che intende concentrarsi sull’estetica del paesaggio e non dell’ambiente. Per poter proseguire nello svolgimento dei prossimi capitoli, occorre dunque chiarire queste posizioni ed esplicitare perché la scelta sia ricaduta sull’estetica del paesaggio. Cosa differenzia, dunque, l’ambiente dal paesaggio?

«All that can be established with any certainty is that, like place, landscape is a vague concept and in reality has fuzzy edges»¹⁷³, ha sostenuto Isis Brook. A partire dall’etimologia del termine, come abbiamo già visto, il concetto di paesaggio risulta difficilmente circoscrivibile. Non si tratta di una porzione di territorio considerata nella sua materialità e tantomeno di uno spazio indipendente da ogni soggetto umano. Seguendo l’argomentazione sviluppata da Alberto Siani nel suo *Introduzione al paesaggio*, territorio e ambiente possono infatti «semanticamente fungere da contenitori “vuoti” in cui possono trovarsi o non trovarsi soggetti umani che li abitano/percepiscano»¹⁷⁴. Al contrario, il paesaggio si costruisce nella *relazione* tra il soggetto che percepisce, sente e immagina e l’oggetto. Nelle parole del geografo Peter Howard, «a volte non è facile separare i due concetti di paesaggio e ambiente, anche se l’elemento critico è che il paesaggio implica la percezione e l’interazione umana; la percezione

¹⁷⁰ <https://www.treccani.it/vocabolario/ambiente/>

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² <https://www.treccani.it/vocabolario/territorio/>

¹⁷³ I. Brook, *Aesthetic Appreciation of Landscape*, in P. Howard (a cura di), *The Routledge Companion to Landscape Studies* (2nd edition), Routledge, London 2019, p. 42.

¹⁷⁴ A.L. Siani, *Introduzione al paesaggio*, cit., p. 22.

non è necessariamente visiva, ma deve essere coinvolta una qualche percezione del luogo da parte di una persona»¹⁷⁵. Paesaggio, dunque, come qualcosa che si situa nell'*incontro*, nel *contatto*, tra soggetto e oggetto, tra realtà fisica e mentale, tra natura e cultura. In questo senso, esso è pertanto un fenomeno *culturale*, che varia a seconda di influenze storiche, sociali, economiche e politiche¹⁷⁶. Proprio in quanto costruito culturale, l'immaginario legato al paesaggio può variare moltissimo: come già sottolineato, nel contesto europeo, per esempio, il paesaggio è quasi sempre intriso di tracce umane, di storia e di cultura, mentre il Nord America, che riguarda direttamente la presente ricerca, ha storicamente considerato il paesaggio in relazione alla natura incontaminata e selvaggia. Se riprendiamo le fotografie di Ansel Adams scattate a Yosemite, esse costituiscono l'immagine più nitida di ciò che la cultura statunitense ha sempre inteso come "paesaggio". Le sue opere hanno infatti incarnato per lungo tempo l'ideale della *wilderness*, squisitamente americano: la sensibilità per la natura selvaggia e per i suoi aspetti fisici e biologici hanno contraddistinto il rapporto con la natura nella cultura americana a partire dall'Ottocento. La presenza di ampi spazi non antropizzati ha favorito questo "attaccamento" identitario e simbolico alla natura, sulla scia del quale sono stati istituiti i primi parchi nazionali (Yellowstone nel 1872; Yosemite nel 1890). La bassissima densità di popolazione e la presenza, in ogni dove, di un campo visivo praticamente indeterminato hanno fatto sì che si sviluppasse un rapporto con lo spazio radicalmente altro rispetto a quanto accade in Europa. «Gli alberi si agitano prima della pioggia, come se già avvertissero la pesantezza. Quel paesaggio continuava all'infinito: gli Stati Uniti d'America. Era molto facile dimenticare che il mondo era fatto quasi per intero da campi di granoturco»¹⁷⁷, si legge in *Lila* di Marilynne Robinson. L'abitudine del corpo a relazionarsi con quei territori infiniti, che vanno dalle montagne della Sierra Nevada al deserto del New Mexico, dalle praterie del North Dakota alle piantagioni degli stati del Sud fino alle foreste del Maine, ha favorito lo sviluppo di studi che prediligevano la nozione di *ambiente* a quella di *paesaggio*¹⁷⁸. Il cosiddetto "paradigma

¹⁷⁵ *Ibidem*. Cfr. P. Howard, *An Introduction to Landscape*, Routledge, London-New York 2011.

¹⁷⁶ Per un approfondimento sulla dimensione culturale del paesaggio, importante è la riflessione sviluppata da Rosario Assunto nel suo *Il paesaggio e l'estetica*. Muovendo dalla considerazione della spazialità e della temporalità proprie del paesaggio, Assunto sostiene che lo spazio del paesaggio non è geometrico, ma uno spazio vissuto, insieme limitato e aperto. La dimensione temporale intreccia invece due ordini differenti, quello della natura e quello della storia umana. Sostiene infatti: «tutto il paesaggio da noi conosciuto come naturale è un paesaggio plasmato dall'uomo: è natura a cui la cultura ha impresso le proprie forme, senza però distruggerla in quanto natura».

Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973.

¹⁷⁷ M. Robinson, *Lila*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014; tr.it. *Lila*, Einaudi, Torino 2015, p. 223.

¹⁷⁸ Cfr. A.L. Siani, *Introduzione al paesaggio*, cit., p. 28: «Il paesaggio resta comunque un tema essenzialmente europeo [...], fino a quando a partire dalla metà degli anni Venti del Novecento lo statunitense Carl Sauer, tra i fondatori della geografia culturale, introduce il tema negli Stati Uniti, in contrasto al modello geografico deterministico allora dominante. Il tema incontra infatti l'opposizione positivista di un altro geografo americano,

ambientale” si contrappone all’approccio paesaggistico per il fatto di salvaguardare l’esperienza della natura come *ambiente naturale*. Secondo quanto sostenuto dallo studioso canadese Allen Carlson nel suo saggio del 1979 dal titolo *L’apprezzamento dell’ambiente naturale*¹⁷⁹, è possibile apprezzare esteticamente un ambiente in diversi modi. Il primo è il «modello dell’oggetto», secondo il quale si possono ammirare singoli oggetti attraverso le loro caratteristiche formali, quali per esempio i dettagli delle striature su un pezzo di legno, che ricordano alcune delle fotografie di Adams e Weston. Oppure, si può apprezzare l’ambiente come “paesaggio”. In questo caso si considera la natura come uno *sfondo* e la si ricollega immediatamente a un dipinto, apprezzandone dunque le tonalità o la composizione. Secondo Carlson, quindi, quest’ultima modalità di apprezzamento condurrebbe a considerare l’ambiente non come qualcosa in cui si è immersi, ma soltanto come uno *scenario* da ammirare con la sola vista. Inoltre, considerare l’ambiente come paesaggio significherebbe perderne la naturalità e considerarne soltanto l’aspetto “artistico”, esperirne la bidimensionalità e non l’immersività. Lo studioso propone quindi un terzo modello, l’unico che ci permette di apprezzare la natura come *ambiente naturale*, ossia come qualcosa in cui siamo immersi, senza pensarlo secondo criteri artistici. L’unica conoscenza che fornisce dunque le categorie appropriate per apprezzare un ambiente è, secondo l’analitico canadese, quella della *scienza naturale*. Chiaramente, questo tipo di argomentazione nega un qualsiasi riferimento all’esperienza emotiva e al rapporto percettivo, sensoriale e immaginativo che si instaura con la natura. Non interessa qui affrontare le varie critiche a cui andò incontro la teoria di Carlson: ciò che preme è il suo utilizzo esclusivo del termine “ambiente”. Nei suoi saggi non compare mai infatti la parola “paesaggio”, proprio perché la sua argomentazione esclude tutti quegli spazi “naturali” che sono stati oggetto di modifica e intervento da parte dell’uomo.

Se ripercorriamo però i diari di geologi e fotografi durante le prime spedizioni governative nell’Ovest, ci rendiamo conto che questo modello cognitivista di poter apprezzare la natura soltanto attraverso conoscenze scientifiche non copre l’intera sfera dell’esperienza dei pionieri. Il già citato Clarence King scriveva: «guardando lungo il dirupo, i miei occhi si spingevano fino ai ghiacciai ora assolati ora ombreggiati nella superba regione dei massi erratici della morena terminale; e ancora giù, verso basse colline ondulate rivestite di pini, dolci pendii di

Richard Hartshorne, per il quale la dimensione estetica del paesaggio implica un inevitabile e continuo slittamento semantico dalla descrizione di un’area di terra al suo aspetto e pertanto il concetto è essenzialmente confuso e inaffidabile scientificamente».

¹⁷⁹ A. Carlson, *L’apprezzamento dell’ambiente naturale*, in P. D’Angelo (a cura di), *Estetica e Paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 105-121.

verdi gradini discendenti come promontori nel mare di pianura che si estende novemila piedi al di sotto, scaldata da un sole quasi tropicale». Così come in un articolo attribuito da Beaumont Newhall a O' Sullivan si legge: «dall'isola al di sopra delle cascate non puoi vedere il grande balzo delle acque, ma ti accorgerai sicuramente di essere in presenza di uno degli spettacoli più grandiosi della Natura ascoltando il fragore dell'acqua cadente e guardando giù verso il fiume la scena selvaggia al di là della cascata». Ora, per ammirare quelle cascate non è necessario conoscerne la portata d'acqua, le leggi fisiche che governano la caduta dell'acqua o qualsiasi altro dato fisico le riguardi. È invece sufficiente *sentire* il rumore dell'acqua che cade, *immaginare* di essere trasportati da quella corrente e *vederne* la pendenza per rendersi conto di essere di fronte a uno “spettacolo della Natura”.

Che si tratti di una distesa pianeggiante ai piedi di un promontorio roccioso della Sierra Nevada o di un filare di cipressi perfettamente potati che conducono a un podere toscano, ciò che consente di apprezzare il paesaggio è un'esperienza di natura diversa da quella conoscitiva o sensoriale. «Io con un piede nella natura selvaggia e l'altro sulla strada maestra che conduce all'eterna civiltà»¹⁸⁰, scriveva Ingeborg Bachmann. Nel percepire paesaggi tra loro molto differenti compiamo invece un'esperienza di tipo *estetico* – che richiama la condizione degli “occhi rossi” di Cézanne. Anche in questo caso, gli studiosi che hanno analizzato il paesaggio da un punto di vista estetico sono innumerevoli e le teorie elaborate possiedono caratteri molto diversi. Qui ci interessa in modo particolare l'analisi condotta dal filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel, il cui scritto *Filosofia del paesaggio* costituisce in qualche misura il punto d'avvio della riflessione filosofica sul paesaggio e introduce un modo di pensare il paesaggio che rifugge il dualismo soggetto-oggetto.

1.3.3. Paesaggio come *limite*

Distesa di un campo, verde, facilmente raggiungibile, l'erba non ancora alta, tappezzata di un cielo azzurro da cui il giallo è germogliato per dare vita al verde puro, colore di superficie di ciò che il catino del mondo contiene, campo in attesa, distesa fra cielo e mare, delimitato da una cortina di alberi stampati, friabile ai bordi, con gli angoli arrotondati, campo che replica al sole con il calore, ripiano su una parete oltre la quale di quando in quando arriva il verso di un cuculo, ripiano su cui lei tiene i barattoli invisibili e intangibili

¹⁸⁰ I. Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Piper&Co Verlag, Monaco 1961; tr. it. *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985, p. 31.

del proprio piacere, campo che ho sempre conosciuto, disteso su un gomito mi chiedo se esista anche una sola direzione in cui riesco a vedere oltre il punto dove tu finisci. Il filo attorno a te è l'orizzonte¹⁸¹.

Di fronte al campo “in attesa”, ormai familiare nel suo verde puro e nella luce del sole che lo scalda, lo scrittore John Berger si domanda se si possa osservare il “punto in cui finisce”. L'orizzonte è la linea sottile ed effimera che “delimita” la distesa verde dal cielo azzurro. Il campo si estende senza interruzioni, ovunque l'autore volga lo sguardo. Nel seguito del racconto, Berger cerca di descrivere il sentimento di piacere che suscita in lui la visione del campo e conseguentemente il passaggio da «un'esperienza di osservazione disinteressata» a «una felicità istantaneamente riconoscibile»¹⁸². In un primo momento, nel definire il campo “ideale”, quello che con maggior probabilità provocherebbe un'esperienza simile, l'autore fa riferimento ai necessari *limiti* del campo: «Deve essere uno spazio dai confini visibili, anche se non necessariamente regolari; non può essere un tratto di natura sconfinato, i cui limiti siano stabiliti solo dal campo visivo dei nostri occhi»¹⁸³. Successivamente, introduce una serie di *eventi* che suscitano una qualche attenzione – un uomo che urla, un cane che abbaia, un gregge di pecore che lentamente si muove verso il centro – e determinano il campo non soltanto come *cornice* ma come “terreno” che li contiene. Il campo diviene quindi *evento* in sé, preconditione necessaria per la quale possa verificarsi quest'*esperienza*.

I termini utilizzati da Berger richiamano, anche se talvolta con significati leggermente differenti, uno dei testi principali con cui ha dovuto fare i conti la riflessione paesaggistica del Novecento. Si tratta di *Filosofia del paesaggio* di Georg Simmel, uscito nel 1913 e considerato il primo ad aver messo a tema in modo esplicito il paesaggio da un punto di vista filosofico. A differenza della natura, unica e illimitata, di cui non si potrebbe indicare “un pezzo”, «per il paesaggio», sostiene Simmel, «è assolutamente essenziale la delimitazione, l'essere compreso in un orizzonte momentaneo o durevole; la sua base materiale o le sue singole parti possono avere semplicemente il valore di natura, ma, rappresentate come “paesaggio”, richiedono un essere-per-sé che può essere ottico, estetico, legato a uno stato d'animo, richiamano un rilievo individuale e caratteristico»¹⁸⁴. Il paesaggio non è quindi qualcosa di immediatamente dato nel mondo naturale: esso non è natura – pur rimanendo legato ad essa – e non è nemmeno naturale.

¹⁸¹ J. Berger, *Campo*, cit. p. 260.

¹⁸² Ivi, p. 267.

¹⁸³ Ivi, p. 263.

¹⁸⁴ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in Id. *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006, p. 54.

L'affermazione simmeliana non si deve però intendere nel senso in cui Ansel Adams sosteneva che «il paesaggio è là dove finisce la natura». Il sociologo tedesco non contrappone natura a cultura, naturale ad artificiale. Il paesaggio non è qualcosa che si differenzia dalla natura per il fatto di essere “umanizzato”. La riflessione di Simmel si muove su un piano differente: il paesaggio sorge nel momento in cui alcuni fenomeni naturali compresenti in un dato spazio vengono percepiti come una totalità, raccolti in un'unità. È “delimitato” nel senso che è assolutamente singolare e individuale e, soprattutto, “legato a uno stato d'animo”. Il principio unificatore degli elementi naturali in “paesaggio” è ciò che Simmel chiama *Stimmung*, “stato d'animo”, appunto, o “tonalità emotiva”. Che non ha niente a che vedere con un generico “sentimento riflesso” che si può provare o proiettare su un dato paesaggio, ma è «il carattere generale di questo paesaggio», quella tonalità che pervade tutti i suoi elementi e permette di superarne la frammentarietà. Il paesaggio è dunque unità avvertita e creata tramite lo “stato d'animo” e, al tempo stesso, questo stesso sentimento si origina nel paesaggio. Chiedersi se venga prima la rappresentazione unitaria o il sentimento è, infatti, per Simmel una domanda malposta. Non esiste una relazione di causa-effetto tra i due: l'unità del paesaggio e la *Stimmung* che si origina a partire da esso sono una sola cosa. In questo modo, si evita quindi la dualità tra proprietà del paesaggio e processo psichico in quanto l'operazione mentale che ritaglia, di volta in volta, un paesaggio non è un riflesso dello sguardo umano ma nasce attraverso il *riconoscimento* della tonalità affettiva. Come sottolinea in modo chiaro Monica Sassatelli nell'introduzione all'edizione italiana della raccolta di saggi di Simmel: «il paesaggio [...] è in una posizione più incerta, poiché qui da un lato la soggettività non è strettamente creatrice e dall'altro l'oggettivazione vive solo nell'istante soggettivo della percezione»¹⁸⁵. Lo statuto incerto del paesaggio, come processo di un'attività spirituale non totalmente creatrice e nemmeno strettamente percettiva, permette di introdurre la possibilità di un'esperienza del paesaggio stesso. L'atto di esperire il paesaggio non è passivo, ma si trova in un'interazione reciproca con l'agire umano: non si dà scissione tra *sentire* e *patire*. Per usare le parole di Andrea Zanzotto, dal paesaggio si esce e si rientra «in un rapporto di continuo interscambio e risonanza»¹⁸⁶. Afferma Simmel, al termine del saggio:

¹⁸⁵ M. Sassatelli, *Presentazione* in G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit., p. 19.

¹⁸⁶ A. Zanzotto, “Dialoghi. Il film”, in Id. *Dialoghi*, Fandango Libri, Roma 2007, p. 22.

Su Zanzotto e il paesaggio cfr. G. Boffi, *Cosa dobbiamo fare delle nostre rovine? Paesaggi di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, “Fata Morgana”, n. 45, 2021, pp. 77-93.

la tonalità spirituale e il farsi di questo paesaggio, cioè la formazione unitaria di tutti i suoi singoli elementi, possono definirsi come un solo e medesimo atto, come se le molteplici facoltà della nostra anima, quelle visive e quelle del sentimento, esprimessero ciascuna nel suo tono, all'unisono, la medesima parola. Quando, come nei confronti del paesaggio, l'unità dell'essere naturale cerca di inserirci nella sua trama, la scissione in un Io che vede e in un Io che "sente" si dimostra doppiamente sbagliata. Di fronte al paesaggio siamo uomini interi, sia di fronte al paesaggio naturale che a quello che è divenuto artistico, e l'atto che lo crea per noi è, immediatamente, un atto della visione *e* un atto del sentimento, scisso in queste due parti separate solo dalla riflessione successiva. L'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da assorbire completamente in sé la materia data dalla natura, ricreandola in se stesso. Mentre noi restiamo più legati a questa materia e siamo soliti percepire ancora questo e quell'elemento particolare, l'artista vede e forma solo "paesaggio"¹⁸⁷.

L'essere "uomini interi" di fronte al paesaggio – che rimanda alla frammentarietà dell'umano – ci riporta al testo di Berger e apre ad alcune considerazioni. Anzitutto, l'espressione *di fronte* utilizzata da Simmel sta ad indicare che non si può attraversare un paesaggio. Al contrario, esso rimarrà sempre qualcosa di "distante", da esperire "da lontano", non in senso assoluto ma nella sua compresenza di vicino e lontano. Il paesaggio, per Simmel, è distante per definizione, non comincia mai con elementi dello spazio che occupiamo, ma è sempre un nostro "avvinarci" ad esso. È l'impossedibile, rimane *altro* da noi, distante proprio perché percepito. Al tempo stesso, però, si dà paesaggio soltanto nella tonalità emotivo-affettiva, nell'incontro di soggettività e oggettività, cioè nella partecipazione o, per usare un termine in voga, nell'*immersione*. In questo senso può essere inteso il "campo-evento" di Berger: come qualcosa che "punge e trapunge"¹⁸⁸, esso «sembra avere le stesse proporzioni della vostra vita»¹⁸⁹.

Il sentimento del paesaggio ci viene incontro come un'*atmosfera*. Termine chiave di un altro orientamento filosofico, che ha visto in Gernot Böhme uno dei suoi esponenti principali¹⁹⁰. Muovendo dalla fenomenologia di Husserl, Böhme considera l'estetica della natura uno dei

¹⁸⁷ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, cit., pp. 68-69.

¹⁸⁸ Ha scritto Andrea Zanzotto in "Dialoghi. Il film", cit. p. 21: «trovarci perpetuamente nascosti dietro il paesaggio [...] oppure davanti, o immersi in un continuo gioco del suo "trapungere". Un paesaggio ideato come qualcosa che punge e trapunge e di cui noi siamo una specie di spoletta, che si aggira in mezzo, che cuce...oppure qualcosa che taglia».

¹⁸⁹ J. Berger, *Campo*, cit., p. 267.

¹⁹⁰ Cfr. G. Böhme, *Aistetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wihelkm Fink Verlag, Monaco 2001; tr. it. a cura di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010.

campi principali della sua ricerca, presentata in introduzione al volume *Atmosfere, estasi, messe in scena* insieme agli altri due ambiti, l'estetizzazione del reale e l'arte¹⁹¹. A differenza di Simmel, egli non dedica una trattazione autonoma al paesaggio. Tuttavia, sulla base degli esempi forniti durante l'argomentazione, si può ricondurre la nostra percezione del paesaggio alla percezione di atmosfere. Brevemente, Böhme definisce le atmosfere come «qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa»¹⁹². Il paesaggio come atmosfera viene *sentito* ed *esperito* con un approccio estetico, e non attraverso le scienze della natura. Come già sostenuto da Simmel, non percepiamo singole “parti” nella loro separatezza, ma veniamo investiti dalla tonalità atmosferica generale, d'insieme, di una certa *scena*. Senza entrare nel merito dell'affascinante argomentazione böhmiana, consideriamo però il termine “scena” in relazione all'ambito artistico. Riprendendo anche quanto lasciato in sospeso con Simmel, ossia che l'artista “vede e forma solo paesaggio”, e riallacciando il discorso con “gli occhi rossi” di Cézanne posti a inizio paragrafo, capiamo come la pittura di paesaggio venga radicalmente fraintesa se considerata come *rappresentazione* o *riproduzione*. Piuttosto, usando i termini di Böhme, occorre intendere “quest'atto di formazione del vedere e del sentire” come la creazione di una *messa-in-scena* capace di suscitare una reazione emotiva, una tonalità emotivo-affettiva pari a quella del paesaggio “vissuto”¹⁹³. Affrontando la questione del confine dell'immagine nell'arte figurativa, l'autore distingue il *factual fact* – la realtà fisica dell'immagine – dall'*actual fact*, ossia «ciò che l'immagine irradia, la tonalità cromatica e affettiva assunta dallo spazio, [...] la *realtà effettuale dell'immagine*»¹⁹⁴.

La questione della *messa-in-scena*, intesa da Böhme anche in senso letterale, teatrale¹⁹⁵, è di particolare interesse per la ricerca perché, insieme alla questione del *limite*, può rivolgersi all'operazione fotografica. Cos'è infatti il paesaggio in fotografia se non l'effetto di un inquadramento e di una disposizione degli elementi, da parte di uno sguardo, in modo da suscitare una determinata atmosfera, una tonalità affettiva assunta dallo spazio?

¹⁹¹ A proposito dell'estetica della natura, Böhme si domanda: «quando vi si accede attraverso la sensibilità e il corpo-proprio, la natura appare in modo speciale e significativamente diverso da come appare nella ricerca delle scienze naturali? Che cosa si conosce della natura nell'approccio estetico?»

¹⁹² Ivi, p. 92.

¹⁹³ Ivi, pp. 184-185: «Mettere-in-scena qualcosa o qualcuno significa produrre uno spazio per la sua apparenza. [...] nell'esperienza delle scene sono presenti tutti i tipi di caratteri atmosferici e di elementi generatori: caratteri sinestesici, disposizioni d'animo, caratteri sociali, fisionomie, ecc. Vorrei però considerare le scene, separandole da tutto questo insieme, un tipo *specifico* di generatori, associati a un tipo specifico di caratteri: le scene generano disposizioni d'animo».

¹⁹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁹⁵ Ivi, p. 175: «Tematizzando le scene, il teatro ritorna ora al centro della nostra attenzione. Mettere-in-scena qualcosa, fare una scenata a qualcuno, portare sulla scena qualcuno: si tratta di espressioni che implicano sempre un riferimento al mondo del teatro. [...] Il teatro è un mondo di parvenza».

1.3.4. Fotografia e rotture

Alcune delle posizioni teoriche analizzate situano l'origine del paesaggio alla nascita della modernità. Allo stesso modo, si può sostenere che l'avvento della camera oscura e il suo utilizzo abbiano definito l'emergere di uno sguardo "moderno", legato in modo particolare all'affermarsi della città. «È già infatti la scoperta della visione rinascimentale, tramite la camera oscura, avvenuta non a caso in una sfera intellettuale urbana, che esclude in larga misura una visione "naturale"»¹⁹⁶, ha sostenuto Luigi Ghirri. La comunità urbana, a differenza di quella contadina, doveva "produrre" immagini rovesciate, avendo perso tutti quegli "specchi" naturali proprio degli ambienti di campagna¹⁹⁷. Nella sfera urbana cambia la percezione dello spazio e lo strumento messo a punto da Giovan Battista della Porta mostra, per la prima volta in immagine, che il mondo esterno può essere guardato in altro modo. Si possono fissare *immagini* del mondo che stabiliscano una maggiore vicinanza con "l'esterno", con "l'occhio che guarda".

Nel suo *Le origini tecnologiche del paesaggio*, lo studioso Micheal Jakob situa la camera oscura tra quelle tecnologie che hanno modificato in modo radicale la percezione del paesaggio. Sostiene: «laddove la centratura del secolo precedente riguardava in primo luogo la pratica artistica o la percezione esercitata dall'artista, la centratura ottenuta grazie alla camera oscura andava oltre la finalità immediata e indirizzava la rappresentazione mentale in generale. La camera oscura mostra in effetti che vi sono immagini del mondo che non sono il risultato della pittura»¹⁹⁸. Il saggio di Jakob offre una prospettiva interessante per pensare il paesaggio in relazione allo sguardo. Nell'introduzione al volume, lo studioso ripercorre le due grandi narrazioni su cui si è basata, a grandi linee, la teoria del paesaggio: paesaggio come *rappresentazione* e paesaggio come *esperienza*. All'idea di "paesaggio puro", già ampiamente contestata, Jakob oppone un'indagine dialettica della *costruzione* del paesaggio come risultato di varie tecnologie. A partire dal disegno prospettico, passando per l'invenzione della griglia di Alberti e arrivando alla finestra come *cornice*, Jakob sostiene che la nascita del paesaggio e la sua evoluzione nei secoli siano strettamente collegate a queste invenzioni tecnologiche. Mantenendo dunque ferma l'idea di paesaggio come "costrutto culturale", egli percorre i

¹⁹⁶ L. Ghirri, *∞ Infinito*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 57.

¹⁹⁷ Cfr. G. Celati, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 253: «Tutti i marchingegni per ridurre e fissare la visione non potevano sorgere che in una civiltà urbana...Nella civiltà contadina nessuno sentiva la necessità di creare un mondo alla rovescia perché in campagna tutti lo vedevano ovunque...Lo vedevano nei fossi, nei pozzi, negli stagni, nelle ombre».

¹⁹⁸ M. Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2022, p. 120.

cambiamenti dello sguardo a partire dal Rinascimento affermando che «la condizione di possibilità per l'emergere del paesaggio e della sua qualità pittorica, il fatto di funzionare come un'immagine degna di essere dipinta, è un artificio»¹⁹⁹. La questione della modificazione dello sguardo in seno a dispositivi differenti non è certo una novità ed è stata esplorata in moltissimi studi di natura e ambito differenti²⁰⁰. Ciò che qui ci interessa è il rapporto sguardo-paesaggio in relazione alla fotografia, a cui Jakob non accenna, concludendo la sua analisi con l'avvento della camera oscura. Se quest'ultima aveva fornito la «dimostrazione del fatto che si può guardare il mondo altrimenti, che vi era un modo di fissare *immagini* del mondo in seno alla nostra stessa interiorità», cosa *può* la fotografia sul paesaggio?

Teniamo fermi due punti dell'argomentazione: anzitutto, il paesaggio come *esperienza estetica*, come “tonalità affettiva” che germoglia e sta nella relazione tra soggetto e oggetto e che non può fare a meno della sua dimensione culturale per essere pensato; in secondo luogo, il paesaggio come *limite*, necessariamente “incorniciato”, non tanto nel senso in cui lo intende Simmel, ma proprio in relazione alle tecnologie che, di volta in volta, “costruiscono” il paesaggio. Che avvenga attraverso una finestra, una cornice di un dipinto, una lastra fotografica o un disegno prospettico, la nostra percezione del paesaggio è sempre mediata da una cornice²⁰¹. Ma riprendiamo soprattutto, in relazione a questi due punti, il concetto di *distanza*: il paesaggio si dà in quella “distanza” che è allo stesso tempo un essere *dentro* e *dietro*. Il nostro sensorio è immerso nel paesaggio, la nostra immaginazione già sempre colma di suoi segni, eppure *questa* tonalità affettiva è inafferrabile, impossedibile. Non sussiste il paesaggio come “cosa”, “oggetto” percepibile: esso esiste solo in questa distanza, come relazione.

La fotografia opera in questa relazione, cercando di restituire la *verità* del paesaggio: il tentativo è sempre parziale, mai completo, e assolutamente soggettivo. «La fotografia è sempre un fatto personale», ha espresso più volte Guido Guidi citando il suo maestro, Walker Evans. È il tentativo di afferrare l'inafferrabile, comunicare l'incomunicabile. Nella piena consapevolezza che il paesaggio è sempre qualcosa di personale ed è sempre *questo* paesaggio,

¹⁹⁹ Ivi, p. 135.

²⁰⁰ Cfr. C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, cit., pp. 42-43: «Il paesaggio nasce quando c'è un'intersezione tra uno sguardo e un territorio materiale. [...] Nello stesso modo in cui esiste una storicità del territorio materiale, ve ne è pure una dello sguardo, nel senso che i mediatori per decifrare la realtà si radicano nell'ambiente culturale, economico e politico del periodo considerato».

²⁰¹ Gli studi che si concentrano su tecnologie quali la realtà virtuale o la realtà aumentata fanno riferimento ad *ambienti* virtuali e non paesaggi, proprio in quanto una delle principali caratteristiche di questi “nuovi” dispositivi è di abbattere la cornice.

Cfr. P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a cura di), *Ambienti Mediali*, Meltemi, Milano 2018; E. Champion (a cura di), *The phenomenology of real and virtual places*, Routledge, New York 2019; A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

Robert Adams indica tre modi di “dire la verità” attraverso il paesaggio in una fotografia: la verità geografica, quella autobiografica e quella metaforica. Non si danno separatamente, ma sono intrecciate l’una all’altra e «alimentano ciò che tutti cerchiamo di mantenere intatto: l’attaccamento alla vita»²⁰². Proprio perché il paesaggio non si dà senza l’esperienza dello stesso, esso è già sempre ingombro di storie personali e collettive, memorie, tradizioni, risorse concrete. E, conseguentemente, l’immagine di questo paesaggio è il risultato della stratificazione di immagini prodotte, pensate e immaginate. Per questo, la fotografia può essere uno sguardo nuovo, “un’immagine *altra*”: rompe rispetto alle immagini scientifiche o radiografiche perché ci parla tanto di ciò che è *davanti* quanto di colui che è *dietro* la macchina. Ci viene incontro qui la riflessione teorica di Luigi Ghirri, che al paesaggio e alla sua “immagine” ha dedicato molti scritti. Ponendo la fotografia come linguaggio su un piano che collega il mondo fisico a quello simbolico, Ghirri afferma che il “senso” del fotografare sta nella «sovrapposizione di un’immagine preesistente con il momento presente; per una immagine ultima che diventa così immagine *altra*»²⁰³.

Nonostante appartenga a una tradizione differente rispetto a quella americana e si confronti con una concezione/percezione del paesaggio tipicamente europea – e strettamente italiana –, Ghirri si è più volte confrontato con la fotografia americana e il suo lavoro ha subito influenze esplicitamente dichiarate da Walker Evans e dai Nuovi Topografi. La ricezione italiana della nuova fotografia statunitense, culminata nel 1987 con la mostra *Dialectical Landscapes/Nuovo paesaggio americano* curata da Paolo Costantini al Museo Fortuny di Venezia, ha ancora molto da dire e meriterebbe un approfondimento²⁰⁴. Ciò che interessa evidenziare in questa sede è però il rapporto fotografia-immagine in relazione al paesaggio, che Ghirri consente di introdurre in modo chiaro e puntuale. In più di un saggio contenuto nella raccolta *Niente di antico sotto il sole*, il fotografo italiano articola la riflessione sul nostro “mondo dell’immagine”, sulla “realtà in immagine”, sulla velocità con cui siamo abituati a fruire delle immagini che ci vengono quotidianamente proposte. Con grande lucidità, egli chiarisce la necessità della fotografia di porsi non solo come “rappresentazione”, bensì come “immagine

²⁰² R. Adams, *Verità e paesaggio*, cit., p. 8.

²⁰³ L. Ghirri, *Still-life*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 63.

²⁰⁴ Cfr. A. Frongia, *La fiaba e la precisione: la mostra Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes* (1987), “Rivista di studi di fotografia”, n.9, 2019. Sostiene Frongia: «Se *Nuovo paesaggio americano* costituisce dunque un passaggio cruciale nella vicenda più ampia che riguarda l’influenza della fotografia statunitense su quella italiana, va osservato che nel complesso questo scambio rimane poco indagato e pone problemi storico-critici di qualche rilievo».

nuova” all’interno del continuo flusso di stimolazioni visive a cui siamo sottoposti²⁰⁵. Per evitare che la fotografia si appiattisca nell’eterna riproduzione di se stessa e per far sì che accolga la complessità dell’esterno, occorre «riscoprire il valore della *lentezza*»²⁰⁶. Ecco che luoghi, volti, architetture, spazi appaiono *di nuovo* allo sguardo *lento* che osserva e percorre *quel* paesaggio. Essi si rivelano familiari e al tempo stesso “visti per la prima volta”. Questi luoghi richiedono uno sguardo attento, desideroso di tornare a un “grado zero” della visione che permetta l’*apparire* di un paesaggio. L’immagine che ne risulta è *necessaria* per la riattivazione sensoriale dello sguardo e dei circuiti dell’attenzione – e, conseguentemente, per *smascherare* il paesaggio²⁰⁷.

Tornando quindi alla domanda “che cosa *può* la fotografia sul paesaggio?”, possiamo abbozzare un inizio di risposta. Senza mai perdere quel sentimento di incanto e stupore della scoperta, che hanno permesso a Niépce e Daguerre di *scrivere* le prime immagini con la luce, la fotografia coltiva il «sogno di ridare vita mediante la luce al mondo di fuori»²⁰⁸. La possibilità di “ridare vita” passa attraverso lo scardinamento e la riformulazione di alfabeti visivi, «unificando sguardo e visione, interno ed esterno, in equilibrio tra rivelazione e rilevazione dei luoghi, dei paesaggi»²⁰⁹. La cifra di *questo* paesaggio – che ci accoglie *dentro* e *di fronte* – è l’*apparire*. E la fotografia, più di ogni altra forma d’arte e mezzo espressivo, è intrinsecamente legata all’*apparenza*: collocandosi sul finissimo crinale che separa realtà e finzione, l’immagine fotografica ha a che fare con l’indicibile superficie delle cose. Se fosse soltanto registrazione di un dato luogo preferiremmo trovarci in quel posto, di fronte a quella veduta per goderne con i nostri sensi. Ma essa è espressione di quella precisa tonalità affettiva, della relazione che dice della *vita* di quel paesaggio²¹⁰.

²⁰⁵ Cfr. L. Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell’esterno*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 128: «È necessario che la fotografia cancelli l’idea di poter essere una rappresentazione solamente perché è sempre e comunque “una immagine”. [...] Anziché accettare la sfida della complessità, la fotografia è entrata nel rigido spazio della riproduzione di se stessa».

²⁰⁶ L. Ghirri, *Come guardarla. Dalla strada...*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 133.

²⁰⁷ Cfr. L. Ghirri, *Italia aillati*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 50: «Rivedendo nel passato, nelle strutture della città, nelle immagini che abbiamo visto, nel nostro paesaggio, e relazionandoli con un presente possiamo distinguere: verificare, smascherare, per poi progettare “un paesaggio”».

²⁰⁸ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 216.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Cfr. R. Adams, *Verità e paesaggio*, in Id. *La bellezza in fotografia*, cit., pp. 9-10: «Fare fotografie, allora, è una questione personale; quando non lo è, i risultati non sono convincenti. Se non possiamo ritrovare il fotografo dentro la fotografia, una veduta non si distingue dal prodotto di un anonimo apparecchio automatico, capace forse di felici coincidenze, ma non di una risposta alla forma. In arte niente è banale, e una vera fotografia di paesaggio è una metafora. Se una veduta non è nulla più della raffigurazione di un pezzo di territorio, l’immagine riuscirà a fermare la nostra attenzione solo per poco; preferiremmo allora il luogo in sé, che possiamo percepire e odorare e ascoltare, oltre che vedere; eppure, allontanandoci dalla scena, speriamo spesso di poterla ritrovare da qualche parte nell’arte».

1.4. Zona di passaggio

*La penna scantona via e scrive di cose indifferenti:
è una bella giornata, una sera lunga di estenuante, morbida, dolcezza;
l'aria è chiara, ma tutte le forme, dall'edera alle case,
dal cielo al pezzo di sole sul tetto di fronte,
sono una cosa sola, una cosa profonda e viva,
sono quella malinconia intensa...
quella "cosa" che la penna non vuole scrivere.*

Giorgio Manganelli

Paesaggio è una parola consumata. Non vi è alcuna novità nel paesaggio come soggetto: in ambito artistico è stato ripetutamente messo a tema, dalla poesia alla pittura, dal cinema alla fotografia. D'altro canto, coinvolge l'architettura – tanto che in più occasioni si è fatto riferimento al “paesaggio come architettura” – e l'urbanistica quanto l'arte pubblica. Tutto è, in una qualche misura, paesaggio: è la nostra “cifra epocale”.

Eppure, nonostante il vivo dibattito che ha coinvolto non soltanto la sfera artistica ma anche, e soprattutto, quella giuridica e politica, il paesaggio rimane quella “cosa” che la penna non vuole scrivere. Sfugge a una definizione precisa proprio perché non è una “cosa”. Al contrario, è sempre e ancora l'indicibile, l'inafferrabile, la *zona di passaggio e di articolazione* tra naturale e artificiale, soggettivo e oggettivo, raffigurazione e storia, reale e virtuale. Ciò che è paesaggio per me potrebbe non esserlo per un individuo di un'altra cultura o con una sensibilità differente. Riprendendo Cézanne: «Con dei contadini, per esempio, a volte ho dubitato che sappiano che cosa è un paesaggio, un albero. Sì. Le sembrerà strano. Ho fatto a volte delle passeggiate, ho accompagnato dietro la sua casa un fittavolo [...]. Egli non aveva mai visto la Sainte-Victoire»²¹¹. Al di là della considerazione utilitaria del suolo in virtù del quale il contadino conosce esattamente cosa sia stato seminato e dove, quale parte del terreno sia la più fertile e quale più adatta a bosco, egli con buona probabilità non ne ha mai considerato i colori, le forme, le linee, le *tensioni*.

²¹¹ J. Gasquet, *Ciò che mi ha detto...*, cit., p. 124.

Delimitare la considerazione del paesaggio all'ambito estetico significa anzitutto considerarlo nella sua accezione più prossima all'arte, senza per questo ridurlo alla sola rappresentazione; in secondo luogo, permette di comprenderlo all'interno della necessaria sfera del sensorio. Paesaggio è l'insieme di *sentito* e non sentito. È legato a uno *sguardo* che considera e incornicia determinati elementi e ne tralascia altri. E lo sguardo dipende a sua volta dal luogo e dal momento: è sempre un occhio culturalmente e geostoricamente determinato. Se però, usando le parole di Raffestin, tutti hanno uno sguardo differente, «non tutti hanno uno sguardo originale capace di modificare attraverso il tempo la maniera di vedere»²¹². La singolarità dello sguardo, e dell'intero sensorio, attraversa tutti gli autori citati in questo primo capitolo. Quando, davanti a una catapecchia di legno solitaria nelle campagne del Mississippi, mi sono trovata a pensare: «Questa è molto Evans!», ciò era dovuto non soltanto al soggetto di una potenziale fotografia, a una mia immagine interna che stava richiamando molti scatti del celebre fotografo, ma al fatto che Evans ha inciso sul mio modo di *vedere* quell'edificio, la casa *nel* paesaggio. La sua opera ha trasformato la mia *percezione*. Senza conoscerla probabilmente non avrei nemmeno notato quell'architettura, adesso invece il paesaggio stesso per me è quella casa.

Il paesaggio non è la “retorica del bel paesaggio”, della cartolina, e possiamo *sentire* la singolare tonalità affettiva di un parco nazionale tanto quanto quella di una zona industriale di periferia. Quando disinnescano la rappresentazione del paesaggio come “sfondo”, fotografia e letteratura operano in una *zona di indiscernibilità* tra il sentito e l'immaginato, l'apparire e il nascondere: attraverso la commistione di elementi reali e finzionali, esse *creano* paesaggi e *trasformano* la nostra percezione dello spazio. Modificare attraverso il tempo il “modo di vedere” e di sentire i territori che abitiamo o attraversiamo significa però non soltanto agire sulla percezione del singolo, ma creare una *comunità* di paesaggio. Al modo esercitato dalle prime spedizioni fotografiche nella creazione di un sentimento di identità nazionale, la fotografia come «desiderio, immagine dialettica, e forse utopia» riguarda non tanto il piano della rappresentazione quanto piuttosto quello del *vivere*, del *fare* e dell'azione comune. Lo statuto di *necessità* dell'immagine non concerne dunque solo il “rendere visibile”. Per portare un ulteriore esempio, le fotografie di Anthony Hernandez raccolte nel volume *Landscapes for the Homeless* non si fermano a mostrare e documentare le dimore occasionali dei senzatetto in California²¹³. Scegliendo di non ritrarre alcuna figura umana, lo sguardo dell'autore si sofferma sui *segni* di vite invisibili, sulle *tracce* di uomini e donne senza identità. Quel paesaggio

²¹² C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, cit., p. 48.

²¹³ A. Hernandez, *Landscapes for the homeless*, Sprengel Museum, Hannover 1995. Questo lavoro verrà ripreso nel prossimo capitolo per un'analisi più puntuale.

marginale popolato di materassi, sedie di cartone, cappotti appesi ai rami degli alberi ci parla tanto di quelle vite dimenticate quanto di quella *human wasteland* che in qualche modo ci riguarda e ci chiama in causa²¹⁴. In generale, un *progetto* è inutile se non apre a un dibattito pubblico, se non agisce in un qualche modo sul *fare*. Documentare per “far cambiare”: in questo si cela la *verità* della fotografia e di qualsiasi forma di racconto.

Così considerato, il paesaggio è un documento *politico*. In ogni sua conformazione esprime i rapporti (di potere) che, nel tempo, hanno plasmato e modificato quel territorio materiale, concreto, storico. Porta le *tracce* dei popoli che l’hanno attraversato, di ciò che vi hanno impiantato e costruito, delle azioni, più o meno buone, che vi hanno esercitato. Abitato da *resti* di civiltà passate, diventa una sorta di *archivio* materiale e affettivo che contiene testimonianze e memorie delle relazioni che l’hanno prodotto.

Il paesaggio come esperienza *comune* e manifestazione del *vivere insieme* esige non soltanto una nuova esperienza dello spazio – e una consapevolezza della sua complessità – ma anche una diversa esperienza del *tempo*. Proprio la dimensione temporale, che intreccia tanto il racconto letterario quanto la sequenza fotografica, permette di scavare nell’esperienza del paesaggio e indagarne il rapporto con le *tracce* umane che lo popolano.

²¹⁴ Ivi, p. 12: «The ground you talk about is ground zero. More and more we see bottom and the people on the bottom. The people on the ground are the forgotten, and the ground is a human wasteland».

CAPITOLO SECONDO

2.1. Tra natura e cultura: l'Ottocento e le sue rovine

*Oppure in quei momenti le cose si riprodurrebbero,
si disegnerrebbero e si fotograficherebbero
per così dire per attività propria su una pura natura passiva?*

Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*

La mattina del 3 gennaio 1842, Charles Dickens sale a bordo del piroscafo postale *Britannia* diretto a Halifax e Boston, negli Stati Uniti. Dalle settimane trascorse in viaggio tra Boston, New York, Washington, Cincinnati e i confini del Canada nascerà *American Notes*²¹⁵, un vero e proprio diario di viaggio in cui lo scrittore annota le sue impressioni su persone incontrate, luoghi attraversati e ideali delusi. Nonostante l'autore dichiari nella *Introduzione indispensabile a chi legge* che il libro non contiene «neanche un granello di un qualsiasi ingrediente politico»²¹⁶ – intendendo probabilmente il “politico” come esplicito riferimento ai personaggi politici del tempo – non meno egli afferma di voler restituire un ritratto vero di quell'America che «è ben lontana dall'essere il modello a cui il mondo deve ispirarsi»²¹⁷.

Il nono capitolo del libro è dedicato all'attraversamento in treno dei territori della Virginia rurale, tra Fredericksburg e Richmond. In modo particolare, un passaggio del testo richiama la nostra attenzione:

The tract of country has been exhausted by the system of employing a great amount of slave labour in forcing crops, without strengthening the land: and it is now little better than a

²¹⁵ C. Dickens, *American Notes for general circulation*, Chapman and Hall, London 1842 (prima ed.); Wilson & Co., New York 1842 (prima ed. americana).

²¹⁶ C. Dickens, *Diario americano*, Edizioni Theoria, Fano 2021, p. 3.

²¹⁷ *Ibidem*.

sandy desert overgrown with trees. Dreary and uninteresting as its aspect is, I was glad to the heart to find anything on which one of the courses of this horrible institution has fallen; and had greater pleasure in contemplating the withered ground, than the richest and most thriving cultivation in the same place could possibly have afforded me. In this district, as in all others where slavery sits brooding, (I have frequently heard this admitted, even by those who are its warmest advocates): *there is an air of ruin and decay* abroad, which is inseparable from the system²¹⁸.

L'aria di rovina e decadenza respirata da Dickens nei territori che, una ventina di anni dopo, saranno teatro della Guerra Civile americana è fonte di gioia («glad to the heart»). A differenza di quanto sostiene sulla città di New York o, peggio ancora, in riferimento a Washington (la cui pochezza e ingiustizia colma ogni angolo del complesso reticolo di strade), la vista di quegli spazi pressoché desertici gli trasmette una qualche tranquillità d'animo. Essi portano infatti i segni del sistema schiavista che aveva favorito lo sfruttamento della manodopera al sostentamento del terreno. Lo schiavismo, il dispositivo socioeconomico e culturale attivo negli “Stati del Sud”, aveva segnato quelle terre, imprimendo dei solchi inseparabili dal sistema.

Nelle poche righe dedicate al passaggio in Virginia, lo sguardo di Dickens in un certo senso “anticipa” gli eventi e scorge in quelle forze invisibili in atto sui terreni inariditi i segni di una crepa sempre più profonda. Non ci sono ancora “rovine” in quei territori, il Sud non è ancora stato ridotto in macerie negli scontri con gli stati confederati, ma il paesaggio riflette un sistema politico sempre più aspro in cui è l'aria a “puzzare” di decadenza. Il divario tra gli stati industriali del Nord e l'Unione latifondista del Sud crescerà sempre di più e culminerà, in seguito all'elezione a presidente di Abraham Lincoln, nella Guerra Civile.

Due sono le ragioni per le quali questo evento storico interessa particolarmente la presente ricerca. Anzitutto, è proprio negli anni immediatamente successivi alla Guerra Civile che le rovine hanno cominciato a esercitare un certo fascino nella percezione del paesaggio americano (fascino che fino a metà Ottocento era stato prerogativa esclusiva del Vecchio Continente). Per la prima volta nella storia degli Stati Uniti, qualcosa di *umano*, costruito e poi distrutto dall'azione dell'uomo, ha un che di sublime. Secondariamente, queste rovine attraggono l'attenzione del gruppo di fotografi che, prima sotto la guida di Matthew Brady, poi condotti

²¹⁸ Ivi, pp. 160-161 (prima ed.).

da Alexander Gardner, hanno documentato il conflitto a partire dal 1861. Come si vedrà più approfonditamente nelle prossime pagine, numerosi sono i riferimenti alle *ruins* nei testi che compongono il *Gardner's Sketchbook of the Civil War*, pubblicato in due volumi nel 1866.

Ora, il ruolo esercitato dalle rovine nel paesaggio americano è però altro rispetto ai resti greci o romani in Europa: diverso è il rapporto con la Storia, con la Natura e, di conseguenza, con il Tempo. È allora necessario domandarsi: che cosa intendiamo con *ruin* nella cultura statunitense? Quale ruolo hanno esercitato nelle arti visive a partire dall'Ottocento?

Prima di affrontare l'argomento in relazione al contesto statunitense, facciamo un passo indietro per una necessaria premessa teorica. Che cos'è una rovina? E come si articola il suo rapporto con la natura? La domanda è certamente molto ampia ed è stata oggetto di diversi studi e interessi letterari a partire dal Rinascimento. Rovina è il megalite protostorico, monumento in pietra risalente al Neolitico o all'Età del Bronzo; è l'antico resto romano meta di "pellegrinaggio" di innumerevoli artisti, poeti e studiosi al tempo del Grand Tour; ma è anche l'edificio effimero abbandonato, costruito senza alcuna pretesa di artisticità o sacralità. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e difficilmente esaurirebbero un concetto i cui confini sono assai labili e che implica tanto la memoria collettiva, quanto la storia, il senso del passato, la materialità e l'immaterialità della cultura, l'effimero e il duraturo.

Ora, da un lato si potrebbe assumere il concetto di rovina che si è imposto a partire dall'Illuminismo: rivendicandone l'universalità in relazione a una precisa concezione del passato, il secolo dei Lumi ha plasmato l'idea di rovina fino ai giorni nostri. Se seguiamo, per esempio, la riflessione di Chateaubriand, possiamo sostenere che la rovina è anzitutto qualcosa che esercita un'*attrazione* sull'essere umano. Scrive in *Genio del Cristianesimo*: «Tutti gli uomini hanno una segreta attenzione per le rovine. Questo sentimento dipende dalla fragilità della nostra natura, da una segreta conformità fra i monumenti distrutti e la rapidità della nostra esistenza»²¹⁹. L'universalizzazione radicale di questa forma di attrazione è legata a stretto giro al paradigma culturale della Francia illuminista: le rovine sono una delle caratteristiche universali della fragile e fugace condizione umana. Ma potremmo altrettanto domandarci se davvero *tutti* gli uomini, di ogni epoca e cultura, siano effettivamente attratti dalle rovine²²⁰. Potremmo, con Gordillo, decidere di abbandonare la nozione di rovina sulla scia degli studi

²¹⁹ R. d. Chateaubriand, *Genie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Ed. Migneret, Paris 1802 (prima ed.); tr. it. *Genio del cristianesimo*, Einaudi, Torino 2014, pp. 408, 409.

²²⁰ Cfr. S. Settis, *Nécessité des ruines: les enjeux du classique*, "European Review of history: Revue européenne d'histoire", Volume 18, Issue 5-6, 2011, pp. 717-740.

postcoloniali²²¹; oppure accettare la varietà e frammentazione della “storia universale” delle rovine, nelle parole di Alain Schnapp, e cercare di delimitare il campo a una zona di nostro interesse.

Ai fini di questo studio, preme considerare la rovina nel suo rapporto con il paesaggio e nella sua complessa articolazione in traccia, vestigia o resto. In primo luogo, occorre portare all’attenzione l’intrinseca ambiguità dello statuto ontologico della rovina: essa non è infatti soltanto risultato delle azioni dell’uomo, ma simboleggia altresì i cambiamenti geologici e fisici del mondo naturale. Questo duplice appartenere tanto alla natura quanto alla cultura è stato oggetto di riflessione, oltre che di Chateaubriand, del filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel. Secondo quanto sostiene in *Le rovine*²²², il loro fascino risiede nel fragile equilibrio di forze, insieme naturali e culturali, che nessun altro tipo di costruzione o artefatto umano riesce a offrire. Lavorando sulla dialettica degli opposti, natura/cultura, materia/spirito, passato/presente, Simmel costruisce una nozione di rovina che è strettamente legata all’architettura. Rovina è ciò che rimane dell’opera umana in seguito all’azione della natura: esiste soltanto la rovina materiale, colta in una precisa condizione e, perciò, necessariamente instabile. Questo modo di intendere la rovina esclude un gran numero di *tracce* relative al passato, ma evidenzia un aspetto fondamentale. Ovvero, perché le rovine esistano è necessario che lo sguardo dell’uomo le riconosca come tali e le riveli a sé stesse. Farà eco a questa idea simmeliana l’antropologo Marc Augé, che in *Rovine e macerie* sostiene che le rovine «esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse»²²³. Al pari del paesaggio, esse si danno nella *relazione* con lo sguardo che le riconosce e le “delimita”. E questo riconoscerle, ed eventualmente esserne attratti, costituiscono parimenti un’*esperienza estetica*.

Occorre presentare in breve alcune precisazioni terminologiche circa i diversi lemmi *tracce*, *vestigia* e, appunto, *rovina*. Schnapp vi dedica un paragrafo introduttivo molto chiaro, che qui richiamo nei suoi punti salienti. La differenza etimologica aiuta nell’individuazione delle principali caratteristiche degli oggetti in questione: *traccia* deriva dal verbo latino *trahere* e dalla parola *tractus*, “tirare una linea”. *Vestigium* indica invece l’impronta e significa «figura marcata per impressione». Progressivamente sostituito dal termine “vestigio”, il termine rientra nella definizione di “traccia” data da Littré: traccia è «vestigio che un uomo o un animale lascia dove è passato». Dunque, tutti e tre i termini – traccia, vestigio, impronta – si rifanno a

²²¹ Cfr. G. R. Gordillo, *Rubble: The Afterlife of Destruction*, Duke University Press, Durham and London, 2014, 2-xiii, 315. <https://www.proquest.com/books/rubble-afterlife-destruction/docview/1751984225/se-2>

²²² G. Simmel, *Le rovine*, in Id. *Saggi sul paesaggio*, cit., pp. 70-81.

²²³ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 41.

un'azione che lascia un segno visibile su un supporto materiale e che intrattiene un qualche rapporto con un tempo passato in cui avvenne questa «sommiglianza per contatto», nelle parole di Georges Didi-Huberman²²⁴. La rovina ha però bisogno di qualcosa in più di un “semplice” contatto: rovina non è impronta di un passo o segno di un volto. Al contrario, ha bisogno dell'azione del tempo o, tornando alla riflessione di Simmel, della natura per esistere. Eppure, riceve una forma “nuova” da un “contatto”, un'azione tra il naturale e il costruito, il passato e il presente.

Ciò che accomuna i diversi termini, mi sembra, è il riferirsi necessariamente a qualcosa che *resta*, a ciò che *rimane* di un'azione, un contatto o un passaggio. Assumerò il termine rovina in questo senso più ampio per indicare, precisandone di volta in volta le caratteristiche che la avvicinano ora alla traccia ora al vestigio, ciò che rimane di un tutto. Una parte, riconoscibile, strappata al tutto originario.

Tornando dunque al nostro contesto, la domanda da porsi è: come si configura il dialogo con le vestigia di un passato molto recente come quello americano? Quali rovine possiamo interrogare per riflettere sulla percezione di un determinato paesaggio?

Anche in questo caso non si tratta di ripercorrere una “storia” delle rovine negli Stati Uniti nell'arco dell'Ottocento (fino alla Guerra Civile). Tantomeno si vuole affrontare il rapporto culturale che gli Stati Uniti intrattengono con la loro storia – tema che suonerebbe quantomeno presuntuoso e comunque non esauribile. Si seguirà, per facilitarne la lettura, un ordine cronologico ma con l'intento di evidenziare delle emergenze che, in modi differenti, hanno *visualizzato* e tematizzato l'oggetto “rovina” negli Stati Uniti e la conseguente tonalità affettiva connessa all'esperienza estetica di queste tracce. Per questa ragione, si è deciso di avviare l'argomentazione attraverso le prime manifestazioni pittoriche delle rovine, che nel contesto culturale statunitense si affermano con almeno un secolo di distanza rispetto all'Europa. Si è scelto di presentare una particolare opera dell'artista Thomas Cole in quanto consente di portare alla luce le questioni della corruzione della natura e della ciclicità del tempo e della storia. Descrivendo in cinque passaggi la progressiva deformazione del paesaggio provocata dal progresso e dall'urbanizzazione selvaggia, il dramma allegorico di Cole permette di ripartire

²²⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, Paris 2008; tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Milano 2009.

Sull'argomento vedere anche J. Berger, *Passi verso una piccola teoria del visibile*, in Id., *Sacche di resistenza*, Giannozzi Editore, Roma 2003, p. 22: «Questo spazio con i suoi contorni è la *somiglianza* di una persona: ciò che l'artista cerca quando esegue un ritratto dal vero. La *somiglianza* è la traccia visibile lasciata indietro da qualcosa».

dal concetto di *wilderness* e introdurre il vivo dilemma fra natura e progresso, il pastorale e l'urbano, la conquista territoriale e il consolidamento dei confini che la "nazione della Natura" si trovò ad affrontare nella prima metà dell'Ottocento. In questo contesto, la rovina gioca un ruolo visivo che in parte la lega a stretto giro con i dipinti del Romanticismo europeo e dall'altro rappresenta l'inevitabile decadenza di ogni impero. Anche uno stato molto giovane come quello statunitense possiede *già* delle rovine sul proprio suolo: «Ebbene, siamo già alle rovine!» è l'affermazione di Alexis de Tocqueville riportata nel suo *La democrazia in America* in seguito a un particolare viaggio nel nord dello stato di New York²²⁵. Analizzando il punto di vista di un europeo di inizio XIX secolo, con particolare riferimento al suo racconto del viaggio al lago Oneida, ci si propone di introdurre il tema della "rovina vernacolare" in opposizione alla rovina classica. Gli incessanti spostamenti e il necessario abbandono di luoghi brevemente abitati hanno prodotto in poco tempo delle rovine che esercitano una particolarissima attrazione sul filosofo e giurista francese.

Al contrario, per Charles Dickens queste rovine "premature" alimentano un sentimento di delusione nei confronti degli Stati Uniti come nazione delle infinite possibilità e novità. Esse rendono visibili le contraddizioni sociali, economiche e politiche che lo scrittore scorge nei solchi del terreno e nei vicoli delle maggiori città. È però quel rapido passaggio al Sud, in Virginia, a rasserenarlo, in un certo senso. In quei paesaggi vede la possibilità di un cambiamento, di una rivoluzione che modificherà lo stato di cose. Una ventina d'anni dopo, la Guerra Civile americana devasterà quei territori e i campi della Virginia, della Carolina del Sud e della Georgia diverranno *sacri* perché testimoni di uno dei più cruenti eventi bellici su territorio statunitense. Ci si servirà dunque delle fotografie di Alexander Gardner, prima, e di George N. Barnard, poi, per focalizzare un nuovo sguardo sulla rovina in seguito al conflitto. Questa parabola storica (senza alcuna pretesa di esaustività) condurrà quindi non soltanto a circoscrivere il discorso al Sud e a una viva tematizzazione del ruolo della rovina nella costruzione di uno spirito nazionalista e romantico, ma anche alla ripresa di questa tradizione figurativa nella fotografia contemporanea. A partire da Evans, infatti, il tema della rovina e della decadenza viene focalizzato attraverso una attenta e topografica analisi del "nuovo" paesaggio in cui l'abbandonato, l'invisibile che si fa visibile, dicono di qualcosa che *resta* e che deve essere interrogato.

²²⁵ A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, 2 voll., Charles Gosselin, Paris 1835-1840; tr. it. a cura di G. Candeloro, *La democrazia in America*, 3 voll., Licinio Cappelli, Bologna 1932 (prima ed.).

2.1.1. Prima della fotografia. La rovina nei dipinti di Thomas Cole

Riprendiamo quindi dal paesaggio americano e, più precisamente, da quel momento in cui la “nazione della Natura” comincia a fare i conti con la radicale trasformazione del paesaggio incontaminato dovuta al progresso e allo sviluppo di agglomerati urbani. Diversamente da quanto accade in Europa, dove le rovine cominciano a esercitare un certo fascino sugli artisti a partire dalla metà del Cinquecento, quando alcuni pittori del Nord ritraggono i resti romani immersi nei paesaggi campestri dell’Appia, negli Stati Uniti occorre attendere l’Ottocento inoltrato per scorgere le prime rappresentazioni di rovine in pittura. È infatti nel XIX secolo che gli Stati Uniti conquistano gran parte dei territori messicani e iniziano le spedizioni nell’Ovest, scoprendo al contempo una natura selvaggia e maestosa, fatta di foreste e deserti, valli disabitate e montagne irte, e un nuovo ordine provocato dall’addomesticazione del territorio²²⁶. Se in Europa la rovina diventa soggetto centrale e autonomo nel Settecento, un’attenzione favorita dal Grand Tour e dalle numerose scoperte archeologiche, negli Stati Uniti occorrerà attendere un paio di lunghe trasformazioni storico-culturali per assistere all’introduzione della rovina, prima in pittura, poi in fotografia. La prima di queste trasformazioni riguarda, come già sottolineato, la graduale messa in questione della *wilderness* a causa dei rapidi cambiamenti determinati dal progresso e dalla Rivoluzione industriale. La costruzione della ferrovia, il costituirsi dei primi grandi insediamenti urbani e la stessa organizzazione delle piantagioni su base schiavista tracciavano solchi permanenti nel territorio statunitense. La deformazione provocata dalle macchine nel paesaggio naturale imponeva questioni morali che si sono tradotte in visioni allegoriche. La formula che si predilige per la rappresentazione del paesaggio all’inizio dell’Ottocento è quindi quella del *middle landscape*, il quale, secondo l’approfondito studio di Angela Miller, si configura come «a rural Arcadia gently shaped by the hand of the farmer and aesthetically balanced between the extremes of wilderness and city»²²⁷. L’Arcadia rurale non rappresenta però un qualche passato glorioso: l’enfasi è piuttosto su un futuro in cui, come chiarisce Miller nell’introduzione al volume, il discorso sul paesaggio risulterebbe parziale se non associato al programma economico di

²²⁶ Cfr. A. Miller, *The empire of the eye: landscape representation and American cultural politics, 1825-1875*, Cornell University Press, Ithaca 1993, pp. 13, 14.

²²⁷ Ivi, p. 13.

crescita che guidava gli Stati Uniti. La necessità per autori e committenti era dunque quella di riconciliare gli aspetti antitetici della *wilderness*, da un lato, e del mercato, dall'altro²²⁸.

Non possiamo qui entrare nel merito storico dello stretto e complesso legame tra la pittura di paesaggio statunitense e la diffusione dello spirito nazionalista. Ciò che interessa la presente analisi è rintracciare, attraverso alcune opere, dei momenti in cui la rappresentazione del paesaggio e delle rovine comincia a esercitare una certa influenza sulla *percezione* dei territori e della storia americana. Nonostante il linguaggio pittorico non interessi in modo specifico la nostra ricerca, si ritiene opportuno citare in apertura un'opera dell'artista angloamericano Thomas Cole²²⁹. Per due ragioni: in primo luogo perché è una delle più significative e conosciute rappresentazioni di rovine nel sistema artistico statunitense; poi, in quanto questo lavoro si pone in discontinuità con il *motivo* paesaggistico prevalente agli inizi dell'Ottocento.

Il lavoro in questione ha per titolo *The Course of Empire*²³⁰. Prodotta tra il 1832 e il 1836 su commissione di Luman Reed, un ricco collezionista di New York, l'opera consiste di cinque dipinti che, come un ciclo, descrivono il progressivo decadimento della società americana nella sua relazione con la natura. Il titolo è tratto dall'ultima strofa dei *Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America* di George Berkeley, in cui il poeta scrive:

Westward the course of empire takes its way;
The first four acts already past,
A fifth shall close the drama with the day;
Time's noblest offspring is the last²³¹.

²²⁸ Ivi, p. 15: «Landscape artists contributed to reconciling the contradictions within a national ideology that sanctified wilderness at the same time that it glorified an emergent market culture that found little value in untransformed, unimproved nature».

²²⁹ Thomas Cole è nato a Bolton in Inghilterra nel 1801 ed è emigrato in Ohio con la famiglia all'età di diciassette anni. La sua carriera artistica era iniziata all'età di quattordici anni come apprendista incisore di stampe su cotone. Nel 1823 si trasferisce a Philadelphia e studia alla Pennsylvania Academy of Fine Arts, dove espone i suoi primi dipinti di paesaggio. L'anno successivo si stabilisce a New York e, dopo un viaggio in Europa in cui entra in contatto con pittori quali Constable e Turner, diventa uno dei principali esponenti della "Hudson River School". La popolarità guadagnata negli anni newyorkesi gli permetterà di trasferirsi nella piccola città di Catskill, a nord dello stato di New York, dove morirà nel 1848.

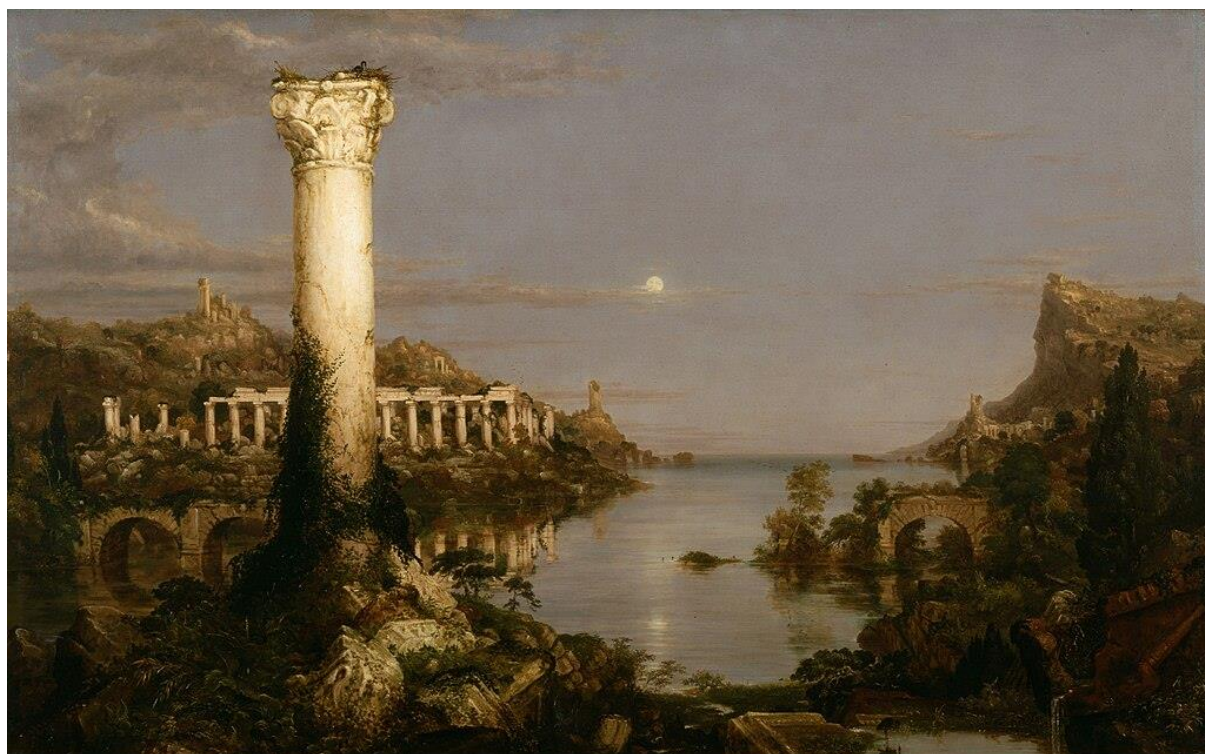
Fra gli studi su Thomas Cole, faccio ancora riferimento in particolare a N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit., pp. 20-36. Si veda inoltre W.H. Truettner, A. Wallach, *Thomas Cole: Landscape into History*, Yale University Press, New Heaven 1994.

²³⁰ Cfr. A. Sido, *Thomas Cole. A Description of his Life and his Series of Paintings "The Course of Empire" and "The Voyage of Life"*, GRIN Verlag, München 2017.

²³¹ G. Tillotson (a cura di), *Eighteenth-century English literature*, Harcourt, Brace & World, New York 1969, p. 1521.

Cfr. G. Berkeley, *A Miscellany Containing Several Tracts on Various Subjects*, J. & R. Tonson, London 1752.

La serie di tele è un'allegoria dell'America: muove dallo stato di beatitudine della stirpe umana immersa nella *wilderness*, passa per la progressiva degenerazione provocata dall'incivilimento, dal progresso e dall'urbanizzazione e giunge al declino della civiltà stessa²³². È proprio la quinta scena – «a fifth shall close the drama with the day» – a interessare più da vicino la nostra analisi, insieme e in opposizione alla prima. Muoviamo dunque a ritroso, dall'ultimo dipinto, dal titolo *The Course of Empire: Desolation*.



Thomas Cole, *The Course of Empire: Desolation*, 1836

Anticipato dal quarto atto, *Destruction*, in cui gli edifici e le colonne della sontuosa città imperiale sono stati demoliti, il quinto dipinto mostra una veduta dell'area in rovina. Riprendendo motivi tipici del movimento paesaggistico del Seicento europeo e di importanti autori quali Nicolas Poussin, Claude Lorrain, ma anche di artisti a lui contemporanei come

²³² Non è qui possibile soffermarsi su un'analisi puntuale di tutti e cinque i dipinti. Indico pertanto i titoli delle singole opere e rimando ancora a N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit. per un approfondimento. In ordine, i dipinti del ciclo *The Course of Empire* sono: *The Savage State*; *The Pastoral or Arcadian State*; *The Consummation of Empire*; *Destruction*; *Desolation*.

John Constable e Turner (personalmente conosciuti durante un viaggio nel Vecchio Continente), Cole colloca in primo piano una colonna corinzia lungo il cui fusto si arrampica la vegetazione spontanea. Sullo sfondo, rovine imperiali di una qualche civiltà decaduta sono soffusamente illuminate dalla luce della luna riflessa nello specchio d'acqua. Il promontorio che si trova sulla destra del dipinto è presente anche nelle altre quattro tele, come elemento di continuità per ricordare allo spettatore che tutte le scene si svolgono nello stesso luogo che, nel tempo, si modifica e si corrompe. Nella prima tela, *The Course of Empire: The Savage State*, la vetta rocciosa è però protagonista, al centro della scena e la sua maestosità è accentuata dalle nubi che, come un vortice, la abbracciano lasciando intravedere, sulla sinistra, la luce dell'alba.



Thomas Cole, *The Course of Empire: The Savage State*, ca. 1834

Se *The Savage State* contiene tutti i temi iconografici e stilistici presenti nei lavori dell'artista sulla *wilderness* americana e rappresenta l'alba della civiltà, il momento in cui l'America *era* la sua natura, *Desolation* è l'atto ultimo in cui la natura, dopo essere stata addomesticata e antropizzata, riprende possesso dello spazio spazzando via l'umanità. L'erba cresce sui resti della sontuosa città mostrata nella scena precedente e gli uccelli fanno il nido sulla colonna.

Ciò che Cole rintraccia attraverso questo ciclo è un processo di trasformazione del paesaggio attraverso l'azione civile e politica degli individui che lo popolano. Cosa rappresenta la rovina in questo processo? Non l'esaltazione della Storia, delle antiche civiltà, ma un'idea insieme di fine e di nuovo inizio. La colonna solitaria della scena finale si erge come un promemoria della legge di ascesa e declino che regola tutti gli stati, compresi gli Stati Uniti²³³. In modo ancor più evidente, il titolo originale dell'opera, *The Cycle of Mutation*, esplicitava l'idea di una teoria ciclica del tempo e della comparsa/scomparsa effimera di ogni civiltà. Come suggerisce Nick Yablon, «Cole was by no means the first to introduce this theme into American aesthetic or political culture»²³⁴. Nel 1835, quando sta già lavorando alla realizzazione dell'opera, Cole tiene una lezione al New York Lyceum in cui esalta il paesaggio americano proprio per il fatto di non essere pieno di rovine *venerate*, come invece accadeva nell'Europa civilizzata. Come ben argomenta Yablon, l'assenza di rovine non doveva essere vissuta come una mancanza, un segno di inferiorità nei confronti del Vecchio Continente; piuttosto, occorre celebrare questo stato “primitivo” e incorrotto della nazione americana²³⁵. Più tardi, in un manoscritto inedito, scriverà un racconto in cui lo stesso paesaggio assume tonalità apocalittiche: narrando la violenza e l'anarchia che sarebbero scoppiati alla fine del ventesimo secolo, l'emergere delle città e il progresso nel lavoro agricolo, Cole anticipa la trasformazione di quello “stato selvaggio” in giardino pastorale, prima, e metropoli, poi.

Occorre qui approfittare della seconda tela per accennare brevemente all'importante questione del *pastoral garden* nella cultura americana. Si tratta di un tema molto ampio e ampiamente discusso, al quale però è necessario fare riferimento perché tornerà ad essere interrogato dai romanzi di McCarthy. Negli anni in cui Cole dipinge *The Course of Empire*, il presidente degli Stati Uniti Andrew Jackson porta avanti il suo programma di espansione territoriale e industrializzazione delle città che costituirà il passaggio dallo Stato Coloniale al

²³³ Yablon riferisce che con ogni probabilità Cole aveva familiarità con le teorie cicliche della filosofia della storia, quasi volesse rendere visivamente il pensiero di Montesquieu. L'autore riferisce però che i riferimenti sarebbero stati più facilmente filosofi e autori inglesi, più che i *philosophes* francesi. Leggiamo in N. Yablon, *Untimely Ruins*, cit., p. 28: «Cole would certainly have been familiar with the cyclical philosophy of history, if not from French *philosophes* then from British sources. His first three “States” closely conform, in compressed forms, to the four stages of “hunting”, “pasturage”, “agriculture”, and “commerce” theorized by Adam Ferguson, Lord Kames, and other figures of the late eighteenth-century Scottish Enlightenment».

²³⁴ N. Yablon, *Untimely Ruins. An Archeology of American Urban Modernity, 1819-1919*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009, p. 28.

²³⁵ Uso qui “primitivo” secondo l'accezione del termine inglese *primitive*, utilizzato dall'artista stesso nella sua lezione al New York Lyceum.

Cfr. T. Cole, *Essay on American Scenery*, in “American Monthly Magazine 7”, 1896, p. 9: «You see no ruined tower to tell of outrage – no gorgeous temple to speak of ostentation; but freedom's offspring – peace, security, and happiness, dwell there, the spirits of the scene».

consolidamento economico della nazione. Se negli anni che lo avevano preceduto, i governi avevano concentrato l'attenzione specialmente sulla creazione e sul supporto di piccole comunità rurali autosufficienti (facendo leva in modo particolare sulla coltivazione dei nuovi territori del West appena oltre il Mississippi), Jackson promuoveva l'industrialismo e il libero mercato. Come coniugare però il mito della Nazione della Natura, della *wilderness* che fino a quel momento aveva rappresentato l'idea fondativa della nazione americana, con lo sviluppo dell'industria, la crescente urbanizzazione e l'espansione territoriale? In un contesto in cui la tensione tra natura e progresso è particolarmente viva, cosa succede alla natura selvaggia quando l'uomo comincia a introdurre le sue macchine, ad arare la terra, a coltivarla e a tracciarne dei confini? Si fa quindi strada un'idea che sembrava pacificare il contrasto: il giardino coltivato dall'uomo. Questa visione della natura addomesticata, ricorrente (evidenzia puntualmente Leonardi) nell'iconografia paesaggistica del periodo, non ha però mai sostituito l'immaginario della *wilderness*²³⁶. L'ideale pastorale – qui soltanto rafforzato – era già presente accanto al mito della natura dai tempi di Jefferson e della Guerra d'Indipendenza: esso si presentava come spazio in cui sarebbe stato possibile dare inizio a una nuova società occidentale, in cui la semplicità della vita rurale poteva accogliere e coesistere con una società industriale. Come sostenuto da Henry Nash Smith in *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, uno dei testi fondamentali per la ricostruzione dell'impatto dell'Ovest agricolo sulla coscienza americana, nonostante gli americani dell'Ottocento considerassero grandiose le imprese dei pionieri alla scoperta dei territori deserti del selvaggio West, essi erano oltremodo consapevoli che le forze che avrebbero controllato il futuro si trovavano nel West già addomesticato e che ospitava giorno dopo giorno nuove ondate di migranti dediti alla coltivazione della terra. «They plowed the virgin land and put in crops, and the great Interior Valley was transformed into a garden: the Garden of the World»²³⁷. Impossibile non citare a questo riguardo le *Letters from an American Farmer* di uno dei più stretti corrispondenti di Jefferson, J. Hector St. John de Crèvecoeur²³⁸, in cui si delinea proprio il *pastoral garden* come via di mezzo tra lo stato selvaggio della frontiera e l'erudizione e il controllo del Vecchio Continente. Chiaramente l'enfasi posta sul nuovo contadino americano e sul paesaggio di mezzo ha fini politici: afferma la possibilità, per americani e non, di stabilirsi in una terra

²³⁶ Cfr. N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit., pp. 28-33.

²³⁷ H. N. Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1950 (prima ed); eighth printing 1981, p. 123.

²³⁸ J.H. St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer Describing Certain Provincial Situations, Manners, and Customs, not Generally Known, Written for the Information of a Friend in England*, Thomas Davies and Lockyer Davis, London 1782.

verGINE che aveva tutto da offrire e in cui poter costruire una nuova vita sotto i valori dell'uguaglianza e dell'equilibrio con il territorio. Paesaggio, quindi, in questa fase, è sia l'incontaminata veduta dei pionieri sia il campo coltivato e rigenerato dall'agricoltore nelle "nuove" terre strappate ai nativi in cui la macchina si fonde armonicamente con il territorio.

La reazione di Cole si inserisce precisamente in questa falsa promessa di armonia. Se Jefferson non aveva previsto soluzioni "reali" alla crescente industrializzazione del paese e aveva proposto l'immagine "ideale" del giardino pastorale per risolvere l'antinomia, favorendo lo sforzo dei coloni a coltivare terreni semi desertici, Jackson aveva forzato ulteriormente la politica espansionistica per favorire lo sviluppo di un'economia di mercato. La minaccia del sistema industriale in crescita e dell'urbanizzazione massiccia era condivisa da vari intellettuali degli anni Trenta: Cole abbraccia l'ideale romantico di importanti poeti dell'epoca e, attraverso la realizzazione di *The Course of Empire*, oltre a omaggiare gli autori europei che lo influenzarono, può mostrare il suo punto di vista sull'America contemporanea. Perciò Annie Miller definisce l'opera «a pessimistic reading of America's imperial ambitions and a series deeply implicated in the political and social milieu of 1830s»²³⁹. Così facendo, l'artista si schiera su una posizione contraria a quella che si stava inserendo negli anni Trenta dell'Ottocento: da un lato, negli ambienti politici dell'epoca, la forte spinta economica aveva condotto oratori e politici a guardare alla rovina come simbolo e principio della "great law of Progress"; dall'altro, il radicato luteranesimo influenzava la visione della storia e vedeva nella scena finale non uno stato di decadenza, quanto piuttosto il "Corso dell'Impero Sacro"²⁴⁰.

Interessa la nostra ricerca proprio il cambiamento di percezione della rovina nella cultura statunitense attraverso una rappresentazione artistica come quella di Cole. A partire dagli anni Venti del secolo XIX, su modello del settecentesco Grand Tour europeo, comincia a diffondersi nella classe borghese americana un vero e proprio "American Grand Tour", che aveva come meta principale la regione rurale a nord dello stato di New York. È qui che, lo stesso anno in cui Cole era in Europa a fare il suo Grand Tour tra le rovine romane e le gallerie d'arte parigine, Alexis de Tocqueville compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti. È interessante quindi presentare brevemente il suo punto di vista, in quanto europeo in viaggio nel nuovo continente, sulle "rovine" incontrate lungo il percorso.

²³⁹ A. Miller, *Thomas Cole and Jacksonian America: «The Course of Empire» and Political Allegory*, in "Prospects", XIV, 1989, p. 70.

²⁴⁰ Cfr. N. Yablon, *Untimely Ruins*, cit., pp. 34-36.

2.1.2. Le rovine negli occhi di un europeo: il viaggio di Tocqueville

Quando Alexis de Tocqueville si imbarca al porto di Le Havre il 2 aprile 1831 in compagnia dell'amico Gustave de Beaumont per gli Stati Uniti con l'incarico del ministero dell'Interno di andare a studiare il sistema carcerario americano, è già chiaro che in realtà i due studiosi sono mossi da curiosità che riguardano più da vicino i loro interessi profondi. Il viaggio offrirà infatti importanti occasioni di confronto con giornalisti, politici, avvocati, imprenditori e latifondisti e costituirà il retroscena necessario per la stesura dell'opera più celebre del pensatore politico francese, *La democrazia in America*²⁴¹. Nonostante non si spinga a Ovest e si soffermi maggiormente nei territori del Nord-Est (Canada compreso)²⁴², nei quaderni di viaggio come pure nel trattato finale troviamo brevi ma importanti annotazioni e digressioni circa il rapporto tra il vasto territorio americano e le migrazioni che continuamente lo attraversano, oltre ad accenni circa la questione della schiavitù nel sud e i presagi negativi che lasciava intuire. Benché, come precisa in modo puntuale Umberto Coldagelli²⁴³, nei *cahiers* non ci sia particolare eco dei paesaggi attraversati e del concreto svolgimento del viaggio, a tratti ci si imbatte in interessanti riflessioni su usi e costumi, abitudini e curiosità degli americani e Tocqueville non manca di mostrare un acuto entusiasmo circa il suo vagabondaggio in questo paese ancora in gran parte selvaggio e sconosciuto²⁴⁴.

²⁴¹ A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, cit.

²⁴² Nella *Nota introduttiva* al volume A. de Tocqueville, *Viaggio in America. Stati Uniti e Canada 1831-32*, a cura di U. Coldagelli, Humboldt Books, Milano 2023, Coldagelli ricostruisce il viaggio di Tocqueville e Beaumont tra Stati Uniti e Canada. Arrivati a New York l'11 maggio 1831, dove si dedicano principalmente all'indagine penitenziaria, si dirigono poi ad Albany, capitale dello stato di New York. Invece di proseguire verso Boston, come da itinerario originale, decidono invece di muoversi verso ovest nel Michigan. In quella che fu la fase più libera e avventurosa del loro viaggio, si spingono nel cuore dei territori dello stato per scoprire la vita degli indigeni. Toccano Buffalo, Detroit e poi si spostano a cavallo per oltre centosessanta chilometri di sentieri nella foresta fino al villaggio di Saginaw. Approfittano poi di una crociera in partenza da Detroit attraverso i Grandi Laghi fino a Green Bay e trascorrono parte del mese di agosto in Canada tra Montréal e Québec. A inizio settembre arrivano a Boston, ricucendo il motivo iniziale del viaggio. Da lì si spostano a Filadelfia e, decisi a affrontare la questione del sud, avrebbero dovuto raggiungere Charleston in South Carolina per un soggiorno prolungato. Optano però per un percorso più lungo che comprendesse qualche giorno a Cincinnati nell'Ohio e un passaggio nel Kentucky. L'inverno molto duro impedisce però gli agili spostamenti previsti e i due viaggiatori devono trovare un'alternativa alla via breve attraverso la catena degli Allegheni per raggiungere Charleston. Decidono allora di scendere fino a Louisville e, da lì, affidarsi a un servizio a vapore lungo il Mississippi fino a New Orleans. Dopo varie peripezie, giungono prima a Nashville poi a Memphis, dove si imbarcano per la capitale della Louisiana. In gennaio decidono di tagliare Alabama, le due Caroline e la Virginia per dirigersi direttamente su Washington. Ripartono per Le Havre il 20 febbraio 1832.

²⁴³ U. Coldagelli, *Sulle tracce dell'uomo democratico*, in A. de Tocqueville, *Viaggio in America*, cit., p. 24.

²⁴⁴ Cfr. A. de Tocqueville, *Viaggio in America*, cit., pp. 57, 156-172, 245-249.

Interrogandosi sulle ragioni che hanno contribuito alla conservazione della repubblica democratica negli Stati Uniti egli scrive: «L’America è un paese vuoto»²⁴⁵. La mancanza di “vicini”, gli spazi sterminati che si estendono verso un Ovest ancora da scoprire preservano, nella prima metà dell’Ottocento, gli Stati americani da conflitti e crisi interne. Nel *Quaderno non alfabetico 2*, riportando una conversazione avuta a Boston il 1° ottobre 1831 con John Quincy Adams, figlio del secondo presidente degli Stati Uniti e sesto presidente, dal 1825 al 1829, Tocqueville scrive: «Il signor Adams sembrava credere che una delle principali garanzie dell’ordine, della pace interna degli Stati Uniti fosse il movimento migratorio verso ovest. “Ci vorranno ancora molte generazioni, aggiunse, prima che ci sentiamo in troppi”»²⁴⁶. Quando Watkins, O’Sullivan e gli altri fotografi pionieri si trovano di fronte ai paesaggi geologici del West, l’incontro sublime con quei territori è lo sguardo sul *vuoto*. Vuoto da ammirare, da bramare, da conquistare; vedute sublimi che, al pari della prima tela di Thomas Cole, ritraggono uno stato di natura che pare avere i caratteri dell’eternità. Le relazioni e le pratiche che si instaurano mano a mano in un territorio pressoché deserto risentono di questo vuoto e creano dei paesaggi inediti e in continua mutazione. A inizio Ottocento, l’affermarsi di nuove leggi che prevedevano l’acquisizione dell’intera proprietà paterna da parte del primogenito ha intensificato gli spostamenti degli altri figli verso Ovest, che passavano di stato in stato, lasciandosi alle spalle quanto avevano temporaneamente edificato²⁴⁷. L’immigrazione “irrequieta” non riguarda soltanto i figli minori: il fenomeno diventa una “necessità vitale”, tanto che non appena un appezzamento di terra appena dissodato in Ohio comincia a produrre viene immediatamente abbandonato e lasciato a un nuovo proprietario²⁴⁸. Questo stato di continuo divenire – insieme territoriale e sociale – produce *rovine* dalle caratteristiche

²⁴⁵ A. de Tocqueville, *Democracy in America*, p. 296.

²⁴⁶ A. de Tocqueville, *Viaggio in America*, cit., p. 96.

²⁴⁷ Ivi, p. 99: «2 ottobre 1831. Il signor Sparks mi diceva oggi: “Le proprietà fondiarie nel Massachusetts non vengono più suddivise: il primogenito, quasi sempre ne eredita la totalità”. “E che fanno gli altri figli?” chiesi. “Emigrano all’ovest”. *Nota* Il fatto ha conseguenze enormi».

²⁴⁸ Ivi, p. 119, 120: «Filadelfia, 20 novembre 1831. Il signor Poinsett, a lungo ambasciatore degli Stati Uniti in Messico e che passa per un uomo di prim’ordine, mi diceva stasera: “È nel Kentucky e nel Tennessee che si può valutare il carattere degli americani del sud. I kentuckiani discendono dai virginiani e non si sono mai mescolati a stranieri, conservando mentalità e costumi meglio che altrove. L’Ohio, invece, l’Illinois e tutto l’ovest vanno popolandosi di emigrati da ogni parte dell’Unione, ma soprattutto della Nuova Inghilterra. Questi emigranti sono straordinariamente irrequieti: non accade mai che la terra resti a chi la dissoda. Non appena comincia a produrre, il pioniere la vende e si addentra di nuovo nelle foreste. Sembra che l’abitudine di cambiare luogo, mettere sossopra, tagliare, distruggere, sia diventata una necessità vitale. Molto spesso anche il nuovo proprietario non riesce a star fermo. Quando la terra produce al meglio, la vende a sua volta, e se ne va più lontano a coltivarne un’altra. Il terzo emigrato però si stabilisce definitivamente ed è grazie a lui che si forma una popolazione stabile. Gli altri sono come le avanguardie della civiltà nei territori disabitati dell’America».

peculiari, che hanno poco o nulla a che vedere con i gloriosi resti greci o romani, già da secoli oggetto di ammirazione nel Vecchio Continente.

In un singolare passo de *La democrazia in America*, in cui Tocqueville si sofferma sulle migrazioni interne verso i nuovi Stati, leggiamo:

Talvolta l'uomo va così di fretta che il terreno alle sue spalle torna a essere una landa deserta. La foresta si è solo piegata al suo passaggio; subito dopo si rialza. Non è raro, percorrendo i nuovi Stati dell'Ovest, incontrare case abbandonate in mezzo ai boschi: spesso si scoprono le rovine di una capanna nel folto di qualche macchia e si resta stupiti nell'attraversare una radura dissodata a metà, che attesta al tempo stesso la potenza e l'incostanza dell'uomo. Su questi campi abbandonati, su queste *rovine* recenti, la foresta primitiva non tarda a far spuntare nuovi arbusti; gli animali riprendono possesso del loro spazio: la natura, ridendo, torna a coprire di rami verdi e di fiori le *vestigia* dell'uomo, affrettandosi a far sparire le sue *tracce* effimere²⁴⁹.

Se pensiamo che questa riflessione – che potrebbe riassumere elegantemente tutta la prima parte di questa tesi – viene articolata nel capitolo dal titolo *Delle cause accidentali o provvidenziali che contribuiscono a conservare la repubblica democratica degli Stati Uniti*, capiamo come un qualsiasi discorso sul paesaggio e sulle sue rovine (siano essi recenti o passate) sia necessariamente intrecciato a spostamenti, migrazioni, insediamenti. Poco importa che si tratti delle case abbandonate nel deserto dai nomadi che attraversano la California, degli accampamenti di fortuna organizzati annualmente a Quartzsize in Arizona o di una capanna sull' "isola del francese" sul lago Oneida²⁵⁰. Quelle case abbandonate sono già rovine: costruite con l'unica necessità di garantire un riparo temporaneo, esse diventano immediatamente *tracce* effimere e *vestigia* di un passaggio. Descrivendo l'azione della natura dopo il passaggio dell'uomo, Tocqueville anticipa a parole un'osservazione che occuperà riflessioni di rilievo nelle arti visive del secolo successivo. La nuova "latitudine" per parlare di "rovina" non è quindi più soltanto l'Europa e questo consente a Tocqueville, procedendo nella descrizione di luoghi disabitati da lui attraversati, di applicare il termine ai resti di una *log cabin* sul confine

²⁴⁹ A. de Tocqueville, *Democracy in America*, p. 302.

²⁵⁰ Cfr. M. Ruwedel, *Message from the Exterior*, cit.

Su Quartzsize, Arizona vedere il film *Nomadland*, Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia e tre premi oscar

americano, nel nord dello Stato di New York. Il viaggio nell'isola sul lago Oneida viene descritta come «la cosa che più mi ha interessato e commosso, non solo da quando mi trovo in America ma dacché ho cominciato a viaggiare»²⁵¹.

Ricordo che, nell'attraversare una delle zone disabitate che ancora coprono lo Stato di New York, giunsi sulle rive di un lago tutto circondato da foreste come agli inizi del mondo. In mezzo all'acqua sorgeva un'isoletta. Il bosco che la ricopriva interamente, spandendo tutto attorno il suo fogliame, ne nascondeva i bordi. Sulle rive del lago niente faceva supporre la presenza dell'uomo; [...] Sulla sabbia era stata tirata in secco una piroga indiana; ne approfittai per visitare l'isola, che da subito aveva attirato il mio sguardo, e ben presto vi approdai. L'intera isola costituiva una di quelle deliziose solitudini del Nuovo Mondo che all'uomo civile fanno quasi rimpiangere la vita selvaggia. Una vegetazione lussureggiante annunciava con le sue meraviglie le incomparabili ricchezze del suolo. Vi regnava, come in tutte le regioni spopolate dell'America del Nord, un silenzio profondo, interrotto soltanto dal monotono tubare dei colombacci o dai colpi di picchio sulla corteccia degli alberi. Non avrei mai immaginato che quel luogo fosse stato abitato prima di allora, tanto la natura mi pareva ancora abbandonata a se stessa; ma giunto al centro dell'isola, credetti a un tratto di essermi imbattuto in qualche *traccia* umana. Esaminaí allora con cura tutti gli oggetti circostanti e ben presto non ebbi più dubbi che un europeo fosse venuto a cercare rifugio in quel luogo. Ma come era mutata la sua opera! Il bosco, che un tempo egli aveva tagliato in fretta per farsi un riparo, aveva ripreso a germogliare; i recinti si erano trasformati in una siepe e la capanna in un boschetto. In mezzo agli arbusti s'intravedevano ancora pietre annerite dal fuoco, sparse intorno a un mucchietto di cenere; senza dubbio in quel punto c'era il focolare: il camino, crollando, l'aveva coperto di macerie. Rimasi per qualche tempo in silenzio ad ammirare le risorse della natura e la debolezza dell'uomo e quando infine mi dovetti allontanare da quei luoghi incantati, mi ripetei ancora tristemente: «Ebbene, siamo già alle rovine!»²⁵².

L'entusiasmo provato dal viaggiatore nell'entrare a contatto con il bosco, prima, e le tracce umane, poi, trapela in maniera ancora più esplicita nel breve racconto di quella gita. È particolarmente interessante notare l'acuta scelta delle parole per cercare di descrivere l'entusiasmo provato, la curiosità suscitata da quel misterioso intreccio di presenza-assenza

²⁵¹ A. de Tocqueville, *Viaggio in America*, cit., p. 158.

²⁵² A. de Tocqueville, *Democracy in America*, pp. 302, 303.

dell'uomo in relazione alla natura. Quasi che tutto il resto – le interviste ai procuratori, avvocati, politici – non foss'altro che un pretesto per poter vivere quel singolo viaggio²⁵³.

Ciò che ci interessa in modo particolare è il legame tra *immaginazione* e sentimento di scoperta. Sappiamo infatti che, in giovane età, Tocqueville aveva letto il racconto *Voyage au lac Onéida* in una raccolta per bambini. Narrava la storia di un uomo francese cacciato dal proprio paese per le vicende della Rivoluzione ed emigrato negli Stati Uniti con la moglie e i giovani figli. Stanziatosi in un'isola sul lago Oneida, chiamata appunto in seguito l' "isola del francese", l'uomo aveva vissuto nella solitudine della foresta e nell'amore della famiglia fino alla morte della moglie. Il racconto aveva esercitato un fascino profondo su Tocqueville che, anni dopo, scrive: «Quante volte avevo invidiato le quiete delizie della loro solitudine! La felicità domestica, le gioie dell'unione coniugale, l'amore stesso mi si confondevano nell'animo con l'immagine dell'isola solitaria dove la mia *immaginazione* aveva creato un nuovo Eden»²⁵⁴. La storia *narrata* aveva creato un immaginario in cui la *wilderness* del luogo esprimeva il sentimento di una nuova vita, lontana dalle bufere europee, di un Eden gioioso in una terra che aveva il «privilegio dell'inizio», in cui ogni cosa era ancora da costruire. Il paesaggio che incontrano una volta giunti sull'isola è l'insieme delle immagini create negli anni dell'infanzia e delle sensazioni provocate dalla foresta che aveva riconquistato il suo impero, facendo tornare quel luogo – al pari di quanto descritto nelle tele di Cole – al suo stato selvaggio, non senza lasciare qualche traccia del passaggio di quell'unica famiglia che si era spinta fino al centro del lago per stabilire la propria dimora²⁵⁵. I due viaggiatori trascorrono più di un'ora a cercare qualche *resto* della casa e non trovano altro che «qualche frammento mezzo marcio e che ben presto sarebbe scomparso del tutto». Ma la ricerca, l'ossessiva necessità di trovare *tracce* di quel passaggio, di quella vita gioiosa ricostruita dalla loro immaginazione, era mossa da quello che Tocqueville stesso definisce un «sentimento religioso»: «cercavamo le tracce di quei due esseri dei quali nome, famiglia e in parte la storia ci erano ignoti e che avevano destato il nostro interesse solo perché avevano provato in quegli stessi luoghi gioie e dolori che trovano eco in

²⁵³ Cfr. A. de Tocqueville, *Viaggio al lago Oneida*, in Id. *Viaggio in America*, cit., p. 246: «Non era però il caso ad averci condotti a quel lago solitario, che era anzi lo scopo e la meta del nostro viaggio».

²⁵⁴ Ivi, p. 247.

²⁵⁵ Ivi, p. 248: «Nelle foreste attraversate il mattino, avevamo visto spesso l'uomo lottare corpo a corpo con la natura della quale riusciva non senza sforzo a domare l'energia selvaggia per piegarla alle proprie leggi. Qui, invece, la foresta riconquistava il suo impero, tornava a occupare il territorio abbandonato, sfidando l'uomo e cancellando in fretta le tracce passeggiere della sua vittoria. Era facile vedere che una mano diligente aveva un tempo dissodato il luogo occupato ora, al centro dell'isola, dalla nuova generazione di alberi di cui ho detto. Non c'erano vecchi tronchi giacenti su detriti; tutto, al contrario, spirava giovinezza. [...] Solo di quando in quando si ritrovava traccia di un recinto o di un coltivo».

ogni cuore, perché in ogni cuore hanno radice»²⁵⁶. In un dialogo tra la vita e la morte – l'uomo non a caso viene definito “relitto” –, tra l'immagine e il racconto, tra la natura e le rovine umane, Tocqueville apre a una considerazione del paesaggio americano che non può prescindere dal *divenire* e dall'*abbandono*. In una terra di migrazioni, di continui spostamenti, in cui gli appezzamenti vengono dissodati, coltivati e poi abbandonati, in cui le case vengono costruite con provvisorio utilitarismo, come “riparo” e poi lasciate alla vegetazione, in cui il deserto “accoglie” e insieme dimentica qualsiasi oggetto o animale lasciato tra le sue aride membra, le *rovine* sono percepite insieme come reali e immaginarie. Capanne di legno abbandonate o ponti di canali in disuso sono rovine *vernacolari*: non commemorano eventi passati e non sono assimilabili alle grandi narrazioni storiche d'Europa. Al contrario, la loro origine banale e spesso ambigua, legata ad esistenze anonime, non mediata da leggende o rappresentazioni letterarie, costituisce l'assunto di base per poter pensare l'idea di rovina nel contesto statunitense.

«Ebbene, siamo già alle rovine!», nota Tocqueville. Nel Nuovo Mondo, nella terra vergine dell'inizio, ci sono già dei residui di qualcosa che fu. Di un passato. Lo sguardo dell'europeo che dal nuovo mondo si aspetta soltanto natura incontaminata e “novità” rimane stupefatto di fronte a una rovina dai caratteri radicalmente altri rispetto a quanto comunemente inteso in patria con il medesimo termine. Occorrerà attendere lo scoppio della Guerra Civile per assistere a una considerazione delle rovine in chiave romantica, più facilmente assimilabile alla visione europea dei resti antichi.

2.1.3. Il sopravvenire della guerra: il *Gardner's Sketchbook* e le prime rovine umane

Una ventosa giornata di dicembre del 1864, John Worrell Northrop, soldato di New York, per anni prigioniero di guerra nel carcere di Andersonville in Georgia, sbarca a Charleston, in Carolina del Sud, e si ritrova in un paesaggio inedito al suo sguardo. La descrizione che egli fa del suo arrivo in città pare quella di un mondo disintegrato, in cui regnano silenzio e desolazione: gli edifici sono diventati «deap heaps of ruins – brick and dust», ogni porta e finestra, veranda e insegna «was desolation», si respira un'aria «dreamy, ancient». Contemplando la città in rovina, ripetutamente teatro di attacchi dall'agosto del 1863, Northrop

²⁵⁶ Ivi, p. 249.

scrive: «it is not Pompeii or Thebes; but it is our own architecture, built by our fathers, even ourselves, in our own age and generation, and in our new world, in ruins as awfully sublime as they»²⁵⁷. Due sono gli elementi che richiamano il nostro interesse in queste poche parole: anzitutto, il riferimento a Pompei o Tebe, ovvero alle rovine delle antiche civiltà europee; poi, l'uso del termine *sublime* in relazione alle nuove rovine. Come per la casa sul lago Oneida descritta da Tocqueville, anche in questo caso si tratta di rintracciare i caratteri di un' *esperienza estetica* di un dato paesaggio.

Prima di affrontare direttamente tali questioni, riprendiamo brevemente Tocqueville e Dickens per offrire un contesto di massima della situazione sociale e politica negli anni precedenti lo scoppio della Guerra Civile americana.

Durante i suoi spostamenti tra gli Stati dell'Unione, lo studioso francese aveva ripetutamente chiesto chiarimenti circa la differenza tra gli Stati del Nord e quelli del Sud. Alla domanda, più volte riportata negli appunti di viaggio, di quali fossero le ragioni del divario tra Nord e Sud, interlocutori differenti rispondono offrendo dettagli più o meno approfonditi sulle condizioni economiche e sociali che dividono gli Stati dell'Unione da quelli Confederati. Il signor Latrobe, per esempio, avvocato di Baltimora, afferma che «ciò che distingue il nord è lo *spirito imprenditoriale*; ciò che caratterizza il sud è lo *spirito aristocratico*»²⁵⁸; John Quincy Adams, sesto presidente degli Stati Uniti, parlando in generale del carattere degli americani elenca due fatti che hanno fortemente influenzato il loro temperamento: «nel nord le idee politiche e religiose dei primi fondatori della Nuova Inghilterra; nel sud la schiavitù»²⁵⁹. Ancora, alla domanda di Tocqueville circa la distinzione tra le condizioni sociali del Nord e del Sud, il signor Poinsett risponde prontamente che la differenza è a favore del Nord e che la causa principale è la schiavitù, seguita dal clima²⁶⁰. In ultimo, in una conversazione etichettata come “importante” con il signor Walker, leggiamo: «Il nord degli Stati Uniti è quasi esclusivamente

²⁵⁷ N. Yablon, *Untimely Ruins*, cit., p. 35.

²⁵⁸ A. De Tocqueville, *Viaggio in America*, cit., p. 108.

²⁵⁹ Ivi, p. 95.

²⁶⁰ Ivi, p. 143: «C'è realmente la differenza che si dice fra le condizioni sociali del sud e quelle del nord?

Sì. La differenza è evidente e tutta a favore del nord.

Quali ne sono le cause?

La prima è la schiavitù, la seconda il clima. Il sud però va progredendo, ma sembra retrocedere tanto il nord e l'ovest vanno in fretta. Ogni decennio il sud perde parte della sua rappresentanza, mentre l'ovest e il nord guadagnano voti. Il potere si va spostando rapidamente dai suoi vecchi centri e presto i tredici Stati originari non avranno più la maggioranza nel Congresso».

manifatturiero, il sud esclusivamente agricolo. L'ovest è l'uno e l'altro insieme. [...] Un tale spostamento di forza e di ricchezza non mancherà di produrre effetti imprevedibili»²⁶¹.

Il divario economico e sociale tra il Nord e il Sud – a cui si aggiunge l'insieme di settore agricolo e industriale nel nuovo Ovest – è verificato qualche anno dopo da Dickens, che, come citato nell'introduzione a questo paragrafo, percorre una minima parte del viaggio di Tocqueville e Beaumont dieci anni dopo. Ciò che qui ci interessa evidenziare non sono tanto le condizioni storiche che hanno portato allo scoppio del conflitto, quanto piuttosto i *segni* già visibili di quel divario sul territorio *osservato*. In modo particolare, sono stati selezionati gli scritti di Tocqueville e Dickens in quanto il loro è uno sguardo europeo sul nuovo mondo e sulle sue rovine.

Il punto di vista di Dickens è particolarmente interessante perché consente di “visualizzare” quel divario tra Nord e Sud – con cenni anche al più prossimo Ovest – attraverso i paesaggi “già in rovina” attraversati. Tre sono i luoghi su cui vorrei brevemente soffermarmi, rappresentativi delle tre “aree” in cui si articolava l'Unione: anzitutto, l'analisi della città di Cairo in Illinois (stato in cui, insieme all'Ohio, sono stati rinvenuti i primi resti delle civiltà indigene); successivamente, lo sguardo sorpreso e di disprezzo nei confronti delle *shums newyorkesi*; in ultimo, il già citato passaggio in Virginia e nei territori schiavisti che saranno teatro della devastazione della Guerra Civile.

Il 9 aprile 1842 l'autore inglese si trova su un battello a vapore diretto a Saint Louis da Louisville e, giunto alla confluenza dei fiumi Ohio e Mississippi, descrive il luogo come «so much more desolate than any we had yet beheld»²⁶². Una palude desolata, spesso coperta dalle piene dei fiumi che inondano le case semidiroccate e rivestite di vegetazione all'ombra della quale marciscono le poche e miserabili vite umane che vi si trovano. «A grave uncovered by any gleam of promise, a place without one single quality, in earth or air or water, to commend it: such is the dismal of Cairo»²⁶³. Se una ventina di anni prima, i viaggiatori che si muovevano lungo il canale di Erie trovavano rovine di ponti e ceppi d'albero sradicati, negli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo coloro che si avventuravano verso ovest si imbattevano in scene di totale rovina. Definite *paper cities*²⁶⁴, città come Cairo – il cui nome è già un immediato

²⁶¹ Ivi, p. 125.

²⁶² C. Dickens, *American Notes*, cit., p. 207.

²⁶³ Ivi, p. 208.

²⁶⁴ Cairo è considerata una delle tante speculazioni cittadine degli anni Trenta dell'Ottocento. Rochester era diventata una stazione di passaggio per i coloni che scommettevano su città nuove, progettate e costruite da zero. Create in assenza di criteri convenzionali che fanno di un luogo una “città” (alcune di esse rivendicavano lo status

riferimento a un'antichità gloriosa e forte – rappresentano il fallimento del vasto programma di urbanizzazione promosso dal presidente Jackson. Evidenzia Yablon: «the ultimately ruins of such “paper cities” raised crucial questions about the larger social and economic forces shaping the American urban frontier»²⁶⁵. Non è qui la sede per approfondire le contingenze e contraddizioni che hanno segnato il processo di urbanizzazione nel vicino Ovest. Ciò su cui occorre soffermarsi è però la *vision of ruin* che città come Cairo hanno evocato. Anche casi di agglomerati potenziali che non portavano ancora traccia di degrado e non avevano ancora subito una qualche devastazione fisica e finanziaria potevano richiamare un'aria di decadenza e rovina. Un esempio, che richiama in parte quanto affermato da Northrop, è l'esperienza di Caroline Kirkland, sulla quale la visione di un potenziale villaggio del Michigan già fortemente “titolato” su carta evoca il ricordo della città in rovina di Palmira in Siria. Come ben sottolinea Yablon, questo *ruins-effect* presentava però un interessante contrasto temporale: non tra la scena di desolazione presente e la sensazione della grandezza passata, ma tra lo stato attuale di degrado e l'anticipazione dello splendore futuro. Sarà proprio questo rapporto tempo-rovina orientato al futuro che avremo modo di approfondire in relazione alle “rovine contemporanee” nei prossimi paragrafi.

Tornando a Dickens, dunque, la sua percezione dell'area di Cairo, così come degli *slums* di New York e Washington, è certamente risultato di uno sguardo storicamente e culturalmente determinato: non soltanto di un europeo del primo Ottocento, ma di un inglese probabilmente incline all'estetica del pittoresco, poco conciliabile con il vuoto dei paesaggi americani²⁶⁶. Diverso è invece quanto accade durante il suo passaggio in Virginia, dove è proprio lo sguardo *esterno* al contesto a permettergli di scorgere i *segni* del sistema aristocratico, latifondista e schiavista del Sud. Lo scoppio della Guerra Civile nel 1861 affonda le sue radici in un profondo e lunghissimo divario, acuito dalla inarrestabile crescita economico-finanziaria del Nord. I germi di questo contrasto sono già tutti presenti nel paesaggio: l'aria di decadenza respirata da

di metropoli prima di aver acquisito infrastrutture o popolazione), queste *paper cities* articolavano il loro status urbano attraverso una quantità ingente di documenti cartacei.

Cfr. N. Yablon, *Untimely Ruins*, cit., pp. 69-74.

²⁶⁵ N. Yablon, *Untimely Ruins*, cit., p. 64.

²⁶⁶ Questo aspetto è stato principale oggetto di critiche da parte di storici statunitensi dell'epoca, che hanno delegittimato le critiche di Dickens in quanto considerate antiamericane e legate a circostanze ed esperienze personali dell'autore. In modo particolare, l'atteggiamento antiamericano è stato legato al suo sentimento di insofferenza nei confronti degli editori americani più volte accusati di “rubare” i suoi romanzi senza concedergli le royalties. Cfr. N. Yablon, *Untimely Ruins*, cit., pp. 65, 66.

Dickens è il risultato di un insieme di forze all'opera sul territorio che ne restituiscono una geografia emotiva²⁶⁷.

Per comprendere più a fondo quanto sostenuto da Dickens, il cui sguardo era certamente influenzato da un giudizio etico sulla schiavitù, occorre richiamare in causa Timothy O'Sullivan e Alexander Gardner con le loro fotografie. Prima di partecipare alle missioni nell'Ovest, rispettivamente quella organizzata da Clarence King nei territori della Sierra Nevada e quella commissionata dalla Kansas Pacific Railroad, i due fotografi sono infatti impegnati nel Sud per documentare la Guerra Civile. Quando il 15 aprile 1861 il presidente Lincoln chiama a raccolta 75.000 soldati per sedare l'insurrezione degli Stati del Sud, il fotografo Matthew Brady ottiene il permesso di seguire le truppe con i collaboratori del Brady Photographic Corps. O'Sullivan e Gardner partecipano con Brady alla prima spedizione a Bull Run in Virginia, nella quale però perdono i carri con l'equipaggiamento. Poiché i campi di battaglia si erano dimostrati troppo caotici e pericolosi per la gestione dell'attrezzatura fotografica del tempo²⁶⁸, Brady decide di finanziare un corpo di fotografi da campo. Il gruppo poteva ritrarre i siti strategici, le scene di accampamento, i preparativi e le conseguenze delle battaglie. L'anno successivo, Gardner deciderà di lasciare il gruppo di Brady per un contrasto in materia di "diritti" e pubblicazione delle fotografie. O'Sullivan e altri inviati si uniscono alla nuova galleria avviata da Gardner e continueranno a fotografare la guerra e i suoi protagonisti fino al termine del conflitto, nel 1865, quando Gardner avrà accumulato un insieme di quasi tremila negativi su vetro. Dall'esperienza condivisa sarà pubblicata, appena un anno dopo, l'opera in due volumi intitolata *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*²⁶⁹: ognuno costituito da 50 fotografie selezionate e precedute da un testo redatto da Gardner, l'*opus* contava, oltre a quarantaquattro scatti di O'Sullivan, fotografie di Alexander e James Gardner, John Reekie, David Knox, William R. Pywell, David B. Woodbury e George N. Barnard²⁷⁰.

²⁶⁷ Per approfondire le eredità dell'economia di piantagione negli stati del Sud, si veda L. Hinrichsen, *Possessing the Past. Trauma, Imagination, and Memory in Post-Plantation Southern Literature*, Louisiana State University Press, Louisiana 2015.

²⁶⁸ I fotografi lavoravano con negativi al collodio su vetro che richiedevano procedure molto delicate e laboriose anche in studio. Quando il fotografo era pronto, veniva pulita una lastra di vetro, poi ricoperta di collodio, parzialmente asciugata, immersa con cura in un bagno contenente nitrato d'argento, quindi esposta nell'apparecchio fotografico per alcuni secondi ed elaborata nella tenda della camera oscura da campo. Tutto il processo doveva essere completato prima che la miscela di collodio si fosse asciugata. Si capisce dunque la difficoltà nel seguire le azioni di guerra sul campo di battaglia.

²⁶⁹ A. Gardner, A.R. Waud, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, Philp & Solomons, Washington 1866. Cfr. <https://www.loc.gov/item/01021785/>

²⁷⁰ Cfr. Department of Photographs. "Photography and the Civil War, 1861–65." In Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art, New York 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/phcw/hd_phcw.htm (October 2004)

Ora, questo doppio volume, oltre a essere considerato il primo libro fotografico americano, ci interessa in modo particolare per un paio di ragioni, strettamente collegate: anzitutto, perché, come dichiarato nell'introduzione al volume, si pone come *ricordo e testimonianza* "vera" non solo della spaventosa lotta attraversata, ma anche di località prima di allora sconosciute e adesso rese celebri e *sacre* dalle numerose vite sacrificate²⁷¹; poi, soprattutto, perché, come evidenziato da Leonardi, Gardner e i suoi collaboratori credevano che l'orrore della guerra – e la sua verità – risiedessero nei suoi dettagli più anonimi²⁷². Particolarmente indicativo è il commento di Gardner alla celebre fotografia realizzata da O'Sullivan a Gettysburg, Pennsylvania, dal titolo *A Harvest of Death*: «A battle has been often the subject of elaborate description; but it can be described in one simple word, *devilish!* [...] Such a picture conveys a useful moral: It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation»²⁷³. Documentare l'atrocità del conflitto e il senso di sacrificio individuale compiuto dai singoli soldati, significava volgere lo sguardo alla terribile realtà che la guerra si lasciava alle spalle dopo gli scontri: corpi di soldati morti abbandonati sui campi di battaglia, fortini distrutti, ponti in rovina. In breve, fotografare ciò che *restava* o in qualche misura *resisteva* nel paesaggio.

Prendiamo, per esempio, la fotografia firmata Barnard e Gibson e intitolata *Incidents of the War. Ruins of Stone Bridge, Bull Run, VA*²⁷⁴.

²⁷¹ Cfr. A. Gardner, *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, cit., s.i.p. : «As mementoes of the fearful struggle through which the country has just passed, it is confidently hoped that the following pages will possess an enduring interest. Localities that would scarcely have been known, and probably never remembered, save in their immediate vicinity, have become celebrated, and will ever be held sacred as memorable fields, where thousands of brave men yielded up their lives a willing sacrifice for the cause they had espoused. Verbal representations of such places, or scenes, may or may not have the merit of accuracy; but photographic presentments of them will be accepted by posterity with an undoubting faith. During the four years of the war, almost every point of importance has been photographed, and the collection from these views have been selected amounts to nearly three thousand».

²⁷² Cfr. N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, cit., p. 128.

²⁷³ A. Gardner, *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, cit., s.i.p. (testo della fotografia n. 36 del volume 1, corsivo mio).

²⁷⁴ Cfr. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283195>



George N. Barnard e James F. Gibson, *Incidents of the War: Ruins of Stone Bridge, Bull Run, VA*

Non scorgiamo soldati; armi e accampamenti di guerra sono assenti nell'inquadratura. Non c'è azione, scontro. Nessuna idea di disordine permea i sali d'argento. Il paesaggio leggermente collinare e silenzioso sullo sfondo ospita una strada sterrata che si arresta in corrispondenza del ponte di pietra distrutto, in primo piano. Qui, al termine della strada, un uomo siede sulla sinistra ai margini del ponte e osserva le rovine con uno sguardo e una presenza che rimandano al Romanticismo pittorico. Il punto di vista e l'inquadratura dello scatto sono di notevole interesse: il ponte è inquadrato lateralmente così da mostrarne l'interruzione e la conseguente proiezione dell'ombra nell'acqua del fiume, la strada disegna come una linea spezzata che incontra le pietre del rudere al centro della fotografia. Sullo sfondo si scorgono degli alberi secchi, privi di foglie.

Informazioni più precise e "giornalistiche" riguardo i fatti bellici che hanno causato la rovina del ponte ci vengono dal testo che precede la fotografia, collocata nel volume 1. Sappiamo quindi che il territorio ritratto è stato teatro dello scontro avvenuto il 21 luglio 1861 a Bull Run in Virginia e che si tratta di una *porzione* del campo di battaglia che, prima dell'evento, era ampiamente boschiva e occupata dai Confederati. Gardner racconta, attraverso le parole del

Generale McDowell, il piano d'attacco, i movimenti e la suddivisione delle truppe per respingere il nemico, che aveva presidiato il ponte. Dopo che le divisioni sotto McDowell, guidate da Tyler, Hunter, Heintzelman e Miles (per un totale di 33.000 uomini) avevano rispettato il piano e i combattimenti erano quasi cessati, l'esercito del generale dovette fronteggiare inaspettatamente i rinforzi giunti da Winchester. Il debole tentativo di respingere l'attacco nemico non riuscì, i soldati si ritirarono al di là del ponte e furono costretti a distruggere il passaggio per evitare l'inseguimento da parte delle truppe avversarie. Il testo si conclude attestando quanto segue: «A portion of this ground was fought over in the battles of Gen. Pope in 1862 and hundreds of acres still bear *evidences* of those fearful scenes»²⁷⁵.

Gli alberi tagliati o ridotti a scheletri di tronchi sottili e le pietre abbattute del ponte sono *evidenze, tracce* di scene spaventose e battaglie sanguinolente. Quelle centinaia di acri di terreno un tempo boschivo portano i *segni* degli scontri del 1861 e 1862: il paesaggio diventa quindi *documento* di quanto accaduto, senza però mostrare alcuna “presa diretta” sugli eventi, seppur descritti nei particolari dal fotografo. Similmente a quanto si evince dal volume di Caldwell e Bourke-White (*You Have Seen Their Faces*), la fotografia crea uno scarto rispetto al testo. Non lo completa, agisce invece su un livello differente. Entrambi restituiscono un'*immagine* del conflitto: se il testo scritto è insieme una descrizione e una narrazione dei fatti e dei personaggi coinvolti, la fotografia agisce sulla nostra immaginazione attraverso il paesaggio. Entrambi pretendono di *dire tutto*, ma ci *parlano* attraverso linguaggi differenti, costruendo *narrazioni* discontinue in cui il paesaggio è ripetutamente chiamato in causa quale soggetto del racconto.

Leggiamo nel testo relativo a *Manassas Junction*, luogo di congiunzione delle linee ferroviarie e importante avamposto militare, teatro di più scontri tra luglio 1861 e marzo 1862 e infine abbandonato dalle truppe:

The scene of devastation after the evacuation was terrible. Of the pleasant village only tottering chimneys were left, surrounded by blackened ruins, and the *debris* of half-burned cars and storehouses. The forts were dismantled, broken wagons were strewn over the fields, and quartermaster and commissary stores smoked in all directions, presenting one

²⁷⁵ A. Gardner, *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, cit., s.i.p. (testo della fotografia n. 7 del volume 1, corsivo mio).

wide area of desolation, but a small portion of which can be represented in a single photograph²⁷⁶.

Operare sulle aree *desolate* – e quindi sul *vuoto* – significa appunto esercitare uno sguardo *contemplativo* sui detriti delle case bruciate e dei vagoni in rovina, su ciò che rimane in seguito alla devastazione e, conseguentemente, imparare a lavorare sulla distanza temporale che separa l'evento dal paesaggio che ne risulta. Ben lo sottolinea Jeff L. Rosenheim, curator in charge del dipartimento di fotografia del Metropolitan Museum di New York, in relazione a un'altra fotografia di Barnard e Gibson, sostenendo:

The contemplative landscape by Barnard and Gibson of the ruins of the Henry house is perhaps the most successful of the lot; the artists figured out how to use what they found at Bull Run to create a potent image of war, not just the impressive Confederate engineering. That is, they had learned how to use the *emptiness* and *temporal distance* from the heat of battle as an element of a pictorial composition worthy of the medium. Surrounding the ruins of the farmhouse are boards from the home itself and from the property's missing fences, and leafless trees that stand placed inside what remains of the house. The individual, a stand-in for the viewer, and possibly Barnard himself, peers into the distance and studies the scene and its tragic sublimity. The camera position is restrained and low, curious and respectful – a composition that recalls those by the German Romantic painter Friedrich²⁷⁷.

Il richiamo al Romanticismo e a Friedrich (evidente in altre fotografie dello *Sketchbook*) consente non soltanto di stabilire una connessione con l'incipit di questo capitolo e con il ciclo di dipinti di Cole, ma soprattutto di ampliare la riflessione al ruolo che queste rovine cominciano ad esercitare, a partire dagli eventi della Guerra Civile, negli stati del Sud. Lo evidenzia bene proprio Gardner in relazione allo scatto *Breaking Camp* di J. Gardner, che mostra gli alloggi abbandonati del Gen. Sharp, capo dei servizi segreti dell'Armata del Potomac, a Brady Station, in Virginia: «What sad reflections crowd upon the mind in visiting

²⁷⁶ Ivi, s.i.p.

²⁷⁷ J. L. Rosenheim, *Missing the Picture, Bull Run, 1861-62*, in *Photography and the American Civil War*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2013, p. 75 (corsivi miei).

Catalogo della mostra *Photography and the American Civil War* realizzata al Metropolitan Museum of Art di New York dal 2 aprile al 2 settembre 2013, poi al Gibbes Museum of Art di Charleston, South Carolina dal 27 settembre 2013 al 5 gennaio 2014 e infine al New Orleans Museum of Art dal 31 gennaio al 4 maggio 2014.

these relicts of the past! All through the South in many a lonely waste such columns stand as mournful monuments of forgotten joys and aspirations; sealed volumes, whose unwritten lore none can interpret save those who made the record. Fragments of a sorrowful era, and witnesses of events which the world may pray shall never be re-enacted»²⁷⁸.



J. Gardner, *Breaking Camp, Brady Station, Virginia*

Questi frammenti di un'epoca dolorosa, insieme memorie e documenti di una devastazione, contribuiranno allo sviluppo di una particolare *immagine* del Sud che affronterò nello specifico nel prossimo capitolo e che rende ragione dell'affermazione di John Worrell Northrop: il carattere sublime di queste rovine rimanda mentalmente all'immagine di Tebe o Pompei ed è accentuato dalla presenza del "romantico" che le contempla. In questo senso, la fotografia che forse più di ogni altra mostra con esplicita evidenza questi due aspetti del sublime e del rimando al romanticismo è *Ruins of Norfolk Navy Yard*. L'uomo, vestito di tutto punto e seduto su una

²⁷⁸ A. Gardner, *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, cit., s.i.p.

colonna crollata, circondato dai detriti e dalle rovine del porto, volge lo sguardo all'orizzonte. Il luogo presenta un "curioso spettacolo dell'industria nel mezzo delle rovine" in cui il sublime dei relitti architettonici e dei rifiuti abbandonati a terra tra le colonne opera sulla temporalità dell'immagine, collocandola nella sospensione tra passato e futuro.



J. Gardner, *Ruins of Norfolk Navy Yard, Virginia*

Ora, le fotografie raccolte da Gardner costruiscono una *narrazione* del periodo bellico, che passa attraverso la selezione di specifici luoghi e dettagli da raccontare. Le aree di guerra diventano così manifestazione di una sorta di *genius loci*, lo "spirito" di luoghi fino a quel momento anonimi, che adesso si manifestava attraverso i valori e i caratteri di quei territori. I *memorable fields* che erano stati teatro delle violente battaglie, foreste e distese di campi divenuti *sacri* a causa delle numerose vittime che persero la vita negli scontri, sono il nuovo patrimonio statunitense. Il racconto si sviluppa attraverso il paesaggio: esso raccoglie le testimonianze e i segni degli eventi, restituiti senza mai essere visualizzati. La presenza dei brevi paragrafi scritti e posti prima di ogni immagine serviva a fornire maggiori informazioni

di contesto, ma erano proprio le fotografie a “garantire” la veridicità e indiscutibilità degli eventi. In un’epoca storica in cui l’operazione fotografica è ancora in un certo senso agli albori (nonostante le già mutate e migliorate tecniche), collezionare scatti durante una guerra significava davvero costruire un *archivio* di documenti visivi – una sorta di *national visual library*, nelle parole di Rosenheim²⁷⁹ – capace di consolidare l’unificazione della nazione attraverso la creazione di una memoria collettiva. A farsi interprete di questa memoria non sono i soldati caduti o i generali, bensì il paesaggio e le sue rovine.

2.1.4. Dal Tennessee alla Georgia: Photographic Views of Sherman’s Campaign



George N. Barnard, *Orchard Knob from Mission Ridge*

Due tronchi leggermente inclinati verso destra occupano il primo piano della lastra fotografica. Dai fusti esili e slanciati si aprono rami colmi di piccole foglie che il lungo tempo di scatto, insieme con il probabile soffio di vento, restituisce leggermente in movimento, non

²⁷⁹ Cfr. J. F. Rosenheim, *Shadows of ourselves*, cit., p. 1: «In a direct expression of the nation’s changing vision of itself, the camera documented the four-year war and also mediated it by memorializing the brutal events of the battlefield as well as the consequent toll on the home front. And in the creation of this vast treasury of photographs – a national visual library of sorts – the camera performed a key role the opposing armies and their leaders could not: it defined and perhaps even helped unify the nation through an unrehearsed and unscripted act of collective memory-making».

completamente a fuoco. Sullo sfondo si apre la pianura, dai toni tenui e grigi, in cui si intravedono appena alcune strade e dei piccoli agglomerati costruiti. La particolarità di questa fotografia, scattata da George N. Barnard, è il fatto che i due alberi sono “tagliati” nell’inquadratura. L’autore avrebbe potuto includerne l’intera figura, oppure decidere di mostrare l’area di *Orchard Knob* come una “veduta”, senza frapporre nulla che ne ostruisse la vista. La fotografia è inclusa nel volume *Barnard's photographic views of the Sherman Campaign*²⁸⁰, con il quale Barnard si proponeva di documentare il capitolo decisivo della Guerra Civile americana.

Il libro, pubblicato dieci mesi dopo l’uscita del *Gardner's Sketchbook of the Civil War*, conta sessantuno stampe all’albumina realizzate da Barnard, che aveva già preso parte alla spedizione in Virginia con Gardner e O’Sullivan. Insieme, i due volumi sono considerati tra i capisaldi della fotografia americana del XIX secolo. Il primo è un insieme di stampe di più autori lungo un periodo di quattro anni; il secondo è il lavoro di un singolo fotografo che ha seguito e documentato una delle campagne più importanti della guerra. Il libro ci interessa in modo particolare per due ragioni: anzitutto, in quanto i territori percorsi e mostrati sono quegli Stati del Sud che anni dopo saranno oggetto di indagine da parte di Eggleston (in particolare Tennessee, Alabama e Georgia); inoltre, vi si trova una complessa e articolata messa in scena della rovina e del paesaggio come rovina in seguito alla campagna militare. È utile poi richiamare il confronto con il volume di Gardner per comprenderne affinità e differenze e per soffermarsi sul ruolo della fotografia in una nazione che cercava di guarire dopo quattro lunghi anni di guerra.

Realizzata con il sostegno del generale William Tecumseh Sherman, il quale si dimostrò entusiasta all’idea di poter esporre al pubblico il suo successo militare²⁸¹, la pubblicazione segue la campagna dell’esercito dell’Unione dal Tennessee al mare, in Georgia, tra il 1864 e il 1865. Quando il 2 settembre 1864 le truppe del generale Sherman prendono il controllo della città di Atlanta, definita dallo stesso «l’officina e il magazzino della Confederazione», Barnard

²⁸⁰ G.N. Barnard, *Barnard's photographic views of the Sherman Campaign*, Wynkoop & Hallenbeck, New York 1866 (prima ed.); *Photographic Views of Sherman's Campaign*, with a New Preface by B. Newhall, Dover Publications, Inc., New York 1977.

²⁸¹ Cfr. B. Newhall, *Preface to the Dover Edition*, in G.N. Barnard, *Photographic Views of Sherman's Campaign*, cit., p. VI: «Barnard wrote Sherman of his plan. The general replied from St. Louis on March 42, 1866: “I have your letter of March 17, and approve highly your proposal to publish a Series a photographic Views illustrative of our Army operations about Chattanooga, Atlanta and generally of what we know as the Campaign against Savannah and through the Carolinas. I now have a great part of the Series and believe that in connection with the Maps, they will be very interesting and instructive to the General reader. I am truly your friend, W.T. Sherman, Brig Gen”».

si reca nella città georgiana per rilevare con la sua macchina fotografica i sistemi ingegneristici delle difese confederate che circondavano la città e che erano stati distrutti durante l'attacco dell'esercito dell'Unione. Come sostiene Jeff L. Rosenheim, tra le prime cose che fotografa vi sono i resti di un treno di munizioni che il generale confederato John Bell Hood fece esplodere nel cuore della città mentre il suo esercito la stava abbandonando in ritirata. Il fotogramma, dal titolo *Destruction of Hood's Ordinance Train*, si inserisce pienamente nella visione romantica delle rovine: realizzato a distanza (come un campo lunghissimo cinematografico), dall'alto di quella che potrebbe essere una collina, inquadra i doppi binari della ferrovia che attraversano diagonalmente la lastra e sfumano nell'orizzonte piatto e lontano. Il cielo, realizzato in un secondo momento per accentuare il contrasto e la drammaticità dati dalla presenza delle nuvole²⁸², incontra gli alberi sullo sfondo, mentre il centro dell'immagine, in cui confluiscono le linee di fuga, è occupato da un uomo (forse un soldato) che, in piedi al centro dei binari esplosi, osserva il paesaggio al di là della ferrovia. Non sappiamo cosa stia guardando perché la porzione di territorio verso cui è rivolto il suo sguardo non è inclusa nella fotografia. La presenza della figura umana, minuscola e completamente sovrastata dalla vastità del paesaggio, accentua il carattere sublime di quella *wilderness* ormai smarrita, non più soltanto dalla presenza della ferrovia, ma dalla sua distruzione.

²⁸² Questo processo di inserire cieli nuvolosi sopra le vedute di paesaggio durante il processo di stampa è assolutamente nuovo nella fotografia americana del XIX secolo. Agli albori della fotografia, infatti, quando l'operazione richiedeva lunghi tempi di esposizione, risultava quasi impossibile immortalare le nuvole. Solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, grazie ai miglioramenti tecnici, i fotografi hanno cominciato a catturare le nuvole e a sfruttarne i contrasti nella costruzione del fotogramma.

Cfr. Jeff L. Rosenheim, *Photography and the American Civil War*, cit., p. 195.

Particolarmente interessante a questo proposito è stata la mostra *Sky Album. 150 years of capturing clouds* presentata nell'edizione XIX di Fotografia Europea dal titolo *La natura ama nascondersi* e allestita presso i Chiostrì di San Pietro di Reggio Emilia dal 26 aprile al 9 giugno 2024.

Cfr. Catalogo dell'esposizione: W. Guadagnini, T. Clark, L. Lebart, *Fotografia Europea 2024 – XIX edizione. La natura ama nascondersi*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2024.

<https://www.fotografiaeuropea.it/fe2024/mostra/sky-album/#1554112744541-0e82b6b7-3419>



George N. Barnard, *Destruction of Hood's Ordinance Train*

Il volume si organizza intorno a due momenti: la fase della campagna precedente la presa di Atlanta, in cui il paesaggio boschivo del Tennessee è il principale soggetto delle fotografie, e quella successiva il settembre del 1864, nella quale lo sguardo dell'autore si concentra invece sulla distruzione provocata dall'assalto in Georgia. Le lastre che ci interessano maggiormente sono le ultime quindici in quanto ritraggono edifici in rovina. Tornato nel Sud nel marzo del 1865, Barnard fotografa le rovine di Savannah in Georgia, e di Charleston, parzialmente distrutta da un incendio, di Fort Sumter, luogo in cui la guerra era iniziata quattro anni prima, e di Columbia in South Carolina. Come afferma Newhall nella sua prefazione alla seconda edizione del volume di Barnard, non c'è alcuna evidenza di guerra in corso, nessuna traccia di occupazione militare, non si vedono soldati. Le fotografie sono «stark records of the aftermath»²⁸³. *Ruins in Columbia, S.C., Ruins in Columbia, S.C. n° 2, Ruins in Charleston, S.C., Ruins of the R.R. Depot Charleston, S.C., Ringold GA, The Potter House, Atlanta, Destruction of Hood's Ordinance Train, City of Atlanta, GA n° 2, The New Capitol, Columbia*

²⁸³ B. Newhall, *Preface to the Dover Edition*, cit., p. VII.

SC, *Ruins of the Pinckney Mansion Charleston SC* mostrano edifici crollati, muri dissestati, cumuli di pietre a terra. Tutto è “ridotto” a rovina.

In modo ancor più evidente ed esplicito rispetto al volume di Gardner, le lastre fotografiche della campagna di Sherman rifuggono gli eventi. Se nei testi dello *Sketchbook* si trovava ancora un qualche riferimento ai fatti della guerra, una forma di narrazione che guidava il lettore all'interpretazione delle fotografie, qui sono i paesaggi a dare voce alla devastazione e al ricordo. L'autore non ha voluto includere testi esplicativi a corredo delle fotografie, preferendo invece realizzare un volume separato con un testo che fornisse la descrizione della campagna e la spiegazione del portfolio²⁸⁴. Perché allora fotografare rovine? E per quale ragione queste fotografie sono state recensite dall'*Harper's Weekly* nel dicembre 1866 come superiori a qualsiasi altra visione fotografica mai prodotta dalla nazione americana?²⁸⁵

Facciamo un passo indietro e fermiamoci ad analizzare più da vicino un fotogramma che solleva riflessioni critiche di notevole interesse. *The New Capitol, Columbia, S.C.* è una veduta dal basso e laterale del nuovo municipio di Columbia, ancora in costruzione al tempo dell'attacco militare. L'edificio pare intatto, seppur non finito, ma lo spazio antistante, che separa il fabbricato dalla macchina fotografica, è completamente ricoperto di pietre e porzioni di muro distrutte. Nel testo scritto, Barnard usa parole molto forti per descrivere la presa di Columbia, avvenuta la mattina del 17 febbraio 1865: «The sights of this day will never be forgotten by those who witnessed the devastation and suffering caused by the burning of the city»²⁸⁶. Il municipio fu tra i pochi edifici strappati alle fiamme e si impone, statuario, in mezzo al paesaggio devastato.

²⁸⁴ G.N. Barnard, *Photographic views of Sherman's campaign, from negatives taken in the field*, Press of Wynkoop & Hallenbeck, New York 1866.

²⁸⁵ Cfr. B. Newhall, *Preface to the Dover Edition*, cit., p. VI: «The book was reviewed in *Harper's Weekly*, December 8, 1866: “These photographs are views of important places, of noted battlefields, of military works; and, for the care and judgment in selecting the point of view, for the delicacy of execution, for scope of treatment, and for fidelity of impression, they surpass any other photographic views which have been produced in this country – whether relating to the war or otherwise... We believe that only a very limited number of these volumes are issued; but although, from its expense, the book can not be popular, those who can afford to pay one hundred dollars for a work of fine art can not spend their money with more satisfactory results than would be realized in the possession of those views”».

²⁸⁶ G.N. Barnard, *Sherman and his generals*, in Id. *Photographic Views of Sherman's Campaign*, cit., p. XVII.



George N. Barnard, *The New Capitol, Columbia, S.C.*

L'aspetto interessante emerge però proprio dalla lettura del testo dopo aver osservato l'immagine: Barnard descrive infatti un evento avvenuto dopo l'incendio della città, che la fotografia in un certo senso "documenta", lasciandolo però in secondo piano. Scrive l'autore:

The yet unfinished edifice which was to have been the Capitol of the State of South Carolina, was one of the few buildings of any pretension that escaped the flames. The old Capitol was one of the first buildings burnt. The destruction done at Columbia was immense and sincerely regretted by a great portion of the army. An incident that occurred in the afternoon of the 17th will be remembered with pleasure, showing as it does the respect with which the memory of the soldiers who fell in Mexican war is regarded. Near the new Capitol was erected a bronzed palmetto tree as a monument to the soldiers of South Carolina who fell during the war with Mexico. In the sides of the pedestal which form the base of the monument are placed in bronzed letters the names of the fallen heroes; some ruthless campaigners were engaged in knocking off such of these letters as would designate their companies, when a number of soldiers interfered and posted a guard to prevent further

depredation on a monument to the memory of men who died fighting their country's battles²⁸⁷.

Tornando alla fotografia, dopo la lettura del testo, si nota, sulla destra, sullo sfondo e dietro alle macerie, la palma eretta in ricordo dei soldati del South Carolina morti durante la guerra contro il Messico. Il basamento si scorge a malapena, scuro e non in contrasto con gli alberi retrostanti. Sembra dunque esserci una diversità di pesi e di intenti tra il testo scritto e la fotografia: se là veniva data una certa importanza all'evento commemorativo e traspariva anche un certo giudizio sull'accaduto, nello scatto l'attenzione si sposta sulle macerie. Avrebbe potuto invertire la composizione e fotografare in primo piano la palma-monumento con le macerie sullo sfondo. Cosa vuole *rendere visibile* Barnard con questo scatto (e con tutti gli altri)? E in che modo si serve della fotografia?

Di nuovo, occorre entrare nella piega tra testo e fotografia. O meglio, entrambi sono *testo* con semantica e sintassi proprie, ma evidenziano aspetti differenti del *visibile*. Leggendo l'immagine attraverso i suoi piani, ciò che è incluso e ciò che invece è lasciato a margine oppure escluso dalla cornice, si accede a questo scarto. La volontà di tenere separati, a differenza di quanto fatto da Gardner, i due volumi è indice della necessità di lasciare che le immagini scorrano in modo indipendente in quella che Rosenheim definisce una «uninterrupted, natural progression»²⁸⁸. Entrambi si pongono come una forma di narrazione e ricordo di quanto accaduto, ma la fotografia lascia aperto quello spazio assolutamente personale attraverso cui l'autore si affranca dell'aspetto documentario in senso stretto per proporre invece una propria riflessione sulla devastazione e l'orrore della guerra²⁸⁹. Attraverso gli alberi spezzati, le crepe, gli edifici ridotti a un paio di muri esterni, cumuli di pietre, porti bombardati e ciò che rimane dei camini in mattoni, l'autore contribuisce a costruire quell'ideale romantico che lega il Sud alle sue rovine e l'America a un nuovo significato della sua storia. È proprio il *paesaggio di rovine* a costituire il nuovo monumento americano: seguendo la riflessione sviluppata da J. B. Jackson in *The necessity for ruins*, se per secoli i monumenti erano serviti come “promemoria” per tradizioni e obblighi morali o politici, non appena terminata la Guerra Civile,

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Cfr. Jeff L. Rosenheim, *Photography and the American Civil War*, cit., p. 195.

²⁸⁹ Non so se mi trovo d'accordo con quanto sostenuto in sintesi da Rosenheim che Barnard abbia fatto della guerra un'arte.

there was a widespread desire to declare the Gettysburg battlefield a monument. This was something unheard of: an immense, populated landscape of thousands of acres of fields and roads and farmhouses becoming a monument to an event which had taken place there. It was in effect a reconstruction of the environment²⁹⁰.

La riflessione sviluppata da Jackson si articola proprio intorno alla “ricostruzione dell’ambiente”: secondo la sua prospettiva, le rovine incentivano al restauro, a un “ritorno alle origini”. Insieme, possono condurre a una “rilettura” della storia, considerata nella sua «dramatic discontinuity»²⁹¹: al pari di quanto mostrato da Cole nei suoi primi quattro dipinti, egli sostiene che inizialmente «there is that golden age, the time of harmonious beginnings. Then ensues a period when the old days are forgotten and the golden falls into neglect»²⁹². Ciò che differisce rispetto allo sguardo di Cole sta proprio nella “ricostruzione” come ultimo momento. Sostiene infatti Jackson: «Finally comes a time when we rediscover and seek to restore the world around us to something like its former beauty»²⁹³. In una concezione ciclica del tempo storico come successione ininterrotta di intervalli di morte e rinnovamento, la rovina rappresenta il momento *necessario* affinché possa instaurarsi un *nuovo paesaggio*.

In questo caso, però, la rovina è intesa come qualcosa da superare, rappresenta un tempo passato da riscattare per stabilire un nuovo ordine e “correggere” la storia, nelle parole di Jackson. E se invece i relitti fossero segno di un tempo altro? Se non fossero tanto l’istanza di decadenza che precede il restauro, quanto piuttosto quella *traccia* che anticipa il futuro e che occorre guardare e *rendere visibile*?

Barnard avrebbe potuto fotografare il monumento ai caduti invece di lasciarlo sullo sfondo: scegliendo di mostrare il paesaggio di rovine, la sua operazione si accorda con quanto sostenuto da Marc Augé, ovvero che le rovine «esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse»²⁹⁴. Al pari del paesaggio, esse “esistono” in quanto osservate. Non ricoprono più alcuna funzione, sono il vernacolo ormai inutilizzabile, case vuote, attrezzi arrugginiti, campi distrutti, quartieri abbandonati. La necessità *estetica* delle rovine sarebbe allora nell’intreccio tra *visibile* e *invisibile*, tra *reale* e *immaginario*, tra *passato* e *futuro*. Nello spettro delle cose. La casa sul

²⁹⁰ J.B. Jackson, *The necessity for ruins, and other topics*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1980, p. 93.

²⁹¹ *Ivi*, p. 101.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ivi*, pp. 101, 102.

²⁹⁴ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 41.

lago tanto cercata da Tocqueville, le *paper cities* descritte da Dickens, la Gettysburg di Northorp, la Virginia di Gardner o la Charleston di Barnard ci parlano di un divenire in cui il vernacolare si fa sublime e in cui il paesaggio si colora di una tonalità affettiva che pertiene a quella «somiglianza» che si fa traccia invisibile. L'attrazione nasce da un incontro, insieme dello sguardo e del corpo, da un *avvicinarsi* che è sempre anche un *allontanarsi*²⁹⁵, per usare le parole di Berger, «vuol dire abbandonare convenzioni, reputazione, ragione, gerarchie e il proprio Io. Vuol dire rischiar l'incoerenza e persino la follia»²⁹⁶.

²⁹⁵ Cfr. G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, Mimesis, Milano 2018, pp. 33-34: «Per sapere bisogna prendere posizione, il che presuppone il muoversi e l'assumere costantemente la responsabilità di un tale movimento, che è un *avvicinamento* tanto quanto un *allontanamento*: avvicinamento che dubita, allontanamento che desidera».

²⁹⁶ J. Berger, *Passi verso una piccola teoria del visibile*, cit., p. 18.

2.2. Migrazioni e nuove rovine

*Mentre passava davanti a un terreno abbandonato
ingombro di frigoriferi abbandonati,
bambole acefale e seggioloni sfasciati,
gli sorse spontanea una frase,
quattro parole venute come dal nulla
che poi si ripeté mentre continuava a camminare,
la capitale delle rovine.*

Paul Auster, 4, 3, 2, 1

«Nel cuore della grotta, il che significava nel cuore della terra, era già tutto presente: il vento, l'acqua, il fuoco, i luoghi remoti, i morti, il tuono, il dolore, i sentieri, gli animali, la luce, i non ancora nati... Erano lì, dentro la roccia, pronti a essere evocati»²⁹⁷. Le fotografie scattate all'interno della Grotta Chauvet poco dopo la sua scoperta e una poesia incontrata per caso a un mercatino alla periferia di Parigi suscitano in John Berger la necessità di scrivere di quei primi animali dipinti, «la parte profonda da cui è nato tutto»²⁹⁸. Quelle *tracce*, per millenni dimenticate, sfuggite all'attenzione dei loro successori, poi riscoperte nel XX secolo, sono legate a doppio filo alla profondità della memoria e dell'oblio, del visibile e dell'invisibile, della luce e delle tenebre. «Possono essere considerate rovine solo per il potere dell'oblio, perché il tempo sembra averle appena sfiorate»²⁹⁹, scrive Schnapp in introduzione al suo volume. Non possedendo una tradizione orale che ce le abbia trasmesse, ci è impossibile interpretarle. Non ci parlano; *sussurrano*. Non mostrano alcunché; *appaiono*. Come un morto che si rivela all'improvviso, questi segni e queste grotte dicono dell'*indicibile* e dell'*invisibile* e fanno parte della nostra memoria culturale. Sono presenze *fantasmatiche*, «ricordi di sogni a lungo dimenticati»³⁰⁰. Al pari degli alberi secolari nella tradizione giapponese, la grotta conserva i segreti e i sogni dei nostri antenati. Quando Chow Mo-wan, protagonista maschile della pellicola *In the mood for love* di Wong Kar-wai, sussurra il suo segreto in una fessura del

²⁹⁷ Id., *La grotta di Chauvet*, cit., p. 38.

²⁹⁸ Ivi, p. 34.

²⁹⁹ A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines: Des origines aux Lumières*, Éditions du Seuil, Paris 2020; tr. it. *Storia universale delle rovine. Dalle origini all'età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2023, p. 33.

³⁰⁰ Faccio qui riferimento al film documentario di Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams* realizzato nel 2010 e girato in 3D nella Grotta Chauvet. Il documentario è stato presentato nel settembre 2010 al Toronto International Film Festival. La citazione riportata è recitata da Herzog stesso al termine di una delle sequenze del film in cui mostra, da vicino e alla luce delle torcie, gli animali dipinti.

tempio di Angkor Wat, in Cambogia, sta affidando qualcosa che non ci è dato del tutto a sapere a una rovina³⁰¹. In quell'incavo, poi coperto con la terra e da cui crescerà una piccola pianta, risiede il *fantasma* della rovina. Oscilla tra la parola e il silenzio, tra la vita e la morte, tra lo stato di conservazione e quello di degrado. Non è una «rovina vellutata»³⁰², fatta oggetto di un cattivo restauro e quindi privata delle sue segnature. Non è nemmeno monumento celebrativo, perfettamente conservato e sottratto all'azione del tempo. Al contrario, è uno *spettro*.

Ora, che cos'è uno spettro? E cosa implica il «vivere tra spettri»³⁰³?

Dal latino *spectrum*, significa “visione”, “fantasma”. È qualcosa a cui non pertiene tanto la condizione ontologica dell'essere quanto piuttosto quella fenomenologica dell'apparire. Lo spettro, al pari del fantasma, ha a che fare con l'immagine, nascosta e passata, delle cose e ci permette di comunicare con un tempo altro in un doppio movimento di attrazione e repulsione. È fatto di quelle segnature che il tempo incide sulle cose e perciò è un essere intimamente storico. Spettro è l'immagine di un essere umano, di una città, di un paesaggio. È il Tom Joad di Bruce Springsteen. Il Sutter di Cormac McCarthy. È la Venezia di Henry James (a cui fa eco Agamben)³⁰⁴, la Manhattan di Paul Auster. Il Mississippi di William Faulkner. E spettri sono gli immaginari geografici di William Eggleston. *Paesaggi-spettro* popolati di *spettri*³⁰⁵.

Ora, se l'Europa è segnata dalla storia, dal passato in cui imperi e nazioni si sono susseguiti e hanno lasciato un proprio patrimonio, un insieme di spettri storicamente determinati e spesso monumentalizzati, l'America è la sua geografia³⁰⁶. La traiettoria dello spazio prende il

³⁰¹ Proprio una fotografia del tempio di Ta Som ad Angkor apre l'edizione italiana del volume di Schnapp. Cfr. A. Schnapp, *Storia universale delle rovine*, cit., pp. 2, 13: «Vediamo espressa in maniera radicale questa potenza delle forze della natura nel sito di Angkor (fig. 1), come nota Paul Claudel nel suo diario. Quando l'edificio si disintegra, si stabilisce una sottile corrispondenza tra ciò che era la sua struttura originale e ciò che essa diviene: “La natura ha fatto dell'opera d'arte la materia della sua propria creazione, proprio come, in precedenza, l'anima si era servita della natura come del proprio materiale”».

³⁰² Prendo a prestito l'espressione da B. Péret, scrittore e poeta che alle rovine ha dedicato una particolare attenzione, collocandosi su posizioni opposte a quelle di Simmel. Cfr. B. Péret, *Ruines. Ruine des ruines*, in “Minotaure”, XII-XIII, pp. 59-64.

³⁰³ L'espressione è tratta da G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere tra spettri*, in Id. *La mente sgombra*, Einaudi, Torino 2023, pp. 118-123.

³⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 120, 121: «Sono creature di questo tipo (nelle sue storie di fantasmi, egli le comparava a silfidi e a elfi) che Henry James imparò a conoscere a Venezia, così discrete ed elusive, che sono sempre i vivi a invaderne le dimore e forzarne la reticenza».

³⁰⁵ Sulla figura dello spettro e della sua relazione con la storia e la memoria, si veda l'importante studio di A. F. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008; tr. it. *Cose di fantasmi: haunting e immaginazione sociologica*, DeriveApprodi, Roma 2022. È inoltre opportuno considerare, più genericamente, l'imprescindibile opera di Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Editions Galilée, Paris 1993; tr. it. *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

³⁰⁶ Cfr. R. De Gaetano, *Oltre la storia. L'America tra geografia e mito*, “Fata Morgana”, n. 52, gennaio-aprile 2024, pp. 23-34.

soppravvento sulla linea del tempo e si instaurano direzioni sempre nuove, spazi inauditi e luoghi indeterminati. Prima ancora della corsa all'Ovest, gli Stati Uniti sono stati terra d'esilio per una quantità pressoché indefinita di europei: i padri pellegrini e i puritani, nel Settecento, tedeschi, inglesi, irlandesi, italiani, greci e altri poveri scappati dal Vecchio Continente verso la *promised land* del futuro, durante l'Ottocento, fino ai numerosi intellettuali e lavoratori che lasciarono, in modo particolare, la Germania e le nazioni oppresse dai totalitarismi durante la Seconda Guerra Mondiale. L'*American Dream* si è costruito sulle migrazioni, sul mito della frontiera, sulla mobilitazione sociale e la ricerca di nuove possibilità: può essere inteso come un insieme di *fughe*.

La fotografia statunitense, a partire dall'Ottocento, ha reso visibili questi spazi e mostrato i segni di questi spostamenti; allo stesso modo, la letteratura americana «opera secondo linee geografiche» narrando di fughe, scoperte, frontiere. Entrambi i mezzi espressivi tracciano delle linee spezzate che definiscono una cartografia del divenire geografico. E le rovine, gli *spettri*, altro non sono che i punti in cui la linea si spezza e cambia direzione. Per questo essi disegnano una costellazione invisibile di continue partenze, evasioni, abbandoni. Come si è visto attraverso il racconto di Tocqueville, sono principalmente gli spostamenti e gli abbandoni delle terre verso nuove e più promettenti lande a creare le rovine americane. Fatta eccezione per le conseguenze delle guerre, di gran lunga inferiori rispetto a quelle combattute su suolo europeo, le rovine sono perlopiù case abbandonate, terreni lasciati incolti o in pasto alla palude, rifiuti lasciati lungo le strade o persi nei deserti sulla via verso la California. Si tratta di rovine vernacolari, appunto, o, per usare l'espressione di Benjamin Péret, di «rovine anticipate»³⁰⁷.

Se assumiamo però con Lauret Edith Savoy che «casa è davvero tra le rovine e le macerie che ci circondano»³⁰⁸, allora lo spettro della città in cui viviamo o dei paesaggi che abitiamo ci è intimo e familiare. Esso è *casa*, si colora di una tonalità affettiva. Ci riconosciamo in quei paesaggi-spettro proprio perché sono attraversati dai segreti, dai sogni e dalle immagini fantasmatiche di chi ci ha preceduto e ha attraversato quella terra prima di noi. Non solo: noi stessi affidiamo le nostre *rêveries* ai luoghi che siamo soliti chiamare “casa”.

³⁰⁷ Cfr. A. Schnapp, *Storia universale delle rovine*, cit., p. 17: «Péret si allinea così a Tucidide e alla sua meditazione sulle rovine di Sparta e Atene, che inaugura il genere delle rovine “anticipate”, immaginando i resti di Parigi quando il nostro mondo contemporaneo sarà definitivamente scomparso: “Magari, un giorno, quando il suo ricordo sarà cancellato dalla memoria dell'umanità, ritroveremo il gigantesco fossile di un animale unico, la Tour Eiffel”...».

³⁰⁸ L.E. Savoy, *Tracce. Memoria, storia e razza nel paesaggio americano*, Edizioni Black Coffee, Firenze 2022, p. 198.

Tornando quindi là dove abbiamo lasciato il discorso nel paragrafo precedente, ovvero la Guerra Civile e i suoi resti, si tratta ora di presentare alcuni esempi (anche in questo caso senza alcuna pretesa di esaustività) di rovine novecentesche creatasi da fughe e migrazioni spesso forzate. Si è dunque scelto di seguire la geografia piuttosto della storia e, in modo particolare, di fare riferimento ad alcuni spostamenti e deturpamenti sul e del paesaggio che hanno determinato l'emergere di rovine. «Fuggire», scrive Deleuze «significa tracciare una linea, delle linee, tutta una cartografia. Si scoprono dei mondi solo in una lunga linea spezzata»³⁰⁹. Il percorso incrocerà dunque paesaggi e rovine appartenenti a momenti storici differenti, accomunati però dalla condizione dell'*abbandono*. Da quello stato di liquefazione che fa dell'America del secolo scorso «un curioso ibrido: un paese apocalittico e, al tempo stesso, valetudinario»³¹⁰. Con una riflessione di grandissima attualità, nel 1966 Susan Sontag descriveva la tanto osannata “energia” americana come «rozzo materialismo e mania di accaparramento», «febbrile filantropismo», «grette crociate morali» e «impressionante capacità di deturpare le campagne e le città»³¹¹.

Si cercherà quindi di fornire un'*immagine*, tanto letteraria quanto fotografica, di questo deturpamento che, a partire dagli anni Trenta del Novecento, ha segnato il paesaggio americano. Le nuove rovine sono case e rotaie abbandonate, auto arrugginite, pompe di benzina ormai inutilizzate su strade non percorse, carcasse di televisori e frigoriferi, bidoni della spazzatura. Questo “genere” di rovina non è più legato a un sentimento nazionalistico da creare, come accadde invece con i resti della Guerra Civile. Al contrario, è spesso determinato da nuove politiche economiche e sociali le quali, insieme a fondamentali crisi che, a partire dal 1929, hanno colpito gli Stati Uniti da vicino, hanno prodotto nuove costellazioni di rovine. La proliferazione di queste tracce ha modificato il paesaggio e ha delineato nuove tonalità affettive e rapporti tra i luoghi e i suoi abitanti (migranti). Risulterà più chiaro dall'analisi di romanzi o sequenze fotografiche che, quasi inevitabilmente, queste nuove cartografie ospitano spettri e obbligano orecchio e sguardo a concentrarsi sul margine di ciò che viene raccontato o visualizzato. Perché lo spettro decentra, obbliga a cambiare direzione e a riconoscere la *vita* in quelle forme. Scrive Agamben: «La spettralità è una forma di vita. Una vita postuma o complementare, che comincia soltanto quando tutto è finito e che ha, perciò, rispetto alla vita, la grazia e l'astuzia incomparabile di ciò che è compiuto, il garbo e la precisione di chi non ha

³⁰⁹ G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, p. 43.

³¹⁰ S. Sontag, *Cosa sta succedendo in America?*, in Id. *Stili di volontà radicale*, Nottetempo, Milano 2024, p. 235.

³¹¹ Ivi, p. 234.

più nulla davanti a sé»³¹². Interrogare le migrazioni narrate da John Steinbeck, alcune fotografie di Russell Lee, le ombre di John Ford, le serie di Lewis Baltz e quelle di Mark Ruwedel significherà non soltanto portare il discorso verso il nucleo centrale di questa ricerca, ma soprattutto indagare i diversi *modi* in cui si può *dire* uno spettro. Il percorso seguito non sarà dunque cronologico, quanto piuttosto tipologico: si cercheranno di rendere evidenti diverse tipologie di spettri, incarnate rispettivamente in personaggi, città e paesaggi.

2.1.2. Lo spettro di Tom Joad

«Men walkin' long the railroad tracks / Goin' someplace, ther's no goin' back / Highway Patrol choppers comin' up over the ridge / Hot soup on a campfire under the bridge / Shelter line stretchin' 'round the corner / Welcome to the new world order / Families sleepin' in their cars in the southwest / No home, no job, no peace, no rest»³¹³.

La prima strofa dello storico brano di Bruce Springsteen *The Ghost of Tom Joad*, uscito nel 1995 all'interno dell'omonimo album³¹⁴, dieci anni dopo il successo di *Born in the USA*, è costruita per *immagini* che occorre trattenere. Uomini che camminano lungo i binari della ferrovia, andando da qualche parte, senza una meta precisa; una zuppa calda in un accampamento di fortuna sotto il ponte; famiglie che dormono nelle loro automobili. Nel tentativo di descrivere la fragile condizione di quei miserabili che, lungo tutto il Novecento, hanno percorso centinaia di miglia per cercare condizioni di vita migliori nella mite e rigogliosa California, il cantautore si serve di una figura fantasmatica, ormai personaggio della cultura statunitense, consacrato dalla letteratura e dal cinema: il Tom Joad di John Steinbeck³¹⁵, prima, e di John Ford, poi. Nel componimento musicale, il suo fantasma continua a essere cercato e atteso alla luce del falò (searchin' for the ghost of Tom Joad; waitin' on the ghost of Tom Joad) fino a farsi *presenza* viva nelle strofe finali. Springsteen si serve di un dialogo tra Tom e la

³¹² G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere tra spettri*, cit., p. 120.

³¹³ <https://bruce.springsteen.net/track/the-ghost-of-tom-joad/>

³¹⁴ L'album *The Ghost of Tom Joad* è l'undicesimo album in studio di Bruce Springsteen e contiene 12 brani. La canzone *The Ghost of Tom Joad* è stata posta in apertura dell'album. Il disco ha raggiunto la posizione numero 11 della Billboard 200 statunitense e ha vinto il Grammy Award 1997 per il miglior album folk contemporaneo.

³¹⁵ J. Steinbeck, *Grapes of Wrath*, Viking, New York 1939; tr. it. *Furore*, Bompiani, Milano 1940, nuova ed. a cura di L. Sampietro, tr. di S. C. Perroni, *Furore*, Bompiani, Milano 2016.

madre in cui il protagonista svela il suo spettro contemporaneo, usando parole che fanno eco alla poesia di Whitman³¹⁶:

Now Tom said, "Mom, wherever there's a cop beatin' a guy / Wherever a hungry new born baby cries / Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air / Look for me mom I'll be there. / Wherever somebody's fightin' for a place to stand / Or a decent job or a helpin' hand. / Wherever somebody's strugglin' to be free, / Look in their eyes ma you'll see me"³¹⁷.

Il fantasma di Tom Joad *appare* in tutti quei volti sofferenti, oggetto di violenze, carestie, mancanza di lavoro e di prospettive future. E si mostra, o la sua presenza viene *sentita*, alla luce del falò da campo, in una geografia di desolazione, ai bordi delle autostrade. È uno spirito che non ha tempo, ma segue una geografia. E ripercorre, tanti anni dopo la sua morte, quelle infinite strade colme di pericoli e paure che dall'Oklahoma conducevano le famiglie di mezzadri verso la California. Il cantautore sta qui parafrasando il dialogo finale del film di Ford, in cui Tom, prima di abbandonare la famiglia perché ricercato, alla madre che gli domanda: «How am I gonna know about you Tom?», risponde: «Well maybe it's like Casy says, a fella aint' got a soul of his own, just little piece of a big soul, the one big soul that belongs to everybody». E poi aggiunge:

I'll be all aroun' in the dark. I'll be everywhere, wherever you can look. Wherever there's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever there's a cop beatin' up a guy, I'll be there. I'll be in the way guys yell when they're mad, I'll be in the way kids laugh when they're hungry an' they know supper's ready. An' when the people are eating the stuff they raise an' living in the houses they build, I'll be there too³¹⁸.

³¹⁶ La seconda strofa si richiama esplicitamente a queste figure religiose e al romanzo di Steinbeck. Recita infatti: «He pulls a prayer book out of his sleepin' bag / Preacher lights up a butt and takes a drag / Waitin' for when the last shall be first and the first shall be last / In a cardboard box 'neath the underpass / You got a one way ticket to the promised land / You got a hole in your belly and a gun in your hand / Sleeping on a pillow of solid rock / Bathin' in the city's aqueduct».

³¹⁷ <https://brucespringsteen.net/track/the-ghost-of-tom-joad/>

³¹⁸ Estratto del dialogo finale del film *Grapes of Wrath* del regista John Ford. Esordisce a New York il 24 gennaio 1940 e a Los Angeles il 27 dello stesso mese. Ha ricevuto 7 nomination agli Academy Awards, vincendo l'Oscar per Miglior Regista e per Miglior Attrice Non Protagonista a Jane Darwell, nel ruolo della mamma di Tom Joad. Nel 1989 è stato selezionato dalla Library of Congress per la conservazione nel *National Film Registry* degli Stati Uniti.

L'anima grande, che riunisce i destini di tutti i fuggiaschi, è uno spirito che contiene la rabbia, il furore, la brama di giustizia e, insieme, un inevitabile senso di paura e impotenza. Sentimenti che avevano ragione di regnare negli Stati Uniti degli anni Trenta: la crisi disastrosa che dovette fronteggiare Franklin Delano Roosevelt il giorno in cui si insediò alla presidenza, il 4 marzo 1933, aveva messo in ginocchio il paese. Il sistema bancario era completamente crollato e le banche di New York e Chicago avevano chiuso i battenti; il numero di disoccupati aveva raggiunto vette che andavano dai 12 ai 15 milioni; il commercio con l'estero era drasticamente ridotto e le industrie lavoravano molto meno rispetto al potenziale. La situazione delle campagne era particolarmente critica: in tre anni i contadini avevano visto il prezzo dei loro prodotti ridursi della metà e le banche ostacolavano il riscatto delle ipoteche sulle terre. E il clima stesso non stava dalla parte delle comunità rurali: siccità, forte vento e tempeste di polvere e sabbia (la cosiddetta *Dust Bowl*) avevano colpito le Grandi Pianure e ridotto ampi territori a una superficie arida e desertica. Di questo contesto si nutre la letteratura di quegli anni e l'abbiamo già in parte trattato con Erskin Caldwell e James Agee. Ma ogni discorso sulla letteratura della crisi risulterebbe ancor più parziale se non si ricordasse *Grapes of Wrath* con cui John Steinbeck vinse il Pulitzer nel 1940. L'autore aveva inizialmente immaginato il progetto come fotolibro su modello dell'acclamato *You Have Seen Their Faces* di Bourke-White e Caldwell: era infatti partito alla volta dell'Oklahoma in compagnia del fotografo di *Life* Horace Bristol. Durante il viaggio si accorge però che i volti sono troppi, le storie si mescolano e il materiale sfugge dalle mani per quantità e ampiezza di temi. Decide allora di volgerlo in romanzo, che compone in soli cinque mesi a partire dal riadattamento di una serie di sette articoli sui contadini dell'Oklahoma costretti dalla catastrofe della *Dust Bowl* a migrare verso la California. Il romanzo racconta con toni biblici la storia della famiglia Joad, quattro generazioni di contadini dell'Oklahoma, alternando capitoli narrativi a sezioni più giornalistiche, in cui l'autore si sofferma sugli avvenimenti storico-politici. Qui ci interessano in modo particolare due aspetti del romanzo, fortemente intrecciati: come si presenta il paesaggio della crisi e che tipo di "rovine" incontrano i protagonisti lungo il viaggio che li porterà in California.

Così Steinbeck introduce, nel capitolo V, il momento di rottura nella narrazione, raccontando il momento in cui i latifondisti, o i loro rappresentanti, si recano nelle terre aride dei mezzadri per annunciare l'arrivo dei trattori:

Gli uomini accoccolati abbassavano di nuovo lo sguardo. Cosa volete che facciamo? Non possiamo ridurci la quota di raccolto...siamo già allo stremo. I bambini hanno sempre fame. [...]

E alla fine i delegati dei proprietari arrivavano al punto. La mezzadria non può più funzionare. Un uomo con un trattore può prendere il posto di dodici o quattordici famiglie. Gli si dà un salario e si prende tutto il raccolto. Dobbiamo farlo. Non ci fa piacere farlo. Ma il mostro è malato. Al mostro è successo qualcosa.

Ma così ucciderete la terra con tutto il cotone.

Lo sappiamo. Dobbiamo sbrigarci a prendere il cotone prima che la terra muoia. Poi venderemo la terra. All'Est ci sono tante famiglie che vorrebbero possedere un pezzo di terra.

Gli uomini accoccolati alzavano gli occhi, allarmati. Ma cosa sarà di noi? Come faremo per mangiare?

Dovrete lasciare la terra. Gli aratri verranno a spianare la vostra aia³¹⁹.

Il trattore è la “nuova” macchina introdotta nel paesaggio dal “mostro malato”, la banca: modifica da un lato le condizioni di lavoro e il numero di occupati, dall'altro il rapporto dei mezzadri con la loro terra. Quei territori, strappati agli indiani dalle generazioni precedenti, mantenuti dai genitori contro serpenti ed erbacce, sono luoghi d'infanzia, paesaggi intimi per i mezzadri e i loro figli³²⁰. Annunciato l'arrivo dei trattori, gli uomini, che continuavano a tracciare segni sulla polvere, affidando ancora una volta i loro pensieri alla terra, non possono far altro che alzare lo sguardo verso quello che è stato: «la pompa che aveva montato dieci anni prima, con il manico a collo di cigno e i fiori di ghisa sul beccuccio, e il ceppo dove mille polli erano stati uccisi, e l'aratro nel capanno, con sopra la greppia appesa alle travi»³²¹. L'atto di *guardarsi attorno* e inquadrare quegli oggetti che presto sarebbero scomparsi equivale

³¹⁹ J. Steinbeck, *Furore*, cit., pp. 45, 46.

³²⁰ Cfr. Ivi, p. 42: «[...] ma la terra è nostra. L'abbiamo misurata noi, dissosata noi. Siamo nati qui, qui ci hanno ucciso, qui siamo morti. Anche se non è buona, è nostra lo stesso. È l'esserci nati, l'averla lavorata, l'esserci morti, che la fa nostra».

³²¹ Ivi, p. 48.

all'operazione fotografica: produrre immagini che consentano di “trattenere” il vissuto e al tempo stesso “anticipare” una scomparsa.

Consideriamo, per esempio, tre fotografie di Russell Lee, che ha lavorato per l’FSA proprio negli anni a cavallo della pubblicazione del romanzo: lo scatto a Eudora, Arkansas, quelli realizzati a El Indio, Texas e in Oklahoma.



Russell Lee, *Middle busters and plow, Eudora, Arkansas, 1939*

Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>



Russell Lee, *Detail of disk plow breaking virgin sod. El Indio, Texas, 1939*

Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>



Russell Lee, *The plow that broke the plains; look at it now. Oklahoma*, 1939

Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

O ancora un'altra fotografia dello stesso autore che inquadra una pompa dell'acqua in una piantagione del Missouri.



Russell Lee, *Pump and water supply of sharecropper, New Madrid County, Missouri*, May 1938

Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

Cosa sono queste fotografie se non la presa d'atto, attraverso lo sguardo, di quella zona d'indiscernibilità tra l'*ancora* e il *non più*? L'operazione fotografica attesta, al tempo stesso, che la cosa ritratta è *stata* lì nel 1939, ma in quello stesso momento era *sul punto di* sparire, farsi spettro.

Soffermiamoci un attimo sulla fotografia scattata in Oklahoma. L'aratro è poggiato su un terreno sabbioso, quasi desertico, con rametti secchi aggrovigliati al ferro. Quello doveva essere lo stato polveroso della terra quando la famiglia Joad ha abbandonato la fattoria e quello il paesaggio che Tom si trova di fronte quando esce di prigione e si reca verso casa con il predicatore Casy. Uno spettacolo inquietante: la casa sfondata, le recinzioni rase al suolo, la latrina rovesciata, la stalla deserta in cui erano rimasti soltanto piccoli oggetti incrostati, spezzati e rosicchiati dai ratti³²². Ad un certo punto, in mezzo al cotone piantato che occupa ora tutto lo spazio a disposizione, scorgono una figura umana che avanza verso di loro nella luce rossa del crepuscolo: è Muley Graves, vecchio abitante di quella terra che, contrariamente a tutti gli altri, ha deciso di non andarsene. Mangia animali che riesce a cacciare nei campi con le trappole, non può lavorare, ma vuole rimanere e resistere. Ed è proprio la figura di Muley a consentire una breve incursione nella pellicola di Ford. Il momento dell'incontro con il "sopravvissuto" è particolarmente interessante perché Ford mette in scena il *buio* della casa abbandonata, drammatizzando gli spazi che richiamano gli interni della casa dei Burroughs fotografati da Evans in Alabama. Come ben argomenta Barbara Grespi, la sequenza della visita alla casa vuota è una delle ricostruzioni filmiche della sociologia dell'esodo americano. Quando il punto macchina si sposta all'interno della casa di legno della famiglia Joad, «siamo immersi nel buio. Se non fosse per il soffuso chiarore emanato dalla finestra, saremmo di fronte a un fotogramma completamente nero»³²³. Il buio è poi schiarito dalla luce della candela che Tom accende per orientarsi e che diventa un punto luminoso nel fotogramma nero. Nel vuoto e silenzio della capanna, scorge qualcosa a terra, la raccoglie e la mostra a Casey nella luce debole della candela: è la scarpa da ragazza della madre. Un oggetto che rimanda a un altro tempo, un *resto* della giovinezza che fu e che ora, impolverato, diventa quasi fantasmatico.

³²² Cfr. Ivi, pp. 56, 57: «la piccola casa di legno grezzo era sfondata in un angolo, divelta dalle fondamenta fino a roversciarsi all'indietro, tanto che le finestre cieche sulla facciata fissavano un punto del cielo molto più alto rispetto all'orizzonte. Le recinzioni non c'erano più e il cotone cresceva nell'aia e fin sotto la casa, e il cotone era tutt'intorno alla stalla. La latrina era riversa su un fianco, e il cotone la incalzava su ogni lato. [...] Tom si affacciò nella stalla deserta, guardò la manciata di paglia per terra, lo stallone del mulo in un angolo. [...] Poi indugiò sulla soglia del capanno degli attrezzi, dove non c'erano più attrezzi, solo una punta d'aratro spezzata, un rotolo di fildiferro in un angolo, un rondella di rastrello da fieno, un collare da mulo rosicchiato dai ratti, una tanica di latta incrostata di polvere e olio, e una tuta sbrindellata appesa a un chiodo».

³²³ B. Grespi, *Furore*, in L. Albano (a cura di), *John Ford*, Marsilio, Venezia 2011, p. 79.

Tom non sa se la madre sia morta o quale assurda catastrofe si sia abbattuta sulla loro casa. Un attimo dopo, i due personaggi sentono un cigolio e il carrello passa dal loro volto illuminato al viso di Muley che *appare* dal buio pesto della casa. A questo punto, in cui nel film inizia il flashback per raccontare lo sfratto, riprendiamo invece la figura di Muley nel romanzo.

«Vi pare che sono suonato?», chiede Muley mentre Tom sta facendo cuocere un coniglio che si sarebbero divisi in tre. E poi, approfittando di quel momento di compagnia tanto atteso, dopo mesi di solitudine in una terra che non riconosce più, finalmente *vuole parlare*:

“Non ho parlato mai con nessuno. Se sono suonato, sono suonato e non c’è niente da fare. Come un maledetto *fantasma* di cimitero a girare di notte per le case dei vicini. Dai Peters, dai Jacobs, dai Rance, dai Joad; e le case tutte buie, sfasciate come baracche, e invece lì si faceva festa e si ballava. E si facevano i riti e la gente gridava la gloria del Signore. E lì dentro si facevano pure i matrimoni. E ogni volta mi viene d’andare in città e ammazzare qualcuno. Perché cosa gli è venuto in tasca dopo che hanno mandato i trattori e hanno cacciato la gente dalle proprietà? Cosa si sono pigliati per mettere al sicuro il loro ‘margine di profitto’? Si sono pigliati Pa’ che moriva per la terra, e Joe che faceva il suo primo strillo, e io che scalciavo come un caprone sotto una siepe quella notte. Cosa gli è venuto in tasca? Dio lo sa che questa terra non vale niente. È da anni che nessuno riesce a farci un raccolto decente. Ma quei figli di puttana seduti nei loro uffici hanno solo tagliato a metà la gente per il loro margine di profitto. L’hanno tagliata a metà, proprio così. *La gente è il posto dove vive*. E la gente non è più intera se l’ammucchi in una macchina e la mandi da sola chissà dove. Non è più viva. [...] È...è da un pezzo che non parlavo con qualcuno”, si scusò sottovoce. “Sempre lì a girare come un maledetto *fantasma* di cimitero”³²⁴.

Muley ha sì deciso di restare, ma la sua condizione in quella terra ormai *vuota* non può che essere quella di un fantasma in un cimitero che ospita i nomi di tutti coloro che sono partiti. Visita le case vuote dei vicini, gli pare di risentire la musica delle feste ormai lontane. Il valore di quei campi non è quantificabile materialmente: da anni i contadini non riescono più a produrre nulla, la terra è troppo secca e la polvere ha distrutto anche l’ultima possibilità di renderla feconda. Ma quel territorio, quelle colline, sono colorati di una tonalità affettiva che le rende inseparabili dalla comunità che le abita. Quella povera gente è quella terra, quegli

³²⁴ J. Steinbeck, *Furore*, cit., p. 73 (corsivi miei).

attrezzi, quel salice che è sempre stato *nel* paesaggio fuori dalla finestra di casa. «Come facciamo a vivere senza le nostre vite? [...] Come sarà non conoscere la terra che c'è fuori dalla porta? Come sarà svegliarsi in piena notte e sapere...e *sapere* che il salice non c'è?»³²⁵. Figlio dell'idealismo emersoniano, Steinbeck abbraccia quella tradizione, che vede in Whitman e Thoreau i suoi maggiori esponenti, per cui uomo e natura sono in simbiosi in quanto partecipano della stessa realtà organica. L'uomo è la terra arida e secca, è il salice nel campo. E Ford riesce a rendere precisamente questa identificazione con la terra attraverso il motivo dell'ombra. A differenza della fotografia documentaria dell'epoca, che nel rispetto della quanto più assoluta nitidezza e chiarezza dell'immagine rifugge ombre e riflessi, il regista si serve di lunghe ombre sul terreno per costruire il suo ritratto della classe sociale contadina. Sostiene Grespi: «L'ombra [...] salda la figura del contadino a quella dei campi, producendo l'immagine della terra incisa dai corpi di chi la lavora, simbolo di quella continuità fra l'umano e il suo spazio di vita che la fotografia documentaria e il romanzo sociale sostenevano in modo più esplicito»³²⁶. L'ombra diventa dunque quella zona di indiscernibilità tra la terra e l'umano, tra il lavoro e il corpo. Incarna al tempo stesso l'anima di un soggetto e di un'intera classe sociale. Quando sul finale del film Tom dice alla madre di essere parte di un'unica grande anima, la sua figura si “fa ombra”: appare nel buio della notte sottoforma di una grande ombra proiettata sulla tenda ed esce di scena nella sequenza successiva come «una macchia nera inghiottita dal paesaggio». Il fantasma di Tom Joad, il suo spettro, è quindi la sua ombra. Ombra contadina e rivoluzionaria, si riflette nel paesaggio e diventa parte di esso al punto di essere in ogni volto, in ogni albero, accanto a ogni fuoco sotto i viadotti o a lato delle *highways*. Quel mondo contadino che aveva fatto collassare le antinomie di pubblico e privato, naturale e artificiale, umano e animale, era venuto meno con il sopravvenire delle macchine, della privatizzazione e dello sfruttamento delle terre strappate alle famiglie di *okies*. In una delle scene finali del romanzo, da cui il film si discosta, in una California devastata dalla pioggia battente, gli uomini della famiglia cercano invano di costruire un argine che tenga il loro “vagone” al riparo dalla piena del fiume.

Il torrente si gonfiava sempre più e ribolliva contro l'argine. A un tratto si udì a monte uno schianto improvviso. Il fascio della torcia illuminò un grande pioppo che si rovesciava. Gli uomini s'interruppero per guardare. La testa del pioppo si abbatté nell'acqua e ruotò lenta

³²⁵ Ivi, p. 126.

³²⁶ B. Grespi, *Furore*, cit., p. 83.

nella corrente, mentre il torrente scalzava le piccole radici. Lentamente l'albero sgusciò dal suolo, e lentamente fu trascinato dalla corrente. Gli uomini spossati guardavano a bocca aperta. L'albero proseguì la sua lenta corsa. Poi un ramo s'impigliò in un ceppo, s'inarcò e frenò il tronco. Allora, molto lentamente, il piede irto di radici girò su se stesso e andò a impigliarsi nel nuovo argine. L'acqua lo premeva da dietro. L'albero si mosse e urtò il terrapieno. Un rivolo s'insinuò nel varco. Pa' balzò in avanti e spalò fango nella breccia. L'acqua premeva contro l'albero. Poi il terrapieno franò tutt'in una volta, franò intorno a caviglie, intorno a ginocchia. Gli uomini si voltarono e scapparono, e il torrente si fece placidamente largo nella radura, sotto i vagoni, sotto i camion³²⁷.

La rovina di cui si impossessa nuovamente la natura non è la colonna corinzia di *The course of empire* di Cole, non ha nulla del passato ricco e glorioso delle civiltà europee e tantomeno delle rovine acclamate della Guerra Civile. È, al contrario, la carcassa di un vagone arrugginito e adibito a dimora di fortuna in un campo profughi. Essa è uno di quegli *scheletri* che abitano il deserto e finiscono per fondersi con esso. Non sono *altro* dal paesaggio e non sono soltanto *nel* paesaggio: sono a tutti gli effetti *paesaggio*.

Da questi relitti, *tracce* di condizioni materiali precarie e miserabili, di fughe e abbandoni, potremmo tracciare una serie di linee accomunate principalmente da due fattori: l'emergere e il consolidarsi dell'*underclass* americana nelle sue varie forme, da un lato, e il conseguente affiorare di luoghi adibiti a queste comunità.

Un'altra nota canzone di Springsteen, che su questi temi ha lavorato molto, incentrando un buon numero di suoi album proprio sul rapporto lavoro-territorio, recita:

Last night me and Kate we laid in bed
Talking about getting out
Packing up our bags, maybe heading south
I'm thirty-five, we got a boy of our own now
Last night I sat him up behind the wheel
And said, "Son, take a good look around
This is your hometown".

³²⁷ J. Steinbeck, *Furore*, cit., p. 615.

È un ciclo immutabile, quello descritto in *My Hometown*. Il sogno americano di ascesa e mobilità sociale lascia spazio all'immobilismo realistico in cui, generazione dopo generazione, i padri portano i figli a fare un giro in macchina (e la macchina è uno dei simboli più caratteristici della cultura americana a partire dagli anni Trenta) e ripetono: «this is your hometown». Concediamoci allora un ampio balzo in avanti. Se il *contemporaneo* è colui che parla attraverso una *sfasatura*, allora per meglio comprendere il fantasma umano che si aggira tra i paesaggi-spettro occorre interrogare il Tom Joad di oggi: l'*homeless*.

2.1.3. Il fantasma dell'*homeless*

Da sempre terra di migrazioni, storicamente la California ha rappresentato il mito della frontiera americana, la corsa all'oro, la terra di alcuni tra i più celebri parchi nazionali. La possibilità di accrescere il proprio patrimonio, il suo clima mite e le politiche progressiste, almeno sulla carta, hanno attirato milioni di persone nel corso del Novecento. Con esiti non sempre positivi, come abbiamo visto. In quella stessa *promised land* californiana verso cui si erano recati i cosiddetti *okies* (così venivano chiamati in modo spregiativo coloro che arrivavano in California dall'Oklahoma) negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, i divari sociali e la proprietà privata non hanno fatto che inasprirsi man mano sempre più duramente. Non solo, per la prima volta nella storia, nel 2020 la popolazione della California ha subito una riduzione. Secondo uno studio del 2021 del California Policy Center³²⁸, a partire dal 2010, quasi sei milioni di persone provenienti da altri stati del paese si sono trasferite in California, contro le circa 7.5 milioni che hanno abbandonato lo stato della Bay Area. Tra le complesse ragioni di questo fenomeno, occorre qui considerare un problema in particolare: quello delle unità abitative insufficienti. In California mancano case. Non tanto per ragioni economiche o di spazio, quanto più ideologiche: al cuore della questione sta il sogno americano della «casa tutta per sé». Sappiamo infatti che la *single family zoning*, un sistema di zonizzazione urbana che riserva un'intera superficie edificabile alle case monofamiliari, è un'invenzione californiana. Le origini sembrano risalire a inizio Novecento quando, a Elmwood, Berkeley, un immobiliare aveva fatto approvare un piano di zonizzazione che negava l'accesso e la

³²⁸ <https://californiapolicycenter.org/the-california-book-of-exodus/>

possibilità di costruzione a cinesi e neri, in modo da mantenere e aumentare il valore degli immobili che voleva vendere. Nonostante questo e altri piani regolatori segregazionisti siano stati aboliti dalla corte suprema, il *single-family zoning* è rimasto intatto³²⁹. Ciò comporta un utilizzo del suolo particolarmente inefficiente in uno stato che da decenni vive una fortissima emergenza abitativa. L'ingente tassazione sugli immobili, le compravendite rare e i prezzi spesso inaccessibili, sommati alla concorrenza di Airbnb, fanno sì che perdere una casa sia all'ordine del giorno e che si creino situazioni alquanto paradossali. Studenti di prestigiose università private costretti a vivere nei parcheggi, lavoratori che, non potendosi permettere una casa in città, vivono a più di due ore di distanza dal luogo di lavoro e spesso finiscono per dormire in macchina: sono solo alcune delle casistiche che si possono presentare in città come Los Angeles o San Francisco. A fronte di questa critica situazione immobiliare, cui si aggiungono altre cause che complicano il quadro di riferimento, l'idea della strada è drasticamente cambiata nel corso del secolo scorso: da simbolo di libertà e via verso l'El Dorado è diventata sempre più luogo di tendopoli, ammassi di vestiti e rifiuti, pentole e rottami. Hollywood Boulevard, celebre via di Los Angeles a pochi passi dalla ricchissima Rodeo Drive a Beverly Hills, è ormai da tempo un susseguirsi di rifugi occasionali in cui albergano *spettri*. Non sono forse, questi fantasmi, gli eredi di Tom Joad e di tutta quella generazione di migranti?

Tra gli innumerevoli lavori giornalistici e fotografico-documentari che, negli anni, hanno voluto indagare la condizione dei senzatetto nelle città americane, con particolare riferimento alla California³³⁰, si è scelto qui di soffermarsi su un progetto fotografico in particolare: si tratta

³²⁹ A partire dalla fine degli anni Sessanta, le posizioni razziste e segregazioniste non potevano più essere affermate apertamente. Al fine di continuare a promuovere politiche a favore dei bianchi, occorre quindi spostare l'attenzione su ragioni pragmatiche che riguardassero solo indirettamente l'etnia. La battaglia reazionaria fu quindi combattuta soprattutto sul piano immobiliare dalle associazioni dei proprietari di case e si basò in modo particolare sui piani urbanistici e sulla zonizzazione, facendo leva su una prima e rudimentale forma di pensiero ambientalista. In nome di uno stile di vita immerso nella natura e a protezione di un certo "paesaggio", i proprietari delle classiche villette americane con giardino e garage si opposero alla maggior parte delle iniziative di sviluppo immobiliare che prevedesse costruzione di altre villette o, ancor più, di condomini a più piani. La gran parte degli esperti che hanno studiato il dibattito di quegli anni sostiene che le ragioni non fossero tanto ambientali quanto economiche e culturali.

Sull'argomento vedere: N. Gray, *Arbitrary Lines. How Zoning Broke the American City and How to Fix It*, Island Press, Washington DC 2022; A. von Hoffman, *Single-family Zoning: Can History be Reversed?*, Joint Centre for House Studing, Harvard University, 5 October 2021 <https://www.jchs.harvard.edu/blog/single-family-zoning-can-history-be-reversed>; M. Manville, P. Monkkonen, M. Lens, *It's Time to End Single-Family Zoning*, Journal of the American Planning Association, 86:1, 2020, pp. 106-112.

³³⁰ Si riportano qui, a titolo informativo, i principali progetti fotogiornalistici prodotti a partire dagli anni Quaranta riguardo le politiche abitative di alcune città californiane e le drammatiche condizioni della nuova *underclass* americana. Si consideri, per esempio, il prezioso lavoro fotografico di Leonard Nadel (Harlem, 1916-1990) realizzato nel 1947-48 quando fotografò il complesso residenziale Pueblo del Rio a South Central Los Angeles, costruito originariamente tra il 1941 e il 1942 per i lavoratori neri dell'industria della difesa. Nadel mostrò il suo materiale a Frank Wilkinson, vicedirettore della Housing Authority of the City of Los Angeles (HACLA), che gli suggerì di documentare anche Aliso Village, un altro dei progetti abitativi dell'agenzia. Nadel assemblò due libri

di *Landscape for the Homeless* di Anthony Hernandez. Per più ragioni: anzitutto perché fa parte di quella tradizione “documentaria” che muove da Evans e partecipa dunque di un certo modo di fare e intendere l’operazione fotografica; in secondo luogo, perché interroga l’*invisibile* e il *nascosto*, lasciando l’evidenza, le “storie” (di stampo più giornalistico) di queste donne e uomini alla nostra immaginazione; infine, perché dall’opera emerge che *casa*, per questi fantasmi mai ritratti, è il *paesaggio-spettro* che abitano. E quel paesaggio è il risultato di una relazione materiale e affettiva con l’intorno, che non ha nulla a che vedere né con il sublime né con una qualche idea estetica di bellezza.

Landscape for the Homeless è un libro fotografico di Anthony Hernandez, pubblicato nel 1995³³¹. Il volume è composto di una selezione di circa cinquanta fotografie realizzate a Los Angeles sul finire degli anni Ottanta. Anni particolarmente complessi sul fronte interno: dopo il mandato unico di Jimmy Carter dal 1976 al 1980, la vittoria di Ronald Reagan influì profondamente sulle questioni sociali della nazione. Le scelte politiche del nuovo presidente, in continuità con quelle di G.W. Bush, andarono nella direzione del rafforzamento dell’esercito e dell’appoggio alle grandi aziende, con conseguenti tagli ai sussidi destinati ai poveri. Nel corso del 1984, riporta Howard Zinn, ci furono tagli ai programmi sociali «per centoquaranta miliardi di dollari, con un aumento delle spese per la “difesa” di cento ottantuno miliardi»³³². La disoccupazione crebbe, aumentò la mortalità infantile, sedici milioni di americani persero la copertura sanitaria e a trecentocinquantamila persone fu revocata l’indennità di invalidità. In più, quando ancora Reagan era governatore della California, prima della presidenza, chiusero gli istituti statali che curavano le malattie mentali e un gran numero di cittadini finì per strada con notevoli segni di disagio e debolezze, insieme mentale e fisica. I maggiori beneficiari delle politiche di Bush e Reagan furono senz’altro i super ricchi: le riduzioni delle aliquote fiscali per i più facoltosi e l’appoggio alle grandi aziende lasciando piena libertà di applicazione o

sulla documentazione di Pueblo del Rio e Aliso Village, ma non furono mai pubblicati. Nel 1949, Wilkinson assunse Nadel come fotografo dell’HACLA per realizzare una documentazione fotografica delle condizioni di vita sia nei quartieri poveri di Los Angeles sia nei nuovi progetti abitativi costruiti a Los Angeles durante e subito dopo la Seconda guerra mondiale. Molti di questi progetti furono promossi o realizzati sotto gli auspici della Community Redevelopment Agency (CRA). Nadel fu impiegato presso l’HACLA fino al 1953, quando Wilkinson fu inserito nella lista nera del Comitato per le attività antiamericane e costretto a dimettersi dall’agenzia. Di conseguenza, Nadel lasciò l’HACLA per protesta.

Di diversa natura, ma comunque importante ai fini della tematica è la pubblicazione: D. Maharidge, M. Williamson, *Journey to nowhere: the saga of the new underclass*, Dial Press, Garden City, NY 1985. Il volume è un altro esempio di collaborazione tra uno scrittore e un fotografo e documenta le condizioni sociali della *out generation* in seguito alla deindustrializzazione negli anni Ottanta.

³³¹ A. Hernandez, *Landscape for the Homeless*, cit.

³³² H. Zinn, *A People’s History of the United States*, Harper & Row, New York 1980 (prima ed.); tr.it. dell’ed. ampliata, *Storia del popolo americano*, Il Saggiatore, Milano 2025, p. 672.

meno delle leggi sull'ambiente sottoscritte precedentemente da Nixon si inserivano a pieno titolo in quella difesa e glorificazione del capitalismo, del libero mercato e della finanza³³³. Riporta Zinn: «Verso la fine della presidenza Reagan, negli Stati Uniti il divario tra ricchi e poveri era aumentato drammaticamente. Mentre nel 1980 gli amministratori delegati delle grandi aziende guadagnavano quaranta volte di più dell'operaio medio, nel 1989 il loro stipendio era novantatré volte quello dell'operaio»³³⁴.

Ora, se a questi brevi accenni sommiamo il discorso circa la situazione immobiliare in California, possiamo immaginare che la conseguenza più diretta dell'aumento della povertà e della mancanza di case sia l'ammassarsi sempre più ingente di persone per strada. È in questa profonda crepa sociale che si inserisce il lavoro di Hernandez. Prendiamo quindi in analisi alcune fotografie della serie.



Anthony Hernandez, *Landscapes for the Homeless, #1*, 1990

³³³ Cfr. Ivi, p. 674.

³³⁴ Ivi, p. 676.

Un sacchetto di plastica rotto sul lato, da cui fuoriescono un pacchetto di *wild rice* e altra carta, occupa il centro della fotografia. È appeso al ramo di un albero di cui vediamo soltanto parte del tronco sulla destra del fotogramma. Nella parte inferiore, su un terreno ricoperto di foglie secche, scorgiamo un paio di teli a righe sulle sfumature del viola e bianco, un barattolo di vetro e delle altre confezioni in plastica. La scena è illuminata dalla luce calda e gialla che proviene dall'orizzonte e filtra tra i rami dell'albero, rendendo il prato dietro il sacchetto sfocato. Con questa fotografia Hernandez apre il suo volume e ci introduce *nel* paesaggio che vuole raccontare.



Anthony Hernandez, *Landscapes for the Homeless*, #54, 1990, printed 1994

Un'altra fotografia del libro, la numero 54, è costruita in modo simile: un paio di pantaloni blu scuro, rovesciati, con le tasche e le cuciture in vista, sono stesi tra i rami degli alberi. Non sono appoggiati a un ramo, come “buttati”, ma appositamente stesi come se il ramo fosse una gruccia tesa a livello della vita. In questo caso, le foglie e il prato sono di un verde acceso, suggerendo che si tratti di una stagione differente. Con ogni probabilità, i pantaloni sono stati lavati e successivamente messi ad asciugare al rovescio in un luogo soleggiato e asciutto.



Anthony Hernandez, *Landscapes for the Homeless*, #38, 1990, printed 1994

La luce torna a essere chiara e un po' sfocata in questo scatto. L'unico elemento completamente a fuoco, sospeso tra i rami in pieno sole e posto al centro dell'immagine, è il maglione in pile grigio puntinato di pollini o piccoli pistilli gialli. Non si vede cielo né terra, tutto è molto aereo. Lo stesso capo di vestiario sembra non reggersi su nessun supporto. L'incavo buio del maglione, all'altezza del collo, sembra davvero ospitare un fantasma in grado di reggere precariamente quell'indumento in aria.

Ormai parte di quello che Lewis Baltz definisce, nel dialogo introduttivo con l'autore, l'«America's ossifying caste system»³³⁵, i senz'atetto *appaiono* in queste fotografie come spettri della società. In tutti gli scatti che compongono il volume, infatti, la figura umana è assente: non ci sono volti sporchi, tristi, con occhi imploranti. Non ci sono bambini, né neri, i più colpiti dalla malnutrizione e dalla povertà dilagante. C'è spazio soltanto per il loro fantasma. D'altronde, il loro numero ci sfugge. Sono dovunque ma non sappiamo dire *quanti* siano. «Let's

³³⁵ L. Baltz, A. Hernandez, *FOREVER HOMELESS: a dialogue*, in A. Hernandez, *Landscape for the Homeless*, cit., p. 12.

say they are many. Very many»³³⁶, sottolinea Baltz. Altrettanto criticamente, Hernandez sostiene che sia fuorviante riferirsi a questa “casta” con la dicitura *The Homeless*, come se si basasse su una qualche organizzazione o fosse un gruppo con diritti, a cui si possa associare una qualche forma di appartenenza. Non sono un gruppo sociale, non hanno coordinate specifiche che permettano di farne un censimento. E allora perché mostrarne i volti, se saranno comunque sempre soltanto una minima parte di un tutto incalcolabile?

Proprio perché Hernandez non è, non può essere e non pretende di essere la voce di questi senzatetto³³⁷, la forte operazione dell’autore sta nel mostrare delle *tracce*, indizi di una qualche presenza umana: indumenti, scarpe, materassi, scatole di cartone, pentole arrugginite, sedie, residui di cibo a terra, tende. Non sono soltanto indice di una condizione, bensì, come ben evidenziato da Baltz, indice di «those conditions who can be seen and photographed»³³⁸. Sono le tracce *visibili* e *fotografabili*, non pretendono di riassumere ed esaurire una complessa condizione umana, insieme individuale e collettiva. Sono ciò che è dato a vedere, ciò che *da lontano* possiamo esperire. Il *visibile* che cela l’*invisibile*. Sono le *rovine* di una Los Angeles nuovissima, luccicante e intrisa di sogni e vibranti aspettative. Le rovine di Hollywood, illuminate dalla calda luce cinematografica che proviene dall’oceano.

Nonostante l’aria di decadenza e di precarietà che restituiscono le immagini, i luoghi sono *abitati*, non abbandonati. Quelle tracce sono tracce di *vita*, dicono qualcosa dell’esistenza delle persone che non vediamo. Una vita miserabile, certo – *spettrale*, appunto – ma pur sempre una vita. Ricostruendo delle esistenze a partire dalla materialità e precarietà dei loro rifugi, l’autore aveva piena consapevolezza che le fotografie sarebbero state di difficile lettura, proprio per l’assenza di volti e la non immediatezza delle immagini proposte. La scelta è, però, *orientare* lo sguardo, costringendo lo spettatore a *osservare* il “normale” vissuto quotidiano, ai piedi dell’autostrada che migliaia di californiani percorrono giorno dopo giorno per recarsi al lavoro. «It wasn’t a war zone but it was as if I were»³³⁹, dichiara. E alla domanda «was it worth photographing?» risponde affermativamente, sostenendo che nessun altro stava davvero *vedendo* quei luoghi, *guardando* a quella situazione di “guerra civile” americana. “Guerra” che l’autore avrebbe potuto spettacolarizzare, tingere di vibrante tensione e rabbia (di quello stesso *furore* che anni prima si era acceso nei cuori e nei corpi degli *okies* di Steinbeck). L’intento

³³⁶ Ivi, p. 14.

³³⁷ Ivi, p. 13: «Anthony Hernandez isn’t, can’t be and doesn’t pretend to be the voice of the homeless; nor does he spectacularize their condition».

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Ivi, p. 14.

dell'autore, mi sembra, è quello di restituire, attraverso una determinata luce e punti di vista singolari sugli oggetti, una dignità e una speciale tonalità affettiva a quei luoghi, riferendosi ad essi, appunto, come *paesaggi*. Questi sono la *wasteland* contemporanea, in cui il rifiuto è ormai parte della natura, tende sono tirate tra gli alberi e un ramo viene piegato per diventare una gruccia per pantaloni. «Thinking about the homeless I think of, and see, all the waste. And when I say waste I mean a real tragedy»³⁴⁰, dichiara l'artista in conclusione alla prefazione. Non sembra esserci paesaggio, per queste esistenze, senza *waste*. Comprenderlo e scavare dentro questo termine significa muovere qualche passo in più verso questi fantasmi. Significa, parafrasando il discorso di Tom Joad al termine del film, riuscire a vedere un volto in ogni tenda, materasso, barattolo o sacchetto lasciato a terra. Non soltanto la faccia del protagonista di *Furore* in ogni uomo colpito da un poliziotto o assetato lungo la strada, ma il suo volto e milioni di altri, uno sull'altro, in uno *scarto*, scoria, *waste*.

In questo modo, tutta la città diventa *spettro*. Popolata di fantasmi, invisibili ai più, nasconde zone d'ombra, di mistero e di terrore tra le sue celebri colline. Nessuno più di David Lynch ha saputo mostrare e rendere palpabile questo invisibile celato tra le insegne luminose e le strade buie della Città degli Angeli. Tra le ville di Mulholland Drive si aprono sezioni oscure di fitto bosco, in cui si consumano omicidi, sparizioni, violenze. «That the time would come I never doubted, at least not in the inaccessible places of the mind where I seemed more and more to be living. So many encounters in those years were devoid of any logic save that of the dreamwork»³⁴¹, racconta una delle voci più intime alla città, quella di Joan Didion. La logica onirica governa Los Angeles, ne attraversa gli anfratti, ne percorre i bordi delle *highways*. Il Santa Ana, vento che proviene dal mare, è una sorta di spirito maligno, un potere oscuro che si abbatte sulla città portando con sé il fuoco e colorando di fiamme gli incubi peggiori dei suoi abitanti, nessuno escluso.

Ora, un luogo popolato da spettri non può che essere spettro esso stesso: quando Lewis Baltz sosteneva che il destino di Los Angeles fosse *Blade Runner* intendeva che quel futuro distopico era iscritto nel presente della città. E il suo occhio non poteva che vedere, nell'*osceno*, nel *waste*, l'esplicita anticipazione della catastrofe imminente.

³⁴⁰ Ivi, p. 15.

³⁴¹ J. Didion, *The White Album*, Simon & Schuster, New York 1979 (prima ed.), Harper Collins, Dublin 2017, p. 19.

2.1.4. Ai margini della città: lo spettro della *urban waste land*

Un televisore in primo piano, a terra, sul terreno sabbioso. Lo schermo rotto non può ospitare alcuna immagine. I pezzi del tubo catodico, anch'esso ridotto a rottame, riempiono la superficie dello schermo. Ormai ridotto a una pura cornice, si intravede qualche tasto. Tutto attorno, uno sfondo desertico, un esterno senza alcun riferimento a un luogo fisico. Si possono scorgere soltanto dei listelli di legno a terra e una lattina sul lato sinistro. Non c'è orizzonte né cielo. S'intitola *Element 6* ed è la sesta fotografia della serie *Near Reno* di Lewis Baltz. Realizzata tra il 1986 e il 1987 nel deserto del Nevada, vicino alla città di Reno, la serie, rigorosamente in bianco e nero, è una delle più brevi di Baltz. E al tempo stesso tra le più incisive per rimandi e potenza visiva. Consiste di ventidue fotografie scattate in una zona desertica e abbandonata, circa dieci anni dopo un altro importante lavoro realizzato nella stessa zona, *Nevada*. Le due serie sono fortemente collegate e sono state esposte in diverse occasioni, negli Stati Uniti e in Europa³⁴². In una lettera all'amico e curatore Mark Haworth-Booth datata 3 giugno 1986, Baltz descrive la città di Reno come «a place so dismal that even its long-time residents refer to it as the asshole of the West»³⁴³. Situata al confine con la California, Reno si afferma agli inizi del ventesimo secolo come “divorce capital of the world”: in un periodo in cui la maggior parte degli stati americani aveva ancora leggi restrittive riguardo la possibilità di divorziare, il Nevada permetteva separazioni nel giro di massimo sei settimane. Diventa quindi meta prediletta da numerose celebrità e l'economia del luogo cresce notevolmente: in breve tempo sono stati costruiti hotel, hanno aperto ristoranti e negozi di lusso con l'obiettivo di trasformare questi “turisti” in residenti della città³⁴⁴. Nonostante venisse richiesto di giurare che essi intendessero diventare residenti di Reno, la maggior parte di queste persone (principalmente donne, perché non veniva richiesta la presenza di entrambi gli sposi al momento del divorzio)

³⁴² Rimando qui alle principali esposizioni organizzate da gallerie e musei internazionali: *Desert of Disintegration*, 16 settembre – 4 novembre 2006 presso Gallery Luisotti, Los Angeles; *Lewis Baltz: In the Desert*, 26 giugno 2010 – 19 settembre 2010 presso il Nevada Museum of Art; *Common Objects*, Le Bal, Parigi 23 Maggio – 24 Agosto 2014.

Esse sono inoltre parte dell'importante pubblicazione voluta dall'artista poco prima della sua morte. Durante uno dei suoi ultimi incontri con Gehrard Steidl, Baltz decise che l'edizione finale della sua opera dovesse comprendere *Works*, già pubblicato nel 2010, insieme a *Candlestick Point* e *Texts*. L'edizione del 2015 comprende dunque i seguenti volumi: *The Prototype Works* – 1967/76; *The Tract Houses* – 1971; *The New Industrial Parks near Irvine, California* – 1974; *Maryland* – 1976; *Nevada* – 1977; *Park City* – 1980; *San Quentin Point* – 1986; *Near Reno* – 1986; *Continuous Fire Polar Circle* – 1986; *Sites of Technology* – 1989; *Candlestick Point* – 2011; *Texts* – 2013; *The last interview* – 2014.

³⁴³ L. Baltz, *Lewis Baltz Letters to Mark Haworth-Booth*, L. Balz Archive, Getty Research Institute – Special Collections, s.i.p.

³⁴⁴ La dinamica ricorda, per molti versi, ciò che accade attualmente con l'aborto. Le donne residenti in stati in cui la pratica abortiva è illegale si recano altrove per alcuni giorni per potersi sottoporre all'intervento.

lasciava il desertico Nevada non appena ottenuto il divorzio. La città si trasforma quindi in lussuosa terra di passaggio – meta di “migrazioni” di tutt’altro genere – con un conseguente aumento di consumi dovuti ai soggiorni. Quando, negli anni Settanta, il divorzio ha ottenuto riconoscimento legislativo anche negli altri stati, l’economia di Reno, come accadde per molte altre città del Nevada, è stata costretta a reinventarsi e si è concentrata sul gioco d’azzardo. Anche in questo caso, il Nevada è stato tra i primi stati a legalizzare il *gambling* nei casinò nel 1931. Ricorda Baltz: «Unless one gambles there is literally nothing to do here. Let’s forget “high culture”, one doesn’t come here for that. But in fact it is nearly impossible to obtain food or drink (especially drink) in any place that doesn’t have a casino atmosphere»³⁴⁵. Come accade per molti altri luoghi degli Stati Uniti, la città si identifica con un interesse economico e di consumo preciso, al quale sono sottoposti anche i bisogni primari. La frustrazione o l’eccitamento provocati dal gioco d’azzardo si sfogano poi in un’altra forma di *divertissement* amata e praticata dai locali: pare che essi carichino nel cassone degli iconici *pick-up trucks* qualsiasi oggetto o immondizia di cui vogliano liberarsi, lo portino nel vicino deserto e lo riducano a “carcassa” metallica con ripetuti colpi di pistola³⁴⁶. Dopodiché, lo abbandonano nel deserto, che, negli anni, diventa dimora tanto di animali morti quanto di frigoriferi scassati.

Se torniamo dunque alla fotografia del televisore ridotto a pezzi e lasciato nel deserto, quello che a prima vista poteva sembrare un relitto di un’antica presenza umana acquisisce un significato e un peso differente. Il televisore non è più soltanto simbolo di una società e di un tempo, come poteva essere inteso nella celebre serie *The Little Screens*, realizzata negli anni Sessanta dal fotografo Lee Friedlander³⁴⁷, che aveva scelto di recarsi in anonime stanze di motel statunitensi per fotografare schermi televisivi che trasmettevano immagini pop, celebrità e figure pubblicitarie. Lo sguardo di Baltz, vent’anni dopo, legge il medesimo oggetto, trasfigurato, come *residuo, frammento* di quella stessa società quasi obsoleta. Il rimando visivo immediato è certamente la scena finale di *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni, in cui assistiamo all’esplosione di una villa dell’architetto modernista Frank Lloyd Wright nella Death Valley californiana³⁴⁸. Sulle note dei Pink Floyd, centinaia di oggetti si librano in aria,

³⁴⁵ L. Baltz, *Lewis Baltz Letters to Mark Haworth-Booth*, cit., s.i.p.

³⁴⁶ Ivi, s.i.p.: «the other major form of recreation appears to be taking whatever rubbish you wish to discard, placing it in the bed of your pick-up truck along with a cooler full of weak beer, driving out into the desert and blowing the hell out of it with small arms. Guns are omnipresent here; it is possible to purchase a .357 Magnum at the drugstore or supermarket, although I haven’t done so yet».

³⁴⁷ Cfr. L. Friedlander, *The Little Screens*, Fraenkel Gallery, San Francisco 2001 (prima ed.).

³⁴⁸ Non è un caso se il fotogramma finale del film è stato scelto in chiusura del volume *Common Objects* realizzato in occasione dell’omonima mostra del 2014 presso “Le Bal” a Parigi. Poco prima della morte dell’artista, Diane Dufour, David Campany e Dominique Païni hanno curato questa retrospettiva in cui le fotografie di Baltz dialogavano con spezzoni di film o fermoimmagine di importanti pellicole d’autore (Michelangelo Antonioni,

sullo sfondo di un cielo blu limpido. Al pari degli oggetti fotografati da Baltz, questi sono detriti della società consumistica: in un baleno, si fanno astratti. Come schizzi di colore, spezzano l'azzurro del cielo. Perdono la loro funzionalità ed entrano nel regime dell'arte. Si fanno *object trouvés* alla maniera duchampiana. In seguito all'esplosione, essi sono sparsi nel deserto e chiedono soltanto di *essere visti* e raccontati, come vestigia di un mondo ancora presente, destinato però ad assistere alla propria fine³⁴⁹.

Occorre leggere in quest'ottica la serie di oggetti fotografati da Baltz a Reno: che si tratti di una lattina, di un animale morto e lasciato per strada in pasto alle mosche, di un frigorifero o di una piccola pianta tra i rovi, essi costituiscono la «urban waste land» del ventesimo secolo. Al pari dei dintorni di Los Angeles abitati dagli *homeless*, anche le periferie di Baltz, le zone dimenticate su cui ha concentrato il suo sguardo, sono cosparse di spettri, oggetti marginali e marginalizzati, metafora del «materiale represso dell'inconscio collettivo», nelle parole dell'artista³⁵⁰. I suoi «terminal documents», per usare l'espressione di Robert A. Sobieszek³⁵¹, dicono tanto delle *rovine* contemporanee quanto di una particolarissima forma di narrazione a cui occorre accennare qui in quanto avrà importanti punti di contatto con i lavori di Eggleston.

Nell'introduzione al catalogo pubblicato in occasione della mostra itinerante di quattordici fotografie in bianco e nero di Baltz e di diciannove cibacromie a colori di Hernandez, realizzate in occasione di una residenza artistica in Nevada tra il 1985 e il 1986, Jeff Kelley scrive:

Baltz is telling a *story* of sorts with and about pictures of marginal things – things now defunct, wasted, and destroyed [...] (things) which, in some cases, strips away even their

Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock). L'esposizione ha presentato estratti da numerose serie dell'artista da *The Prototype Works* (1967-1976) a *Ronde de Nuit* (1992-1995), compresa *Near Reno*, interrogando per la prima volta l'impatto del cinema sul suo lavoro.

D. Company, D. Dufour, D. Païni (a cura di), *Lewis Baltz. Common Objects*, Le Bal, Parigi 23 Maggio – 24 Agosto 2014.

Cfr. Cfr. L. Baltz, *Lewis Baltz: Common Objects: Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard*, texts by D. Company, D. Païni, Steidl – Le Bal, Göttingen – Paris 2014.

³⁴⁹ Su *Zabriskie Point* (1970) si veda L. Farinotti, *Il rovescio delle cose: oggetti, reperti, segni del sociale*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2002, pp. 262-271.

³⁵⁰ L. Baltz, *Lewis Baltz Ephemera and Notes Box I*, cit., s.i.p.: «For me the margins of the great cities are just the locus of those things, or some of them, that we have marginalized. My subjects, invisible in plain sight, are a metaphor for the repressed material of the collective unconscious».

³⁵¹ R.A. Sobieszek, *Terminal Documents: The early desert of Lewis Baltz*, in M. Castleberry, *Perpetual mirage: photographic narratives of the desert west*, cit., pp. 181-185.

most marginal identities so that they seem ripped from the context by which we might have known them and deposited into the conditions known only as *waste*³⁵².

In più occasioni, Baltz ha dichiarato di essere affascinato dalla pornografia e dall'idea di oscenità in senso ampio³⁵³. L'*osceno* è ciò che non è dato a vedere, ciò che rimane fuori dal regime del *visuale*. Non a caso, è a partire da quegli elementi *invisibili* e considerati non degni di attenzione – i rifiuti, gli scarti, i residui – che egli costruisce le sue “storie”. In un dialogo con l'architetto Jean Nouvel, Baltz sostiene: «Cosa siamo *autorizzati* a vedere, a guardare o a non guardare, perché non si dovrebbe? Ciò che si trova al di là di questo *limite* mi interessa perché non esiste per caso. Mi concentro sul margine di ciò che viene *considerato* come visibile»³⁵⁴. Egli non si limita a considerare le “cose” marginali, i rifiuti, gli scarti, ma, in senso più ampio, ha di mira ciò che *non è dato a vedere*, che viene mantenuto *non-visibile* da un dispositivo di autorizzazione. La sua operazione consiste nell'individuare il *limite* fissato per concentrarsi su ciò che si trova al di là: il *non reso visibile*. L'atto trasgressivo di Baltz sta nello sfondare quel limite per mostrare ciò che non siamo autorizzati a vedere, che non pertiene convenzionalmente al vedere, ma che “non esiste per caso”. Che si tratti di luoghi periferici o di discariche a cielo aperto (*San Quentin Point, Candlestick Point*), di oggetti abbandonati in periferie desertiche (*Near Reno, Nevada*) o di paesaggi in trasformazione (*New Industrial Park near Irvine, Park City*), i soggetti di Baltz costituiscono la “wasteland” americana della seconda metà del secolo scorso, il paesaggio delle *cose dimenticate*. «That is what is depicted, the nothing seen, what it looks like once it is noticed and brought into view»³⁵⁵: la fotografia opera questa “trasfigurazione”, portando il *non-visto* e il *non visibile* nel regime del *vedere*. L'operazione è in tal senso *estetica*: pertiene al regime percettivo del sensorio e alle sue modificazioni, organizza ciò che appare allo sguardo attraverso coordinate visive e compositive di modo che l'atto di *rappresentazione* della realtà sia anche una maniera per *comprenderla*.

³⁵² J. Kelley, *Near Deadline, Nevada* in L. Baltz, A. Hernandez, *Nevada*, Donna Beam Fine Art Gallery, University of Nevada, Las Vegas 1987, p. 7 (corsivi miei).

³⁵³ Cfr. L. Baltz, *Osceno*, in Id. *Scritti*, Johan&Levi, Milano 2014, p. 139: «Questo laboratorio avrà per tema il concetto di “osceno” nel senso più ampio e originale del termine: ossia nel senso di ciò che è “fuori scena”, che non è dato a vedere, fare, di cui non è dato parlare nella pubblica agorà. Questo concetto contiene l'idea di tabù, di sacro e di profano; nelle parole dell'antropologa Mary Douglas, è il punto in cui una società traccia il confine tra “puro” e “impuro”».

³⁵⁴ L. Baltz, J. Nouvel, *L'obscurité du reel. Dialogue avec Jean Nouvel*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, n. 296 del 01.12.1994, Groupe Expansion, Paris 1994, s.i.p. (corsivi miei).

³⁵⁵ G. Blaisdell, *Space begins because we look away from where we are*, in L. Baltz, *Candlestick Point*, Gallery Min / Min J. Shirota, Tokyo 1989 (prima ed.), s.i.p.

Ripensiamo dunque alla *wilderness*, a quel mito della Frontiera in cui la natura armonizzata diventava *pastoral garden*, bucolico giardino ricco di frutti e piante e animali. E poi pensiamo a Walker Evans, quel nome sempre sotteso a qualsiasi discorso sul paesaggio americano contemporaneo in fotografia: le sue immagini di bidoni della spazzatura sulla Bowery, dei negozi chiusi e abbandonati in Alabama, degli attrezzi agricoli rudimentali, delle insegne e delle merci esposte nei *grocery stores* producono un immaginario fortemente in contrasto con quei miti che avevano governato e costruito gli Stati Uniti d'America. Come ben sottolinea Jonathan Green in *American Photographs*,

Evans produced the first photography in which capitalism came into direct conflict with the American myth of the pastoral. He resolved the conflict by demonstrating that an objective record of man's intrusion into nature could be both a harsh political comment and a visually beautiful statement³⁵⁶.

Evans rende visibili le tracce dell'intrusione umana nella natura *affermandone* la bellezza e, al contempo, la dimensione politica e sociale sottesa.

Ciò che Baltz (e gran parte di quella generazione di fotografi, Eggleston compreso) trattiene della lezione di Evans è il modo di intendere ed esercitare la fotografia come *pratica* che ha a che fare con il *racconto*. Scrive Baltz:

I mentori di Evans non erano Marx, Jane Hull e Lewis Hine ma, più probabilmente, Balzac e Stendhal. La fotografia per Evans non era né documento né arte, bensì una pratica più vicina al romanzo: uno strumento per creare una letteratura di immagini usando fatti reali per costruire realtà artificiali che fossero rivelatrici di verità. Si trattava di un'ambizione enorme; il suo utilizzo della fotografia, o delle immagini fotografiche, era paragonabile all'uso delle immagini da parte del cinema³⁵⁷.

Per Evans, come per Baltz, la fotografia è un'operazione che ha a che fare direttamente con la vita. Non importa che sia una forma d'arte o che documenti un qualche stato di fatto: essa è

³⁵⁶ J. Green, *American Photography: a critical history 1945 to the present*, H.N. Abrams, New York 1984, p. 169.

³⁵⁷ L. Baltz, *Il più americano dei fotografi*, in Id. *Scritti*, cit., p. 22.

sempre un fatto personale³⁵⁸. «La fotografia, anche quella istantanea, ha ben altra pretesa che quella di rappresentare, illustrare o narrare»³⁵⁹: qual è, dunque, la pretesa della fotografia? Quella di creare nuovi alfabeti visivi, produrre nuovi modi di vedere: elaborare una letteratura d'immagini, appunto. Una mappa che consenta un nuovo orientamento³⁶⁰. In cui ogni cosa – tubi, ceppi di legno, cumuli di plastica, frigoriferi abbandonati, fango, edifici – è pertinente all'immagine: “fatti reali”, attraverso lo sguardo del fotografo essi sono trasfigurati in “realtà artificiali”, strappati al loro contesto per essere inquadrati, resi protagonisti, “messi al centro”. L'operazione è infatti quella di costruire una *finzione* partendo da fatti reali: e cosa fanno letteratura e cinema se non passare attraverso la finzione per esporre una qualche verità? *Narrazione e finzione* concorrono a potenziare, o modificare, la nostra *percezione* della realtà: dando voce e sguardo al *non-visto*, esse creano dei mondi *possibili*, in cui è sospesa l'opposizione tra reale e finzionale, tra vero e falso. Sono mondi insieme immaginari e reali, intrisi di storia e visioni personali, capaci di modificare la nostra percezione del mondo esterno. Come Evans aveva aperto uno sguardo sulla vita degli anonimi, cercando la verità nei volti dei senza-nome, nei cartelli, nelle automobili, nelle nuove immagini che definivano l'America a partire dagli anni Venti, il “programma letterario” di Baltz è quello di ricostruire l'immagine di un paesaggio attraverso le sue rovine e le linee invisibili che lo attraversano³⁶¹. «To wander among its charred ruins and imagine new vistas of destruction from civil disturbances yet to come»³⁶²: in un American West cosperso di spettri in cui è impossibile trovare un luogo che non porti traccia di prodotti industriali e in cui è sempre più difficile pensare a una “comunità”, ciò che Baltz ci ha consegnato è un atto di “riappropriazione” del paesaggio. E, al contempo, un'idea di Natura fortemente “moderna”: come un altrove a cui non abbiamo accesso, ma che, a differenza della *wilderness* ottocentesca, è percepito come un insieme indistinguibile di umano e non-umano, naturale e artificiale. Una natura «opaca», di cui vediamo soltanto il

³⁵⁸ Come affermato in una delle lettere a Mark Haworth-Booth, datata 26 marzo 1985: «He (John Szarkowski) has one object lesson for us all: only write or speak about work that you genuinely like. It's difficult but rewarding».

³⁵⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 29.

³⁶⁰ Cfr. L. Ghirri, *L'opera aperta*, in Id. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste 1973-1991*, Introduzione di F. Zanot, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 119-124.

³⁶¹ Cfr. L. Baltz, *Note su Park City* in Id. *Scritti*, cit., p. 34: «Una delle concezioni della natura più comuni nella società capitalistica è anche una delle più rigorose e terribili: “Il paesaggio come bene immobiliare”. Questa è la visione della natura che mi si presentò a Park City e quella che ho voluto mostrare nelle mie fotografie. Sapere che su una distesa apparentemente ininterrotta di terra siano state tracciate linee invisibili che delimitano le proprietà e indicano l'impianto del futuro sviluppo edilizio significa percepirla in modo completamente diverso da come si farebbe altrimenti. Il fatto che quelle linee di demarcazione coincidano solo casualmente con la topografia del luogo e siano il risultato arbitrario della speculazione finanziaria è testimonianza del disprezzo talvolta ingordo della nostra cultura per il mondo naturale in quanto tale».

³⁶² L. Baltz, *Lewis Baltz Letters to Mark Haworth-Booth*, cit., s.i.p.

«retro»³⁶³. È forse questo l'ultimo dipinto del contemporaneo *Course of Empire*? Per provare a rispondere alla domanda occorre chiamare in causa un altro autore, i cui scatti ci permettono di interrogare il concetto di *paesaggio-spettro* (e insieme la questione della narrazione) in modo più compiuto.

2.1.5. *Written on the Land*, gli spettri del deserto

In un discorso pronunciato al meeting dell'American Historical Association a Chicago, il 12 luglio 1893 in occasione della World Columbian Exposition, Frederick Jackson Turner si è soffermato sul significato e l'importanza della Frontiera per la Storia americana. Con la fermezza e la convinzione che renderanno la sua interpretazione una delle più fortunate nella storia degli Stati Uniti, Turner sostiene: «The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic Coast, it is the Great West»³⁶⁴. Quel Great West, il sogno americano, la terra dei pionieri, un tempo apparteneva al Messico e fu strappata con le armi per la fame di conquista e la brama di possedere la terra degli americani che, riporta Steinbeck, «costruirono case e fienili, ararono i campi e li seminarono. E l'uso era il possesso, e il possesso era proprietà»³⁶⁵.

Le feroci guerre contro le popolazioni messicane che abitavano l'attuale California, Arizona, parte del New Mexico e del Texas vennero presto dimenticate in favore della Guerra Civile interna e nell'immaginario americano il West rimase associato all'idea di libertà e possibilità, di accoglienza e miglioramento delle condizioni di vita. In realtà, quello stesso mito era morto con la conquista di questi territori: gli spazi aperti della *free land* erano venuti meno e ogni terreno era ora governato, spartito, arato, costruito e privatizzato.

³⁶³ L. Baltz, *Sugli spazi*, in P. Costantini (a cura di), *Dialectical Landscapes*, Electa, Milano 1987, p. 102: «L'elemento "moderno" del paesaggio risiede proprio nell'interesse venale con cui la nostra società guarda alla natura. Essa suscita anche un altro tipo di reazioni, da cui emergono le contraddizioni tra il nostro comportamento e l'immagine che noi abbiamo di noi stessi. La natura è qualcosa di meccanicistico che al contempo ci protegge dal meccanismo. I nostri sistemi di produzione rispecchiano molti processi naturali, tuttavia la nostra reazione di fronte agli uni piuttosto che agli altri è molto diversa. Quest'ultimi ci appaiono spaventosi a causa della distanza che ci separa dalla natura. Essa è altrove e non ha nulla a che vedere con noi; quello che noi vediamo è il "retro" della natura. Il paesaggio comune è un abisso che non provoca né orrore né ammirazione. La natura è opaca e nei momenti di svago cerchiamo di penetrarla per uscire dalla nostra soggettività; in realtà non riusciamo mai a entrare in contatto con essa. [...] Prendiamo atto che essa sia qualcosa di non umano e completamente estraneo: il "moderno" sta nell'incredibile disinvoltura con cui ora consideriamo indifferente l'umano e il non-umano».

³⁶⁴ H. N. Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1950 (prima ed); eighth printing 1981, p. 125.

³⁶⁵ J. Steinbeck, *Furore*, cit., p. 321.

Il West non era però soltanto verdi colline oceaniche e vasti campi fertili, adatti a coltivazioni di ogni tipo, dalla vite al grano, o immensi parchi da tutelare. Qualcosa sfuggiva al controllo e al possesso umano ed era destinato ad essere terra di passaggio per ingenti masse migratorie: il deserto. Nelle sue varie forme, il paesaggio desertico dell'area in questione copre l'intero Nevada e parte dello Utah e del Colorado a Nord e corre attraverso il South-West attraversando parte del Texas, caratterizzando quasi per intero lo stato del New Mexico, popolandosi di enormi cactus in Arizona e giungendo fin nel sud della California, appena fuori il gigantesco agglomerato di Los Angeles. Ancora oggi, attraversando quelle aree a bordo dello storico *Sunset Limited* che collega Los Angeles a New Orleans o del *Texas Eagle* che attraversa quasi tutti gli USA per giungere a Chicago, si percorrono miglia e miglia senza intravedere alcuna città o piccolo insediamento, scorgendo soltanto una natura brulla e secca, dai colori stupefacenti, puntellata, di tanto in tanto, di centrali estrattive, container, vecchi distributori e lunghi camion che percorrono le linee rette delle strade di fianco alla ferrovia.

Proprio in riferimento al deserto dell'Ovest, Walter Prescott Webb ha sostenuto: «The overriding influence that shaped the West is the desert. That is the one unifying force»³⁶⁶. Le diverse regioni desertiche del Mojave (California del Sud), Sonoran (Arizona) e Chihuahuan (New Mexico e Sud del Texas) hanno costituito negli anni la forza unificante del West americano. La loro percezione in relazione ai cambiamenti fisici e insieme socio-politici del territorio ha subito variazioni di significato: considerati *wastelands* all'inizio dell'Ottocento, sono poi stati oggetto degli interessi scientifici ed economici sul finire del secolo. Agli inizi del Novecento sono stati accolti per la loro diversità, successivamente minacciata di sfruttamento e usurpazione umana. In modo particolare, dopo il secondo conflitto mondiale, migranti e locali hanno cominciato a esplorare il deserto, prima a bordo di jeep militari e successivamente con altri veicoli a disposizione a partire dagli anni Sessanta. Questa forma di «desert recreation», come affermato da Barry Lopez³⁶⁷, è aumentata in modo esponenziale negli anni Settanta e ha comportato un passaggio sempre più frequente e, in molte occasioni, la vandalizzazione di siti archeologici.

I diversi modi di guardare al deserto e attraversarlo sono stati al centro di dibattiti sulla conservazione e di importanti narrazioni fotografiche, oltre che letterarie. I libri realizzati dalle grandi compagnie ferroviarie o dalle spedizioni governative avevano mostrato il “Great

³⁶⁶ W.P. Webb, *The American West: Perpetual Mirage*, “Harper’s Magazine”, 214, May 1957, p. 25.

³⁶⁷ B. Lopez, *The Stone Horse*, in M. Ruwedel, *Written on the Land*, Presentation House Gallery, North Vancouver 2002, p. 12.

American Desert” come una terra di possibilità e promesse, un West proiettato sul futuro. Parallelamente, le narrazioni di Edward S. Curtis o Laura Giplin guardavano al passato, cercando delle tracce storiche che potessero legittimare culturalmente queste aree. A partire dal 1960 una nuova fotografia ha portato all’attenzione i rischi legati agli sviluppi industriali dell’area e ha condotto a un più complesso modo di guardare al deserto nelle sue componenti naturali e socioculturali. Ne sono derivati progetti fotografici molto diversi, che spaziano dall’analisi minimalista di Baltz alle topografie di Robert Adams, dai toni caldi di Richard Misrach fino agli interventi di John Divola³⁶⁸.

A seconda dei differenti sguardi, si è di volta in volta veicolata un’immagine del deserto ora promettente e rassicurante, ora inquietante e sempre sfuggente, abitata da fantasmi inafferrabili di un passato insieme remoto e prossimo. Un lavoro fotografico in particolare incrocia la duplice dimensione di spettralità e migrazione: si tratta della doppia serie *Daily Houses – Dark Houses* di Mark Ruwedel pubblicata dall’editore inglese Mack con il titolo *Message from the Exterior*³⁶⁹. È stata realizzata a partire dal 2002 in occasione di più escursioni nel deserto californiano nei pressi di Los Angeles. Sappiamo che un paio di queste uscite si sono svolte tra aprile e maggio 2008 in compagnia dell’amico Mark Haworth-Booth: la prima nell’Antelope Valley e la seconda nella zona di Palm Springs verso il Salton Sea, la Salvation Mountain e Slab City. Al pari dei suoi lavori precedenti, l’autore esplora un paesaggio di mezzo, fatto di ciò che c’è, di ciò che è stato lasciato indietro e di ciò che miracolosamente resiste, attraverso fotografie che evocano il progresso come un ciclo di eventi ripetuti: cose fatte per essere perse, mantenute per un breve periodo e presto dimenticate. In questo caso, il suo sguardo si sofferma sulle strutture effimere che costellano quella parte di deserto californiano: si tratta di case temporanee costruite e abitate per brevi periodi da uomini o gruppi in viaggio. Sono architetture vernacolari, costruite con materiali di fortuna e assemblate per durare quel tanto che serviva a

³⁶⁸ Per una completa disamina della fotografia americana in relazione al deserto del West si veda M. Castleberry, *Perpetual mirage: photographic narratives of the desert west*, cit.

³⁶⁹ M. Ruwedel, *Message from the Exterior*, cit.

Mark Ruwedel è nato nel 1954 a Bethlehem, Pennsylvania. È cresciuto nel sud della California, territorio sul quale ha incentrato gran parte del suo lavoro. La sua fotografia, caratterizzata dal grande formato, si concentra prevalentemente sul paesaggio e sulle complesse intersezioni tra mondo naturale, storia e memoria. In modo particolare, il deserto è diventato negli anni il suo principale campo d’indagine per esplorare il territorio sia come agente di processi geologici sia come campo d’azione e di passaggio dell’uomo. I suoi lavori sono stati esposti in importanti musei e gallerie, quali il Getty Museum di Los Angeles, il Museum of Contemporary Photography di Chicago e la Gallery Luisotti di Los Angeles. Tra le principali pubblicazioni si ricordano: *Mark Ruwedel : the Italian navigator has safely landed in the New World*, St. Mary's University, Halifax, N.S. 1995; *Mark Ruwedel: Written on the Land*, Presentation House Gallery, North Vancouver, B.C. 2002; *Pictures of Hell*, RAM Publications, Los Angeles 2014; *Mark Ruwedel*, Steidl, Göttingen 2015; *Palms and Capri*, Nazraeli Press, Paso Robles 2019; *Seventy-Two and One Half Miles Across Los Angeles*, Mack, London 2020; *Rivers Run Through It*, Mack, London 2023.

resistere all'ostilità del territorio. Racconta Haworth-Booth nella postfazione al volume: «If most of these homes were built in a hurry, they seem to have been left even faster. We saw personal letters and business records strewn on the ground along with children's toys, garments, kitchen utensils and, usually, a sofa»³⁷⁰. Se scorriamo le fotografie che compongono la prima parte del volume, realizzate in luce diurna, possiamo osservare una serie di case più o meno distrutte, con o senza porte e finestre, alcune dotate di fili della luce, altre di parabola, altre ancora ricoperte di graffiti o scritte vandaliche. Fotografate frontalmente, debitorie dell'impostazione visiva dei Nuovi Topografi (in particolare di Robert Adams e Lewis Baltz), queste strutture sono l'unico soggetto dell'opera. Certo, vi è "sfondo" ma è tutto sommato irrilevante. Prendiamo un esempio:



Mark Ruwedel, *Hinkley 8*, 2005

³⁷⁰ M. Haworth-Booth in M. Ruwedel, *Message from the Exterior*, cit., s.i.p.

Ricalcando per certi versi lo stile tipologico dei Becher, Ruwedel ritrae il capanno dal tetto a spiovente perfettamente al centro dell'immagine. Il sole proviene dal lato sinistro della fotografia e proietta l'ombra della casa sulla destra. Sullo sfondo l'orizzonte si perde nel bianco-grigio lattiginoso del cielo (un tratto particolarmente baltziano) e riconosciamo soltanto un lontano albero stilizzato sulla destra. Davanti alla casa, sulla destra del fotogramma, una vasca da bagno forse estratta dall'interno del capanno e abbandonata a terra. Attraverso la porta d'ingresso e l'adiacente finestra scorgiamo soltanto i muri bianchi parzialmente scrostati e, appena dopo la soglia, una seduta con un materasso sottile.



Mark Ruwedel, *Antelope Valley 44*, 2007

Anche in questo caso una struttura minimale a tetto piano occupa il centro dell'immagine. E parimenti alla precedente troviamo dei residui fuori e dentro l'edificio, ormai privo di porte. Lo scheletro di una sedia solitaria, all'interno, uno pneumatico appoggiato su un cumulo di

rifiuti, sul terreno di fronte alla casa. Se considerassimo soltanto la finestra nella finestra, ossia quel quadrato disegnato dal sovrapporsi delle due aperture, si avrebbe una reminiscenza quasi hopperiana del gioco tra interno ed esterno. E altrettanto “piatto” e incolore è il cielo, che non rimanda ad alcuna dimensione temporale precisa. Queste immagini dilatate, topografiche ma con una cifra specifica che fa sì che l’autore non sia riconducibile a una precisa “scuola”, i progetti a lungo termine, la riflessione sulle migrazioni e sui luoghi di passaggio sono alcuni degli aspetti che caratterizzano la sua opera. Si consideri un elemento della serie *Daily Houses* che costituisce una costante in tutte le fotografie e che rimane invariato nonostante il progetto sia stato realizzato in un lungo periodo di tempo: l’orizzonte. Esso non è mai una linea netta; piuttosto, funge da “proscenio ultimo di tutte le possibili apparizioni”, linea sottile ed evanescente attraverso la quale la polvere degli sterrati e dei deserti sfuma nel bianco-grigio del cielo. Al pari di quanto sostenuto dalla fotografa tedesca Ursula Schulz-Dornburg in relazione alla sua serie *Armenian Bus Stop*, per molti versi affine a quella di Ruwedel nonostante i territori esplorati siano differenti, «it’s most important for me to find these special structures in barren areas with the possibility of working with the horizon, with very special light, and with time to capture a balance between the object, landscape and myself. By standing in front of the object, my inner eye begins reading it on multiple levels»³⁷¹. Ogni fotografia è quindi il risultato dell’equilibrio tra l’oggetto (gli edifici in questo caso), il paesaggio e l’occhio del fotografo. La scelta cromatica dei toni di grigio, senza contrasti forti e la decisione di non includere alcuno sfondo che possa alterare l’equilibrio dell’immagine aiutano a far emergere una precisa idea di Tempo, indissociabile dal paesaggio e dagli oggetti che lo affollano. Tempo delle rovine, da un lato, e tempo della fotografia, dall’altro. Queste rovine, questi paesaggi di rovine, esistono, per noi, attraverso lo sguardo del fotografo, il suo occhio capace di leggere l’oggetto, ciò che sta di fronte, su molteplici livelli. Questi resti aspettano solo di essere guardati³⁷². Il tempo dei relitti abbandonati si intreccia quindi con il tempo dell’osservatore. «Ma fra i loro molteplici passati e la loro perduta funzionalità, quel che di esse si lascia percepire è una sorta di tempo al di fuori della storia a cui l’individuo che le contempla è

³⁷¹ B. Reynor, *An Interview with U. Schulz-Dornburg*, National Gallery of Canada Magazine, 8 settembre 2016, p. 3.

Il lavoro in questione è una serie fotografica realizzata da Ursula Schulz-Dornburg tra il 1997 e il 2011 in Armenia e ha per oggetto alcune fermate di autobus ormai in rovina situate in paesaggi remoti e semi-desertici del paese. Cfr. U. Schulz-Dornburg, *The Land in Between*, Mack, Londra 2018.

³⁷² In una conversazione online in occasione della mostra *Stepping Stones: Three Photographic Journeys* presso la Large Glass Gallery di Londra (27 settembre – 30 novembre 2023), il fotografo, in dialogo con Guido Guidi e Garry Johansson, ha affermato, in relazione ai deserti: «There’s nothing to do with them, they’re very arid. They’re just waiting to be looked at».

sensibile come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui», argomenta Augé³⁷³. Contemplare queste rovine significa dunque fare esperienza del *tempo puro*: uno scorrere ciclico e non lineare, un insieme di discorsività in cui il presente anticipa il futuro senza smettere di interrogare il passato. Come sostenuto dal filosofo Jacques Rancière: «Non pas le temps unilinéaire de la vision progressiste: dans un temps où il faut aussi retourner vers le passé, ses résidus ou ses ruines, pour réveiller les promesses d’avenir»³⁷⁴.

Queste rovine sono ciò che rimane dell’idea di Frontiera, di quel mito su cui gli Stati Uniti hanno costruito gran parte della loro storia nazionale. «This brings up the whole mythology of the frontier in terms of the development of the American West and what we might mean today»³⁷⁵, dichiara l’autore in un’intervista del 2019. Alla domanda: “cos’è la Frontiera oggi?”, il fotografo risponde con un doppio movimento: da un lato, con *Daily Houses*, cerca e ritrae rovine contemporanee anonime che dicono del *residuo* dell’ideale americano; dall’altro, con *The Ice Age*, volge lo sguardo verso i segni di un passato remoto cercando *sulla* terra tracce ed evidenze risalenti all’era del Pleistocene. Le fotografie scattate nella Death Valley, nello Yuba Desert o a Palo Verde mostrano evidenze sottili, tracce accennate del passaggio dell’uomo: sentieri cerimoniali, pietre allineate, antichi percorsi di carovane attraverso il deserto. Ne risultano paesaggi fatti di *linee* e *punti* che possiamo seguire con lo sguardo attraverso il campo lungo dell’immagine fino all’orizzonte.

Tutto il suo lavoro è costruito sull’intreccio tra *vestigia* di civiltà passate e *detriti* dell’America contemporanea. Ovvero, tra due possibili *narrazioni* della storia americana, fatte di discorsività intrecciate e in dialogo. Non è un caso che una delle serie fotografiche realizzate nei territori del West abbia come titolo *Westward: The Course of Empire*: nonostante non sia riportato alcun esplicito riferimento al ciclo di Thomas Cole, possiamo facilmente stabilire un rimando tra le due opere. Nel progetto in questione, realizzato dal 1995 al 2008, il fotografo ha seguito il corso della vecchia ferrovia ottocentesca, ormai sostituita e di cui è rimasto soltanto il tracciato sterrato tra le rocce e gli alberi delle foreste. Quella stessa ferrovia che aveva simboleggiato la “presa” del West, il pieno possesso di quei territori e la possibilità di crescita economica nell’era industriale, è ora nient’altro che una *traccia* sul terreno spoglio. Le rotaie sono state tolte, rimane soltanto qualche tunnel scavato nelle rocce e i *cuts* come «a kind of anonymous

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ J. Rancière, *Les Voyages de l’Art*, Éditions du Seuil, Parigi 2023, p. 98.

³⁷⁵ S. Wolukau-Wanambwa, *Interview – Mark Ruwedel*, “Paper Journal”, febbraio 2017 (online) <https://paper-journal.com/interview-mark-ruwedel/>

sculpture that says an awful lot about the relationship between machine and terrain»³⁷⁶. Il fallimento della ferrovia (che simbolicamente incarna il mito della Frontiera), di cui rimangono soltanto “cicatrici”, potrebbe dunque essere associato all’ultimo momento del ciclo di Cole, in cui la natura si attorciglia alla rovina e riprende il sopravvento. Ma Ruwedel, a differenza di Cole, non sostiene alcun trionfo della natura contro il saccheggio e l’intervento dell’uomo. Al contrario, il fotografo nega quella ciclicità scandita nelle fasi di crescita, distruzione e rinascita. Sostiene infatti: «I tend to put more emphasis on the decay part than the renewal part. I don’t know... a wall label I saw recently said that the work was all about how nature finally triumphs, and I was like no, no, it’s not»³⁷⁷. Non bisogna però, mi sembra, leggere questa prospettiva nei termini apocalittici di una natura eternamente corrotta e soggiogata. La questione è a monte e scardina alla radice la concezione della *wilderness*. Non c’è *renewal*, ripristino della natura incontaminata, perché natura è già immediatamente cultura. È passaggio, modificazioni, interazioni, cambiamenti. Anche soprusi determinati dall’uomo. A partire da O’Sullivan e dai primi fotografi delle esplorazioni nel West, lo sguardo fotografico ha organizzato, incorniciato, creato un’*immagine* di quel territorio per possederlo, dominarlo. Su quell’immagine hanno costruito sogni, progetti e un immaginario geografico-affettivo che si rifletteva sulla creazione di uno spirito nazionalistico. Di quel mito rimangono speranze deluse, tracce di abbandoni e violenze. Architetture costruite per non durare, nella cui nascita è già inscritta l’obsolescenza, il *diventare-rifiuto*³⁷⁸. Fotografando quei paesaggi in modo affine ai fotografi delle spedizioni governative, Ruwedel evidenzia non soltanto il declino del trasporto ferroviario nell’Ovest, ma anche delle stesse rappresentazioni che hanno prodotto un ritratto così seducente e affascinante del West a metà del XIX secolo. La domanda che, con Ruwedel e gli altri autori considerati, dobbiamo porci è dunque: che cosa significa fotografare un paesaggio di resti, insieme materiali e simbolici? Una simile operazione fotografica è forse, per dirla con Baltz, uno studio negativo, sul *vuoto*?

Se torniamo a Tom Joad e allo spettro dell’*okie* che si aggira per le lande desolate del West, in ognuna di queste case o strade accennate abita e cammina con andamento lento e perpetuo il suo fantasma. Per certi versi è diventato altro dal paesaggio: l’identificazione con la terra propria della classe contadina degli anni precedenti le grandi migrazioni si è persa. Il personaggio del nuovo ipotetico romanzo è un uomo senza fissa dimora o l’abitante dei nuovi

³⁷⁶ D. Pateman, M. Ruwedel, Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2019: Exhibition at The Photographers’ Gallery, March 2019. https://photomonitor.co.uk/interview/ruwedel_dbprize/

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 383.

suburbs la cui idea di “casa” e il cui attaccamento alla terra sono radicalmente mutati rispetto alla generazione di Steinbeck e Ford. Se la fotografia documentaria e la letteratura degli anni Trenta e Quaranta dell’America della Depressione si ponevano l’obiettivo di offrire all’osservatore documenti nitidi, diretti di luoghi e vite umane per riformare e far cambiare, l’operazione della fotografia successiva, degli autori presi in considerazione e di cui Eggleston costituisce uno degli apici più singolari, agisce sul piano del *marginale*. Non soltanto, come poteva essere per i fotografi dell’FSA, il margine sociale, ossia la gente ai margini della società, sfrattata dalle proprie terre e ridotta in povertà, ma anche e soprattutto il margine *spaziale*, o meglio il paesaggio marginale. Per offrire un «supplemento d’intensità», questa fotografia è legata alla presa di coscienza della rapida trasformazione dei luoghi. Se, come sosteneva il pittore Francis Bacon, «la nostra percezione dell’apparenza subisce costantemente l’assalto della fotografia e del cinema, tanto che quando guardiamo non vediamo le cose come sono, ma attraverso l’aggressione che hanno già subito»³⁷⁹, allora questo tipo di operazione fotografica “aggredisce” il marginale per portarlo nel regime di visibilità, in quel rapido intervallo di tempo tra il suo emergere e il suo scomparire. In questo senso allora questa fotografia può essere definita “archeologica”: essa opera su un presente che è già passato, su oggetti e paesaggi marginali che l’occhio umano attento e educato può cogliere nel punto di dissolvenza. Forse, allora, è questo il *resto*: non soltanto “ciò che resta” di qualcosa, ma quel luogo in cui le cose si trasfigurano, si trasformano diventando altro da sé in preda alle forze che le attraversano. Lo spettro, appunto. E fotografare questi resti significa produrre accordi e costruire *storie*, narrazioni che creino un modo di vedere e percepire il mondo *attraverso* il margine. Al pari del Ferguson di Paul Auster, che ambiva a «osservare il mondo da vicino come il realista più coscienzioso creando però un modo di vedere il mondo con un’ottica diversa, lievemente distorta» e desiderava «scrivere storie che dessero spazio non solo al mondo visibile degli esseri senzienti e degli oggetti inanimati ma anche alle vaste e misteriose forze inosservate che si celavano dentro quel mondo»³⁸⁰. Attraverso una visione “laterale”, “lievemente distorta”, lo spettro *appare*. Commistione inestricabile di visibile e invisibile, esso affiora *opaco* dalla superficie delle cose e sussurra delle storie. Storie di migrazioni, cambiamenti, trasformazioni, abbandoni, distruzioni che hanno bisogno di uno sguardo “dal basso” per essere raccontate. Riprendendo Agamben, si potrebbe parafrasare quanto sostenuto circa lo spettro di Venezia: se gli unici in grado di coglierne la *vita* (ossia quel soffio tra il cadavere e la sua decomposizione)

³⁷⁹ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Milan, Skira, 2003, p. 31.

³⁸⁰ P. Auster, *4, 3, 2, 1*, Henry Holt and Company, New York 2017; tr. it. *4, 3, 2, 1*, Einaudi, Torino 2019, p. 501.

sono i mendicanti o le pantegane che strisciano con il muso raso terra tra le umide calli, allora forse è necessario un punto di vista radicale, capace di rovesciare il comune “modo di vedere”. Questo occorre per udire la voce bianca dello spettro: farsi intimi e familiari con il suo soffio, tenersi in armonia con ciò che di esso ci sfugge, udirne i sussurri e ritrovarne all’improvviso l’incanto quasi fanciullesco.

2.3. Guardare il mondo al contrario

*Una parte dei macchinari fu però abbandonata lì
perché con il sistema di rateizzazione si poteva sempre comprare pezzi nuovi –
immobili ingranaggi scheletrici che, sorprendenti nella loro intensità,
sorgevano da mucchi di mattoni sbrecciati e erbacce sfilacciate,
e caldaie sfondate che levavano i loro fumaioli arrugginiti e spenti
con un'aria ostinata, sorpresa e meditabonda
su un paesaggio butterato di ceppi,
profondamente silenzioso e desolato,
mai arato, mai dissodato,
che si sfaceva lentamente in rosse forre strozzate
sotto le lunghe, quiete piogge autunnali
e la furia galoppante degli equinozi primaverili.*

William Faulkner, *Luce d'agosto*

Nel film *Il mondo di Luigi Ghirri*, realizzato da Gianni Celati nel 1998, si racconta che il fotografo di Roncocesi soleva dire che non c'è niente di nuovo nella fotografia perché gli uomini hanno sempre conosciuto questo modo di guardare il mondo attraverso le sue ombre ribaltate contro la parete. Anzi, la fotografia è nata in contesto urbano proprio perché si era persa quella dimensione, tipicamente contadina, di vedere il “doppio” del mondo, le cose alla rovescia. Là, nel mondo contadino, l'acqua dei fiumi, dei torrenti, degli stagni e delle pozzanghere creava un'immagine riflessa della realtà; qui, nelle nascenti metropoli di inizio Ottocento, le strade lastricate di pietra assorbivano interamente la luce, negando ogni naturale possibilità di “rispecchiamento”.

L'acqua della pozzanghera ci suggerisce però anche un altro aspetto: non soltanto funge da specchio per ciò che sta sopra (gli alberi, i fiori, le nuvole, il cielo sono visti e rivisti dai contadini attraverso le pozzanghere), ma è *trasparenza* per ciò che sta sotto, la terra. È come se fungesse da intermediario, in quel mondo rurale, per la conoscenza al tempo stesso delle radici e dei fusti, del terreno e dell'erba, dell'interrato e del superficiale (inteso come ciò che sta in superficie). Lo mostra poeticamente Alice Rohrwacher nel suo film *La chimera*, presentato a Cannes nel 2023: un fotogramma in particolare, in cui la figura del protagonista Arthur, archeologo inglese e membro di una banda di tombaroli nelle regioni etrusche dell'alto

Lazio, è mostrato attraverso il suo riflesso nella pozzanghera, ci consente di riflettere su acqua e terra, profondità e superficie, sotto e sopra. In ultima istanza, su visibile e invisibile.

Alla costante ricerca di “ciò che sta sotto” e attraverso i suoi poteri medianici, Arthur individua tombe etrusche non ancora scoperte e, insieme ai suoi compagni tombaroli, ne profana gli interni, ricchi di suppellettili, ornamenti e statue, per poi venderli al mercato nero. Questo paesaggio sotterraneo, artisticamente ricchissimo, non è soltanto una ricerca “economica” per Arthur. Egli non si arrende infatti all’idea di poter ritrovare, tra la bellezza di quegli abissi, la defunta Beniamina di cui è ancora innamorato. Il “sotto” è quindi insieme passato e arte, memoria e bellezza. Al contrario, il paesaggio visibile in superficie è un mondo contadino invaso dal progresso e dall’industria. Un paio di scene in particolare mostrano questa “contaminazione” del cemento sul terreno coltivato: la prima si svolge quando i tombaroli entrano nella stupefacente tomba affrescata in cui troveranno la scultura oggetto della contesa. In superficie, vicino al mare, si trova uno stabilimento industriale in cemento grigio e ciminiere fumanti. La seconda, con cui si chiude il film, vede Arthur condotto da una nuova banda di tombaroli a sondare un terreno accanto a un cantiere abbandonato, una struttura incompiuta in cemento. Questi accostamenti non sono costruiti con la banale volontà di contrapporre un passato positivo e culturalmente ricco a un presente in cui vige la regola dello stupro e dell’abbandono. Attraverso l’uso di inquadrature rovesciate o di rispecchiamenti nelle pozzanghere, mi sembra che la regista voglia “tenere insieme” più che separare, fare sintesi degli elementi dialettici messi in campo. Paradossalmente, il sottoterra sembra essere più *visibile* del paesaggio abitato. Guardare il mondo al contrario, cambiare prospettiva sulle cose: questo, in definitiva, il cuore del film (che si conclude non a caso con *Gli Uccelli* di Battiato). Seguendo dunque il “programma letterario” della pellicola, si può forse tornare con più forza all’operazione fotografica. La fotografia non crea forse un’immagine capovolta del mondo esterno? Entrando nella camera oscura del castello di Fontanellato non vediamo forse l’immagine riflessa al contrario della piazza del paese? E che valore hanno le rovine in questo sguardo al contrario?

Mi sembra che queste immagini aiutino a mettere a fuoco ciò che preme a una certa operazione fotografica sul paesaggio contemporaneo. Se assumiamo infatti che le rovine vernacolari disperse nei paesaggi più differenti, dalle campagne al deserto ai margini delle metropoli, sono *spettri* in cui risiede una particolare forma di vita, allora possiamo sostenere che fotografare questi fantasmi significhi costruire immagini che ricompongano il visibile e l’invisibile del mondo. La figura e la sua ombra sul terreno: dove l’ombra dice dello spirito, dell’attaccamento

alla terra e del capovolgimento dell'immagine. L'invisibile – il celato, il sottoterra, il non-visto – custodisce la memoria, l'amore, la bellezza, lo spirito del luogo. Ma anche la sofferenza, l'abitare negato, l'identità frammentata. Ricercare una fotografia dell'invisibile diventa un modo per comprendere le più sottili smagliature della realtà, scavarla, decifrarla. Non tanto per esaurirla, quanto per affrontarne l'ambiguità³⁸¹.

Così, le ombre sul terreno sabbioso ricercate da John Ford in *Furore*, gli indumenti appesi ai rami nei boschi sulle verdi e ricche colline di Los Angeles, i televisori esplosi e abbandonati nel deserto del Nevada, le catapecchie di legno e ferro lasciate in pasto all'aridità del sud della California sono l'invisibile che diventa visibile, il relitto dimenticato riportato in primo piano. Non soltanto per essere visto, ma per interrogare quello stesso regime del visibile che impone dei *limiti* allo sguardo. Sfondare i diversi modi di vedere per costruire un nuovo alfabeto del visibile: questo, il programma per "riappropriarsi" del paesaggio. Per tornare a uno stato in cui il paesaggio non ci sia alieno, ma in cui si possa scorgere una qualche bellezza fantasmatica, immaginata, anche tra i detriti della nostra società occidentale. Solo attraverso questa operazione di rovesciamento si potrà cogliere l'entusiasmo nascosto nell'esclamazione di Tocqueville «Già le rovine!»: non in senso apocalittico, quanto piuttosto nel desiderio di lasciar apparire le *cose ultime*, le tenui voci di un narratore instancabile che si muove in una geografia di desolazione, osserva le solitudini e la precarietà distribuite di fianco alle autostrade, lungo i binari, sotto i cavalcavia, ne sfiora i profili e le sensazioni, invisibile e impotente.

Insieme alla fotografia, su un piano differente, opera la letteratura: il narrare si fa tutt'uno con il vedere e l'immaginare, tracciando un piano d'immanenza che consente il divenire di un mezzo espressivo nell'altro. La letteratura aiuta a visualizzare, la fotografia ci consente di leggere. Scrive Giorgio Vasta quando, insieme ai fotografi Ramak Fazel e Giovanna Silva, si trova nei pressi Salton Sea, nel deserto dell'Imperial Valley:

Il deserto è un luogo di abbagli; [...] davanti alla grande casa abbandonata che si staglia contro un orizzonte a trecentosessanta gradi di sabbia e cielo, ci si persuade che a volte gli abbagli sono una scelta. Sarà la Lincoln blu ferma all'ingresso – le gomme esplose e l'abitacolo bruciato – oppure il motoscafo parcheggiato poco più

³⁸¹ Cfr. L. Ghirri, *Per un'idea del paesaggio*, in Id. *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 137: «È che per questo paesaggio, moderna Terra di Babele, l'interscambiabile, l'indecifrabile, l'inconoscibile, lo sterminato, sembrano le sole definizioni possibili».

in là sul suo rimorchio, ma questa casa sembra il prototipo dell'abbandono. [...] Più ancora che di abbandono, per questa casa avrebbe senso parlare di sbranamento. Tutto ciò che c'è è ridotto a brandelli, briciole sparse di cose solo raramente intelleggibili. Non è possibile capire se ad attraversare il portico e poi l'abitazione sia stata un tornado o un saccheggio, fatto sta che qui c'è il caos cattivo dei luoghi in cui ha agito una forza psicotica: è come trovarsi davanti a una pagina in cui ogni singola parola è stata spezzettata in nuclei minimi, cosicché ogni frase è diventata incoerente: leggendo si cerca di ricomporre i pezzi, sillabando, ridotti al balbettio³⁸².

Visitando quello che definiscono l'*absolutely nothing*, l'America dei fantasmi in cui regna lo "sbranamento", gli autori riflettono sulla *presenza* di cose, persone, paesaggi e "scoprono" che, accanto al desiderio e al bisogno di presenza, di esserci, di stare in un luogo, c'è sempre il desiderio di sparire. La presenza si accompagna all'assenza, il visibile all'invisibile. L'immagine fa spazio alla parola, che rimane però balbettio di frasi spezzate. «Perché in uno spazio da cui si è andati via», sostiene Vasta, «le cose perdono il loro ancoraggio, rompono le cerniere e vengono fuori dagli alvei, si scuotono come piccoli arti brancolanti: perdurano nello squilibrio, lo trasformano in esistenza normale. Descrivono una mancanza»³⁸³. Un vuoto da cui letteratura e fotografia traggono immagini opache e narrazioni spezzate.

³⁸² R. Fazel, G. Vasta, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Humbolt Books, Milano 2016, pp. 180, 181.

³⁸³ Ivi, p. 182.

CAPITOLO TERZO

3.1. Fantasmi lungo il fiume. Racconto di viaggio

*I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans,
and I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.*

*I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.*

My soul has grown deep like the rivers.

Langston Hughes, *The Negro Speaks of Rivers*

Al pari della Frontiera, anche il Mississippi ha simboleggiato nei secoli uno spartiacque tra civiltà e natura selvaggia: sviluppandosi come asse nord-sud, in dialettica con la direttrice mobile che legava l'est all'ovest, il fiume ha giocato un importante ruolo nel radicare il paese attorno a centri nevralgici che, ancora oggi, rappresentano importanti crocevia commerciali e culturali. In luoghi come New Orleans, Memphis e St. Louis si sono intrecciate storie di *Native Americans*, di coloni bianchi e della numerosa popolazione afroamericana, inizialmente composta di comunità di schiavi fuggiaschi (*maroon communities*). La natura ineffabile e per lungo tempo inafferrabile del Grande Fiume, che cambiava spesso corso, affondando e portando con sé ciò che nel frattempo era stato edificato, aveva esercitato il suo fascino su un giovane esploratore italiano, determinato a scoparne le sorgenti. Antropologo e naturalista dilettante, Giacomo Costantino Beltrami era un attento osservatore dei costumi americani. Similmente a quanto accadrà per Tocqueville qualche anno dopo, l'itinerario improvvisato del Beltrami fu un vero e proprio Grand Tour al contrario, dall'Europa verso cui erano diretti esponenti della classe dirigente americana a quelle terre misteriose degli Stati Uniti centrali³⁸⁴. Beltrami, «animato soltanto da un immenso ardore di avventura e da un possente amore di libertà»³⁸⁵, parte da Filottrano (nelle attuali Marche) il 1° ottobre 1821. Dopo aver attraversato

³⁸⁴ Non a caso Beltrami viene definito un "Tocqueville ante-litteram" da Luigi Grassia in *Un italiano fra Napoleone e i Sioux. Giacomo Costantino Beltrami: il patriota, l'esploratore, il letterato*, Il Minotauro, Roma 2002, pp. 71-84.

³⁸⁵ A. Lami, *Costantino Beltrami e la scoperta delle fonti del Mississippi*, B. Paravia & C, Torino 1931, p. IX.

l'Italia verso Nord, giunto in Francia e poi in Inghilterra, decide di salpare per l'America dal porto di Liverpool. Il 3 novembre dell'anno successivo sale su un bastimento diretto a Philadelphia. Su quella «sgangherata vagante carcassa, sospeso tra la vita e la morte»³⁸⁶, in preda al mare burrascoso e ai forti venti oceanici, affronta la fame, la febbre, le insidie dei commercianti americani, la solitudine. Dopo tre mesi e mezzo di fatiche e pericoli, finalmente mette piede sul suolo americano. Giunto a Pittsburgh, e spinto dal desiderio di continuare le tradizioni gloriose degli Italiani esploratori di quel continente, la mattina del 15 marzo 1823 si imbarca su uno dei battelli a vapore che percorrono in discesa il corso del fiume Ohio fino all'incontro con il Mississippi a Louisville³⁸⁷. Tutti i territori attraversati, che costituivano gli Stati dell'Ohio, Indiana, Illinois, Mississippi, Alabama, Kentucky, Tennessee e gran parte della Louisiana, erano abitati prevalentemente da popolazioni indigene³⁸⁸. L'intento iniziale era quello di proseguire fino a New Orleans, dove era atteso e da cui avrebbe proseguito verso il Messico, ma Beltrami decide di unirsi alla spedizione verso i forti del Nord-Ovest in compagnia del Generale Clark, fratello del cosiddetto "Padre dell'Ovest"³⁸⁹, e del Maggiore Tagliaferro³⁹⁰.

Il diario dell'impresa redatto puntualmente da Beltrami, insieme ad alcuni testi che ne analizzano i movimenti, ci permette di focalizzare due aspetti in particolare: il contatto con i nativi e la descrizione dei paesaggi attraversati. Scrive Beltrami in una lettera alla contessa Giulia, sua intima amica, datata 2 aprile 1823:

Gli antichi onoravano, più di quanto oggi non si costumi, i loro Dèi e i Mani dei loro eroi e dei loro antenati: Persepoli e Palmira in Asia, Menfi e Tebe in Africa, Roma e Atene in Europa, offrono ancora, nelle loro rovine, monumenti significativi e venerabili che testimoniano visibilmente di ciò: e la storia me ne convince anche più. Le costruzioni di St. Louis offrono, penso, le stesse testimonianze a favore dei popoli aborigeni d'America: e più precisamente: alcuni sono parallelogrammi, come il Partenone e le Basiliche di

³⁸⁶ Ivi, p. 28.

³⁸⁷ Ivi, p. 40: « Grande fu la commozione che egli provò trovandosi nel Nuovo Mondo. La visione imponente di quei luoghi e le opere gigantesche del popolo magnanimo che li rendeva ospitali, gli accesero nell'anima un ardente desiderio di continuare le tradizioni gloriose degli Italiani scopritori ed esploratori di quel continente e di associare il suo nome al loro. [...] sentendo parlare del più meraviglioso fiume della terra, il Mississippi, e di quanta parte ne restasse ancora inesplorata verso le sorgenti, in regioni vergini, deliberasse di risalirlo fino alle sue fonti».

³⁸⁸ Ivi, p. 43: l'autore li definisce "i selvaggi aborigeni".

³⁸⁹ Ivi, p. 47: «il Generale Clark, quello – sapete – che fu detto il "padre dell'Ovest", perché fu uno dei primi a ricacciare verso il Nord e l'Ovest i popoli barbari che vi abitavano».

³⁹⁰ Cfr. G.C. Beltrami, *La Découverte des Sources du Mississippi et de la Rivière Sanglante*, B. Lewy, New Orleans 1824; tr. it. *La scoperta delle sorgenti del Mississippi*, Biblioteca del Vascello, Roma 1994, p. 29.

Paestum, o circolari come gli antichi templi del Sole: altri si presentano a forma di piramide, d'urne sepolcrali o di sarcofaghi, come quelle degli Egiziani, dei Greci o dei Romani³⁹¹.

In quanto europeo, quasi inevitabile è il confronto tra le rovine romane o greche e le strutture edificate dai nativi a St. Louis. Il tentativo di descrizione formale e architettonica di questi edifici non può prescindere dal bagaglio culturale di immagini e saperi posseduti da Beltrami. Ben lo sottolinea l'anglista Mario Maffi, quando nel suo libro *Mississippi* sostiene:

il testo è interessante anche perché ci aiuta a capire quanto fosse difficile, ancora in quegli anni, dar veste letteraria a ciò che s'incontrava in quelle lande, agli scenari e agli episodi di vita nord-americana: mancano le parole, le immagini, i paragoni, e allora chi scrive deve ricorrere continuamente a un repertorio europeo, sovrapporre il Vecchio al Nuovo, richiamarsi agli eroi classici, alle rovine di Roma e Pompei, alla letteratura del '600 e '700, ai dipinti di Giotto, Michelangelo e Raffaello, a molto Salvador Rosa: anche in questo senso quello di Beltrami è un Grand Tour al contrario³⁹².

Indagare le parole scelte da Beltrami per descrivere il paesaggio significa provare a entrare nella sottile crepa che separa e al tempo stesso unisce l'esperienza diretta alla narrazione. Parallelamente, può servire a rintracciare una discrepanza di schemi percettivi e descrittivi tra il repertorio di riferimenti classici europei e, per esempio, la percezione dello spazio dei *Native Americans*. Sappiamo infatti che le tribù indigene concepivano la dimensione spaziale, come quella del tempo, in senso circolare: in questo senso, il fiume non scorreva sulla direttrice nord-sud, sorgente-foce, come siamo abituati a pensarlo noi europei, ma si estendeva su una superficie ampia, *dilatata*, disegnando le sue anse come linee curve ripiegate su se stesse³⁹³. Dobbiamo pertanto immaginare il fiume come una corrente che viaggia in una direzione – una *linea* – e al tempo stesso come una superficie d'acqua che si estende tutto intorno – un *cerchio*. «Non cessa dunque il Mississippi, lungo le sue 2552 miglia (più o meno), di contenere in sé la

³⁹¹ G.C. Beltrami, *La scoperta delle sorgenti del Mississippi*, cit., p. 39.

³⁹² M. Maffi, *Mississippi. Il grande fiume: un viaggio alle fonti dell'America*, Rizzoli, Milano 2004, p. 23.

³⁹³ Cfr. Ivi, p. 433: «Per questo, come ci insegnano decine di viaggiatori, da Timothy Flint a Jonathan Raban passando ovviamente per Mark Twain, è sempre meglio parlare di *upriver* e *downriver* (mentre i nostri “a monte” e “a valle” sembrano perdere il senso dell'acqua): perché alcuni luoghi possono risultare addirittura a nord di altri sulla mappa, pur essendo *downriver* rispetto a essi».

retta e il cerchio, di *essere* insieme linea e cerchio»³⁹⁴, argomenta Maffi. E aggiunge: «Le coordinate si pasticciano, i punti cardinali si complicano: strane cose accadono sul Mississippi, e suscitano interrogativi, quel che di inafferrabile, perfino di sognante, un senso diverso del fluire del tempo e del porsi nello spazio»³⁹⁵. Con il fiume e attraverso il suo ritmo labirintico si accede a un *corso* differente, che non definisce soltanto le sue acque, ma determina un diverso fluire del tempo ed estendersi dello spazio. Ne risulta un paesaggio insieme intimo e spettrale, in cui le coordinate spazio-temporali sfuggono e residui emergono e scompaiono dalle frequenti piene. Si ricorda infatti che gli abitanti delle rive più colpite dalle inondazioni usavano misurare il tempo della vita non semplicemente in anni, ma in anni di piene. A cambiare, dunque, insieme alla percezione dello spazio, è la percezione del tempo. Diversamente dal lontano West o dalla costa Est, ormai pienamente votata all'industria, le terre attraversate dal Grande Fiume sono caratterizzate da questo *spaesamento*. Tempo, spazio, paesaggio si intrecciano in un'esperienza estetica singolare, che caratterizzerà non soltanto il corso del fiume, ma tutta un'identità del Sud. Narratori, artisti, fotografi, musicisti interpreteranno negli anni quest'anima sfuggente e tetra del paesaggio fluviale, scrivendo, disegnando e cantando "parole d'acqua". Eliot si rivolge al fiume come a «un forte dio scuro – arcigno, indomito e intrattabile» nei *Four Quartets*, Twain ne dipinge la magia e, insieme, la perdita d'innocenza in pagine personalissime³⁹⁶, Hughes ne rintraccia l'anima comunitaria e

³⁹⁴ Ivi, p. 320.

³⁹⁵ Ivi, pp. 433, 434.

³⁹⁶ Vale la pena riportare un passo della descrizione fatta da Twain in *Vita sul Mississippi*, cit., pp. 77, 78: «Con il tempo, la superficie dell'acqua divenne un meraviglioso libro, un libro che si raccontava senza riserve, mettendomi a parte dei suoi segreti più cari con la stessa chiarezza che se me li avesse detti a voce. E non si trattava di un libro da leggere una volta e poi mettere da parte perchè ogni giorno aveva una storia nuova da raccontare. [...] Il passeggero, che non era in grado di leggerlo, restava affascinato da una peculiare, lieve fossetta sulla sua superficie (nelle rare occasioni in cui non lo ignorava del tutto); ma per il pilota si trattava di un passo sottolineato; in realtà era ben più di quello, era un'iscrizione a grandi lettere maiuscole seguita da una serie di vistosi punti esclamativi; infatti stava a significare che lì sotto si nascondeva un relitto o uno scoglio che avrebbe potuto strappare la vita al bastimento più possente che avesse mai galleggiato. [...] In realtà, il passeggero, che non era in grado di leggere quel libro, non vi scorgeva nient'altro che ogni sorta di belle immagini dipinte dal sole e oscurate dalle nubi, mentre per un occhio esperto quelle non erano certo immagini istoriate bensì il testo più terribile e maledettamente serio che si potesse leggere. Una volta conosciuta a fondo questa lingua e appreso con la stessa familiarità delle lettere dell'alfabeto ogni minimo elemento fiancheggiante il grande fiume, avevo fatto un grande acquisto. Ma avevo anche perso qualcosa. Avevo perso qualcosa che nessuno mi avrebbe mai potuto dare in vita mia. Tutta la grazia, la bellezza, la poesia avevano abbandonato quel fiume maestoso! Mi ricordo ancora un tramonto meraviglioso a cui assistetti quando la navigazione sui battelli a vapore era ancora una faccenda nuova per me. Un vasto tratto di fiume si era fatto sangue; nella media distanza, quella sfumatura rossa si era accesa d'oro e nel mezzo galleggiava un tronco solitario, nero e vistoso; in un punto, un lungo segnale obliquo riluceva sulla cresta dell'acqua; in un altro, una serie di anelli tumultuosi e gorgoglianti, dalle tante sfumature opalescenti rompevano la superficie; laddove la forza dell'acqua era più bassa stava una macchina liscia, coperta da leggiadri cerchi e linee irradianti, che sembravano tracciate da una mano delicata; alla nostra sinistra, la costa era ricoperta da una fitta vegetazione e, ad un certo punto, una lunga scia increspata, splendente come argento, interrompeva l'ombra fosca che quella foresta proiettava; in alto, sopra l'ammasso di piante della foresta, un albero morto dal fusto spoglio agitava un unico ramo provvisto di foglie che luccicava come una fiammella nella magnificenza nuda che scaturiva dal sole. C'erano curve aggraziate, immagini riflesse, alberi

intimistica, Faulkner ne ambienta la maggior parte delle sue narrazioni, tra contee immaginarie e riferimenti a luoghi reali. Quello che viene delineandosi è una sorta di *genius loci* della regione fluviale, che non coincide con uno o più stati in particolare, ma con una *Stimmung*, una singolare tonalità affettiva che si apre in questa *distesa* d'acqua e fango (la "Grande Fogna", nelle parole del Capitano Marryat)³⁹⁷. Il Grande Fiume è uno degli *spettri* del Sud: un insieme di inafferrabile, invisibile, non delimitabile che però fonda e definisce un mondo. O meglio, una *totalità-mondo*, prendendo a prestito l'espressione da Édouard Glissant³⁹⁸. Ne deriva non soltanto un "southern sense of place", che da solo rischierebbe di limitare la posta in gioco a quel Sud tanto "dannato", di cui si è occupata una certa letteratura, ma una *relazione* con un paesaggio che diventa *résumé-monde*³⁹⁹. Un paesaggio che contiene e al tempo stesso nasconde tutti i fantasmi della storia e li mescola con gli spettri della finzione letteraria, cinematografica o fotografica fino a renderli giustapponibili. Sia Cormac McCarthy sia William Eggleston partecipano di questo Sud continuamente ricreato e non sfuggono a questa tonalità e relazione, inserendosi nel flusso disteso di parole e immagini d'acqua che narrano e ripercorrono ere storiche, spostamenti, cambiamenti del paesaggio e di chi lo abita. E che incrociano, ovunque negli Stati Uniti, ma nel Sud in modo particolare, *rovine* e *relitti*, fantasmi di un passato e spettri di un presente che non cessa di interrogare gli sviluppi futuri.

Dovendo affrontare una produzione vastissima di fotografie e di testi, la cui complessità non potrà qui in alcun modo essere esaurita, si è deciso di ripercorrere alcuni romanzi e serie fotografiche (che hanno per oggetto o territorio di riferimento il Sud e, nello specifico, gli Stati del Mississippi, Tennessee, Louisiana, Georgia e Alabama) seguendo l'articolazione di un viaggio. Similmente a quanto delineato da Mario Maffi in *Mississippi*, volume che sarà il riferimento iniziale per questo capitolo per metodologia e forma, l'itinerario sarà scandito dai luoghi "raccontati" dalle opere di Eggleston e McCarthy. Con l'aiuto di mappe che precederanno ogni paragrafo⁴⁰⁰, l'intento di questo terzo capitolo è quindi quello di delineare una geografia che, attraverso l'analisi e l'affondo nelle singole opere dei due autori, possa lasciar emergere temi e questioni più ampie che verranno riprese e affrontate nel quarto e ultimo

altissimi, distanze agevoli; e, al di sopra di tutto ciò, lontane e vicine al tempo stesso, le luci in dissolvenza fluttuavano costanti, arricchendo la scena, al passare di ogni istante, di nuove portentose colorazioni. Me ne restavo immobile, stregato. Assorbivo tutto, rapito, senza parole. Il mondo era nuovo per me e non avevo visto niente di simile a casa».

³⁹⁷ Ivi, p. 20.

³⁹⁸ Cfr. É. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Éditions Stock, Paris 1996, p. 29.

³⁹⁹ Ivi, p. 76.

⁴⁰⁰ Le mappe sono state ricavate da volumi fotografici, dal sito della compagnia ferroviaria Amtrak e da Google Maps, a seconda delle modalità di viaggio descritte.

capitolo. Partendo dal Mississippi, seguendo il corso del fiume dal suo delta fino a Memphis, proseguendo a est verso la città di Knoxville e le vicine contee di Sevier e Blount, scendendo verso la Georgia e vagabondando attraverso l'Alabama e la Louisiana, di ritorno alle foci, si costruirà un itinerario attraverso paesaggi differenti, accomunati dalla presenza di resti e rovine. Ne risulterà una mappatura, reale e simbolica, di un Sud che diventa espressione non soltanto del fallimento del sogno americano, ma di tutto l'Occidente moderno. Ad emergere sarà infatti un Sud che va oltre il suo stesso perimetro, di per sé non definito: non si tratta qui infatti di determinare, attraverso i romanzi di McCarthy e le fotografie di Eggleston, quel tanto acclamato e dannato "senso del Sud", quanto piuttosto di mettere a fuoco gli elementi che legano e al tempo stesso isolano gli autori da un determinato territorio. Il Sud, attraverso le sue vicende storiche, politiche e sociali, ha assistito a spostamenti migratori, devastazioni climatiche, schiavitù e povertà, forti tensioni sociali tra nativi e bianchi, prima, e afroamericani e latifondisti, poi. Il paesaggio è stato specchio di queste trasformazioni nel corso del tempo: le sue rovine dicono di un singolare *sense of place*, caratterizzato da una cartografia di fantasmi che abitano il melmoso lungofiume, le umide campagne, i margini delle città, i cimiteri, i distributori di benzina lungo le deserte strade statali. Essi determinano una geografia di desolazione, un concatenamento di non-luoghi in cui le coordinate spazio-temporali si confondono e indicano nuove direttrici. Un paesaggio di resti e residui, umani e post-umani, in cui il *frammento* e il *margin*e diventano segni del *possibile*, di ciò che *può* accadere. Le auto abbandonate, le baracche lungo i fiumi o le insegne dai colori sbiaditi non dicono tanto di un passato a cui rimandare con nostalgia, quanto piuttosto di un futuro possibile, che appare anticipato nella visione degli autori. Questi resti sono *cose ultime* di una civiltà in trasformazione, di un paesaggio-spettro che rende manifesta una relazione sempre più alienata con la nostra geografia. Indagare i luoghi di McCarthy, il rapporto tra i suoi personaggi e i paesaggi che attraversano, significa entrare nella dimensione letteraria, trasfigurata, di quegli spazi e accedere a un immaginario geografico che porta sì le tracce di importanti maestri del romanzo gotico (sui quali spicca chiaramente William Faulkner), ma che in ultima istanza si afferma come voce singolare nel panorama americano del secolo scorso. Allo stesso modo, interrogare il regime visuale di William Eggleston implica fare i conti con una tradizione fotografica ampia e ramificata, che ha esercitato un'influenza capitale su tutta la fotografia contemporanea (a partire dal secondo Novecento), ma che nell'autore di Memphis riconosce uno sguardo per certi versi isolato, non appartenente a una "scuola" o corrente in particolare.

Non si tratta dunque di ripercorrere la loro produzione da un punto di vista filologico-letterario e storico-artistico (su cui sono presenti innumerevoli studi, considerata la portata degli autori), bensì di condurre un'analisi ravvicinata sui paesaggi e i resti che costellano i loro lavori. Il fine di questa ricerca non è pertanto quello di soffermarsi a un'analisi delle opere di McCarthy ed Eggleston. Ci si propone invece di passare attraverso la voce e lo sguardo di queste eminenti figure per elaborare una sorta di metafisica delle *cose ultime* capace di interrogare, attraverso il paesaggio e i resti che lo abitano, tanto lo statuto della fotografia quanto la funzione del racconto. «Letterarietà, cinematografia e teatralità» sostiene Jacques Rancière «appaiono allora non come il proprio di arti specifiche ma come figure estetiche, rapporti tra il potere delle parole e quello del visibile, tra i concatenamenti delle storie e i movimenti dei corpi, che attraversano le frontiere assegnate alle arti»⁴⁰¹. Cerchiamo dunque di indagare il rapporto e l'intreccio reciproco tra il regime della parola e quello del visibile: che cosa *narrano* le fotografie di Eggleston? E cosa *mostrano* le storie di McCarthy? Quali spettri *appaiono* attraverso le loro narrazioni?

Tenteremo di porre le basi per rispondere a questi interrogativi (il cui sviluppo teorico rinviemo al prossimo capitolo) analizzando i luoghi e i paesaggi che le opere dei due autori attraversano e indagano: i fiumi, appunto, le strade, i locali, le città, i cimiteri, i deserti e i campi coltivati. L'analisi delle opere non seguirà dunque un ordine cronologico di produzione. La scansione dei luoghi sarà dettata in primo luogo dalla geografia e dai riferimenti, più o meno espliciti o letterari, agli spazi in cui sono ambientati i romanzi. Proprio perché, come sosteneva Daniele del Giudice, la geografia è la scienza di ciò che *può* continuamente accadere: dove si annida il *possibile* possono crescere le *storie*.

Il nostro viaggio inizia nello Stato del Mississippi, il cui confine occidentale è segnato dal Grande Fiume. Ma inizia, come ogni viaggio, con ciò che immaginiamo di trovare, con quanto abbiamo letto e con le immagini in una certa misura possediamo già. Il viaggio prima del viaggio. Non siamo ancora “di fronte” e “dentro” ciò che vediamo e ai luoghi che fisicamente attraversiamo, ma iniziamo a relazionarci con dei mondi simbolici che hanno contribuito al nostro desiderio di intraprendere questo vagabondaggio attraverso il vuoto del Sud. Per questa ragione, partiremo da un Mississippi costellato di miti, regioni immaginarie, ombre e silenzi e dall'autore che forse più di ogni altro ha delineato questa *immagine* del Sud. Si tratta di William Faulkner, maestro imprescindibile per qualsiasi discorso che incroci la letteratura del Sud in

⁴⁰¹ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique Éditions, Paris 2011; tr.it. Scarti. *Il cinema tra politica e letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza 2013, p. 37.

più occasioni citato da McCarthy e ripreso da Eggleston. La sua Yoknapatawpha County, la contea immaginaria in cui ha ambientato la maggior parte dei suoi romanzi, costituirà quel bagaglio di immagini, odori, suoni e colori a partire dal quale potremmo intraprendere il nostro viaggio.

3.1.1. Il viaggio prima del viaggio: *Faulkner's Mississippi*



Mappa disegnata da William Faulkner per l'edizione di *The Portable Faulkner*, 1946

Ogni mito o leggenda che, nei secoli, ha accompagnato il processo di formazione della cultura nazionale degli Stati Uniti d'America è stato segnato da un tono particolare, del tutto differente, per esempio, da quello europeo. In esso la tragedia, il dramma, la sofferenza vengono confinati e smussati a favore del gioco, dello scherzo, dell'umorismo. La liberazione, pur sempre parziale, dallo spirito puritano imperante nella prima fase della colonizzazione conduce a una reazione liberatoria, dissacrante, giocosa e aggressiva, che ben si riflette nella letteratura. Come argomenta Maffi, a partire dai tre "maledetti" di metà Ottocento (Poe-Hawthorne-Melville), il dramma incrocerà la commedia, la luce passerà attraverso le ombre e «sarà la *wilderness* (entità

ineffabile e inafferrabile, sempre retrocedente ma mai sconfitta) a conservare dentro di sé quella potenzialità di dramma, tragedia e sofferenza»⁴⁰². È dentro quella stessa idea di *wilderness*, in un primo momento ancorata nel sogno della Frontiera, poi trasferita in un “altrove interno” quando lo spazio libero viene meno, che si formeranno quegli elementi gotico-groteschi caratteristici della letteratura del Sud e, in particolare, della narrativa di William Faulkner.

Facciamo un rapido passo indietro per un breve excursus sulla cosiddetta *Southern Renaissance*, che ci aiuti a collocare meglio, storicamente e culturalmente, quella “inimitabile scrittura gotica” da cui vogliamo muovere. La Prima Guerra Mondiale aveva radicalmente trasformato le regioni del Sud, favorendo una consistente migrazione della popolazione verso Nord. Nonostante il massiccio abbandono delle terre, il Sud continuava a opporre resistenza all’Unione, deciso a preservare un suo isolamento. Ma il crollo del mercato agricolo e, successivamente, delle borse, aveva fortemente indebitato la regione: i terreni devastati dalle alluvioni nel 1927, poi colpiti da una fortissima siccità che durò fino al 1930, avevano intensificato l’impatto della Grande Depressione. La situazione del Sud nel 1929 sembrava destinata a un crollo inarrestabile: fonte di imbarazzo per il resto della nazione, esso era in gran parte una terra di mezzadri e agricoltori di sussistenza, di clan in lotta tra loro, di arretratezza culturale e di un rigido e brutale sistema di segregazione razziale. Seguirono le riforme economiche del New Deal, le quali incisero in modo radicale su ogni settore degli Stati Uniti e cambiarono profondamente il Sud, allontanandolo dalla sua vecchia forma di capitalismo agrario verso una nuova politica industriale, commerciale e centralizzata. Questa rapida trasformazione, unita ai sempre più netti divari sociali, ha innescato un senso di tradimento e insieme di speranza favorendo lo sviluppo di una nuova letteratura. Sostiene David Minter: «As a result, with the thirties as backdrop, the South was able to create a literature that laid claim to the future by studying out its past and by examining the moment to which that past had somehow led»⁴⁰³. In queste regioni il tempo si intreccia allo spazio creando una dimensione mitica originale: la scansione del tempo è, al pari del ritmo del Grande Fiume, un «flusso-riflusso-flusso-riflusso»⁴⁰⁴, dettato da uno sguardo su un passato travagliato e complesso, sempre accompagnato da una forte rivendicazione del futuro, una proiezione su un destino manifesto eppure nascosto tra le distese paludose e pianeggianti. Il peso della storia in questi luoghi è diverso rispetto ad altri Stati: basta pensare, come scrive Mark Twain, che «al Sud, la

⁴⁰² M. Maffi, *Mississippi*, cit., p. 294.

⁴⁰³ D. Minter, *A Cultural History of the American Novel, 1890-1940: Henry James to William Faulkner*, Cambridge University Press, New York 1994, p. 203.

⁴⁰⁴ W. Faulkner, *W.F. Scritti, discorsi e lettere*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 57.

guerra è quello che altrove è l'Anno Domini: il calendario parte da allora»⁴⁰⁵. Direttamente vissuta dalla maggior parte degli abitanti, la guerra è alla radice di quel senso di fallimento e sconfitta che caratterizzerà gran parte della letteratura degli anni Trenta. Romanzi dal tono acceso e arrabbiato, che lasciano aperti gli interrogativi circa le cause di quella perenne condizione di inferiorità e povertà.

La *Southern Renaissance*, considerato lo sviluppo letterario più eclatante degli anni Trenta, è appunto il risultato della confluenza di più eventi che segnarono il Sud nel suo rapporto con il resto degli Stati Uniti. Anzitutto, il pesante crollo a cui si era assistito nel 1929 aveva avvicinato gli altri Stati all'esperienza meridionale, da tempo familiare al clima di povertà, fallimento e colpa che in quel momento stava colpendo l'intera nazione. Ciò favoriva dunque, in secondo luogo, l'integrazione del Sud all'Unione. La letteratura, al pari della pittura, aveva quindi necessità di affermarsi entro gli schemi del modernismo internazionale per poter reggere il confronto e l'esame con i contemporanei e, soprattutto, con la ricchezza letteraria degli anni della Rivoluzione e della prima repubblica (Poe, Twain, Eliot). Ad emergere fu pertanto quella che Minter ha definito una «literature of divisions»⁴⁰⁶, ossia una scrittura che si trovava a fare i conti con ambivalenze, contraddizioni e spaccature interne. È un'identità legata alla perdita, al senso di colpa (il fondamentalismo religioso del Sud è uno dei principali elementi caratterizzanti della regione) e alla povertà. La letteratura degli anni Trenta riflette questa condizione di ambivalenza, che vede il Sud da un lato alienato rispetto alla corsa al progresso, al potere e alla prosperità, dall'altro non completamente separato da quel sogno americano di ricchezza e spinta al futuro. Per un verso si fa strada la corrente reazionaria del gruppo dei *Southern Agrarians* che, attraverso la redazione di un manifesto del ruralismo intitolato *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition* e pubblicato nel 1930⁴⁰⁷, denuncia la spinta tecnologica degli Stati Uniti che aveva invaso e aggredito ogni settore economico, compresa l'agricoltura. Il gruppo era composto da dodici scrittori e poeti del Sud, molti dei quali associati alla Vanderbilt University di Nashville, Tennessee. La portata dei saggi contenuti nel manifesto è al centro di importanti controversie: sin dalla sua pubblicazione alcuni lo consideravano reazionario e semifascista, mentre altri ne sottolineavano il tentativo romantico di ricreare un'utopia mai realmente esistita. Ancora una volta l'ideale della *wilderness*, della natura incontaminata, non “toccata” dal progresso e dalle macchine, si imponeva come presa

⁴⁰⁵ M. Twain, *Vita sul Mississippi*, cit., p. 282.

⁴⁰⁶ D. Minter, *A cultural history of the American novel*, cit., p. 206.

⁴⁰⁷ Twelve Southerners, *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*, Harper&Bros, New York 1930 (prima ed.); introduction by L. D. Ruin, Harper Torchbooks, Harper&Bros, New York 1962.

di posizione politica e ideologica⁴⁰⁸. Dall'altro verso la stessa *wilderness* incarna però quell'ambivalenza di sofferenza e progresso, quel senso di oscurità profonda che coabita con la luce, senza necessità di sciogliere la contraddizione. In questa *wilderness*, mai sconfitta e mai realmente afferrata, si affermano quegli elementi del gotico-grottesco caratteristici dell'opera di William Faulkner. Nelle parole di Maffi:

È un gotico-grottesco che s'incontra dovunque, come potenzialità e come realtà, lungo il fiume, nelle sue atmosfere e nelle sue storie, nelle sue cittadine e nei suoi villaggi – i fantasmi di Quincy, le grotte di Hannibal, le morti misteriose nelle acque, le ombre che si muovono sulle rive, i fuochi fatui, l'eredità della schiavitù e della Guerra Civile, i corpi dei carcerati sepolti negli argini, quelli degli schiavi fuggiaschi gettati nel fiume, i relitti dei battelli, il sottotesto di New Orleans con i suoi vampiri e i suoi cimiteri, il senso di una catastrofe imminente lungo la costa del Golfo...⁴⁰⁹

Potenzialità e realtà si incontrano a vari livelli nell'opera di Faulkner. L'autore, che nel 1957 aveva dichiarato di essere interessato principalmente alle persone, all'essere umano in conflitto con se stesso, con i suoi compagni o con il suo tempo e il suo spazio, il suo *environment*, ha ambientato la quasi totalità dei suoi romanzi in un Sud in cui si intrecciano realtà e immaginazione. La Yoknapatawpha County si colloca idealmente intorno alla cittadina di Oxford, Mississippi, a poche miglia dal Grande Fiume. Lo stato del Mississippi, di cui, al pari di Eggleston, conosceva le trame nascoste, è il *luogo* in cui si riflettono le ombre, appaiono fantasmi e si disegnano i corpi. Descrivendo il Sud nei termini di «the only authentic region in the United States, because a deep indestructible bond still exists between man and his

⁴⁰⁸ Cfr. L. D. Ruin, *Torchbook Introduction*, in *Twelve Southerners, I'll Take My Stand*, cit., p. XII: «Man, it said, far from being a godlike genius of unlimited potentialities, is a fallible, finite creature, who functioned best in a society that took account of his limitations. In his zeal for the benefits of modern scientific civilization, he was placing so high a value on material gain that he ignored his own spiritual welfare and his moral obligations to society. Properly controlled, the benefits of science and industry might bolster his human dignity. As it was, he was turning the contrivances of the new industrialism into the objective itself. In place of beauty and truth he has erected a new ideal, Progress. Where properly controlled the benefits of science and industry might bolster his human dignity, he was turning the contrivances of the new industrialism into the objective itself. Caught up in a race to exploit the natural world through applied science, man was becoming an automaton, his entire effort directed toward highly specialized and narrow activities designed to secure immediate material profit. Man was losing contact with the natural world, with aesthetic and religious reality; his machines were brutalizing and coarsening him, his quest for gain blinding him to all that made life worth living».

⁴⁰⁹ M. Maffi, *Mississippi*, cit., p. 295.

Sul rapporto tra la regione e il mondo gotico si veda anche E.G. Anderson, T. Hagood, D. Cross Turner (ed. by), *Undead Souths. The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, Louisiana State University Press, Louisiana 2015.

environment», Faulkner sostiene, da un lato, l'assoluta autenticità e unicità del Sud e dall'altro sottolinea il peculiare legame tra gli abitanti e l'ambiente. In questo legame si cela l'*inspiegabile*, si nasconde la contraddizione che l'opera di Faulkner lascia aperta: da un lato, la sua partecipazione alla vita nel Sud; dall'altro, il tentativo di portare alla luce le problematiche che interessano la regione. L'interrogativo che emerge è quello che Glissant riassume così: «comment être, se conduire, réfléchir ou au moins agir d'instinct, avec la terre: avec cette terre-ci: puisqu'il est si évident, après tant de malheurs inexplicables, malheurs pas même éclatants mais communs, à l'image de la plupart de ceux qui ont subis, qu'il y a un secret à sa difficile fréquentation?»⁴¹⁰.

Il “segreto” del rapporto tra essere umano e “questa terra qui”, quel Sud degli Stati Uniti nella prima metà del Novecento, è stato esplorato da un buon numero di studi di ecocritica che si sono soffermati sul ruolo dell'*environment* e dell'*ecology* nell'opera di Faulkner⁴¹¹. Ciò che qui interessa mettere a fuoco non è però la dimensione dell'ambiente, che sposterebbe la riflessione in tutt'altra direzione, quanto quella del paesaggio, della *relazione* tra i personaggi e lo spazio vissuto. Paesaggio come manifestazione introspettiva delle ombre dei personaggi faulkneriani. Il nostro viaggio prima del viaggio parte dunque da un libro, che ci interessa per due ragioni in particolare: anzitutto, si tratta di un volume che, come quelli presentati nel primo capitolo, è composto di uno scritto e da numerose fotografie; in seconda istanza, perché compie precisamente l'operazione di “racconto” e “messa in immagine” che ci serve per iniziare questo vagabondaggio nel Sud di Eggleston e McCarthy. Il volume s'intitola *Faulkner's Mississippi*⁴¹²: lo scritto è di Willie Morris, giornalista nato e cresciuto a Jackson, Mississippi, che ripercorre qui la vita e l'attività letteraria di Faulkner in relazione alle ambientazioni dei suoi romanzi; la collaborazione fotografica è, appunto, di William Eggleston. Considerato che il fotografo raramente ha ceduto immagini per collaborazioni con altri autori, questo volume è da ritenersi di una certa importanza in quanto ne emerge una *visione* del paesaggio del Sud che pone le basi per l'intreccio e lo scarto tra testo e immagine, reale e finzionale. Muovere da questo libro significa, da un lato, entrare in una dimensione che vede emergere esplicitamente

⁴¹⁰ E. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, cit., p. 41.

⁴¹¹ Cito qui i principali: A.J. Abadie, D.M. Kartiganer (ed. by), *Faulkner and the Natural World. Faulkner and Yoknapatawpha*, University Press of Mississippi, Jackson 1999; A. Abadie, J. Urgo, *Faulkner and the Ecology of the South*, University Press of Mississippi, Jackson 2005; M.W. Sivils, *Faulkner's Ecological Disturbances*, “Mississippi Quarterly”, vol. 59, no. 3/4, 2006, 487-502; J. Hubbs, *William Faulkner's Rural Modernism*, “Mississippi Quarterly”, vol. 61, no. 3, 2008, 461-475; R. Saldívar, G. Sylvan, *The Faulknerian Anthropocene: Scales of Time and History in The Wild Palms and Go Down, Moses*, “The New Cambridge Companion to William Faulkner”, Cambridge UP, 2015.

⁴¹² W. Eggleston, W. Morris, *Faulkner's Mississippi*, Oxmoor House, Birmingham, Alabama 1990.

il legame di una certa letteratura con uno specifico territorio e, dall'altro, approcciare le fotografie di Eggleston, alcune delle quali contenute in altre opere dell'autore, ad un primissimo stadio come "paesaggi del Sud". Consideriamo questo volume come una delle tante possibili porte d'ingresso alla stratificata e complessa tradizione letteraria e fotografica del Sud.

Lo scritto di Morris si articola attraverso quattro capitoli, tutti accompagnati da una fotografia iniziale e da alcune altre poste all'interno del testo. I fotogrammi non possiedono didascalie, non sappiamo esattamente dove siano stati scattati, fatta eccezione per quelle immagini che sono parte di altre opere precedenti di Eggleston a cui possiamo rimandare per conoscerne le coordinate spaziali e temporali. I capitoli sono organizzati attraverso un'alternanza di testo, citazioni da opere di Faulkner e immagini fotografiche: nel primo, *Portrait of the Artist*, l'autore delinea il ritratto del romanziere e della sua famiglia, radicando molte delle dinamiche e successive influenze negli eventi della Guerra Civile, che coinvolsero direttamente il nonno di William e che forgiarono la sua immaginazione negli anni dell'infanzia⁴¹³. La consapevolezza storica e sociale circa il territorio in cui i suoi antenati erano cresciuti è evidente in un dattiloscritto, poi pubblicato con il titolo *Mississippi*, dove, in forma saggistica, Faulkner delinea le trame geografiche e comunitarie del suo stato natìo:

Il Mississippi inizia nell'atrio di un hotel di Memphis, nel Tennessee, e prosegue a sud fino al Golfo del Messico. È punteggiato di piccoli borghi concentrici attorno ai fantasmi dei cavalli e dei muli un tempo legati agli steccati che circondavano il palazzo della contea e si potrebbe anche dire che abbia quelle sole due direzioni, nord e sud, poiché fino a pochi anni fa era impossibile viaggiarvi verso est o ovest a meno di non cavalcare uno di quei cavalli o di quei muli; quando ancora il ragazzo era poco più di un uomo, per raggiungere in treno uno o l'altro dei capoluoghi di contea cinquanta chilometri più a est o ovest, occorreva percorrere centocinquanta miglia in tre direzioni diverse su tre ferrovie diverse.

All'inizio era vergine – a ovest, lungo il Grande Fiume, gli acquitrini alluvionali si allungavano in forma di rami paludosi neri e quasi immobili e impenetrabili di canneti e viti e rampicanti e cipressi e frassino e quercia e alberi della gomma; a est, i crinali di latifoglie e le praterie dove gli Appalachi morivano e i bufali pascolavano; a sud, le lande

⁴¹³ Ivi, pp. 10, 11: «As with Mammy Callie, he would sit at his grandfather John Wesley Thompson Falkner's knee and listen to his tales of the Civil War, such as of Nathan Bedford Forrest's raiding the Gayoso Hotel in Memphis, spurring his horse into the lobby and forcing a Yankee general to escape out a window in his underwear. This oral, story-telling tradition of Scotch-Irish ancestry helped shape his imagination and made him long for adventure. He in turn would pass along these stories, and others of his own imaginings, to his daughter Jill, his step-granddaughter Vicki, and his niece Dean».

di pini e querce sempreverdi ornate di muschio e le paludi più grandi fatte d'acqua più che di terra e minacciose di alligatori e mocassini acquatici, dove la Louisiana a suo tempo sarebbe cominciata.

E dove all'inizio gli antenati si trascinarono con i loro semplici artefatti, ed eressero tumuli e svanirono, e lasciarono in eredità soltanto i tumuli nei quali la susseguente razza algonchina che ancora ricordiamo abbandonò i teschi dei propri guerrieri e capi e bambini e orsi trucidati, e i cocci di vasi, e punte di martelli e frecce e di tanto in tanto un pesante sperone spagnolo d'argento.

[...] In principio era l'obsoleto, e fu presto spodestato dai già obsoleti: il selvaggio Algonchino – Chickasaw e Choctaw e Natchez e Pascagoula – che gettava lo sguardo dalle alte sponde del Mississippi verso una canoa Chippeway che trasportava tre francesi – ed ebbe appena il tempo di voltarsi verso un migliaio di spagnoli che giungeva via terra dall'Oceano Atlantico, e per qualche tempo ancora ebbe il privilegio di guardare un flusso-riflusso-flusso-riflusso di maree di nazionalità straniera, rapide come carte volubili che il prestigiatore rimescola e occulta⁴¹⁴.

Prosegue elencando le tribù che si susseguirono, le sofferenze che patirono, e, più avanti, le disuguaglianze subite dai neri, l'intolleranza e l'ingiustizia, le scuole scadenti. Tutto costituisce la geografia, sociale e politica, del Mississippi. Questa realtà comporrà la base, e insieme lo scarto, per la geografia immaginaria che Faulkner disegnerà nei propri romanzi. Scarto perché, come ben evidenzia Glissant, l'autore si è sempre collocato su una doppia inconciliabile posizione: da un lato, egli partecipava alla vita di un Sud abbiente e latifondista, cui apparteneva la sua famiglia d'origine, mentre dall'altro desiderava mettere a fuoco le problematiche di quello stesso contesto⁴¹⁵. Mantenendo aperta la contraddizione, non offre risposta allo stato di perpetua "dannazione" primordiale del Sud⁴¹⁶: il flusso e riflusso del fiume accompagna il susseguirsi di *obsoleto* e *obsoleto*, il nuovo è già sempre vecchio, sostituibile, rimescolabile nelle ampie e distese anse del corso d'acqua. «Everything, weather, all, hangs on too long. Like our rivers, our land: opaque, slow, violent; shaping and creating

⁴¹⁴ W. Faulkner, *W.F. Scritti, discorsi e lettere*, cit., pp. 55-57.

⁴¹⁵ É. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, cit., p. 31: «Dans le vécu, Faulkner prendra inlassablement le parti de ce Sud, avec ces préjugés, ses limites, ses non-dits. Dans l'oeuvre, au contraire, il questionnera».

⁴¹⁶ Ivi, p. 38: «L'inconcevable et impossible condition du pays (la non-réponse aux questions primordiales) en fait un absolu: un lieu de la contradiction sans remède, où l'humaine condition est non pas à étudier, mais à interroger à son tour».

the life of man in its implacable and brooding image...»⁴¹⁷, scrive l'autore in *As I Lay Dying*. Tutte le fotografie scelte da Eggleston per il volume con Morris mantengono toni di opacità e lentezza: non accade nulla, non c'è narrazione nel senso di *storytelling*, racconto. C'è soltanto qualcosa che *appare*, l'evento nel suo dispiegarsi. Cappelli e ventagli appesi alla parete, bottiglie di bourbon, ombre di edifici su manti erbosi, macchine colorate, ferme in ampi parcheggi, vetri rotti, lavandini a terra, portabottiglie arrugginiti.

Il libro si apre con una fotografia di un pianoforte a coda in un interno, incorniciato da una luce soffusa e calda che cautamente entra dalle tre finestre sullo sfondo, parzialmente coperte da lunghe tende. Sul pianoforte, qualche libro, un metronomo a forma piramidale e un candelabro con cinque candele. Non sappiamo se si tratti di una fotografia scattata a Rowan Oak⁴¹⁸, la tenuta della famiglia Faulkner in cui è ancora presente un pianoforte che apparteneva alla moglie Estelle, o se invece sia stata scattata altrove. Da un lato, potrebbe essere simbolo di qualcosa di molto intimo per il fotografo, considerato il suo amore per Bach, le ore trascorse a suonare e i due album pubblicati in tarda età⁴¹⁹. Decidere di iniziare un libro sul Mississippi di Faulkner con l'immagine di un pianoforte può però significare, forse, porre attenzione su uno degli elementi che maggiormente identificano il Sud: la musica. Dalle prime *work songs* unite alle danze tradizionali degli schiavi di New Orleans e delle piantagioni tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento agli *spirituals* religiosi che fondevano elementi della tradizione africana con quella euro-americana, fino ad arrivare alla fine della Guerra Civile e all'avvento del *blues* e del *jazz*. Non ci interessa qui entrare in profondità nello sviluppo di questi rivoluzionari generi musicali, i cui percorsi sono complessi e intrecciano molteplici aspetti. Mi sembra però importante sottolineare che l'emergenza di questi fenomeni è intrinsecamente geografica. Argomenta Maffi:

⁴¹⁷ W. Faulkner, *As I Lay Dying*, Jonathan Cape & Harrison Smith, New York 1930 (prima ed.); tr. it. *Mentre morivo*, Adelphi, Milano 2000, p. 42.

⁴¹⁸ William Faulkner acquistò la tenuta nel 1930, ribattezzandola Rowan Oak in riferimento a due alberi: il sorbo scozzese, simbolo di pace e sicurezza, e la quercia d'America, simbolo di forza e solitudine. La casa era stata costruita nel 1844 per il colonnello Robert Sheegog, immigrato irlandese schiavista del Tennessee. Dopo aver acquistato anche il terreno adiacente (Bailey Woods), l'autore si stabilì con la moglie Estelle e i figli avuti da un precedente matrimonio. Rowan Oak rimase la casa di famiglia fino alla morte di Faulkner nel 1962.

⁴¹⁹ Si tratta di Musik (2017) e 512 (2023). Musik, il suo album di debutto è stato prodotto da Tom Lunt e realizzato per l'etichetta indie rock Secretly Canadian. Si tratta di tredici tracce estrapolate da 60 ore originali di registrazione raccolte negli anni: una collezione di pezzi sinfonici improvvisati e senza titolo a cui si aggiungono le due cover di *Tit Willow* di Gilbert/Sullivan e *On the street where you live* di Lerner/Lowe.

Il Mississippi fu il grande catalizzatore e il grande collettore: raccolse e trasportò, sintetizzò e distribuì. Delle esperienze dolorosamente racchiuse nella sua corrente, nelle rive e nelle terre circostanti, fu insieme la liquida *highway* e il veicolo principe, il fluido vitale e la memoria dell'acqua. Fu, in ogni suo tratto, a nord come a sud, un *river of song*.

Impossibile comporre un ritratto – di parole e immagini – del Mississippi senza proporre un qualche riferimento alla musica, al ritmo che unisce il lento “srotolarsi” del fiume al segreto e misterioso linguaggio organizzato in *call and response*.

Al fotogramma del pianoforte segue l'albero genealogico della famiglia Faulkner e, nella pagina successiva, come vero e proprio “ingresso” nel Mississippi dell'autore, una fotografia della sua tomba. Si rafforza in questo modo la dimensione fantasmatica di *presenza e assenza* che inseguono le immagini della pubblicazione: riprendendo Glissant, «partout la présence, presque rituelle, de Faulkner»⁴²⁰. Quando, diretti a Rowan Oak, attraversa per la prima volta in automobile il confine tra Louisiana e Mississippi, si accorge di passare da «une réalité tout aussi banale qu'au bord de n'importe quelle route du monde mais dont la platitude [...] nous stupéfiait d'un poids incompréhensible d'exotisme» a un paesaggio «d'une sorte d'évaporation, d'une diffuse clarté en tout cas. Voilà que nous étions entrés dans de l'épaisseur, du tragique, de l'irrémissible»⁴²¹. La *presenza-assenza* di Faulkner, del suo *spirito*⁴²², s'intreccia all'*evaporazione* e alla *chiarezza* del paesaggio: la terra si fa *viva*, le forze del *tragico* attraversano i campi arati, le piantagioni e giungono alle rive del Fiume. Le fotografie nel volume *visualizzano* queste forze e le trasformano in *immagini*. Analizziamone alcune, cercando di seguire quanto indicato da Morris in postfazione e lasciando che le fotografie corrano parallelamente al racconto con la medesima volontà di “dire tutto”, di collocarsi in quello scarto tra il tempo di Faulkner e quello di chi ne cerca le “compulsioni”⁴²³. In particolare, soffermiamoci su una micro-sequenza che delimita il capitolo intitolato *Picking the Bones*, in cui Morris si sofferma su una vicenda familiare che coinvolse uno dei fratelli di Faulkner, Dean, dieci anni più giovane di William, pilota e cacciatore. La stretta relazione tra i due,

⁴²⁰ É. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, cit., p. 43.

⁴²¹ Ivi, p. 17.

⁴²² W. Eggleston, W. Morris, *Faulkner's Mississippi*, cit., p. 7: «His spirit is still here, of course: in the woodsmoke of November from the forlorn country shacks, in the fireflies in driftless random in the town in June, in the summer wisteria on the greenswards and the odor of verbena, in the ruined old mansions in the Yocona bottoms, in the echoes of an axe on wood and of dogs barking far away, in the languid human commerce on the courthouse square, in the aged whites and blacks bantering on the brick wall beside the jail».

⁴²³ Cfr. Ivi, p. 106: «But the town also attracts scholarly adventures of a more serious persuasion who came and stay as long as they can and become imbued with the Faulknerian compulsions».

attraversata da fughe in bordelli di Memphis, partite di baseball e lezioni di volo, subì un catastrofico epilogo in seguito a un incidente aereo di Dean il 10 novembre 1935. La causa dell'incidente rimase ignota, ma Bill ne fu fortemente traumatizzato.

La sequenza si apre con una fotografia realizzata in un bosco, o un giardino alberato, in cui scorgiamo in primo piano il tronco di un albero che si dirama in due e la cui chioma è esclusa dalla cornice del fotogramma e, accanto ad esso, sulla destra, una sedia in metallo arrugginita. Leggermente orientata verso il lato sinistro dell'immagine, la seduta è vuota. La luce calda filtra attraverso i rami degli alberi e dei cespugli e illumina parte del tronco. Sullo sfondo, in alto a destra, s'intravede una piccola porzione di cielo azzurro, in gran parte coperta dalle rigogliose foglie degli alberi. La ruggine marrone e gialla della sedia si amalgama con i toni caldi della corteccia, dei mattoni che delimitavano, probabilmente, un'aiuola, sulla destra, e delle foglie autunnali che ricoprono il manto erboso a terra.



Untitled © Eggleston Artistic Trust

Segue una fotografia verticale, in cui protagonista è sempre una sedia. Siamo in una veranda, uno di quei porticati che precedono gli ingressi delle case in legno tipiche del Sud degli Stati Uniti. I listelli bianco sporco compongono la parete sulla destra dell'immagine e la falda del tetto interrotta nella parte superiore. Sullo sfondo si apre, come una cornice di un dipinto, una veduta sul giardino e i suoi alberi verdi. All'interno, sul pavimento di legno in ombra del porticato, vediamo un tavolino in metallo su cui sono appoggiati un posacenere e un barattolo

e, sulla sinistra, una sedia leggermente orientata verso un probabile tavolo escluso dal fotogramma (scorgiamo soltanto parte dello schienale di altre due sedie). Dietro il piccolo tavolo, a terra, un vaso con un mazzo di fiori rossi. La luce fioca e calda proveniente da sinistra illumina soltanto in modo parziale il portico: sia la sedia sia il tavolo sono in ombra, tutta la luce è all'esterno, sui rami degli alberi sullo sfondo.



Untitled © Eggleston Artistic Trust

Tutte le fotografie che seguono e che punteggiano il capitolo ritraggono particolari di oggetti (rami di alberi, ventola a soffitto, statue nei cimiteri, cartelli pubblicitari) e paesaggi attraversati da binari ferroviari o in cui spicca un aereo abbandonato nel mezzo delle vaste campagne all'imbrunire e selciati bui bagnati dalla pioggia battente.

La costante, mi sembra, che accumuna tutti le immagini scelte è il *vuoto*. Queste fotografie mostrano spazi e paesaggi che si aprono al nostro occhio come palcoscenici vuoti, pervasi da una qualche presenza *spettrale*. Qualcuno ha occupato quelle sedie, in un tempo a noi sconosciuto, e se ne è andato lasciandole vuote. Degli animali hanno attraversato quei campi, dei braccianti hanno faticato nelle piantagioni, delle automobili hanno viaggiato attraverso quella regione. Possiamo immaginare il fratello di Bill abbandonarsi sulla sedia sotto il portico di

Rowan Oak dopo una partita di baseball e figurarci al tempo stesso Christmas di *Light in August* procedere lentamente verso la penombra dell'incrocio, o i fantasmi dei muli di *As I Lay Dying* dirigersi attraverso i campi bagnati e fangosi in cui, in primo piano, spicca un cartello dalle scritte consumate (sarà forse Nuova Speranza?)⁴²⁴. Nei luoghi fotografati non c'è spazio per l'*accadere*: quei paesaggi sono invece il «grembo del tempo», «la dura cintura entro cui giacciono le viscere degli eventi»⁴²⁵. Sono lo spazio dell'*evento*, dello *spettro*, del tempo non lineare, dello spazio dilatato. Dell'invisibile che si annida nel visibile tra le anse del Grande Fiume.

Al pari della Yoknapatawpha Country di Faulkner, attraverso i suoi progetti Eggleston costruisce quella che in alcune occasioni è stata definita la “Eggleston's Country”⁴²⁶. Entrambi gli autori usano elementi reali per costruire visione fantasmatiche capaci di incrinare ogni distinzione netta tra realtà e finzione. Attraverso queste immagini abbiamo accesso a una verità che, come sosteneva il fotografo Robert Frank, è «somewhere between the documentary and the fictional». Come accade in letteratura, anche la fotografia crea dei mondi possibili, in cui è sospesa l'opposizione tra reale e finzionale, tra vero e falso: sono mondi insieme immaginari e reali, intrisi di storia e visioni personali, capaci di modificare la nostra percezione del mondo esterno, dello spazio e del tempo. Con queste fotografie ci avviciniamo, per quanto sempre in punta di piedi, allo spazio-tempo di quel paesaggio fluviale. Il Mississippi di Faulkner e di Eggleston è segnato da quella “maledizione” del *vuoto* americano che cresce dentro ad ognuno e che modifica le tradizionali coordinate spazio-temporali: lo spazio si fa *distesa*, il tempo *durata*. Sia la Eggleston's Country sia la Yoknapatawpha Country di Faulkner lavorano su distesa e durata per lasciar apparire gli spettri che costellano il paesaggio e definiscono l'atmosfera di quel Sud che si apre continuamente a nuove *narrazioni*.

⁴²⁴ La fotografia a cui ci riferiamo è a pagina 117 del volume e mostra un paesaggio rurale con un campo arato. Sulla destra s'intravede appena la linea della strada che corre di fianco al campo, mentre il centro dell'immagine è occupato da un cartello arrugginito su cui si legge appena la scritta “Village Grocery”, nella parte alta, e la pubblicità del *Wonder Enriched Bread* su sfondo rosso nel pannello sottostante. Il cielo è di un azzurro tenue che si mescola con il bianco-grigio delle nuvole all'orizzonte.

⁴²⁵ W. Faulkner, *Mentre morivo*, cit., p. 108.

⁴²⁶ Cfr. M. Holborn, *Introduction* in W. Eggleston, *Ancient and Modern*, Random House, New York 1992, p. 11: «Much of that work would suggest that he could be described as a Southern artist, an identity he is anxious to avoid. The South is the central axis of his life, the sense of locality is a vital component of his work, but it is not defined by a Southern domain. He travels frequently and explores a wider world. [...] He is an explorer and a resident of the South. Driving with him into the heart of the Mississippi Delta he is expansive about his roots. “This is Eggleston country”, he exclaims, with a wave across an immeasurable horizon as he points out a ruined plantation house or an empty site where family once lived».

La figura di Faulkner serviva qui in primo luogo come introduzione a un mondo molto complesso e articolato – quello del Sud degli Stati Uniti – di cui l'autore premio Nobel rappresenta il punto di riferimento inevitabile. Tutta la letteratura nata o coltivata in quei territori, anche quella più contemporanea, ha dovuto e deve fare i conti con la sua eredità e il suo stile. In secondo luogo, mi sembra che il volume *Faulkner's Mississippi* possa essere un buono strumento per entrare nel mondo di Eggleston, fatto di vuoti, di ombre e di banale quotidiano. In questo senso, l'immagine iniziale del pianoforte sembrerebbe parlarci di un mondo personalissimo e intimo, in cui la musica è venuta prima della fotografia e ha coinciso con l'età dell'infanzia del fotografo in Mississippi. Eggleston ha infatti in più occasioni sostenuto che la musica fu la sua “prima chiamata”: «I dream often, almost every day, about beautiful pieces of music. I wake up and rush over to the piano and I can't remember any of them. Like dreams, when they're gone, they're gone»⁴²⁷. Il Mississippi, per Eggleston, potrebbe dunque significare non soltanto un mondo onirico, fatto di pezzi musicali inafferrabili e sempre frutto di improvvisazioni, ma anche un particolare *ritmo* che, mescolandosi con l'andamento del fiume e della terra, delle piene e delle secche, della retta e del cerchio determina il “senso del luogo”⁴²⁸.

È proprio il comune “consacrarsi” «au dur travail de divination du réel, de ce qu'il voyait dans et sous le réel»⁴²⁹, comune a entrambi gli autori, che consente il continuo creare e ricreare spazi e paesaggi, geografie insieme *attuali* e *possibili*. È un lavoro di laica adorazione della *materia* del reale: nei paesaggi vuoti e apparentemente privi di memoria del controverso Sud americano, là dove gli oggetti sembrano mancare di peso storico, i luoghi comuni e il banale quotidiano si trasformano in «lieux d'émission d'une pensée-monde»⁴³⁰.

⁴²⁷ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/19/william-eggleston-interview-i-play-the-piano-musik-photography>

Cfr. T. Weski, “*I Can't Fly, But I Can Make Experiments*” in W. Eggleston, *Democratic Camera. Photographs and Video, 1961-2008*, Whitney Museum of American Art and Haus der Kunst, New York – Munich 2008, p. 1: «I would pass a quite fine piano in that house [of my grandfather's] everytime I came from the back to the front. It was in this bug hall. And everytime I went past it, I would play a few things, notes, sometimes without any and better. Time went on... At a very early age I could play the piano. Anything, practically. After hearing it once. Not reading music, then... And maybe never play the same one twice. Very much like the way I optically work today».

⁴²⁸ M. Maffi, *Mississippi*, cit., p. 354: «Mentre mi avvio a celebrare quest'ultima sera a New Orleans [...] penso a quel brano di James Lee Burke, a quanto sia di continuo presente, in queste “parole d'acqua”, il “senso del tempo” accanto al “senso del luogo”: e a come anche in questo si celebri la dialettica (irrisolta, drammatica) delle acque e delle rive, della retta e del cerchio».

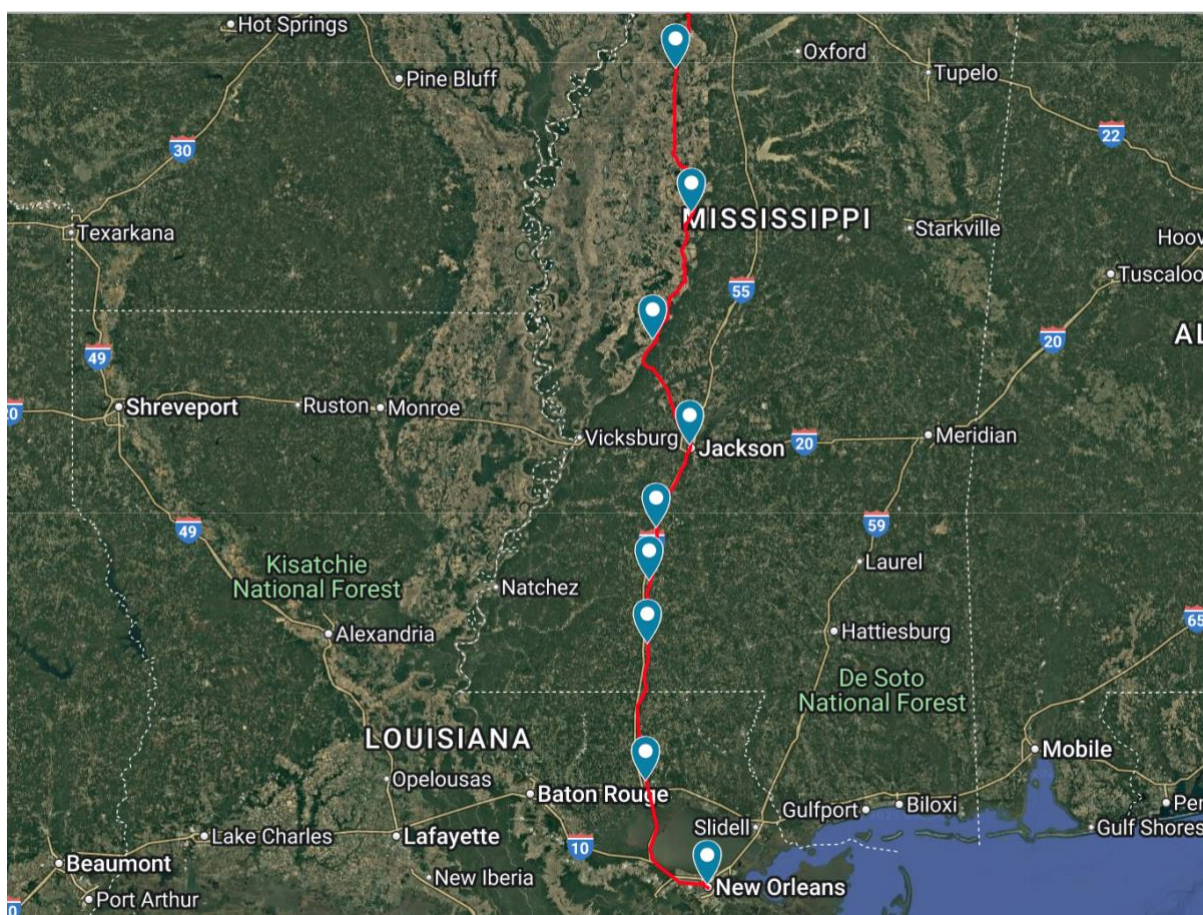
⁴²⁹ É. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, cit., p. 53.

⁴³⁰ Ivi, p. 59.

3.1.2. Prima tappa: verso New Orleans e le foci del Fiume. I resti della casa dei nonni: vestigia di mondi scomparsi in *The Passenger* e *Stella Maris*

*My mother was a tailor
She sewed my new blue jeans
And my father was a gamblin' man
Way down in New Orleans*

The Animals, The House of the Rising Sun



Mappa 2 – Tragitto della compagnia ferroviaria Amtrak che collega Memphis a New Orleans (in blu le stazioni ferroviarie lungo il percorso) <https://www.amtrak.com/routes/city-of-new-orleans-train.html>

Immaginiamo ora di scendere lungo il Mississippi come avrebbe dovuto fare Beltrami se non avesse deciso di intraprendere quel lunghissimo viaggio verso le sorgenti. Gli *steam boats* procedono lentamente lungo il suo corso, tra i canneti e i fitti boschi delle campagne dello stato del Mississippi. La ferrovia segue un tracciato parallelo al fiume e attraversa la pianura fangosa

sostando a Jackson e in altre piccole città. Di tanto in tanto si avvicina al fiume, ne lascia intravedere le acque melmose e i riflessi dorati dei forti raggi del sole; la maggior parte del tragitto si snoda però tra le sconfinite distese di campi agricoli. Lo descrive con grande poesia Maffi quando racconta: «tra villaggi rimasti fuori dal tempo ma ben dentro a una miseria cupa, l' "altra America" che non si conosce e si fa fatica a scoprire, la terra grassa e la polvere delle strade battute, gli attrezzi agricoli rugginosi e le catapecchie inclinate»⁴³¹. Lungo le miglia di piatta pianura assolata e mastodontici trattori al lavoro, l'occhio "educato" coglie alcuni edifici (capannoni o case) in legno o metallo, costruzioni tipiche di quel Sud entrato nell'immaginario con le fotografie dell'FSA e in modo particolare di Walker Evans. Non possono essere classificate secondo uno stile o un periodo di costruzione: sono "catapecchie", architetture anonime che, negli anni, hanno rappresentato un elemento identitario della regione. Torna alla mente la definizione di «casa come lente» che James Agee aveva reso indelebile in *Let Us Now Praise Famous Men*: «un riparo umano, un nido stranamente decorato, una creatura di pino ucciso, cucita insieme da chiodi per farne un rozzo abito contro le ostilità del cielo che una famiglia umana possa indossare»⁴³². Queste case che, come abiti, pezzi di legno grossolanamente cuciti con viti arrugginite, splendono nella calura del Sud sono «una delle serene e definitive, inafferrabili bellezze dell'esistenza»⁴³³.

Ogni catapecchia che ancora oggi si può vedere dagli ampi finestrini della carrozza panoramica del treno Amtrak è una stratificazione di memoria familiare e collettiva, materiale e simbolica: «una forza che appartiene a un altro mondo»⁴³⁴. Impossibile non pensare che Cormac McCarthy non avesse ben presenti questi riferimenti letterari e fotografici nelle varie occasioni in cui si è soffermato sulla descrizione di una casa, di un affumicatoio o di un pollaio. Alcune fonti riportano addirittura che amasse a tal punto la prosa di Agee da costruire il camino della sua casa di Knoxville usando le pietre appartenute alla casa dell'autore di *A Death in the Family*⁴³⁵.

⁴³¹ M. Maffi, *Mississippi*, cit., p. 347.

⁴³² J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 182.

⁴³³ Ivi, p. 178.

⁴³⁴ Ivi, p. 189.

⁴³⁵ Cfr. F. Bellini, *Cormac McCarthy's The Stonemason and the Ethic of Craftsmanship*, "European journal of American studies", 12-3, 2017; S. Frye, *Understanding Cormac McCarthy*, University of South Carolina Press, 2009; W. P. Greenwood, *Reading Cormac McCarthy*, Greenwood Press, Santa Barbara, 2009.

Consideriamo, per esempio, un breve passo del suo ultimo romanzo *The Passenger*⁴³⁶, pubblicato nel 2022, che fa parte di una diade con *Stella Maris*⁴³⁷, uscito in Italia nel settembre 2023.

So che la casa ti manca.

Lei annuì. Mio nonno e mio zio quella casa l'hanno costruita a mani nude nel milleottocento settantadue. Il legno necessario si eran messi a tagliarlo prima, chiaro. Ogni singolo legnetto viene dalla proprietà. La struttura era fatta di travi e travicelli e hanno tagliato legna per una buona parte dell'anno, noce e pioppo, e trasportavano i tronchi con dei pattini trainati da sei muli. Certi tronchi lunghi sei metri che non riuscivi ad abbracciarli manco in due. C'erano delle foto di loro nella vecchia credenza in soggiorno. Hanno costruito una segheria su nel bosco a circa un chilometro e mezzo da casa che era alimentata da una macchina a vapore e portavano dentro i tronchi e fuori la legna, pile e pile di legna. Facevano delle cataste, come dicevano, e la legna è rimasta lì in un granaio per non so quanto tempo finché han tirato fuori la prima tavola. Non ho idea di come sapevano fare quello che han fatto, Bobby. Ma posso dirti che erano in grado di fare di tutto. E non avevano un libro che sia uno. Oltre alla Bibbia, chiaro. Se avevano un foglio di carta mi sa che era già tanto. Ho sempre pensato che era un bene che Dio non ci lascia vedere il futuro. Quella casa era la più bella che io abbia mai visto. I pavimenti tutti di noce massiccio e certe tavole che arrivavano quasi a un metro di larghezza. E tutto quanto piallato a mano. Tutto quanto finito in fondo a un lago⁴³⁸.

A raccontare è Granellen, la nonna di Bobby, il sommozzatore protagonista del romanzo. Trentott'anni prima aveva dovuto lasciare la fattoria nell'Anderson County e ripararsi a Wartburg in Tennessee dopo aver subito lo sfratto negli anni della Seconda Guerra Mondiale, quando il governo aveva raso al suolo la proprietà di famiglia per costruirci una fabbrica per l'arricchimento del combustibile fossile⁴³⁹. La casa natale, costruita dalle generazioni

⁴³⁶ C. McCarthy, *The Passenger*, Penguin Random House, New York 2022; tr. it. *Il passeggero*, Einaudi, Torino 2023.

⁴³⁷ C. McCarthy, *Stella Maris*, Penguin Random House, New York 2022; tr. it. *Stella Maris*, Einaudi, Torino 2023.

⁴³⁸ C. McCarthy, *Il passeggero*, cit., pp. 173, 174.

⁴³⁹ Anche Alicia, sorella di Bobby e protagonista del secondo romanzo, *Stella Maris*, si sofferma sulla casa di famiglia nel fitto dialogo con il dottor Cohen. Cfr. C. McCarthy, *Stella Maris*, cit. p. 73: «La sua famiglia ha vissuto a Wartburg per quanto tempo?

Dal 1943. Siamo stati buttati fuori dalla nostra fattoria per via del Progetto. Oak Ridge.

precedenti, è espressione di quella stessa «qualità particolare di cosa fatta a mano» che aveva sottolineato Agee nel descrivere la casa dei Gudger. L'attenzione al lavoro manuale e artigiano, alla *craftsmanship*, è un tema che ricorre frequentemente nelle opere di McCarthy ed è qui contrapposto all'industria bellica incentivata dal governo federale durante la guerra⁴⁴⁰.

Il racconto di Granellen procede evocando le vicende che, al pari dei fittavoli di Agee, circa cent'anni dopo, colpirono gli abitanti della zona costringendoli ad abbandonare le loro case.

Comunque. C'era la guerra. So bene che c'era un sacco di gente che sarebbe stata ben contenta di cedere una fattoria in golena per riavere indietro un figlio che non avrebbe mai più rivisto. Questo e altro. Nonostante ciò noi abbiamo cercato di tenercela stretta. Ma ce l'hanno portata via lo stesso. Avevano, come li chiamano quei negozianti? Anche se non c'era niente da negoziare. Cercavano solo di convincerti a firmare e a non creargli problemi. Prendere la prima rata. La stipula, la chiamavano. [...] Ricevevi un preavviso di due settimane. Poi dovevi essere fuori. In teoria non potevi portarti via i mobili ma la maggior parte se li portava. Se ne andavano nel cuore della notte. Come ladri. [...]

Granellen scosse la testa. A me mi dispiaceva solo per i fittavoli. Tanto per cominciare non hanno mai avuto niente. Vivevano in baracche in alcune delle tenute. Per loro di provvedimenti non ce n'erano, dovevano andarsene e basta. E chiaramente per loro non c'era neanche dove andare. Certe di quelle famiglie erano di colore. Ce n'è che son finiti a vivere nei boschi come bestie. E quello è stato un inverno freddo, tra l'altro. Di notte li vedevano attraversare la strada alla luce dei fari. Famiglie intere. Carichi di coperte. Pentolame. La gente cercava di trovarli. Di portargli un po' di farina. Del caffè. Magari un po' di carne sotto il sale. Penso a quei bambini. Ci penso ancora⁴⁴¹.

Sì. La fattoria era appena fuori Clinton Tennessee. Sul fiume Clinch. Abitavamo lì dai tempi della guerra civile. Quindi lei la fattoria non l'ha mai vista.

Quando sono venuta al mondo era già in fondo a un lago. Mia nonna ne parlava spesso. La casa era una di quelle vecchie costruzioni a graticcio. I pavimenti erano di un noce tagliato in una segheria a vapore costruita da loro e lei diceva che nella stanza di soggiorno – così la chiamava – c'erano delle tavole larghe un metro. [...] L'aveva costruita il mio bisnonno. Ho visto delle foto ed era molto bella. Non avevano mai costruito una casa prima».

⁴⁴⁰ Sul tema della *craftmanship* nell'opera di McCarthy si veda F. Bellini, *Cormac McCarthy's Poetics of Craftsmanship: Collaborating with Medical Advisers in the Writing of The Crossing*, *The Cormac McCarthy Journal*, 2022; Id. *Cormac McCarthy's The Stonemason and the Ethic of Craftsmanship*, *European Journal of American Studies*, Issue 3 Vol. 12, 2017, pp. 1-14.

⁴⁴¹ Ivi, pp. 174, 175.

Come in uno dei *Phantoms* di Robert Rauschenberg⁴⁴², i *metal paintings* in cui le immagini emergono e si dissolvono mentre li si osserva, vediamo sovrainpressi a queste parole, come in una lastra di alluminio riflettente, i fotogrammi del film di John Ford e le fotografie di Evans, Dorothea Lange, Russell Lee e altri membri della FSA. Non importa che non vi sia corrispondenza di anni o luoghi specifici, riusciamo a *vedere* quelle carovane di famiglie, di bambini che camminano affamati lungo la strada. Non solo: al pari di un ricordo, di un'ombra, *vediamo* le baracche, le assi di legno precariamente inchiodate, quasi *sentiamo* l'odore del legno umido. Ogni particolare, ogni dettaglio descritto rimanda a un universo comune, a una memoria insieme geografica e simbolica. Percorrere questa mappatura – fisica e immaginaria – significa quindi sciogliere il tempo da una concezione lineare e farlo precipitare sul piano dello spazio. La dimensione temporale del paesaggio subisce allora una sfasatura: essa è istanza *presente*, risultato di una relazione *attuale*, puntellata però di memorie passate e spinte future. E il nostro rapporto con il paesaggio risulta sempre *mediato* da storie personali e collettive, immagini remote o frutto della “furia” contemporanea, racconti non solo letterari che agiscono sulla nostra percezione e rappresentazione.

Ora, riprendiamo il nostro viaggio verso Sud lungo il Mississippi: circa 500 miglia (nove ore di treno e dai due ai tre giorni di battello) separano Memphis dalla città in cui tutto converge. New Orleans non è soltanto il luogo in cui finisce il fiume, ma anche quello in cui inizia il mare, in cui le acque si incontrano. Servendoci ancora delle parole di Maffi: «Lì arriva tutto quello che è stato il fiume, con le sue storie, le sue genti, le sue (le loro) vicende e vicissitudini, gli scenari e le civiltà e le lingue, i viaggi e le sopraffazioni e i disastri, [...] Lì tutto converge, come in un imbuto»⁴⁴³. E proprio in quella città “a mezzaluna”, crocevia di incontri e scambi, laboratorio di culture e misteri, “testo e sottotesto” di storie, migrazioni, rituali⁴⁴⁴,

⁴⁴² Realizzate nel 1991, le immagini della serie *Phantom* sono pallide e simili a fantasmi. Rauschenberg ha serigrafato immagini tratte dalle sue fotografie in bianco e nero su superfici di alluminio anodizzato a specchio, utilizzando inchiostri epossidici e acrilici trasparenti. Grazie al supporto a specchio, lo spazio negativo dei dipinti *Phantom* riflette chiaramente l'ambiente circostante. Per approfondire cfr. https://www.rauschenbergfoundation.org/sites/default/files/2021-03/Rauschenberg_NightShadesandPhantoms.pdf

⁴⁴³ M. Maffi, *Mississippi*, cit., p. 414.

⁴⁴⁴ Cfr. Ivi, pp. 421, 422: «Tutto ciò e molto altro formano un autentico testo e sottotesto: “La gente – e non solo gli scrittori – è attratta da New Orleans perché è piena di storie e di ascoltatori che non hanno niente di meglio da fare che ascoltarle” scrive Andrei Codrescu. E così quel testo e sottotesto si possono leggere ancor oggi se si ha l'accortezza di evitare l'aggressione sbracata del turismo, nefasta ancora di salvezza d'una città economicamente condannata [...]. Ma non è una lettura facile, quella del testo e sottotesto di New Orleans, perché se ci si muove per le strade e nei quartieri [...] “si ha un senso vivido di cose non viste o viste in modo vago – vivido, e tuttavia discontinuo e oscuro, per cui si scorgono ogni tanto tratti salienti, ma poi si perdono le sfumature più belle, o si colgono in maniera imperfetta con l'occhio dell'immaginazione”. Come se l'elusività del fiume, la sua perenne ingannevolezza, filtrassero attraverso gli argini, colassero giù per le vie del French Quarter impregnando di sé gli

continuamente esposta a minacce climatiche e sanitarie, proprio lì che Cormac McCarthy decide di collocare uno dei due protagonisti della sua ultima opera.

Bobby Western vaga per le strade di New Orleans, spostandosi da un locale all'altro e incontrando vari personaggi che, come accade per la maggior parte dei romanzi di McCarthy, sono spesso ai margini della società. In *The Passenger* ognuno di questi strambi personaggi è inserito e presentato con precisi riferimenti a luoghi della città: le vie del French Quarter, il lungofiume cittadino, la celebre Napoleon's House, che, insieme a Galatoire's e Tujave, è tra i locali storici della vecchia colonia francese, diventano elementi cardine della narrazione. E il fantasma del fiume è il sottotesto sempre presente. Leggiamo nel primo capitolo del romanzo:

Una vecchia goletta scendeva sul fiume con le vele ammainate. Scafo nero, occhio di Plimsoll d'oro. Passò sotto il ponte e proseguì costeggiando il lungofiume grigio. Fantasma di grazia. Superò il deposito e la banchina, le alte gru a portale. I cargo liberiani arrugginiti ormeggiati davanti ai docks di Algiers. Sulla passeggiata alcune persone si erano fermate a guardare. Una cosa uscita da un altro tempo. Attraversò i binari e risali Decatur Street fino a St Louis e poi su per Charles Street. Al Napoleon House la solita cricca lo chiamò dai tavolini all'esterno davanti alla porta. Vecchi amici da un'altra vita. Quante storie cominciano così?⁴⁴⁵

La scena è costruita quasi come una sequenza filmica: prima, lo scafo nero che lentamente percorre l'ansa del fiume che fiancheggia la città; poi, l'immagine di una schiera di persone intente a osservare la goletta che sfila sulle acque grigie e melmose del tratto finale del Mississippi; infine, il nostro protagonista che si avvia verso lo storico locale del centro, "porto sicuro"⁴⁴⁶, dove incontrerà, tra i vecchi amici, Long John, in libertà vigilata in seguito alla falsificazione di prescrizioni mediche. Questo brevissimo passaggio – questa *immagine* – rende già evidenti alcuni degli aspetti che ci interessa evidenziare: anzitutto, l'uso degli aggettivi

edifici, gli scorci e gli scenari, le storie individuali e collettive. Il Mississippi che giunge alla propria fine tocca qui anche il massimo della propria ambiguità».

⁴⁴⁵ C. McCarthy, *Il passeggero*, cit., p. 24.

⁴⁴⁶ Prendo qui a prestito l'espressione di Maffi che racconta in *Mississippi*, cit., p. 422: «Conviene allora partire dalla Napoleon House al 500 di Chartres Street, all'angolo con St. Louis Street. È un porto sicuro, questo, nato nel 1814 come residenza cittadina del sindaco Nicholas Girod e offerto a Napoleone esule a Sant'Elena – perché il suo impero potesse ricominciare di lì, in riva ai Caraibi e sul bordo dell'America (sappiamo che Jean Lafitte e Dominique You avevano le mani in pasta in quel progetto: ma la morte dell'ex imperatore vi pose fine e a casa Girod si stabilì invece, e per parecchi anni ebbe lo studio, il medico personale di Napoleone, C.F. Antonmarchi)».

“vecchio” e “arrugginiti” e delle espressioni “cosa uscita da un altro tempo” e “fantasma di grazia” conducono immediatamente il lettore in un’aria spettrale, che odora di mistero e di sedimenti, materici e simbolici. «A volte la città sembrava più vecchia di Ninive»⁴⁴⁷, leggiamo più avanti. Nelle viscere di questa città oscura, tra i canneti e i terreni melmosi della palude, si intrecciano le storie e le riflessioni di ubriaconi, reietti, reduci, figli di un mondo abbandonato in cui la bellezza è inseparabile dalla morte.

La domanda retorica posta al termine del paragrafo ci introduce *dentro* la narrazione: siamo pronti ad ascoltare la storia di Bobby e a percorrerne i paesaggi, scavando nella palude del delta e rintracciandone, al pari di un sommozzatore, i relitti celati. Leggiamo in seguito:

Andò fino a Gretna e imboccò la superstrada verso nord quindi uscì sulla statale in direzione est verso Bay St Louis e Pass Christian. Dall’altra parte del ponte c’erano le paludi, sotto il lago Portchartrain. [...] Scrutava le paludi in cerca di pennuti ma là ce n’erano pochi. Qualche anatra. Sull’altra sponda del Pearl River una lontra morta in mezzo alla strada. [...] Entro fine pomeriggio aveva circumnavigato le isole in lungo e in largo, facendo scalo su ogni spiaggia. Trovò i resti di un fuoco e dei galleggianti e degli ossi e frammenti di vetro colorato smerigliati dal mare⁴⁴⁸.

Nel silenzio del delta, della palude che circonda tutta l’area che separa e unisce il fiume con il mare, ci sono *resti* di qualcosa che è stato: fuoco, galleggianti, ossi, vetri, una lontra, delle impronte. Mary Oliver avrebbe detto: «Here is *swamp*, here is struggle, closure – pathless, seamless, peerless mud»⁴⁴⁹. Hanno ancora, questi pantani e le loro rovine, una qualche vita? Sono parte di una qualche storia?

Ripercorriamo brevemente la sinossi del dittico *The Passenger* e *Stella Maris*, da pensare rigorosamente insieme, la cui elaborazione e scrittura ha richiesto oltre dieci anni (e che sono espressione di un McCarthy quasi novantenne)⁴⁵⁰. Due personaggi, fratello e sorella, Bobby e Alicia Wester, protagonisti rispettivamente del primo e del secondo volume: lui ha ripiegato sull’attività di sommozzatore dopo aver fallito la carriera accademica nelle scienze dure e aver

⁴⁴⁷ Ivi, p. 43.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 61.

⁴⁴⁹ M. Oliver, *Crossing the Swamp* in *American Primitive*, Little, Brown and Company, New York 1978; tr. it. *Attraversando la palude* in *Primitivo Americano*, Einaudi, Torino 2023, p. 113.

⁴⁵⁰ L’ultimo romanzo pubblicato prima della diade è *The Road* nel 2006.

abbandonato il mondo delle corse automobilistiche in seguito a un incidente; lei, dottoranda in matematica, schizofrenica, amica di una coorte di “personaggi” allucinatori, è stata ricoverata all’ospedale psichiatrico Stella Maris, nello stato del Wisconsin, in cui svolge sedute giornaliere con lo psichiatra, il Dr. Cohen. Lui è costretto a fuggire quando viene raggiunto da due emissari governativi che lo accusano di aver sequestrato un passeggero e la scatola nera di un aereo trovato in fondo al lago a Pass Christian; lei, dopo aver cercato spiegazioni “ordinate” al caos del mondo, si suicida in un freddo e appena accennato giorno di Natale. Nella prima pagina di *The Passenger*, l’autore ci porta immediatamente al termine della vicenda descrivendo, con parole di delicata poesia, la morte di Alicia:

Nella notte era scesa una leggera nevicata e i suoi capelli ghiacciati erano aurei e cristallini e i suoi occhi gelidi e duri come pietre. Uno degli stivali gialli le si era sfilato e spuntava dalla neve sotto di lei. La sagoma del cappotto impolverata di neve si disegnava dove l’aveva lasciato cadere e vestita solo di un abito bianco lei pendeva tra i nudi e grigi tronchi degli alberi invernali con il capo chino e le mani leggermente rivolte all’infuori come quelle di certe statue ecumeniche la cui postura chiede che ne venga contemplata la storia⁴⁵¹.

McCarthy compone un ritratto a colori del corpo pendente della giovane nella neve: i dettagli dello stivale giallo, l’abito bianco e la fuciacca rossa con cui si era legata il vestito affinché potessero trovarla (si legge più avanti), disegnano una fotografia che non smette di insistere nella mente del lettore lungo tutta la narrazione⁴⁵². La postura di Alicia, la sua fine tragica posta in esergo, chiedono di *contemprarne* la storia: il suo corpo diventa palcoscenico dell’abisso, «una chiazza di colore nel rigore di quella desolazione»⁴⁵³. L’aria di desolazione e di morte del paesaggio vuoto e innevato del giorno di Natale è incipit di un mondo abbandonato, pieno di resti e reietti, devastazione e «gente aggrappata al relitto»⁴⁵⁴, in cui non c’è distinzione tra sogno e vita, allucinazioni e realtà. In cui i morti continuano a vivere e ogni realtà è perdita⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ Ivi, p. 3.

⁴⁵² Proprio la fotografia viene chiamata in causa da Bobby alla fine di *The Passenger* in relazione al ricordo della sorella morta. Cfr. Ivi, p. 383: «Non aveva fotografie di lei. Cercava di vederne il viso ma sapeva che la stava perdendo. Pensava che qualche estraneo non ancora nato si sarebbe forse imbattuto nella sua foto in un album scolastico in qualche negozio polveroso e sarebbe rimasto irretito dalla sua bellezza. Tornare a quella pagina. Guardare di nuovo in quegli occhi. Un mondo insieme antico e mai creato».

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 276.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 380: «Ogni realtà è perdita e ogni perdita è definitiva. Altre non ce n’è. E la realtà che indaghiamo deve prima di tutto contenerci. E cosa siamo noi? Dieci percento biologia e novanta percento mormorio notturno».

Ma questa devastazione non riguarda “da lontano” il mondo di Bobby e Alicia. Segretamente innamorati e accumulati da un destino di morte e fuga, i due fratelli sono figli di uno scienziato che partecipò al Progetto Manhattan, programma federale introdotto durante la Seconda Guerra Mondiale per lo studio e la realizzazione della bomba atomica. La famiglia visse per anni a Los Alamos, luogo desertico e semisconosciuto nello stato del New Mexico, scelto dal governo per ospitare i laboratori segreti degli esperimenti nucleari. Come afferma Sheddan, uno degli amici di Bobby: «Oggi ho incontrato un uomo di nome Robert Western il cui padre ha cercato di disintegrare l’universo e la cui presunta sorella si è rivelata un’extraterrestre morta per propria mano»⁴⁵⁶. I due protagonisti sono i *figli della bomba*, degli esperimenti nucleari. Essi portano sulle spalle le colpe del padre, del fisico-matematico che, come i gerarchi o i medici nazisti, ha messo la propria intelligenza al servizio del potere politico e militare degli Stati Uniti. Al servizio della bomba e della distruzione. Della fine del mondo. Hiroshima e Nagasaki, infatti, insieme ad Auschwitz, sono gli eventi che hanno segnato l’inizio della fine dell’Occidente, ciò da cui l’Occidente non si è mai ripreso. Non è un caso, infatti, se Bobby e Alicia hanno per cognome “Western” e il fantasma del padre emerge ripetutamente nei dialoghi del dittico. «Ma chiunque non capisca che il Progetto Manhattan è uno dei fatti più significativi della storia dell’umanità pecca di disattenzione. Quel programma se la gioca con la scoperta del fuoco e del linguaggio»⁴⁵⁷, sostiene Alicia. Cosa rimarrà del mondo quando tutto sarà scomparso, quando non ci sarà altra realtà che il ricordo, i padri saranno stati perdonati⁴⁵⁸, i libri bruciati, le case abbattute e la terra non sarà altro che un pezzo di carbone?

Lasciamo aperta la domanda e conserviamola per il prossimo capitolo. L’*immagine* che occorre qui ritenere è quella, fortissima, che McCarthy pone alla fine di *The Passenger* e che richiama una delle parole chiave della ricerca: *vuoto*.

Bobby è fuggito da New Orleans, da Knoxville e poi dagli Stati Uniti per ripararsi a Ibiza, dove vive in un mulino e rievoca figure, luoghi, dialoghi del suo passato. John Sheddan, un vecchio amico dei tempi della Napoleon’s House, nonché amico “reale” di McCarthy, si reca un’ultima volta a trovarlo. Il dialogo tra i due è denso di questioni etiche, fisiche e metafisiche su cui non posso qui soffermarmi. Ciò che interessa è invece il *luogo* che McCarthy costruisce per questo incontro finale: un teatro vuoto.

⁴⁵⁶ Ivi, pp. 138, 139.

⁴⁵⁷ C. McCarthy, *Stella Maris*, cit., p. 64.

⁴⁵⁸ C. McCarthy, *Il passeggero*, cit., p. 371, 372: «I padri si perdonano sempre. Alla fine si perdonano. Fossero state le donne a trascinare il mondo in questi orrori sulla loro testa penderebbe una taglia».

Erano seduti in un teatro vuoto. Sei tu, John? aveva detto.

Il lungo era stravaccato in una poltroncina in cima alla sala. Per un po' non rispose. Poi disse: Sono io, 'sere. Per modo di dire.

[...] Come ci sei finito qui?

In un teatro.

Eh.

Non so bene. Forse c'entra il fatto che un teatro non può mai essere al buio. Cosa che pochi fanno.

Un teatro non può mai essere al buio?

No. La vedi quella luce alle tue spalle?

Sì?

È sempre accesa. Indipendentemente da tutto. Sai come si chiama?

No.

Si chiama luce fantasma.

[...] Anni di vagabondaggi catturati nel ricordo di un istante. E come forse avrai notato un teatro vuoto è vuoto di tutto. È una metafora del mondo abbandonato che fu⁴⁵⁹.

L'autore lo afferma esplicitamente: il teatro è una metafora. Il suo mostrarsi vuoto, senza attori né spettatori, ne scioglie la dimensione mimetica ed espressiva: i *corpi* hanno abbandonato il loro palcoscenico. Restano possibili soltanto *eventi*, manifestazioni improvvise dell'apparire. Una *luce fantasma* rimane accesa nel buio. Forse che il mondo, anche nel suo più completo stato di abbandono, al pari di un teatro, non possa mai rimanere davvero al buio? Forse che rimanga una luce, "indipendentemente da tutto"? E cosa ne è del *corpo* in un teatro vuoto?

Queste domande ci invitano a ripercorrere l'intero racconto. Cosa resta delle case costruite a mano dai nonni, ora che i padri hanno elaborato metodi sempre più sofisticati per distruggere il mondo? E quale posto occupano i nipoti e i loro figli in questa palude, fisica e metaforica?

⁴⁵⁹ Ivi, p. 377.

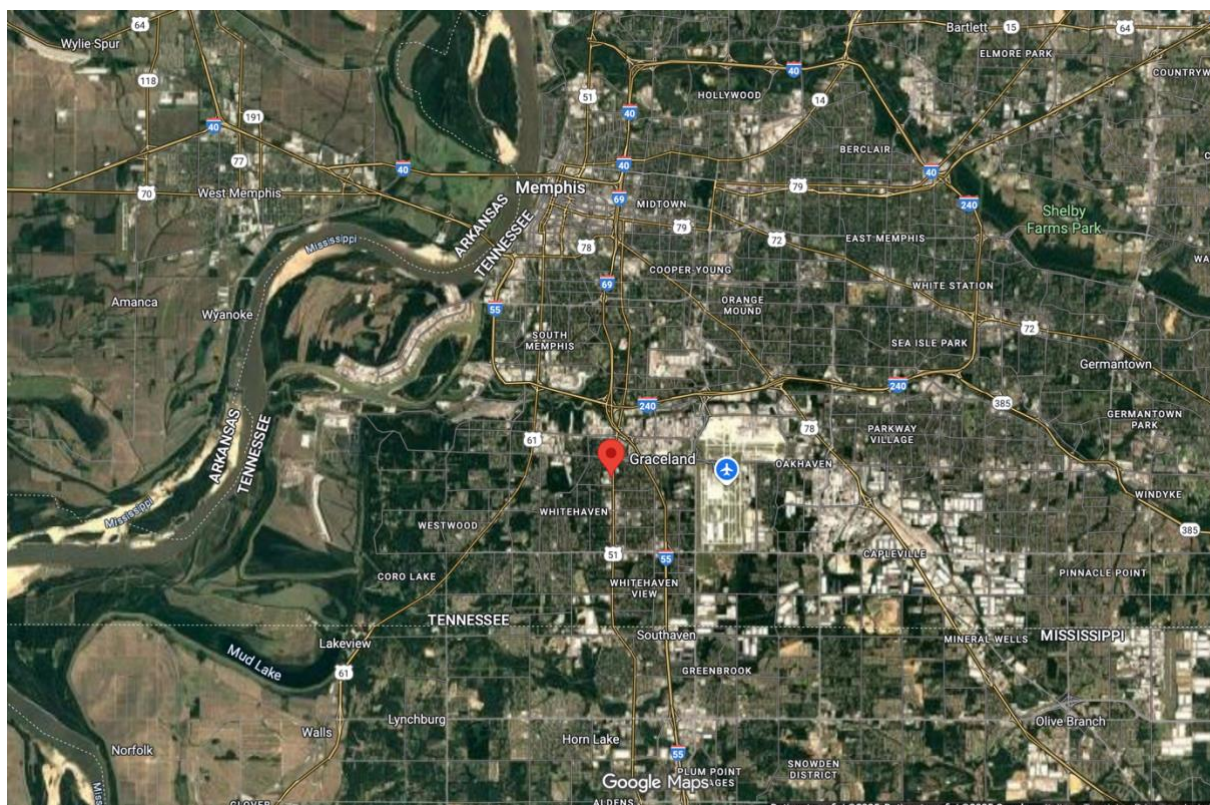
«Albergherà, nei bambini futuri, una nostalgia di qualcosa che non sapranno nemmeno nominare? L'eredità del mondo è una cosa fragile, pur nella sua potenza», riflette Sheddan. Se il presente è desolazione e perdizione, fuga e amore per i morti, cosa ne sarà del futuro? E quale eredità porterà con sé?

3.1.3. Seconda tappa: risalire il Fiume fino a Memphis. Graceland e il machismo americano

*The Mississippi Delta was shining like a national guitar
I am following the river down the highway through the cradle of the civil war*

*I'm going to Graceland, Graceland, Memphis, Tennessee
I'm going to Graceland*

Paul Simon, *Graceland*



Mappa 3 – Memphis e Graceland, sul confine segnato dal fiume Mississippi tra Tennessee e Arkansas

«Il Mississippi inizia nell'atrio di un hotel di Memphis, nel Tennessee», sosteneva Faulkner. Lasciamo dunque la città di New Orleans, i suoi riti e i suoi locali storici per risalire il Mississippi fino a Memphis, Tennessee. Là dove all'imbrunire la città comincia a illuminarsi di neon colorati intermittenti e i locali di Beale Street emanano le prime vibrazioni blues e soul, il fiume scorre lentamente sul confine geografico tra Tennessee e Arkansas. «The Mississippi Delta was shining like a national guitar / I'm following the river down the highway through the cradle of the civil war / I'm going to Graceland, Graceland, Memphis, Tennessee...», cantava Paul Simon in uno dei suoi dischi più celebri⁴⁶⁰. A circa nove miglia da Memphis downtown, dai Sun Studios che videro la nascita del rock 'n roll, si trova una delle mete più frequentate dagli americani a partire dagli anni Ottanta: la Graceland di Elvis Presley⁴⁶¹. Acquistata nella primavera del 1957, quando il cantante aveva ventidue anni, Graceland è stata la dimora di Elvis e della sua famiglia fino alla sua morte, avvenuta il 16 agosto 1977. Divenne visitabile pochi anni dopo per sopperire alla mancanza di liquidità della fondazione, considerato che il mantenimento della tenuta costava più di mezzo milione di dollari l'anno. Dalla sua apertura nel 1982, il sito ha ospitato più di venti milioni di visitatori provenienti da tutti gli Stati dell'Unione e da quasi tutti i paesi del mondo. Prima dell'apertura di Graceland, il turismo a Memphis era minimo: si trattava perlopiù di una città periferica dal tasso di criminalità molto elevato e una storia legata in modo particolare allo schiavismo e alle piantagioni di cotone. Da quel momento il settore turistico si è espanso notevolmente con l'apertura del FedEx Forum, lo Stax Museum of American Soul, il National Civil Rights Museum e con la crescita del quartiere di Beale Street. Racconta ancora Maffi nel suo libro di viaggio:

⁴⁶⁰ Si tratta di *Graceland*, settimo album da solista del cantautore statunitense, pubblicato il 25 agosto 1986 dalla Warner Bros Records. L'album incorpora generi differenti come il pop, il rock, il canto a cappella, lo zydeco e gli stili sudafricani come l'isicathamiya e il mbaqanga. Nel 1984, dopo la rottura con lo storico partner musicale Art Garfunkel e un forte periodo di depressione, Simon rimase affascinato da una cassetta bootleg di ombaqanga, musica di strada sudafricana. Trascorse quindi due settimane a Johannesburg per registrare con musicisti sudafricani. Organizzazioni come Artists United Against Apartheid criticarono Simon per aver infranto il boicottaggio culturale imposto al Sudafrica per la sua politica di apartheid. Simon ha risposto che Graceland era una dichiarazione politica che mostrava la collaborazione tra bianchi e neri e sensibilizzava l'opinione pubblica internazionale sull'apartheid. Alcuni lo hanno elogiato per aver contribuito a rendere popolare la musica africana in Occidente, mentre altri lo hanno accusato di essersi appropriato della musica di un'altra cultura. Graceland è diventato l'album di studio di maggior successo di Simon e l'album che ha raggiunto la più alta posizione in classifica in oltre un decennio. Si stima che abbia venduto più di 16 milioni di copie in tutto il mondo. Ha vinto il Grammy 1987 per l'Album dell'anno ed è spesso citato come uno dei migliori album della storia. Nel 2006 è stato inserito nel National Recording Registry degli Stati Uniti come "culturalmente, storicamente o esteticamente importante".

⁴⁶¹ Si legge sul sito web che Graceland accoglie ogni anno oltre cinquecentomila visitatori ed è la casa più favosa d'America dopo la Casa Bianca. Nel 1991 è stata inserita nel Registro nazionale dei luoghi storici. Nel 2006 è stata designata National Historic Landmark.

Da Beale Street al 450 di Mulberry Street sono cinque o sei isolati, ma preferisco andarci in auto perchè la zona non è delle più serene. L'edificio del Lorraine Motel dove nel 1968 venne assassinato il dottor Martin Luther King, Jr. esiste ancora: ma è stato trasformato in museo, il National Civil Rights Museum – interessante, pieno di documenti e immagini e ricostruzioni storiche, e organizzato in modo tale che il percorso vi conduca, nell'ultima sosta, esattamente nella stanza e sul balcone in cui King venne colpito [...]. Ma il museo ha il pregio di concentrare una storia che in un certo senso prolunga nel tempo il dramma della schiavitù e del post-schiavitù nella zona del Mississippi Delta: la storia delle lotte per la desegregazione di scuole, università, ristoranti, autobus, luoghi pubblici in genere, negli anni del secondo dopoguerra, in un Sud ancora animato da razzismo cupo, livido, ottuso – una storia, peraltro, che non è del tutto superata, di cui si continuano a leggere nuovi capitoli, nelle strade e nelle cittadine del Sud lungo il Mississippi. E che si riempie di contraddizioni interne: di fronte al National Civil Rights Museum, manifesta da più di dieci anni Jacqueline Smith, l'ultima ospite del Lorraine Motel a essere allontanata con la forza quando venne chiuso e ristrutturato per essere trasformato in museo – in *questo* museo che, diventando una delle tante attrazioni turistiche di Memphis, ha contribuito a far schizzare alle stelle il valore degli immobili tutt'intorno. Mentre tanti *homeless* come lei [...] devono arrangiarsi da un dormitorio a un altro⁴⁶².

Ho ritenuto importante riportare l'intero passaggio proprio perché apre, in modo chiaro ed esplicito, a una serie di considerazioni che attraversano la ricerca. Alcune di esse, quella degli *homeless* per esempio, sono già state parzialmente presentate, anche se in un contesto diverso quale quello californiano; altre, come la turistificazione di alcune aree o la museificazione/archiviazione di particolari siti rientrano necessariamente in qualsiasi discorso sul paesaggio contemporaneo. Proprio perché “paesaggio” produce di nuove relazioni e pratiche, di nuove emozioni rispetto a un territorio esistente, la mercificazione turistica provoca un differente rapporto con il luogo.

Non potendo qui soffermarmi nei dettagli sulla questione razziale da un punto di vista storico, mi servirò dell'esempio di Graceland per portare alla luce alcune di quelle contraddizioni evidenti che Maffi ha introdotto con il caso del Lorraine Motel e il National Civil Rights Museum.

⁴⁶² M. Maffi, *Mississippi*, cit., pp. 244, 245.

Quando si arriva nei pressi di Graceland, i suoni e le luci della città sono ormai alle spalle. Ci si trova in piena campagna, tra ampie distese di prati, distributori e capannoni commerciali disposti lungo l'Elvis Presley Boulevard che corre verso sud. Graceland è, oggi, un gigantesco parco giochi. Un centro commerciale con giostre, fast food, locali con live music, negozi di souvenir e innumerevoli modalità di visita della casa e del museo annesso⁴⁶³.

Soltanto un anno dopo l'apertura della casa al pubblico, quando ancora l'esperienza di visita si limitava alla *mansion*, Eggleston è stato invitato dalla proprietà a fotografare Graceland⁴⁶⁴. Scelta a primo impatto coerente e quasi scontata, considerata la comune provenienza, l'interesse per la musica e l'etichetta di "fotografo del Sud" che faceva eco alla *southern life* di Elvis⁴⁶⁵. Lo stesso Eggleston, incerto sulla ragione per cui fosse stato scelto, dichiarerà: «There's a chance, considering my background, I might be able to see that better. I could still see it as an oddity, but not as a complete oddity»⁴⁶⁶. Se analizziamo con attenzione le undici fotografie che compongono il portfolio e ci soffermiamo su alcune caratteristiche degli arredi e della casa, ci accorgiamo infatti che Eggleston osserva la "stranezza" di quel tempio dell'eccesso e del mito americano mantenendo il suo tono dissacrante e anti-monumentale e uno sguardo che, per volere della stessa committenza, doveva imporsi sulla biografia sensazionalistica di Albert Goldman⁴⁶⁷. Due sono gli elementi su cui occorre focalizzarsi: il

⁴⁶³ Riporto di seguito alcune delle modalità di visita più "eccentriche" e personalizzate con relativi costi per meglio rendere l'idea delle *experiences* proposte: l'Elvis Experice Tour include la visita alla *mansion*, l'accesso al parco divertimenti EPM e l'accesso ai jet personalizzati di Elvis (84 \$); l'Entourage Vip consente il tour alla villa, l'accesso alla mostra privata VIP, il badge VIP commemorativo, l'accesso al parco divertimenti EPM e l'accesso ai jet personalizzati di Elvis (145\$); l'Ultimate Vip comprende il tour della villa con la guida, la mostra dei manufatti d'archivio appartenuti a Elvis, l'accesso alla mostra privata VIP, l'opportunità di foto VIP esclusive, il distintivo VIP commemorativo, l'accesso al parco divertimenti EPM e l'accesso ai jet personalizzati di Elvis (235\$ con pasto incluso); l'Archives Uvip include, oltre ai servizi del pacchetto precedente, il tour degli archivi di Graceland con guida esperta e un Q&A con gli archivisti (250\$ con pasto incluso).

⁴⁶⁴ La committenza aveva lo scopo di "pubblicizzare" la tenuta ai visitatori e le fotografie sono state pubblicate nel 1983 nella guida souvenir ufficiale venduta nel negozio di Graceland. La curiosa pubblicazione combina gli scatti a colori di Eggleston con fotografie d'epoca, che seguono la biografia di Elvis e della sua tenuta. A causa del presunto disappunto della vedova Presley per il design del libro, il volume ebbe una sola stampa e non fu mai ripubblicato una volta esaurita la tiratura iniziale. Nonostante il fallimento commerciale del libro, nel 1984 il fotografo pubblicò undici di queste immagini come stampe dye transfer per il suo portfolio *William Eggleston's Graceland*.

Cfr. K. Brixey, D. Twyla, W. Eggleston, *Elvis at Graceland*, Cypress Press, Memphis 1983.

⁴⁶⁵ Cfr. J. Williamson, *Elvis Presley. A Southern Life*, Oxford University Press, New York 2015.

⁴⁶⁶ Le parole del fotografo sono riportate in R. Harrington, *Graceland: Images of a Fallen King*. *William Eggleston's Photographs Of the Ghostly Presley Palace*, The Washington Post, December 9, 1983.

Nonostante vivesse a Memphis da tempo, il fotografo non era mai stato a Graceland: anche se sia era dichiarato subito interessato a fotografare la tenuta, Eggleston accettò la commissione soltanto dopo aver ottenuto la concessione di poter realizzare qualche scatto per sé. Alcune fotografie realizzate a Graceland non sono infatti parte del portfolio, ma sono contenute in altri progetti. Si veda per esempio: William Eggleston, *Untitled, Graceland, Memphis, Tennessee*, 1982 <https://www.jacksonfineart.com/exhibitions/168/works/artworks32964/>; William Eggleston, *Graceland*, 1983 <https://www.christies.com/en/lot/lot-5662457>

⁴⁶⁷ Cfr. A. Goldman, *Elvis*, McGraw-Hill, New York 1981.

colore e, ancora una volta, il vuoto – qui sinonimo di silenzio, in contrapposizione a quello che dovrebbe simboleggiare il santuario della musica e dell'intrattenimento.

Anzitutto, fotografare è sempre sinonimo di *scegliere*. Delle ventitré stanze, il Meditation Garden e gli studi sul retro, Eggleston ha scelto undici “punti di vista” su Graceland, chiamando appunto il portfolio *William Eggleston's Graceland*⁴⁶⁸. La Graceland secondo William Eggleston non coincide con precisi e riconoscibili luoghi della tenuta: il suo sguardo si sofferma su dettagli, colori, immagini nelle immagini. Realizzate durante due mesi e mezzo di riprese rigorosamente in notturna con luci artificiali, la maggior parte delle fotografie sono lunghe esposizioni capaci di rendere i contrasti e i toni di colore. È un gioco di specchi e rispecchiamenti, quello orchestrato dal fotografo: cinque delle undici fotografie sono costruite sfruttando superfici riflettenti che hanno reso particolarmente complessa l'intera operazione. Ha infatti dichiarato il fotografo:

It took me forever to do this, even though the mirrors are not the kind that you see yourself in. Very rarely. I'm not saying he was conscious of this, but the mirrors are around things, not mirrors that you look into. I don't remember ever seeing one of those around there⁴⁶⁹.

Specchi “attorno alle cose”, non superfici in cui guardarsi. Consideriamo, per esempio, questo scatto:

In R. Harrington, *Graceland: Images of a Fallen King*, cit., l'autore riporta alcune parole del fotografo: «“I think they were pleased that it was someone from Memphis, someone who had grown up in the city, in the South”. Presley's relatives were still reeling from the sensationalized biography by Albert Goldman, and if they didn't know exactly what they wanted from Eggleston, they certainly had an idea of what they didn't want. “I think that had a lot to do with why they asked me to do it”, he says. “All through our conversations, I was kind of asked to present it in... I don't know what the right word is...not to Goldmanize it...any other word just doesn't quite fit. I told 'em I thought I knew what they were talking about”».

⁴⁶⁸ Non sappiamo quanti scatti siano stati realizzati a Graceland e se, conformemente a quanto più volte sostenuto, Eggleston avesse realizzato un solo scatto per ogni soggetto scelto. Il portfolio è consultabile online e non esistono pubblicazioni cartacee. L'archivio personale del fotografo a Memphis, coordinato dai figli, è purtroppo inaccessibile. Il portfolio è stimato del valore complessivo tra i 180.000 e 280.000 dollari.

⁴⁶⁹ R. Harrington, *Graceland: Images of a Fallen King*, cit.



William Eggleston's Graceland © Eggleston Artistic Trust

Realizzata nel salone principale della casa, la fotografia mostra, nella parte superiore, un ritratto del giovane Elvis appeso alla parete a specchio e, nella porzione inferiore, a partire da sinistra, un orologio da tavolo, un cofanetto quadrato con la stampa della bandiera statunitense e il volto del presidente Kennedy sovrimpresso e una pila di sei libri. Sulla destra, una statuetta bianca contenuta in un vaso di vetro che crea un ulteriore riflesso. Grazie allo specchio “scopriamo” parte del salotto: il divano, i lunghi tendoni blu scuro con il bordo dorato che oscuravano la casa anche durante il giorno, parte della finestra e un dettaglio di luce del lampadario. La stanza è rigorosamente vuota: Elvis e i genitori sono morti da qualche anno⁴⁷⁰, la moglie Priscilla ha abbandonato Graceland molto tempo prima, negli anni della separazione, portando con sé la figlia Lisa Marie. Ciò che rimane è un silenzio che fa eco alle ore di noia e solitudine, degli inutili tentativi di svago e divertimento. In questo vuoto, due icone americane: un Elvis eterno che guarda non tanto se stesso, quanto la sua icona dipinta e l'ombra di Kennedy che continua a insistere sulle memorie di quegli anni rivoluzionari e difficili. Questa sola fotografia sarebbe sufficiente a comprendere l'articolata combinazione di superfici riflettenti della casa. La parete

⁴⁷⁰ I genitori di Elvis, Vernon e Gladys, si trasferirono a Graceland quando il figlio comprò la tenuta. La madre morì di epatite nel 1958, dopo anni di malattia, e i giornali riportarono che al momento del decesso aveva 42 anni, quando in realtà ne aveva 46. Da tempo mentiva sulla sua età per nascondere il fatto che aveva quattro anni in più del marito. Vernon morì nel 1979, due anni dopo la scomparsa del figlio.

a specchio, la colonna sulla destra, il vaso e la finestra creano un complesso gioco di immagini intrecciate. Il fotogramma non risulta però “caotico”: grazie alla luminosa luce bianca e al dettaglio rosso acceso della bandiera, la composizione si muove lungo l’asse che dallo sguardo di Elvis va al volto di Kennedy.

Altre due fotografie si servono degli specchi per rinforzare questa complessa e “pesante” atmosfera di vuoto ed eccesso⁴⁷¹: la prima mostra un inquietante dettaglio della celebre *Television Room*; la seconda un angolo della *Music Room*.



William Eggleston's Graceland © Eggleston Artistic Trust

Nella prima, la statua bianca della scimmia dagli occhioni neri è poggiata su un tavolino a specchio e lo scatto, realizzato dall’alto verso il basso include sia il riflesso degli oggetti posti sulla superficie (due vasi e una scatola, a sua volta ricoperta di specchi) sia una porzione della moquette gialla e del divano nero con i cuscini bianchi e gialli glitterati.

⁴⁷¹ Cfr. R. Harrington, *Graceland: Images of a Fallen King*, cit.: «It was so hard to get started. There was something oppressive about the environment, though it was hard to push it all off on Elvis. I got that feeling of 'heavy.' You can tell it when you're walking into some historical site. I knew it was a big theme, but I didn't know how much»



William Eggleston's *Graceland* © Eggleston Artistic Trust

L'altra fotografia mostra un televisore spento, posto in un angolo della stanza rivestito da lunghe tende color giallo dorato. Sopra l'apparecchio, una piccola statua nera di un cavallo al galoppo con il suo cavaliere. Sulla parete di sinistra, uno specchio rettangolare (con cornice a specchio) sotto il quale è collocato un divano a righe gialle e bianche. Il gioco di linee verticali (drappeggi delle tende) e orizzontali (motivo del divano) si intreccia alla diagonale della parete; il punto di vista e l'angolazione dello scatto fanno sì che lo specchio rifletta nient'altro che il televisore e le tende. Non apre ad altri elementi della stanza, non *rivela* nulla: semplicemente, duplica.

Ora, tutte le fotografie di Eggleston sono pensate per la stampa a trasferimento di colore (*dye-transfer process*). Si tratta di un processo con caratteristiche comuni alla litografia, in quanto ottiene il positivo sovrapponendo alla carta matrici in gelatina imbibite di coloranti solubili che

corrispondono ai colori ciano, magenta e giallo. È un procedimento sottrattivo messo a punto dalla Kodak negli anni Quaranta e usato principalmente per le immagini pubblicitarie⁴⁷².

Nel caso del portfolio *William Eggleston's Graceland*, la scelta di utilizzare non soltanto questo procedimento di stampa ma anche luci esclusivamente artificiali dicono di un preciso *sguardo* sui luoghi abitati dal Re del Rock. Non c'è nulla di naturale, di "vero": non la luce, non i colori, non gli spazi. Sembrano fotografie scattate in un set cinematografico vuoto. Non solo: osservando le fotografie non cogliamo nulla di "personale", nulla che ci dica chi fosse davvero Elvis. Non ci sono suoni, sia il pianoforte dorato, sia quello in legno sono inattivi. Solo *immagini* riflesse, identiche a se stesse. Spazi ripiegati su se stessi. Colori che dicono di un lusso ormai decaduto e di una fama passata che è destinata a diventare altro. È come se, attraverso queste fotografie, a un tratto realizzassimo delusi che quelle tende, quei cuscini, quel pianoforte luccicano, ma non sono d'oro. Che Elvis avrà sempre migliaia di fans che si recheranno a Graceland ogni anno, disposti a spendere qualsiasi cifra, al pari di un pellegrinaggio, ma che dietro al Re del Rock dall'aspetto rivoluzionario c'era un uomo imprigionato nella sua stessa casa. In quella prigione lussuosa e vuota di cui faceva parte anche la moglie-bambina Priscilla, rinchiusa a Graceland ancora minorenne, che compare – sia nel portfolio sia durante la visita alla *mansion* – solo nel ritratto di nozze appeso alla parete a specchio del salotto.

All'inquietante percezione di "falso" e vuoto, si somma dunque la componente fortemente maschile e assoggettante che queste stanze e questi oggetti riflettono⁴⁷³. La celebre *jungle room* con tigri e pellicce da caccia, la statua del cavaliere, la sala biliardo in cui si riunivano gli amici, gli scheletri di animali nella sala della televisione sono tutti diversivi maschili in cui la figura di Priscilla è invisibile. E gli specchi non sono forse uno strumento per *dilatare* lo spazio chiuso e *controllare* i soggetti al suo interno?

⁴⁷² Per un approfondimento tecnico sul *dye-transfer process* si veda: Image Permanence Institute, *Graphic Atlas – Identification – Dye Diffusion Transfer*, Rochester Institute of Technology, 2021; P. Messier, *An Introduction to Color Photographs: Technology, Terminology and Identification*, 2 December 1999; R.W.G. Hunt, *The Reproduction of Color*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester 2004; R. Hirsch, *Exploring Color Photography: From Film to Pixels*, Focal Press, Burlington 2015.

⁴⁷³ A questo riguardo si veda il lungometraggio realizzato da Sofia Coppola e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2023 dal titolo *Priscilla*. Il film è ispirato al libro *Elvis and Me*, scritto e pubblicato nel 1985 dalla stessa Priscilla Presley in collaborazione con Sandra Harmon. Il biopic racconta la storia della moglie di Elvis, dal loro primo incontro al momento del divorzio, soffermandosi sugli stati emotivi e le continue pressioni subite da Priscilla attraverso i vari momenti della loro vita coniugale. La tenuta di Graceland gioca un ruolo importante in quanto il film è quasi interamente girato negli interni della casa. Inoltre, Sofia Coppola ha dichiarato in più occasioni di essersi ispirata a fotografie di Eggleston per costruire le inquadrature di alcuni suoi film (per esempio *The Beguiled*, 2017). Cfr. P. Geftter, *Sofia Coppola on the Photographs that Inspired Her Films*, "Aperture", issue 321, Film and Photo, summer 2018.

A Graceland la *rovina* assume una dimensione simbolica: ogni oggetto rimanda a un passato che sembra non avere nulla di “vero”. Le stanze della tenuta sembrano non essere segnate dal tempo, tutto è rigidamente conservato identico a se stesso, imbalsamato. Elvis non è un fantasma al pari di Faulkner, la cui presenza attraversa ogni campo di cotone e baracca delle campagne del Mississippi. Elvis è imprigionato a Graceland, tra i suoi trofei e le sue Cadillac. È prigioniero dell’immenso archivio creato dopo la sua morte⁴⁷⁴, della sua immagine riflessa; del suo stesso mausoleo vuoto, in cui il cancello è rigorosamente chiuso, le tende tirate e ciò che resta sono i graffiti dei fan sul *wall of love*, impressione di un vecchio santuario con i votivi dei fedeli⁴⁷⁵.

In occasione dell’esposizione di *William Eggleston’s Graceland* in una galleria di Washington nel 1984, alcuni critici apprezzarono le tonalità sature delle fotografie e il punto di vista inedito come contrappunto al bianco e nero e alla frontalità di Walker Evans. Eggleston non nega Evans: al contrario, muove dalla nitidezza e chiarezza del documento di Evans per riproporlo, in modo assolutamente personale e sfrontato, nella saga epica di Elvis. Quel ragazzino nato a cresciuto a Tupelo in Mississippi da una famiglia povera che si trasferì di nascosto a Memphis una notte impossibilitata a pagare i debiti era diventato il Re del Rock, l’anima pulsante dell’*American Dream*⁴⁷⁶. Ma quello stesso sogno si era consumato ed esaurito tra le stanze della sua tenuta posticcia, la prigione le cui luci brillanti possono essere osservate soltanto attraverso le sbarre. Quegli arredi, quelle luci, quegli oggetti “così autenticamente a stelle e a strisce”, oltre che *immagini* del machismo ancora imperante⁴⁷⁷, sono allora *rovine* luccicanti del sogno americano. La fotografia di Eggleston che mostra un cuscino funebre con la bandiera americana e un mazzo di rose rosse adagiato su un cespuglio del giardino di Graceland, in prossimità delle tombe di famiglia, rimanda ai motivi di Jasper Johns e al celebre scatto di Robert Frank in *The*

⁴⁷⁴ Il *Graceland Archive Department* si occupa di preservare le collezioni di manufatti, documenti, audio/video e fotografie di Elvis. L’archivio è composto da oltre 50.000 fotografie, 3.000 tessuti, migliaia di documenti e una raccolta di mobili, strumenti musicali, premi, automobili e altri manufatti associati alla vita personale e alla carriera di Elvis. Soltanto il 10% degli oggetti sono esposti nel campus di Graceland.

⁴⁷⁵ Cfr. K. A. Marling, *Elvis Presley’s Graceland or the Aesthetic of Rock’n’Roll Heaven*, “American Art”, Vol. 7, No. 4, Autumn 1993, pp. 72-105.

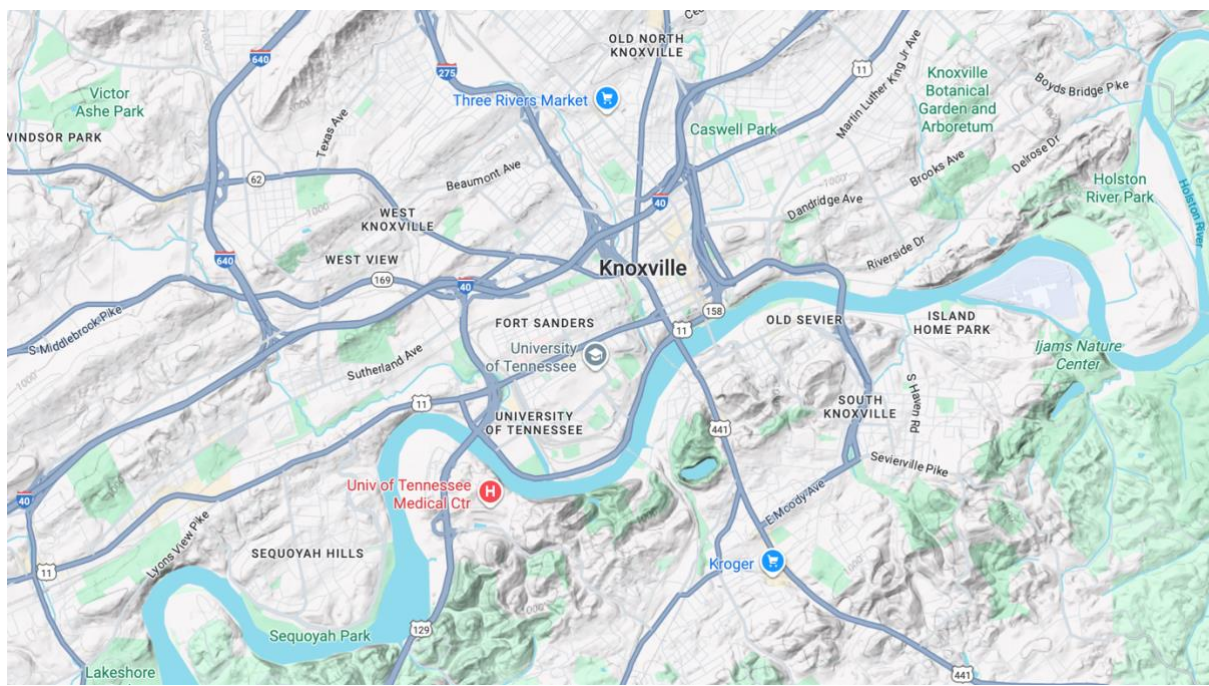
⁴⁷⁶ In J. Ellison, *Essere Sofia, non solo Coppola. Una vita tra moda e set*, “Il Sole 24 Ore”, 17 ottobre 2023, la Coppola dichiara: «Mi piaceva dedicarmi a qualcosa così autenticamente a stelle e strisce. Mi piaceva l’aspetto glamour della vicenda, ma anche la facciata che veniva esibita», racconta. «Ho pensato molto alle immagini di Eggleston, a quei colori, al tappeto a pelo lungo, a Graceland come emblema del sogno americano».

⁴⁷⁷ L’operazione di Coppola è interessante proprio per questo motivo. Nel visitare Graceland, l’impatto più forte, oltre all’aria di finzione ed estremizzazione di ogni contenuto del camp, è proprio l’assolutizzazione della figura maschile come “eroe” e “idolo”. L’unica figura femminile con un certa importanza nella narrazione ricostruita dal museo è la madre di Elvis, Glinys, a cui il cantante era legato da un affetto morboso. Legame che dice molto della personalità di Elvis e del suo rapporto con la moglie Priscilla.

Americans. Parte dell'iconografia americana e oggetto di uso comune, la bandiera è qui l'ultima vestigia di un sogno destinato a offuscarsi.

«I don't believe in Elvis», cantava John Lennon nel suo primo disco da solista dopo la separazione dai Beatles⁴⁷⁸. Quel Re del Rock a cui hanno guardato tutti i cantautori e gruppi musicali di quegli anni e per cui lo stesso Lennon aveva sostenuto che non ci sarebbero mai stati i Beatles, già negli anni Ottanta era diventato uno degli *idoli* da distruggere, l'*eroe* decaduto. E il suo *paesaggio* non poteva che riflettere questa amara condizione di svuotamento ed eccesso.

3.1.4. Terza tappa: Knoxville, Tennessee. Un mondo dentro il mondo: *Suttree*, l'antieroe di Knoxville



Mappa 4 – Knoxville, Tennessee (rilievo topografico da Google Maps)

Lo stato del Tennessee è un lungo rettangolo compreso tra i fiumi Mississippi, a Ovest, e Tennessee, a Est. Abbandonando Memphis, la città più occidentale dello Stato, e percorrendo

⁴⁷⁸ Mi riferisco all'album *John Lennon/Plastic Ono Band*, pubblicato l'11 dicembre 1970 dalla apple Records. Il brano citato s'intitola *God*.

la Route 40 per circa 220 miglia, arriviamo a Nashville, la capitale del *Volunteer State*. È stato battezzato così in seguito all'arruolamento volontario di massa durante la Guerra Civile: il Tennessee fu lo stato a fornire più soldati di quanti fossero i cittadini con diritto al voto e ancora oggi questo dato costituisce un motivo di orgoglio⁴⁷⁹. Prima del conflitto, il Tennessee era uno stato schiavista. Ma già ai tempi delle piantagioni e dello schiavismo, il territorio era politicamente diviso: le città e le zone occidentali e centrali (che corrispondono a grandi linee con le Memphis e Nashville attuali) supportavano la Confederazione, mentre le aree orientali sostenevano l'Unione. Per questa ragione, non soltanto il Tennessee fu l'ultimo stato a separarsi ufficialmente dall'Unione, ma esso si colora ancora oggi di alcune caratteristiche culturali, sociali e politiche che ricalcano le antiche differenze. Se consideriamo, per esempio, l'ultimo importante dato politico a nostra disposizione, le elezioni presidenziali del 2024, vediamo che le città di Memphis e Nashville sono le uniche *county* a maggioranza democratica dello Stato⁴⁸⁰. Il terzo centro cittadino per importanza e numero di abitanti, Knoxville, situato nella contea di Knox, nella parte orientale del Tennessee, ha invece votato per il 59% a favore del leader repubblicano Donald Trump. Città natale di James Agee, che qui ambientò il suo romanzo autobiografico, *A Death in the Family*, e, più tardi, del regista Quentin Tarantino – che di per sé dice molto di quel mondo oscuro e stratificato –, Knoxville ospitò la famiglia di Cormac McCarthy a partire dal 1937.

Proseguiamo dunque verso est e, dopo verdi colline boschive, arriviamo a Knoxville. Percorrendo la Highland Avenue, attraversiamo lo storico quartiere di James Agee: al 1505 si trovava la casa dello scrittore, di cui non è rimasto nulla considerati i drammatici cambiamenti subiti dall'intera area durante il secolo scorso. Incontriamo quindi il nuovissimo Knoxville Convention Centre e la storica Sunsphere (torre con punto di osservazione, costruita nel 1982 in occasione dell'esposizione universale) e, attraverso un ponte sospeso sulla ferrovia, giungiamo a Knoxville Downtown. Proprio il suo reticolo di vie, la piazza del mercato – così

⁴⁷⁹ In occasione del bicentenario della costituzione dello stato del Tennessee, è stato realizzato Bicentennial Capitol Mall State Park in Nashville Downtown. In particolare, nel margine settentrionale del parco è stato costruito un carillon a novantacinque campane che rappresenta il patrimonio musicale dei cittadini del Tennessee. C'è una campana per ciascuna delle 95 contee del Volunteer State. Ogni quarto d'ora, il carillon suona una parte del Valzer del Tennessee. Allo scoccare di ogni ora, il carillon a 50 torri suona l'intera canzone. La novantaseiesima campana, situata sul terreno del Campidoglio, suona una risposta che simboleggia la risposta del governo all'appello del popolo.

⁴⁸⁰ Cfr. <https://edition.cnn.com/election/2024/results/president?admin1=47&election-data-id=2024-PG&selected-election-data-id=2024-PG-TN&election-painting-mode=projection-with-lead&filter-key-races=false&filter-flipped=false&filter-remaining=false>

La popolazione della contea di Shelby, in cui si trova Memphis, si è espressa per il 61,8% a favore della candidata democratica Kamala Harris con 201,759 voti, lasciando Trump a “soli” 118,917 voti. Percentuali molto simili si sono riscontrate nella contea di Davidson, dove si trova la capitale dello Stato (Harris: 62,7%; Trump: 35,3%).

insolita per una città statunitense – e i suoi saliscendi fino alle rive del fiume costituiscono il paesaggio urbano *volto* dell’opera considerata da alcuni studiosi come la più autobiografica di McCarthy⁴⁸¹: *Suttree*. Pubblicato nel 1979⁴⁸², in seguito a quattro romanzi tutti ambientati in Tennessee, il libro disegna un’immagine di Knoxville in cui i ricordi e i luoghi sfocati dell’infanzia s’intrecciano a precisi riferimenti geografici e a dettagliate descrizioni di vie, piazze e lungofiumi cittadini. Ai fini della nostra ricerca è con ogni probabilità il testo più emblematico. Per due ragioni: anzitutto, i luoghi sono “colorati” di quella tonalità affettiva che definisce un peculiare rapporto con il territorio, pur nella sua condizione di abbandono e trascuratezza; poi, il romanzo *mostra e cattura* al pari di una sequenza fotografica un mondo in dissolvenza, la Knoxville dell’infanzia dell’autore. Già colma di rifiuti, resti, fossili e derelitti, la città di *Suttree* è davvero un “sipario” sul mondo americano occidentale.

È sufficiente leggere il prologo, tipico espediente narrativo di McCarthy, per muovere i primi passi in questo “mondo dentro al mondo” e accedere a un paesaggio polveroso e abbandonato, dai toni gotici. Rivolgendosi direttamente al lettore con l’espressione “*Dear friend*”, l’autore ci prende per mano e ci invita ad entrare, introducendoci in una notte silenziosa, «come un campo prima della battaglia»⁴⁸³, su cui incombe qualcosa di ignoto.

Caro amico adesso nelle polverose ore senza tempo della città quando le strade si stendono scure e fumanti nella scia delle autoinnaffiatrici e adesso che l’ubriaco e il senzatetto si sono arenati al riparo di muri nei vicoli o nei terreni incolti e i gatti avanzano scarni e ingobbiti in questi lugubri dintorni, adesso in questi corridoi selciati o acciottolati neri di fuliggine dove l’ombra dei fili della luce disegna arpe gotiche sulle porte degli scantinati non camminerà anima viva all’infuori di te⁴⁸⁴.

E prosegue, nei paragrafi successivi, fornendo indicazioni di strade da percorrere, terreni da attraversare, depositi di automobili “fracassate” da superare, calori e odori da sentire. Il cadenzare di verbi come *proseguì, passa, senti* conduce alla città, la mèta di questo lento e solitario camminare:

⁴⁸¹ Cfr. L. R. Cooper, (2013), *McCarthy, Tennessee and the southern gothic* in S. Frye (ed. by), *The Cambridge companion to Cormac McCarthy*, Cambridge, Cambridge U P 2013, pp. 41-53.

⁴⁸² C. McCarthy, *Suttree*, Random House, New York 1979; tr. it. *Suttree*, Einaudi, Torino 2009.

⁴⁸³ Ivi, p. 5.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 3.

Verso una città ancora più oscura, oltre i lampioni spenti a pietrate, oltre baracche storte e fumanti e cani di ceramica e copertoni imbiancati su cui crescono fiori sporchi. Lungo lastricati spaccati dal tempo, il lento cataclisma dell'abbandono, i cavi che fanno pancia da un palo all'altro fra costellazioni solcate di spaghi d'aquiloni, di lunghe lame fatte di bottiglie impastoiate o giocattoli per i più piccoli. L'accampamento dei dannati. [...] Gli edifici che si stagliano contro la notte fanno da bastioni a un lontano mondo derelitto, vecchi propositi dimenticati. Contadini venuti da lontano con le scarpe coperte di terra siedono per giornate intere muti come pesci sulla piazza del mercato. Questa città costruita secondo un modello sconosciuto, un'architettura ibrida che ripercorre l'opera dell'uomo in un breve compendio di aberrazione, caos e follia. Un carnevale di forme eretto sulla piana del fiume che ha prosciugato la linfa della terra in un raggio di miglia e miglia⁴⁸⁵.

Come a voler comporre una veduta della città, insieme architettonica e sociale, McCarthy ne ricostruisce un'*immagine* in dissolvenza, che oscilla tra allucinazione e realtà: contadini come pesci, edifici come bastioni che proteggono – o nascondono – un mondo derelitto, un “carnevale di forme”. E ancora una volta, tutto questo “lento cataclisma dell'abbandono” avviene lungo un fiume. Non più il Mississippi, ma uno dei suoi affluenti minori, che attraversa la città di Knoxville, scende verso l'Alabama e risale in corrispondenza di Chattanooga: il *Tennessee River*. *Suttree* è un romanzo con tre protagonisti: il paesaggio urbano, il fiume e Cornelius Suttree, il pescatore che vive su una chiatta – lo “schifo” – lungo il fiume, nei pressi del Norfolk Bridge. Dal fango delle rive scorgiamo rifiuti, relitti di case e baracche, che ora fungono da rifugio per un qualche ubriacone, oggetti domestici, ora gettati, ora recuperati, insetti e scorze di frutta: «sogni in qualche modo sparsi tra le acque, niente si perde mai per sempre»⁴⁸⁶. Anche in questo caso, come già evidenziato in relazione al Grande Fiume, sono le piene e i mutamenti del corso d'acqua, a “rendere visibili” le *tracce* di tutto ciò che è stato perso, gettato o dimenticato:

Il viadotto sovrastava una gola invasa da una giungla di vegetazione, macerie e relitti, con qualche cassa da imballaggio adibita a baracca e abitata da neri di passaggio e le acque nere e mortifere del First Creek che serpeggiavano sul fondo di quella landa piangente, tra i

⁴⁸⁵ Ivi, p. 4.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 5.

sommacchi e l'edera velenosa. Le piene avevano lasciato tracce di petrolio e liquami e preservativi che penzolavano dai rami come mignatte incagliate. Harrogate si fece strada in questo fatisciente mondo incantato verso gli ultimi archi di cemento dove il viadotto ritrovava la terraferma. Penetrò sotto la campata in punta di piedi, gli occhi saettanti. Non c'era nessuno. La terra era fresca, nuda, asciutta. Qualche osso. Vetri rotti. Merde di cane randagio. Due parchimetri piegati e storpiati con la base in una zolla di cemento⁴⁸⁷.

Cosa possiamo aspettarci da un mondo «al di là di ogni immaginazione, malevolo e tattile e dissociato»⁴⁸⁸, un mondo in cui il fatisciente assume toni incantati e in cui la realtà è sogno e allucinazione?

Procediamo con ordine. *Suttree* è uno dei lavori più ambiziosi di McCarthy: a partire dalla figura e dalle vicende di Cornelius Suttree, un uomo che ha scelto di alienarsi dalla famiglia, dal mondo del lavoro, dalla chiesa e dalla cultura americana del secolo scorso, l'autore delinea il profilo urbano della Knoxville degli anni Cinquanta⁴⁸⁹. I precisi riferimenti a luoghi della città consentono un viaggio attraverso piazze, vie, locali, cimiteri, teatri e case: alcuni di essi non sono più visibili o hanno subito modifiche dagli anni Cinquanta ad oggi, ma se confrontiamo delle fotografie dell'epoca con le descrizioni di McCarthy scorgiamo una fedeltà pressoché assoluta. Se in questo caso il lavoro sui luoghi è frutto di ricordi di vita trascorsa in quegli stessi paraggi, in altre occasioni, come per esempio i romanzi della frontiera, sappiamo che l'autore si servirà di cartoline e litografie d'epoca per "ricostruire" la geografia del Sud-Ovest e del Messico. Ritengo sia un dato importante perché segnala la cura e l'attenzione per i luoghi, che fanno di McCarthy una sorta di scenografo, il quale, procedendo in modo molto *visivo*, costruisce i suoi mondi letterari a partire da geografie reali⁴⁹⁰.

Suttree è, a mio parere, l'esempio più interessante perché fonde tre diversi livelli di determinazione degli spazi: quello fisico-geografico, quello autobiografico e quello metaforico. L'operazione viene così a coincidere con quanto sostiene il fotografo Robert Adams circa il paesaggio:

⁴⁸⁷ Ivi, p. 137.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 4.

⁴⁸⁹ Sappiamo che McCarthy finì la Catholic High School nel 1951 e nello stesso anno si iscrisse alla University of Tennessee. Dopo quattro anni di servizio militare, tornò a Knoxville nel 1957 per completare gli studi. LA Knoxville in *Suttree* rispecchia dunque principalmente i suoi ricordi nei primi anni Cinquanta.

⁴⁹⁰ Presso l'Archivio di Cormac McCarthy non sono rari i disegni e gli abbozzi di mappe sui fogli dattilografati per definire e chiarire il dispiegarsi dello spazio narrativo.

Credo che le immagini di paesaggio possano presentarci tre verità: la verità geografica, quella autobiografica e quella metaforica. La geografia di per se stessa è a volte noiosa, l'autobiografia spesso banale, e la metafora può essere equivoca. Ma presi insieme [...] questi tre tipi di informazione si rafforzano a vicenda e alimentano ciò che tutti cerchiamo di mantenere intatto: l'attaccamento alla vita⁴⁹¹.

Forse proprio qui si incontrano fotografia e letteratura, in relazione al paesaggio: nel comune sforzo di suggerire un equilibrio, di evocare un mondo altro in cui sia ancora possibile una riscoperta dei luoghi che viviamo. Mostrandocene la disarmonia e l'abbandono, ci invitano a scavare per rintracciarne l'incanto nascosto. E proprio perché lo spazio non è "semplice" – facendo eco a quanto sosteneva O'Sullivan – anche i luoghi che abitiamo oggi sono densi di stratificazioni e disomogeneità, di qualità e differenze, storie e miti, oltre che di fantasmi che ci inquietano. *Suttree* è tutto questo: un tentativo letterario di ricostruire una quarta verità, che potremmo definire *affettiva*, e che risulta dalla combinazione delle tre precedenti.

Il paesaggio diventa infatti *volto* di Suttree e della sua comunità di derelitti, senzatetto, ladri, miscredenti, assassini e vagabondi. I toni decadenti, l'uso molto frequente dei termini *dark*, *decay*, *rubbish*, la descrizione dettagliata dello stato di liquefazione dei luoghi determinano un ritmo narrativo lento, ripetitivo e a tratti straniante. Lento e cadenzato come la vita che conducono le anime che abitano il lungofiume e che si muovono come fantasmi tra le vie cittadine. Leggiamo infatti in una lettera che l'editor della Random House invia all'autore il 27 maggio 1977:

If you think this book is the best you can make it as it now stands, I'll turn it in, with great misgivings, for copy-editing and production. But I want once again to plead for something better and more compact. [...] I hope that someday, somehow I'll come to understand the main character of this book, and thus the book itself, because I'll have to describe it to the people who are going to try to promote and sell it [...] I am concerned about this book, which has so much that is wonderful but which seems to be marred by so much that is repetitive and extraneous: not mentioned before, I think, the repetitive descriptions of blight

⁴⁹¹ R. Adams, *La bellezza in fotografia*, cit. p. 8.

and decay in the city that Suttree broods over, over and over, after the point has been driven in, over and over⁴⁹².

Ma forse è proprio quest'insistenza, questo procedere per "scene" apparentemente sempre uguali, che ne determina la singolarità. Il romanzo si articola attraverso intrecci di visioni e sogni che delineano *immagini* fantasmatiche. Non potendo affrontare nel dettaglio tutti i paesaggi attraversati e descritti, ho fatto una selezione di alcuni passaggi del romanzo in cui emergono geografie insieme reali e simboliche e in cui il ritmo del racconto scandisce la tonalità affettiva del paesaggio.

Nei lunghi giorni autunnali si muovevano come sognatori. Scrutando il cielo in attesa della pioggia. Che quando arrivava pioveva per giorni. Se ne stavano seduti a gruppetti a guardare la pioggia cadere sui luna park deserti. Pozze di fango e trucioli scuri e cartacce bagnate. Le pareti di tela dipinta della casa degli orrori e i lugubri scheletri delle giostre contro un cielo grigio e vuoto.

Una stagione triste e amara. Cuori inariditi e barbarica solitudine. Suttree sognava antichi sogni di luna park in cui giovani ragazze coi fiori nei capelli e grandi occhi bambini guardavano acrobati in paillette nella luce tremolante. Immagini di indicibile bellezza da un mondo perduto. Da farti struggere di desiderio⁴⁹³.

Il luna park deserto, il cui scheletro porta su di sé il ricordo di un antico luccicare sfavillante, è ora ricoperto di fango e pioggia e carte bagnate. È diventato la rovina di un mondo perduto, a cui si può tornare soltanto sognando⁴⁹⁴: il mondo dell'infanzia, del gioco, dell'innocenza non ancora segnata dall'inefficienza e dalla noia. La Knoxville degli anni dell'infanzia dell'autore

⁴⁹² La lettera, datata 27 maggio 1977, è contenuta presso la Wittliff Collection, Cormac McCarthy Papes, 91.19.1 – Suttree, Correspondance with editor, 1977 4 leaves.

⁴⁹³ Ivi, p. 58.

⁴⁹⁴ I sogni di Suttree percorrono tutto il romanzo e costituiscono un elemento centrale per lo svolgersi della narrazione. Sul ruolo dei sogni nella letteratura di McCarthy si veda: E. T. Arnold, "Go to sleep": *Dreams and Visions in the Border Trilogy* in E. T. Arnold, D. Luce (ed. by), *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001, pp. 37-72; D. Barbieri, "How Does The Never To Be Differ From What Never Was?": *The Importance of Dreams and Memory in The Road*, "Via Panoramica: Revista de Estudos AngloAmericanos", série 3, vol. 10, n. 2, 2021, pp. 60-73; C. Spellman, *Dreams as a Structural Framework in McCarthy's All the Pretty Horses*, "Explicator", vol. 66, issue 3, 2008, pp. 166-170.

premio Pulitzer⁴⁹⁵. Ciò che rimane è un'*immagine* di ciò che fu. O meglio, una *visione* che sovrappone la decadenza attuale con lo splendore virtuale e ne fa un *sogno*. La stessa immagine viene infatti ripresa verso la fine del romanzo, quando Suttree conosce Joyce, una giovane donna di strada, con cui intraprende una breve e intensa relazione:

Suttree si chiese se fosse mai stata una bambina alle giostre, frastornata dalle costellazioni luminose e dalla musica d'organetto dei caroselli e dai richiami striduli degli imbonitori. Se nella grettezza di quel mondo avesse colto ciò che può solo la grazia infantile, incapace di vedere il sudore e i denti marci e le macchie ignominiose nella segatura, le mosche e la frenesia raffermata e l'occhio vacuo dei solitari che vagano tra questi chiassosi allestimenti in cerca di qualcosa cui non sanno dare un nome⁴⁹⁶.

Anche la prostituta è stata bambina coi fiori nei capelli e ha coltivato il sogno di una vita luminosa e giocosa. Leggendo queste righe è facile richiamare alla mente alcune scene di *Anora*, la pellicola del regista Sean Baker premiata con la Palma d'Oro al Festival di Cannes 2024: quella favola che finisce in una Coney Island notturna, un paesaggio desolato e disabitato, che mostra il suo lato inquietante in assenza delle luci e degli schiamazzi che animano la spiaggia e il luna park durante il giorno. Le risate fanno spazio al silenzio, le insegne luminose al buio, il colore delle giostre al grigiore della notte, il divertimento alla solitudine. In questa America vuota, in cui il senso di alienazione ha ormai da tempo avuto la meglio sull'*American dream*, i paesaggi e i luoghi assumono il *volto* della disillusione, dell'aridità e della solitudine. E della violenza⁴⁹⁷.

Un altro passaggio del romanzo, dai toni lirici e delicati, evidenzia in modo emblematico quest'aria di "festa ormai finita". Dopo aver fatto visita alla zia Martha e ripercorso la storia di

⁴⁹⁵ Cfr. D. C. Luce, *Reading the World. Cormac McCarthy's Tennessee Period*, University of South Carolina, Columbia 2009, p. 195: «Indeed, in Suttree's dream fairly early in the book as he lies in the hospital, he hears the message, "Uneasy sleeper you will live to see the city of your birth pulled down to the last stone". [...] Anne DeLisle has suggested that McCarthy was interested in capturing this disappearing world of his childhood: "He delved into its heart, not just dwelling on the circumstance. And when his Knoxville, the *real* Knoxville, disappeared, he disappeared. It was no longer the place as he saw it" (Gibson 34, emphasis in original)».

⁴⁹⁶ C. McCarthy, *Suttree*, cit., p. 484.

⁴⁹⁷ Proprio mentre scrivo queste righe la città di Los Angeles è sotto assedio delle forze dell'ordine inviate dal presidente Trump per porre fine alle manifestazioni pacifiche in sostegno agli immigrati forzati ad abbandonare la California. La città di Hollywood, la mèta della Route 66 e del sogno americano, dell'oceano e dei freak di Venice Beach, che nel mese di gennaio 2025 ha subito violentissimi incendi che hanno distrutto intere aree, si sta affermando sempre più come città simbolo del fallimento di quel sogno.

famiglia attraverso un album fotografico, Suttree abbandona la casa e si avvia nuovamente verso la città. Lungo il percorso, si ferma presso un'abitazione abbandonata:

Dalle erbacce uscì su un vialetto di mattoni a lisca di pesce seminascolato dalla vegetazione. Superò alcune urne crepate adorne di una flora di cemento, un'ampia gradinata, alte colonne scannellate con la pittura che si scrostava. L'immensa e austera facciata sembrava arretrare a ogni suo passo. [...] Un lampadario giaceva in frantumi sul pavimento. [...] Vagò gocciolante attraverso le stanze dai soffitti alti e gli stucchi rovinati, il rivestimento in legno deformato, la tappezzeria penzolante in grandi fronde decidue. Mucchietti di escrementi umani con strisce di carta da giornale lercia. [...] Tra i vetri rotti sul pavimento frammenti di smalto secco e screpolato. Sotto la finestra un cortile muscoso dove vetusti delfini di cemento si deterioravano in una fontana asciutta, e vialetti di scuri mattoni artigianali coperti di muschio e licheni. [...] Ed eccolo in quella sala con i suoi fregi e ornamenti fronzuti. Soffitto cadente e macchiato d'umidità, cassettoni sformati. Si voltò, vana figura tra le rovine. [...] Suttree uscì dalla cucina e tagliò attraverso le macerie del giardino fino alla vecchia strada. [...] Una vecchia scritta su una vecchia insegna diceva vagamente che era vietato entrare. Qualcuno doveva averla girata perché indicava il mondo esterno. Tuttavia lui proseguì. Dicendosi che era solo di passaggio⁴⁹⁸.

Protagonista “di passaggio” nel suo mondo, Suttree vaga per la città e le colline attorno a Knoxville, tra le foreste e seguendo il fiume, rintracciando le ultime vestigia di un territorio fatiscente. Percorrendolo, entra in relazione con un mondo in cui “è vietato entrare”, immergersi con troppa confidenza, perché se ne scoprirebbero i segreti più nascosti e le violenze più crude. In questa relazione nasce il *paesaggio di rovine*: Suttree non lo osserva da lontano, non lo racconta con distacco. È il suo mondo, il mondo che ha scelto: i paria e gli inetti che incontra nei locali di Gay Street o lungo Market Street tra gli odori di marcio del mercato sono la sua comunità; i luoghi putridi, abbandonati, pieni di polvere sono lo “schifo” in cui ha scelto di abitare. Quell'uomo «senza propositi, né di tornare da dove era venuto né di raccontare quello che aveva visto»⁴⁹⁹, quel Suttree *granitico* che aveva abbandonato la moglie e il figlio piccolo per andare a vivere nella casa galleggiante sul fiume e fare il pescatore, quel “figlio delle tenebre”, vagabondo per le strade della città, è uno *spettro* che oscilla tra passato e

⁴⁹⁸ C. McCarthy, *Suttree*, cit., pp. 159-161.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 431.

presente, memoria e immaginazione. Un fantasma nella sua stessa città. La Knoxville del 1951 è la città dei suoi ricordi, in cui il tempo collassa sul paesaggio e le forme urbane si manifestano come rovine essiccate, ormai morte da tempo⁵⁰⁰. La tonalità affettiva di questi anfratti si delinea per immagini sovrapposte, derivate da una *flânerie* quasi animale, che al duro vagabondaggio attraverso quel «lazzaretto di generi alimentari e flora e umanità menomata»⁵⁰¹, associa *visioni* di tempi che furono.

Suttree passò oltre, in quei giorni di vagabondaggio per le strade come un cane in libertà. Cose antichissime stranamente nuove, occhi aperti sulla città nuda e cruda. Sbiadita e appiattita dalla reiterazione delle sue stesse immagini, e sulle più fosche forme alluvionali vedeva ergersi, famigerata, la città dei suoi ricordi, fantasma come lui e lui stesso forma tra le rovine, che interrogava manufatti essiccati come un oscuro paleantropo tra le ossa di insediamenti distrutti dove non un'anima è rimasta per dar voce al passato⁵⁰².

In questo passaggio dalla grande forza poetica, McCarthy condensa gran parte del romanzo. Non c'è vera e propria narrazione, nel senso di "racconto" lineare di fatti, concatenamenti di vicende che determinano particolari effetti. Suttree è il suo mondo, il suo paesaggio di rovine: il suo vagabondare è una continua interrogazione che passa attraverso la *materia* delle cose. La pelle grinzosa di animali e persone, i banchi di melma e fango delle rive del fiume, i ceppi d'albero essiccati al sole, le matasse traslucide di filo da pesca, le lamiere lucenti, i ripari ricavati da cartelloni pubblicitari, le carcasse delle auto, dei vagoni del treno e delle lattine sepolte dall'edera costellano quel mondo già giunto alla sua fine. «Distingueva a stento i confini tra se stesso e il mondo e non se ne curava»⁵⁰³: quell'universo ne assorbe le memorie, i dolori, i ricordi, si fa intemperia tra le sue sofferenze, ombra della sua ombra.

C'è però un *evento* che percorre sottile tutto il romanzo, l'unico a cui Suttree e nessuno dei paria suoi amici possono sottrarsi: la morte. In un passaggio di estrema delicatezza accediamo a un piccolo scorcio del passato personale del protagonista: il figlioletto, di cui non sappiamo

⁵⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 77: «Market Street di lunedì mattina, a Knoxville, Tennessee. In quest'anno del millenovecentocinquantuno. Suttree con il suo involto di pesci che passa davanti a carretti sgangherati carichi di fiori e derrate, un clima fecondo di commercio rurale, nell'aria un puzzo di prodotti agricoli che rinvia vagamente a un'idea di marcio e putrefazione. La strada costellata di paria, e un via vai di cantanti ciechi e organisti e salmisti con le loro armoniche a bocca».

⁵⁰¹ Ivi, p. 78.

⁵⁰² Ivi, p. 293.

⁵⁰³ Ivi, p. 341.

nulla e che appare soltanto nelle immagini oniriche del padre, è morto e Suttree vuole partecipare al funerale. Si reca allora, «in un giorno d'autunno dell'America profonda», nella città in cui vive la moglie abbandonata. «Lo guardavano dalla veranda, lì riuniti come in posa per un vecchio ferrotipo seppiato»: la moglie con la madre e il patriarca. Suttree, consumato di vergogna, viene cacciato dopo che entrambe, la madre e la ragazza, si sono avventate su di lui per la rabbia. Costretto a partecipare alla cerimonia funebre “da lontano”, attende quindi che il corteo delle automobili si allontani verso il cancello del cimitero e si reca presso la tomba, l'incavo in cui la piccola bara è ancora visibile e sarà presto ricoperta di terra.

Pallido figlio te ne sei andato soffrendo? Hai avuto paura, sapevi? Sentivi l'artiglio che ti reclamava? E chi è quell'idiotia inginocchiato sopra le tue spoglie, strozzato dal tormento? E che cosa può mai sapere un bambino degli oscuri disegni di Dio? O di come la carne sia così fragile da essere poco più di un sogno⁵⁰⁴.

In preda ai sensi di colpa e allo stato di rabbia e vergogna, Suttree prende una pala e comincia furiosamente a ricoprire di terriccio la tomba. Non si ferma neanche quando arrivano gli addetti con il trattore. Si toglie la giacca e, senza pronunciare una parola, continua a lavorare fino a notte. McCarthy non ci riporta pensieri, non entra nell'interiorità del personaggio. Come fosse una scena di un film, assistiamo a ore di lavoro in silenzio con gli addetti che restano a guardare. Una volta terminato, lascia cadere la pala, raccoglie la giacca e se ne va. Viene quindi raggiunto dallo sceriffo della città, intimo amico del padre della moglie abbandonata, che lo conduce alla stazione degli autobus intimandogli di allontanarsi quanto prima da quel luogo. Alle dieci di sera di quello stesso giorno, Suttree scende dall'autobus a Stanton, Tennessee: compra una bottiglia di whiskey, si avvia verso i margini della città nella speranza che un'auto si fermi e gli dia un passaggio verso Knoxville. Ma nessuno si ferma e il disgraziato continua a camminare nel buio fino a quando raggiunge un punto di ristoro per camionisti. La descrizione della scena che segue è un intreccio di colori e solitudini hopperiane, di silenzi e vuoti delle fotografie di Eggleston o di una qualche pellicola di Clint Eastwood. Il ritmo cadenzato, per immagini, compone un quadro in cui il dolore del protagonista è tutto nel paesaggio, negli

⁵⁰⁴ Ivi, p. 182.

oggetti che compongono la scena, tutti indispensabili e al contempo svuotati di peso, quasi trasfigurati.

L'insegna annunciava un ristoro per camionisti e fermo sulla ghiaia c'era un diesel col motore acceso. Suttree sbirciò attraverso la vetrata. Una sala anonima. Tavoli di plastica. Due ragazzi che giocavano a flipper. Il camionista era seduto a bere caffè al bancone. Suttree si frugò nelle tasche in cerca di una moneta da dieci centesimi ma ne aveva. Entrò ugualmente.

Una cameriera decrepita stava pulendo la macchina del caffè con una spazzola. Quando vide Suttree scese dalla sedia su cui stava e ciabattò verso di lui dietro il bancone. Suttree prese posto accanto al camionista. Il camionista lo guardò.

È suo il camion là fuori?, chiese Suttree.

Il camionista posò la tazza. Già, disse. È il mio camion.

Crede di potermi dare un passaggio?

Dove va?

A Knoxville.

Io non vado a Knoxville.

Bè, dov'è che va?

Non vado a Knoxville.

Il camionista si chinò a sorseggiare il suo caffè e Suttree rimase lì con lo sguardo su di lui poi girò i tacchi e uscì. Riprese la statale in direzione della città. Le luci si erano affievolite, la città a quest'ora di notte sembrava più lontana. Lungo il tragitto si fermò e aprì la bottiglia e bevve.

Il primo edificio che incontrò era una chiesa. Sul sagrato c'era una piccola vetrina illuminata contenente un pannello di plastica nera con sopra delle lettere bianche. Notizie parrocchiali debolmente illuminate che pullulavano di insetti. Suttree tagliò per il prato e giunto alle spalle della chiesa si sedette nell'erba a bere il suo whiskey. Buttò giù qualche sorso e cominciò a piangere. Pianse sempre più forte finché si ritrovò seduto lì a ululare con la bottiglia stretta tra le ginocchia.

Doveva aver dormito. Quando si svegliò era steso sull'erba con gli occhi alzati alla volta celeste. Una notte senza nuvole tempestata di stelle. In gola il sapore salato del dolore. Vide una stella sbrodolarsi nel cielo, una vaga scia di fuoco e poi nulla. Schegge arroventate di materia che scalfivano l'etere di ghiaccio. Coaguli deformi di scorie metalliche⁵⁰⁵.

In un «teatro d'ombre»⁵⁰⁶, landa deserta e oscura, paesaggio costellato di paria e oggetti dimenticati, il nostro protagonista dorme, cammina, trema, inciampa, si ubriaca. E piange. Ma non c'è compassione o riconciliazione, né senso di colpa nelle parole di McCarthy. Nessuna introspezione. Il dolore è fisico, immanente, sensibile: ha un *sapore* salato. Il cielo si tinge di tracce materiche, le stelle sono "coaguli". La volta celeste non ha nulla di metafisico. C'è soltanto solitudine, anonimato, disperazione. Non solo: sulla strada del ritorno, dopo aver camminato per l'intera giornata per attraversare lo stato, arrivato a un incrocio presso le Cumberland Mountains, deve difendersi da un «ragazzone dall'aria cattiva»⁵⁰⁷, dall'aspetto lurido che si scaglia contro di lui per cercare di derubarlo. In questo mondo senza tregua, in cui non c'è spazio per i sentimentalismi, per la commozione o il patire insieme, e in cui la violenza non subisce mai una battuta d'arresto, Suttree non può far altro che portarsi «una mano al cuore che rimbombava nel silenzio di quella landa deserta» e proseguire lungo la sua strada nell'oscurità.

⁵⁰⁵ Ivi, pp. 189, 190.

⁵⁰⁶ Ivi, pp. 74, 75: «Attraverso un paesaggio di vecchi copertoni e serbatoi dell'acqua abbandonati che arrugginivano tra le erbacce, secchi sfondati e resti di lastre di cemento. Lasciò la massicciata e deviò lungo il deposito, la lamiera nuova galvanizzata e lucente che ondeggiava nell'immensa calura e la sua ombra che sussultava inquietante in quell'ondulato riverbero, come un personaggio di carta crespata in un teatro d'ombre».

⁵⁰⁷ Ivi, p. 191.

Ogni viaggio è figlio di un tempo insieme storico e personale in cui possono intrecciarsi “necessità”, curiosità o interesse. E anche casualità. Può scaturire da una qualche esigenza di comprensione oppure da un semplice istinto che, unendo immaginazione e senso della scoperta, ci porta ad errare per le strade più remote, senza una meta precisa. Per cercare di percorrere questo tratto di viaggio che dal Tennessee conduce a Plains, in Georgia e per comprendere quanto più possibile lo sguardo e le ragioni che hanno spinto Eggleston ad intraprenderlo, occorre pensarci cittadini statunitensi (e abitanti del Tennessee) nel 1976. Nel novembre si sarebbero tenute le elezioni americane che vedevano schierati il candidato repubblicano e presidente uscente Gerard Ford e il democratico quasi sconosciuto Jimmy Carter. La candidatura di Carter, nato e cresciuto in Georgia, a Plains, nella contea di Sumter, dovette suscitare una certa curiosità in Eggleston. L'immagine di un tipico uomo del Sud, la cui famiglia aveva fatto una discreta fortuna producendo arachidi, alla presidenza degli Stati Uniti

si presentava come una sorta di cerniera nella storia moderna americana, al tempo stesso una conferma e un presagio di cambiamento. Quella sensazione di possibile “nuovo” unita alla consapevolezza che la provenienza del candidato fosse un elemento piuttosto raro e insolito hanno probabilmente spinto il fotografo, forse anche per volontà del *NY Times Sunday Magazine*⁵⁰⁸, a realizzare un progetto edito l’anno successivo con il nome *Election Eve*. Originariamente pubblicato in sole cinque copie, ciascuna suddivisa in due volumi rilegati contenuti in un cofanetto, è stato poi ripubblicato in una nuova edizione da Steidl nel 2017, mantenendo la sequenza originale, riunita però in un unico volume.

Prima di addentrarci nel suo viaggio, occorre soffermarsi un istante sul titolo dell’opera. “Vigilia dell’elezione” potrebbe far pensare a una sorta di reportage sulla campagna elettorale, un serie di fotografie – come le numerose a cui siamo stati abituati nei mesi che hanno preceduto le elezioni dello scorso novembre 2024 – che documentano il clima, insieme sociale e politico, respirato alla vigilia dell’elezione. Si potrebbero facilmente immaginare fotografie di grandi folle, cartelli con i nomi dei candidati, bandiere statunitensi, convention e strette di mano. Ma aprendo il volume e scorrendo i fotogrammi che compongono la lunga sequenza – cento immagini numerate con relativo titolo, la semplice indicazione del luogo in cui sono state realizzate – ci si accorge che di tutto questo mondo di media, telecomunicazioni, speech e masse non c’è la minima traccia. Il volume si apre infatti con questa fotografia:

⁵⁰⁸ Riporta l’amico Caldecot Chubb, editore del volume, che, giunto a casa di Eggleston nel tardo autunno del 1976, vide sul tavolo della sala da pranzo un paio di stampe risultato di una gita che aveva intrapreso da Memphis a Plains, Georgia, in ottobre. Sostiene che fossero state realizzate «possibly at the behest of the NY Times Sunday Magazine».



Near Hernando, Mississippi, 1976 © Eggleston Artistic Trust

È una veduta campestre, dai toni tenui e armoniosi: un campo d'erba giallo-dorato sul fronte dell'immagine su cui si staglia una quercia nei suoi colori autunnali. Il cielo è di un azzurro tenue mescolato al biancore delle nuvole appena accennate. I toni si amalgamano in maniera equilibrata nel paesaggio.

Le prime diciannove fotografie della sequenza, scattate tra il Tennessee, il Mississippi e la Georgia, presentano paesaggi rurali, soffermandosi sulla vegetazione, gli alberi, gli arbusti, l'edera rampicante, i dettagli delle foglie, le baracche in legno abbandonate. Con la diciannovesima immagine Eggleston introduce l'osservatore nella contea di Sumter, mostrando su un edificio in legno con il tetto a spiovente la scritta SUMTER MERC. CO.



Sumter, 1976 © Eggleston Artistic Trust

Nelle fotografie che seguono, il territorio della contea appare come un non-luogo. Le immagini di Eggleston mostrano strade sterrate, vecchi camion arrugginiti, vecchie prigioni, cimiteri, lotti di terreno in vendita, distributori di benzina, vecchie capanne in legno, disabitate. La città di Plains e i suoi dintorni non sono altro che un suburbano luogo di passaggio. Nessuna delle cento fotografie che compongono il libro ritrae delle persone. Ogni insegna, ogni silos, ogni auto fotografata porta qualche *traccia* di umanità, ma non viene mostrato nessuno. È come se Eggleston decidesse di condurre lo spettatore attraverso una terra un tempo abitata e ora abbandonata in balia del tempo che scorre. Fotografie come la numero quarantadue, dal titolo *on the Americus- Plains road*, che mostra, in verticale, un canestro da basket inquadrato di lato e realizzato con un palo di legno grezzo e una tavola di compensato a cui è appeso il cerchio metallico con la rete strappata e corrosa, mostrano il passaggio dell'uomo, ma non ne documentano una qualche presenza.

Il mondo ritratto è una contea in cui il verde dei campi e degli alberi contrasta con il grigio dell'asfalto e l'onnipresente rosso delle macchine, delle insegne e dei distributori. La sequenza non segue l'itinerario geografico compiuto da Eggleston per andare da Memphis a Plains. Non

si presenta né come racconto di viaggio né come documento della campagna elettorale. Piuttosto, è organizzata in micro-sequenze che visualizzano un soggetto, un tema o delle caratteristiche formali ripetute. Si muove dunque su linee spezzate: ogni fotografia è al tempo stesso indipendente e *concettualmente* e *visivamente* collegata alla precedente e alla successiva da un piccolo dettaglio, da un colore o da un movimento dello sguardo.

Due sono i principali riferimenti fotografici più o meno impliciti in questo lavoro: da un lato il fotografo che aveva documentato la Guerra Civile americana, Alexander Gardner; dall'altro, il già più volte citato Walker Evans.

Il rimando al *Gardner's Sketchbook of the Civil War* è evidente in differenti aspetti del libro: pubblicato 111 anni prima, nel 1866, il volume di Gardner si compone ugualmente di cento fotografie, suddivise anch'esse in due volumi rilegati. Non soltanto il design del libro, la copertina, il numero di fotografie richiamano il volume di Gardner, ma soprattutto i luoghi fotografati, il Sud teatro della Guerra Civile. La sequenza di Eggleston si chiude infatti a Andersonville, che ancora oggi è definito *Civil War Village* in quanto ospitò il campo per prigionieri politici in cui morirono per malattia e malnutrizioni migliaia di soldati del nord⁵⁰⁹. Numerose sono inoltre le fotografie scattate nei cimiteri della contea, oggi spesso trasformati in siti turistici che ripercorrono la storia americana della seconda metà dell'Ottocento.

Poi, Walker Evans. Paladino dello sguardo "neutrale", dello "stile documentario", di una fotografia che sapesse guardare "le cose così come sono", Evans era stato tra i primi a raccontare l'America profonda senza retorica, concentrandosi sui dettagli quotidiani delle vite miserabili dei mezzadri, le loro case, gli attrezzi, le scarpe, gli animali.

Al pari di Gardner e di Evans, Eggleston nega lo sguardo sull'evento e si concentra sul *margin*e di ciò che viene considerato come *visibile*. Cerca una qualche verità nei banali oggetti di consumo, nei detriti abbandonati di quel Sud da sempre "malato". Così come Evans aveva aiutato a ridefinire e ridimensionare il senso del passato americano attraverso le sue fotografie di utensili, insegne, edifici abbandonati, in ugual modo le fotografie di Eggleston presentano le cose e i paesaggi nella loro assoluta contingenza, anticipando quel clima di indifferenza, solitudine e individualismo che segnerà la comunità americana. Consideriamo, per esempio, una sequenza nella sequenza che si trova circa a metà volume e che si concentra sulla "strada" e sulle automobili. Uno dei motivi principali della fotografia americana del secondo

⁵⁰⁹ Cfr. <https://www.andersonvillegeorgia.info/>

Novecento, l'automobile, sempre colorata, talvolta arrugginita, talaltra abbandonata, diventa simbolo di una migrazione sul posto. Se la ferrovia, che abbiamo visto nelle opere di Gardner e Russell a fine Ottocento, aveva rappresentato un mezzo di *collegamento* di territori molto lontani e di *appropriazione* delle distanze, l'automobile diventa, mezzo secolo dopo, il mezzo prediletto e la *misura* dello spazio. Le distanze cambiano, il territorio stesso viene pensato e strutturato in funzione dell'introduzione massiva di automobili. Esse hanno determinato il sorgere di nuovi luoghi, i *suburbs* delle città, gli spazi suburbani che rappresentano forse l'immagine più nitida della "provincia" americana. Distributori con pompe di benzina colorate, ampi parcheggi in zone desolate, adesivi sul parabrezza delle auto⁵¹⁰, targhe eccentriche e segnali stradali con le scritte verdi e bianche diventano simboli di quel "paesaggio di mezzo" che il settore automobilistico ha contribuito a plasmare e affermare in modo radicale. L'*urban sprawl* non è però soltanto sinonimo di città "allargate" lungo direttrici periferiche, ma anche di una differente disposizione alla socialità. È come se lo spazio pubblico si fosse svuotato e fosse rimasta soltanto la strada, intesa come zona di transito e passaggio. I mezzi di trasporto sono stati via via ridotti e le distanze sono spesso troppo grandi per essere percorse a piedi. Il risultato è ciò che vediamo in queste fotografie: dalla numero sessanta alla sessantasette, pompe di benzina si intervallano a macchine parcheggiate, auto service a strade deserte e vuoti lotti di terreno in vendita.

Ora, perché mostrare paesaggi vuoti, spesso in condizioni di abbandono, alla vigilia dell'elezione? Eggleston voleva forse *documentare* uno stato di fatto di quei territori? Farsi *testimone* di un silenzio quasi assordante? Sono forse queste fotografie espressione di una *denuncia*?

Questo lavoro, che si differenzia dalla maggior parte dei progetti di Eggleston per i suoi colori più tenui, è quasi un'ode romantica al paesaggio quotidiano. Ben lo scrive Lloyd Fonvielle nell'introduzione alla seconda edizione quando sostiene:

The photographs have a quietude and unsentimental romanticism, as well as an edge of poignance, which belie the expectations of hopefulness or portentousness suggested by a knowledge of the time and place in which they were made. On the eve of election, when

⁵¹⁰ L'unico riferimento esplicito a Jimmy Carter è proprio un adesivo sul retro di un'automobile parcheggiata, sul quale si legge "Jimmy Carter President".

nothing had yet been decided, when everything – whatever that everything was – hung in the balance, Eggleston made an elegy... a statement for perfect calm⁵¹¹.

Il ritratto di Plains che ricaviamo da questo libro è quello di una cittadina agricola di provincia senza alcuna attrazione o ragione per essere raggiunta. La vigilia dell'elezione diventa una metafora per mostrare la Plains prima di Carter, che muterà radicalmente, in termini sia fisici sia simbolici, dopo la sua presidenza⁵¹². «And of course Eggleston has given us a portrait of Plains as it will never be again, as even its residents may no longer be able to see it. Plains is now a juncture of history, an attraction, a symbol»⁵¹³, continua Fonvielle. La fotografia interviene là dove percepisce un intervallo di cambiamento, uno snodo della storia. Il fotografo “anticipa” una modificazione, si fa garante di uno sguardo su ciò che è *ancora*. E nel farlo, ci restituisce una modalità di *guardare* il mondo capace di alterare la nostra percezione dello stesso. Lo sguardo è infatti spesso “decentrato”, la visione raramente frontale. Il “soggetto” della singola fotografia non è mai posto al centro dell'inquadratura perché, secondo l'autore, perderebbe d'interesse e costringerebbe a un modo di osservare troppo meccanico, in cui si finisce per ignorare tutto ciò che sta attorno. Decentrare significa invece porre attenzione ai *margini*, a ciò che comunemente rimane escluso dall'inquadratura. Prendiamo, per esempio, la fotografia numero ventiquattro, *side yard, unkempt house, Plains*: già il titolo annuncia che si tratta di una zona “laterale” del cortile di una casa trascurata. Realizzato ad altezza terreno, il fotogramma mostra un prato verde con alcuni alberi all'orizzonte; sulla destra vediamo le fondamenta in mattoni di una casa in lamiera (tipica delle campagne del sud). Scorgiamo soltanto parte della casa, in quanto il tetto e la parte alta del portico sono esclusi dall'inquadratura.

⁵¹¹ L. Fonvielle, *Preface* in W. Eggleston, *Eve*, Steidl, Göttingen 2017, s.n.p.

⁵¹² Leggiamo infatti sul sito web della città di Plains che numerosi siti prima di allora anonimi sono diventati attrazioni turistiche in seguito all'elezione di Carter alla presidenza. Tra questi, per esempio, oltre alla casa d'infanzia del presidente, la pompa di benzina venduta nel 1972 a Billy Carter, fratello di Jimmy. L'emittente divenne un punto di riferimento importante nella storia di Plains nel 1976, quando divenne famosa a livello nazionale, in quanto i giornalisti che coprivano la campagna presidenziale di Jimmy Carter ne fecero il loro quartier generale. Nel 1981 Billy vendette l'emittente al genero. Nel 2008, il programma Plains Better Hometown ha acquistato l'edificio e lo ha adibito a Museo Billy Carter. Cfr. <https://plainsgeorgia.gov/local-interests>

⁵¹³ L. Fonvielle, *Preface*, cit., s.n.p.



Side yard, unkempt house, Plains, 1976 © Eggleston Artistic Trust

Questa immagine è, a mio parere, uno degli esempi più chiari per cercare di affrontare il punto di vista di Eggleston: non bisogna infatti cadere nell'errore di considerare le sue fotografie "prive di composizione" e lasciate allo *snapshot* dell'attimo. Nonostante l'inquadratura destabilizzante e la mancanza di un vero e proprio "soggetto" dell'immagine, questa fotografia è perfettamente bilanciata. L'orizzonte, che coincide con la fine del prato, divide esattamente l'immagine in due parti: nella porzione inferiore la distesa verde, con i fili d'erba sfocati in primissimo piano, disegna un manto irregolare interrotto dalla linea diagonale della casa che unisce l'angolo sinistro al centro dell'immagine; la porzione superiore è invece, nella sua parte sinistra, fonte della luce fioca e bianca che filtra tra i rami degli alberi e illumina gli steli d'erba del prato. L'effetto è insieme di calma e inquietudine: potrebbe succedere qualcosa, forse un animale uscirà dal bosco e si avvierà verso la casa, o forse si assisterà soltanto al sottile frusciare dei fili d'erba. È come se Eggleston, ad una fotografia "ad altezza uomo" (che avrebbe incluso tutta la casa e abbassato l'orizzonte, se scattata a una distanza simile), preferisse invece una visione rasoterra, di un animale o di un bambino a gattoni sul prato.

In them [the photographs] Eggleston seems bent, as always, on recording those unremarked units of spatial perception by which the everyday world is unconsciously ordered. He resembles in that ambition a very young child, who also wants to know where the hidden forces of the world collect, what spaces are thereby forgotten or specially confirmed⁵¹⁴.

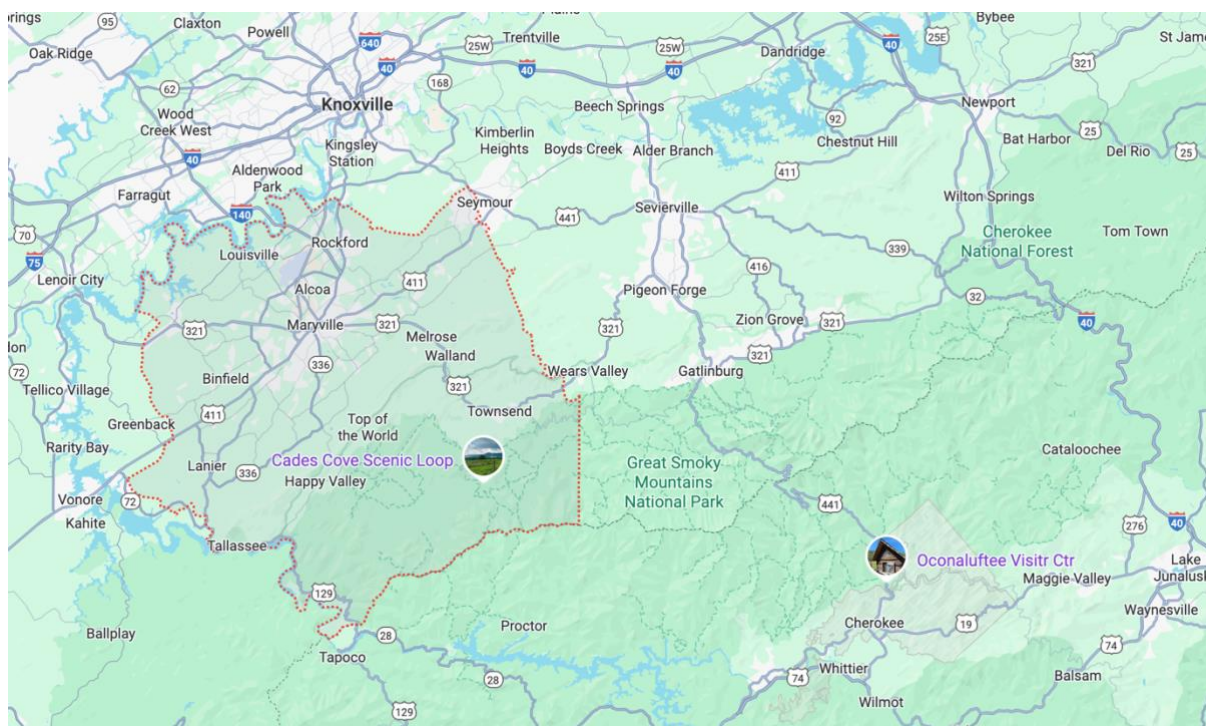
Sovvertire l'ordine della visione "tradizionale" per scovare e mostrare le forze nascoste che organizzano e formano il paesaggio: questo, forse, l'unico vero intento dell'autore. La vigilia dell'elezione è un pretesto per mostrare un mondo potenzialmente esposto a un qualche cambiamento. Un mondo all'apparenza statico e congelato, ma in cui sono all'opera tensioni e forze invisibili. La fotografia – e questo sguardo "infantile" in modo ancor più evidente – porta il *non-visto* e il dimenticato (le fondamenta in mattoni della casa, il bicchiere di Coca Cola a terra di fianco alla pompa di benzina, le buche delle lettere a bordo strada) nel regime di *visibilità*. Non soltanto lo eleva a "soggetto fotografico", ma gli riconosce uno statuto di esistenza. Nel fare ciò, l'operazione fotografica si configura come una sorta di "atto d'amore" nei confronti di ciò che è morto, abbandonato, inutile, ridotto a spettro nel paesaggio: un atto d'amore disinteressato e libero, parafrasando Kierkegaard.

Questa breve tappa in Georgia, forse uno degli stati più emblematici quando si parla di "Sud americano"⁵¹⁵, ha dunque aggiunto un elemento non trascurabile su cui tornerò a riflettere nel prossimo capitolo: la dimensione politica del paesaggio e la capacità della fotografia di rintracciarne le linee di forza e di potenziale mutamento.

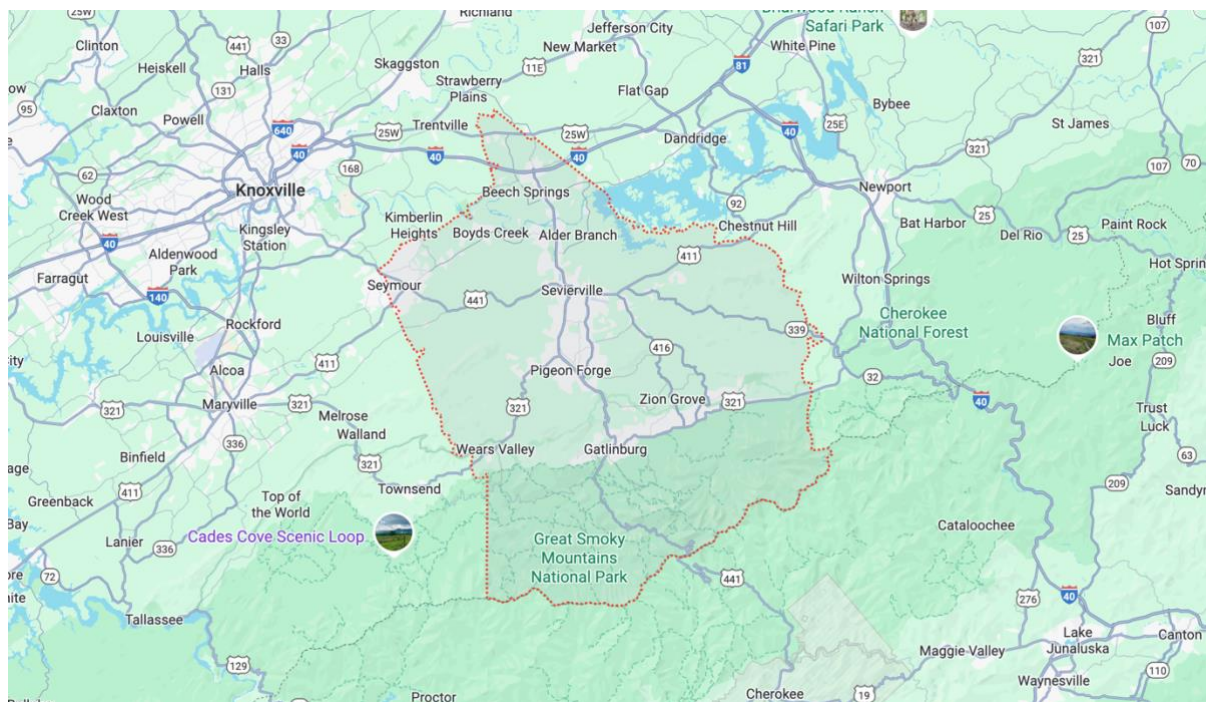
⁵¹⁴ L. Fonvielle, *Preface*, cit., s.n.p.

⁵¹⁵ Ancora oggi, se apriamo il sito web della Sumter County, notiamo particolari interessanti, che molto dicono di un certo clima culturale, sociale e politico: nella pagina principale possiamo infatti entrare, per esempio, nella sezione *Jail* nella quale abbiamo accesso alle schede dei 169 detenuti di cui possiamo conoscere i dati personali (nome, cognome, provenienza, sesso, peso, altezza, data e motivo di arresto, numero di giorni di prigionia). Nello stato è ancora in pieno vigore la pena di morte e l'ultima esecuzione capitale è stata effettuata nel marzo del 2024, quando il detenuto Willie James Pye è stato condannato nonostante le numerose richieste di clemenza, anche da alcuni giurati del primo processo, avvenuto nel 1996.

3.1.6. Quinta tappa: le contee dell'East Tennessee. Polvere e memoria in *The Orchard Keeper* e *Child of God*



Mappa 6.1. – Contea di Blount, Tennessee (area in rosso, Google Maps)



Mappa 6.2. – Contea di Sevier, Tennessee (area in rosso, Google Maps)

...quanto c'è di qui ad Atlanta?

Ventisette chilometri.

Sì, devo proprio andare. Arrivederci.

[...] C'era una macchina ferma alla stazione di servizio. Quando finì di imprecare contro il negoziante tornò indietro e bevve un altro sorso d'acqua. Trasse di tasca una barretta e prese a sgranocchiarla.

Poco dopo un uomo uscì dai gabinetti e lo oltrepassò, dirigendosi verso l'auto.

Scusi, chiamò. Va in città?

L'uomo si fermò, si guardò attorno e lo vide, appoggiato contro un fusto. Sì, rispose. Vuole un passaggio?

Bé, volentieri, disse, mentre si avvicinava strascicando i piedi. Mia figlia è all'ospedale e stasera devo andare a trovarla...

Quale ospedale?

Ehm...quello di Atlanta.

[...] Entrando in Atlanta, in cima a un gruppo di segnali ne vide uno che indicava KNOXVILLE 197. Il nome della città verso cui era diretto. Se gli avessero domandato come si chiamava, avrebbe risposto con qualsiasi nome tranne il suo, Kenneth Rattner⁵¹⁶.

Il primo romanzo di McCarthy, *The Orchard Keeper*, pubblicato nel 1965, inizia su una strada bianca e assolata in Georgia. Il cemento infuocato sfuma i contorni delle auto e mulinelli di polvere si alzano nel silenzio rovente. Se, come uno dei protagonisti, ci incamminiamo lungo la strada e ci facciamo condurre fino ad Atlanta, stiamo ripercorrendo il tragitto verso nord, che ci riporta in Tennessee. La meta, questa volta, non è però la città di Knoxville, ma l'area montana che si sviluppa nella parte orientale dello stato: i monti Appalachi e, nello specifico, la Red Mountain, il primo dei rilievi della catena. Il nostro viaggio ci conduce allora lungo

⁵¹⁶ C. McCarthy, *The Orchard Keeper*, Random House, New York 1965; tr. it. *Il guardiano del frutteto*, Einaudi, Torino 2002, pp. 7, 8.

strade sterrate, terre rosse, dirupi calcarei e boschi ingombri di vecchi ceppi fino a giungere al villaggio rurale di Red Branch, nella contea di Blount. McCarthy ambienta il suo primo romanzo nell'area vicino alla Brown Mountain e la città di Vestal, dove l'autore aveva vissuto con i genitori quando era un bambino, prima di trasferirsi a Knoxville. Sono quindi paesaggi noti, di cui ritornano sensazioni, odori, ricordi. Dianne C. Luce ha definito il paesaggio di *The Orchard Keeper*, «landscape of memory»⁵¹⁷. Insieme a *Suttree* e la Knoxville urbana e *Child of God*, ambientato nella contea di Sevier, nell'East Tennessee, il primo romanzo di McCarthy sembra pensato per raccontare la sua familiarità con i luoghi che aveva abitato tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo scorso. Marcati da un'aspra e crudele industrializzazione, questi territori possiedono le peculiari caratteristiche dell'East Tennessee degli anni Trenta e Quaranta, quando le comunità furono dislocate per la creazione del Great Smoky Mountains National Park, con il conseguente sviluppo di strade e strutture per i turisti e un feroce disboscamento industriale.

The Orchard Keeper contiene già tutti gli elementi poetici e visuali del “primo McCarthy”, quello di cui questa ricerca vuole occuparsi: il Tennessee rurale e urbano (nella città di Knoxville) viene *visualizzato* attraverso l'abilità descrittiva dell'autore, che si concentra qui in modo particolare sul paesaggio naturale e sulle trasformazioni subite con il progressivo imporsi dell'industrializzazione. McCarthy tratteggia un'inquieta alleanza tra natura e cultura materiale: Red Branch diventa una sorta di *middle ground*, “terra di mezzo”, nell'espressione di Leo Marx. Non soltanto si trova “a metà” tra la città di Knoxville e la Red Mountain, marcando quindi un punto *geografico* di mezzo, bensì rappresenta il punto d'incontro/scontro tra la cultura meccanizzata e progressista e ciò che resta della *wilderness* e del mondo pastorale montano⁵¹⁸.

Ampi passaggi del testo sono dedicati alla descrizione minuziosa dei paesaggi appalachiani, dove vivono i tre personaggi principali del romanzo negli anni che separano le due guerre mondiali: Marion Sylder, contrabbandiere di whiskey; l'orfano John Wesley Rattner e il vecchio stoico Arthur Ownby. Qui viveva anche Kenneth Rattner prima di essere ucciso da Sylder durante il viaggio verso Atlanta (che ho citato in introduzione a questo paragrafo) e poi nascosto in una vecchia vasca per pesticidi scavata nel terreno di un frutteto di montagna. Sarà

⁵¹⁷ D. C. Luce, *Reading the World*, cit., p. 1.

⁵¹⁸ Cfr. Ivi, pp. 28, 29. Luce sostiene inoltre che il frutteto di McCarthy, rovinato dalla guerra, sia il luogo di una frontiera anacronistica e regressiva, in cui la cultura meccanicistica contesta contemporaneamente sia il giardino sia la natura selvaggia. Prosegue quindi indagando l'ecocentrismo che emerge dai membri più consapevoli della comunità di Red Branch.

in quel luogo misterioso che il vecchio Ownby, per tutti “uncle Ather”, troverà il cadavere e comincerà a prendersene cura.

Non possiamo entrare qui nel merito dell’ampia e interessante cultura letteraria degli Appalachi, che possiede peculiarità e caratteristiche proprie⁵¹⁹. Ciò che interessa è anche in questo caso entrare nelle pieghe del racconto per far emergere e rendere visibile una *relazione* con la terra, che alla indomabile e violenta *wilderness* associa inestricabilmente la presenza e l’insistenza di rovine e resti, di un mondo meccanico e industriale che ha cominciato a impossessarsi della foresta negli anni che seguirono la Guerra Civile. Non si tratta di un semplice contrasto, un’opposizione insanabile, ma del tentativo di rappresentare «la visione del farsi e disfarsi dell’essere in un unico gesto, orizzonte all’interno del quale ogni cosa è allo stesso tempo positiva e negativa, frammento e unità, nascita e rovina»⁵²⁰. La continua oscillazione tra il naturale e l’artificio, l’auratico e il “rifiuto” nel paesaggio, viene tematizzata in diversi passaggi del romanzo. Quello che segue è, a mio parere, uno dei più espliciti e “grida” con accurata precisione una *tonalità* che si fa *sensazione*. In un primo momento, la descrizione si articola in modo dettagliato, delineando come una cartografia del paesaggio contemplato dal vecchio:

La strada del frutteto, rossa e silenziosa nel sole del mattino, si snodava lungo il fianco della montagna all’ombra di filari di meli, alberi nodosi e danneggiati ma sgombri di erbacce e dall’aspetto ancora curato. Più su, una strada laterale si inoltrava tra gli alberi, screziata d’ombra, con erba fine come capelli nei solchi della carreggiata. Portava alla vasca, una cisterna di cemento interrata che un tempo si usava per miscelare l’insetticida. Negli ultimi sei anni la vasca si era trasformata in una cripta, e il vecchio ne era diventato il custode. [...] Il vecchio prese un sentiero laterale che passava lungo uno sperone della montagna e tagliò un bastone per sgombrare il cammino dalle enormi ragnatele sospese tra un albero e l’altro, bagnate di rugiada e scintillanti come vetro filato, che si laceravano con un fruscio vischioso mentre i ragni fuggivano lungo i fili spezzati e penzolanti. Sbucò su un poggio alto e brullo che sovrastava la vallata e si fermò a osservarla, come chi contemplasse per la prima volta un paesaggio sconosciuto dalla cima di una collina. A

⁵¹⁹ Per approfondire cfr. A. Accardo, C. Mattiello, A. Portelli, A. Scannavini (a cura di), *Un'altra America. Letteratura e cultura degli Appalachi meridionali*, Bulzoni Editore, Roma 1991; K. Ledford, T. Lloyd, *Writing Appalachia: An Anthology*, University Press of Kentucky, Lexington 2000; W. H. Turner, *The Harlan Renaissance. Stories of Black Life in Appalachian Coal Towns*, West Virginia Univeristy Press, Morgantown 2021; F. X Walker, *Affrilachia*, Old Cove Press, Lexington 2000.

⁵²⁰ F. Baucia, F. Bellini, *Luci dall'abisso. Nel pensiero di Cormac McCarthy*, Vita e Pensiero, Milano 2024, p. 33.

sinistra pini e cedri si ammassavano sulla montagna creando una macchia verde scura interrotta dalla linea della strada. Più in là un campo e un porcile di legno che assomigliava a una minuscola capanna in rovina, con le assi spezzate che penzolavano dal tetto pericolante. In mezzo alle latifoglie si intravedeva il debole luccichio del tetto zincato della chiesa, e un tratto di rivestimento rabberciato che esponeva un nido di vespe simile a cartone grigio. E in fondo, lontano, il lungo profilo violaceo delle Great Smokies⁵²¹.

Non è l'unico passaggio in cui l'autore si sofferma sulla contemplazione del paesaggio dall'alto, quasi a richiamare le celebri fotografie dei primi pionieri⁵²². Il burbero Ather incarna infatti precisamente la figura del pioniere: egli vive da solo nella foresta, a stretto contatto con una natura insieme ricca, misteriosa e nemica⁵²³. La quale, però, non ha più quel carattere incontaminato della *wilderness*, ma esiste soltanto in opposizione all'artificio, alla cultura, all'inorganico⁵²⁴. Leggiamo infatti più avanti nel passaggio citato:

Un chilometro più avanti la strada si arrampicava su una collina e usciva dal bosco per infilarsi in un campo di grano, dove una coppia di colombe si alzò in volo e scivolò via frusciando verso il torrente. Oltre il campo, un po' indietro rispetto alla strada, c'era una piccola baracca fatta di assi incurvate e sghembe, di un legno sbiadito color grigio metallo. L'uomo la raggiunse, da sopra il bastone appoggiato di traverso come un giogo da acquaiolo e le mani che ciondolavano inerti. Il pendio di fronte alla casa era cosparso di rifiuti d'ogni genere: cerchi di barile, una lama d'accetta spezzata, pezzi di fil di ferro, un vaso rotto...piccole anticaglie conficcate nel fango. C'era un bollitore nero ormai in disuso; era screziato di ruggine⁵²⁵.

⁵²¹ C. McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., pp. 47, 49.

⁵²² In un altro passaggio del testo, per esempio, McCarthy scrive: «Il vecchio sembrava scrutare da un'enorme altezza, l'immensa distesa del cielo che si stendeva ai suoi piedi, guizzando nella penombra come carta stagnola e brillando debolmente fino a oscurarsi quando si rinchiudeva intorno agli alberi». Cfr. McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 81.

⁵²³ Cfr. D. C. Luce, *Reading the World*, cit., p. 39: «Growing up in Tuckaleechee, Ownby witnesses the intrusion of the machine into the pastoral/wilderness realm in post-Civil War logging operations. Because logging is familiar, he does not immediately grasp the implications of the railroad newly penetrating into the mountains».

⁵²⁴ Cfr. F. Baucia, F. Bellini, *Luci dall'abisso*, cit., pp. 32, 33. Come ben sottolineano i due autori, esemplare è la scena iniziale del romanzo, in cui sono rappresentati tre personaggi intenti a tagliare un albero che ha inglobato un'asta metallica durante la crescita.

⁵²⁵ C. McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 50.

A fianco della descrizione iperrealista della vallata che si snoda tra le strade scoscese che avvolgono i versanti della montagna, l'autore introduce i *residui* materiali che *appaiono* in questo paesaggio. La casa «verde di muffa», fatiscente, abbandonata, sola in quella distesa di fitti boschi e ampi pendii, trasuda di umidità ed evoca, con i suoi odori e colori, *sensazioni* e ricordi.

In primavera la montagna diventava verde di colpo gonfiandosi sotto il cielo. La primavera non arrivava mai lentamente. Un mattino era lì, all'improvviso, e il suo profumo impregnava l'aria. Il vecchio annusava l'odore intenso della terra, ricordandosi di altre primavere, altri anni. Si stupiva di come la gente ricordasse gli odori... Non come le cose che si vedono. Rammentava ancora l'odore del topo muschiato, che non sentiva più da quarant'anni⁵²⁶.

Il paesaggio è gli odori della terra, i ricordi che questi suscitano, le *immagini* che evocano. Più della memoria visiva, l'*immagine* di *questo* paesaggio è la complessa e profonda stratificazione di *sensazioni* ed *emozioni* connesse a un territorio. Un odore ne richiama un altro, un colore riattiva una tonalità affettiva, un suono rimanda a un movimento. L'insieme indistinto e caotico di sensazioni si compone e scompone continuamente nel paesaggio, definendone l'aura: «Quando giunse alla curva che precedeva lo spiazzo e vide il profilo incerto della vasca, il vecchio si fermò. La radura sembrava rivestita di un'aura di antichità, sovrastata da un silenzio allo stesso tempo spettrale e reverente»⁵²⁷. Pervaso da un'aura di antichità – che rimanda alla questione della Storia, su cui si sofferma approfonditamente Dianne Luce, e che riprenderò nel prossimo capitolo – il paesaggio viene investito delle forze misteriose e spettrali che si concentrano nel fantasma del cadavere in fondo alla vasca.

Lo stesso carattere spettrale, che odora di morte e di polvere, è quello che impregna il paesaggio di *Child of God*⁵²⁸. Pubblicato nel 1973 e ispirato da fatti di cronaca locale – e con ogni probabilità influenzato dall'uscita di *Psycho* di Hitchcock –, il romanzo è ambientato nella Contea di Sevier, in Tennessee, che confina con la contea di Blount a ovest⁵²⁹. Ci spostiamo

⁵²⁶ Ivi, pp. 50, 51.

⁵²⁷ Ivi, p. 81.

⁵²⁸ C. McCarthy, *Child of God*, Random House, New York 1973; tr. it. *Figlio di Dio*, Einaudi, Torino 2000.

⁵²⁹ Non interessa qui entrare nei dettagli della plausibile localizzazione precisa del romanzo. Luce ipotizza, sulla base delle dichiarazioni della seconda moglie di McCarthy, che sia ambientato a Waldens Creek. Afferma inoltre che a Waldens Creek c'era un Fox's Store, a cui il romanzo fa riferimento. Una fotografia del Fox's Store è inclusa

quindi di poche miglia verso est, senza abbandonare le Smocky Mountains e ci addentriamo in una terra calcarea, culla di grotte e bacini profondi. McCarthy aveva vissuto in quest'area con la sua prima moglie nel 1963. La seconda moglie, Anne DeLisle, ricorda che anni dopo Cormac la portò a vedere una piccola capanna di legno nella zona di Waldens Creek: in quell'occasione le presentò un gruppo di boscaioli e vecchi rocker della contea con cui bevvero whiskey di montagna da un barattolo di maionese. E dichiara: «Cormac taught me these people were the real salt of the earth, the *real* people of Tennessee»⁵³⁰.

Lester Ballard, il protagonista del romanzo, è una di queste persone: amante del whiskey, contadino solitario sulle montagne, la sua vita è scandita da scorribande violente e assassine che lo trasformano in un necrofilo. Non è però isolato. Tutta la comunità di questo Sud montano e rurale è «un coro fantasma tra vecchie rovine»⁵³¹. Ed è proprio sulle rovine che – a differenza di *The Orchard Keeper*, dove a prevalere erano le descrizioni dell'ambiente naturale – McCarthy concentra la maggior parte del suo racconto. Quello di *Child of God* è un paesaggio misterioso e incantato che cela le violenze e gli abusi di questo dannato “figlio di Dio”⁵³².

Vagare per la contea significa dunque affrontare un *vuoto* fatto di silenzio spettrale⁵³³, rifiuti, vecchie latrine e case diroccate, apparentemente prive di forme di vita.

La foresta era colma di silenzio. [...] Nel fango, lattine calpestate e appiattite, vetri rotti. Rifiuti tra i cespugli. Laggiù, al di là del bosco, un tetto e un camino fumante. Entrò in una radura dove due auto rovesciate stavano a destra e a sinistra della strada come sentinelle abbattute, e passò oltre grandi argini formati da rottami e spazzatura, dirigendosi verso la stamberga ai margini di quella discarica⁵³⁴.

in un ricordo di Hazel Brewer, un nativo di Waldens Creek, nel testo *Sevier County, Tennessee and its Heritage*. Cfr. H. Brewer, “Memories of Waldens Creek” in *Sevier County, Tennessee and its Heritage*, Walsworth Publishers, Waynesville, NC 1994.

⁵³⁰ D. C. Luce, *Reading the World*, cit., p. 153.

⁵³¹ C. McCarthy, *Figlio di Dio*, cit., p. 6.

⁵³² Cfr. Ivi, p. 5: «Sulla porta del granaio, un uomo guarda tutto ciò scaturire da un mattino bucolico e per il resto completamente muto. È piccolo, sporco, con la barba lunga. Si muove con impacciata ferocia tra la paglia secca, in mezzo alla polvere e alle striscie di luce».

⁵³³ Ivi, p. 55: «In quel vuoto sconfinato e azzurrino, le voci dei cani echeggiavano come le grida di demoni canterini».

⁵³⁴ Ivi, p. 23.

La porta di quel mondo, l'accesso a quel paesaggio, sono due carcasse di auto rovesciate. Abbandonate nel mezzo della radura, esse sono *soglia* e *volto*: tra le loro lamiere colorate possiamo scorgere «la traduzione “ottica” dei (nostri) umori, delle (nostre) sensazioni, e perfino della (nostra) natura»⁵³⁵. Il paesaggio di rovine diventa qui espressione di quel *sentire-patire* di cui parlava Simmel: non c'è scissione tra l'Io che vede e l'Io che sente, tra l'atto della visione e quello del sentimento. In quella zona di passaggio tra naturale e artificiale, tra il sentito e l'immaginato, l'esperienza del paesaggio interroga la stessa natura del protagonista, nell'intreccio tra cruda violenza e profonda umanità. In più passaggi del testo l'autore enfatizza l'atto del *guardare*: Ballard – «un uomo che guardava il mondo in cagnesco» – osserva i corpi, gli animali, le montagne, il cielo e le stelle. Come uno spettatore a teatro, assiste al macabro spettacolo dei cani che divorano il cinghiale⁵³⁶; guarda due falchi accoppiarsi e cadere nella silenziosa luce del sole primaverile⁵³⁷; scruta gli occhi spalancati e fissi delle sue vittime⁵³⁸; contempla dalla finestra la ragazza morta che, dopo aver vestito e truccato, sistema in posizioni differenti all'interno della casa⁵³⁹; guarda le tracce lasciate sulla neve e il suo volto riflesso nella sorgente montana⁵⁴⁰. Nell'atto di *guardare* cerca se stesso. Cerca la sua natura, la sua immagine.

Venne di nuovo una falsa primavera e portò vento caldo. La neve si scioglieva e gelava in pozzanghere di ghiaccio grigiastro tra le foglie umide. Con l'arrivo di questo clima mutato, i pipistrelli nascosti in qualche recesso nelle profondità della caverna cominciarono a rimettersi in movimento. Una sera, mentre se ne stava sdraiato sul suo giaciglio accanto al fuoco, Ballard li vide comparire dal buio della galleria e uscire dal buco nella volta, come anime che risorgessero dall'Ade. Quando se ne furono andati, restò a guardare le orde di

⁵³⁵ M. Biraghi, *Porta multifrons*, cit., p. 113.

⁵³⁶ C. McCarthy, *Figlio di Dio*, cit., pp. 55, 56: «Ballard guardava questo balletto vorticare e sbandare e far schizzare il fango da sotto la neve, e continuò a guardare l'orgia d'amore e di sangue scrivere sulla neve la cronaca della battaglia, e lo vide sgorgare a spruzzi da un polmone spaccato, il nero sangue che viene dal cuore, e tutto pioettava e roteava finché non risuonarono gli spari e fu la fine».

⁵³⁷ Ivi, p. 142: «Era primavera, e Ballard guardò due falchi accoppiarsi e cadere giù, con le ali incurvate verso l'alto, silenziosi sullo sfondo del sole, per poi separarsi di colpo al di sopra degli alberi e risalire lanciando striduli richiami».

⁵³⁸ Ivi, p. 72: «Due occhi spalancati, che fissavano il vuoto. Si voltò e tornò indietro. A disagio, sbirciò attraverso il finestrino. Nello scompiglio di vestiti e membra contorte un altro paio d'occhi guardavano senza vedere, in una faccia bianca e scialba. Era una ragazza».

⁵³⁹ Ivi, p. 85: «La sistemava in diverse posizioni, poi usciva dalla casa e sbirciava dalla finestra, contemplandola».

⁵⁴⁰ Ivi, p. 105: «Su quel lato della montagna c'è una sorgente che sgorga da un muro compatto di roccia. Inginocchiandosi nella neve in mezzo alle tracce leggere lasciate da uccelli e peromischii, Ballard avvicinò la faccia all'acqua verde, bevve e osservò il proprio riflesso allargarsi nella pozza. Fece il gesto di accostare la mano all'acqua, come per toccare il volto che lo guardava da lì sotto, poi si alzò, si asciugò la bocca e proseguì attraverso il bosco».

stelle fredde disseminate lassù nella cornice del buco, e si domandò di cosa fossero fatte, e di cosa fosse fatto lui⁵⁴¹.

Lo sguardo sulla natura diventa uno sguardo introspettivo: è soltanto nella relazione con la terra abitata, calpestata, talvolta violentata che McCarthy accenna al mondo interiore del protagonista. Non ne delinea mai una caratterizzazione psicologica: piuttosto, lascia spazio a un'improvvisa parola *poetica* che, in evidente contrasto con gli episodi violenti e macabri raccontati, consente un rapido affondo nell'anima di Ballard. Visto dall'esterno, il protagonista diventa parte del paesaggio: l'*esperienza* che Ballard fa della vallata, osservata dall'alto della montagna, è propriamente *estetica*. In essa, le sensazioni si mescolano ai ricordi, la realtà al sogno: il paesaggio si fa *visione* e, per un attimo, l'*invisibile* e "quasi impercettibile" insieme degli elementi *appare* e sconvolge il crudele assassino e necrofilo.

Guardò l'animarsi progressivo e quasi impercettibile di tutta la valle, i campi grigi che si trasformavano in distese nere percorse dai solchi dell'aratro, la lenta invasione verde delle fronde degli alberi. Accucciato lì, lasciò cadere la testa fra le ginocchia e cominciò a piangere⁵⁴².

Ma l'incanto del paesaggio montano del Tennessee non si risolve mai nel suo carattere sublime. Accanto alle ampie vallate, ai campi apparentemente fuori dal tempo, alle caverne e ai fitti boschi, si aprono discariche a cielo aperto, case bruciate, detriti e immondizia lasciate dall'inondazione. Torniamo, quindi, alle *rovine*. Esse sono come *crepe* nel paesaggio naturale che, al pari delle spaccature nell'intonaco sul soffitto, insistono e continuamente appaiono come «fessure sottili che percorrevano la sua mente distrutta, per il resto completamente vuota»⁵⁴³.

⁵⁴¹ Ivi, pp. 116, 117.

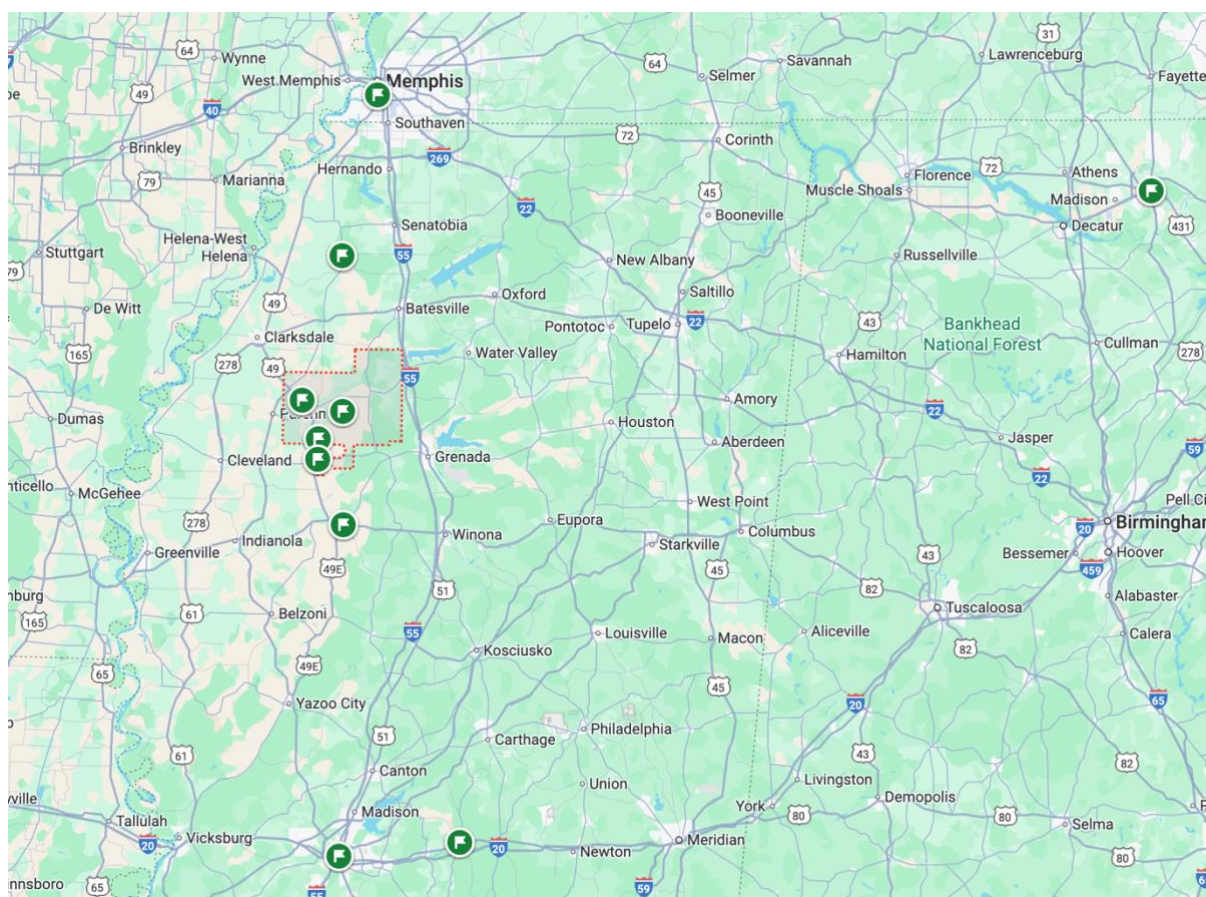
⁵⁴² Ivi, pp. 142, 143.

⁵⁴³ Ivi, p. 147.

3.1.7. Sesta tappa: Memphis e Nord Mississippi. *William Eggleston's Guide*, “fotografare a casa”

*La cittadina le sembrava diversa, adesso che ci era tornata a vivere.
Si era completamente abituata a Gilead come l'oggetto
e lo sfondo dei suoi ricordi nostalgici.
Quanto erano felici di tornare a casa tutti i fratelli e tutte le sorelle
tranne Jack, e quanto erano sempre pronti a ripartire.
Quanto amavano quella vecchia casa e i vecchi aneddoti,
e quanto si erano sparsi ai quattro venti.
Il passato era una cosa bellissima, quando restava al suo posto.*

Marilynn Robinson, *Home*



Mappa 7 – Memphis e Nord Mississippi (in rosso la contea di Tallahatchie e in verde alcuni dei luoghi indicati nei titoli delle fotografie contenute in *William Eggleston's Guide*)

Ogni viaggio è fatto per finire, parafrasando Sartre. O per tornare da dove si è partiti. Dopo aver vagabondato tra le contee violente e dimenticate dell'East Tennessee, aver accennato un breve passaggio in Georgia e qualche rimando al Mississippi, prima di "ritornare al mare", occorre ripercorrere alcuni dintorni di Memphis, che avevamo incrociato soltanto tra le mura di Graceland.

Esattamente come accadde a John Szarkowski quasi cinquant'anni fa⁵⁴⁴, per chi non è mai stato a Memphis o nel nord del Mississippi, "scoprire" questi luoghi attraverso le primissime fotografie a colori di Eggleston implica non sapere con esattezza quanto quelle immagini corrispondano effettivamente a quella parte del mondo. Non soltanto perché la fotografia è un'interpretazione e una manipolazione del reale, ma anche in quanto Memphis, per Eggleston, è *casa*. È il *suo* luogo, quello in cui – fatta eccezione per un breve periodo durante l'infanzia – ha vissuto per tutta la vita (e continua ad abitare). Lewis Baltz ha scritto: «I wondered if I could take photographs in the place where I live»⁵⁴⁵. Fotografare nel posto in cui si vive implica fare i conti con ricordi, visioni, sogni, dolori custoditi dallo spazio in cui si è soliti camminare in modo spesso disattento, senza prestare attenzione a quegli aspetti che appaiono immediatamente "nuovi" agli occhi di uno straniero. Lo sforzo richiesto per fotografare "a casa" è quindi doppio e riguarda al tempo stesso una sfida all'abitudine in cui cade inevitabilmente lo sguardo e un confronto con il proprio passato e, in definitiva, con la propria "identità".

Fino a questo momento ho preferito evitare biografie, se non per brevi accenni, per condurre un'analisi delle opere che fosse quanto più possibile aderente alla composizione e ai luoghi e soggetti fotografati e descritti. Dovendo ora affrontare il primo grande lavoro di Eggleston, squisitamente autobiografico proprio perché realizzato nei dintorni di casa e nei luoghi d'infanzia, penso sia utile entrare in alcuni dettagli della sua vita.

Il padre si arruolò nella Marina poco dopo la nascita di William nel 1939 e la madre si trasferì nella sua postazione militare in Florida. Per questa ragione, il piccolo Eggleston non crebbe nella fattoria di cotone dei genitori, ma con i nonni materni nella piccola città di Sumner, nel

⁵⁴⁴ Mi riferisco qui a quanto affermato dall'allora curatore del MoMa in occasione della pubblicazione della *William Eggleston's Guide* nel 1976: «At this writing I have not yet visited Memphis, or northern Mississippi, and thus have no basis for judging how closely the photographs in this book might seem to resemble that part of the world and the life that is lived there. I have, however, visited other places described by works of art, and have observed that the poem or picture is likely to seem a faithful document if we get to know it first and the unedited reality afterwards – whereas a new work of art that describes something we had know well is likely to seem as unfamiliar and arbitrary as our own passport photos».

⁵⁴⁵ La citazione è riportata in H. V. Amelunxen, *Medebach* in P. Wittmar, *Medebach*, Steidl, Göttingen 2007, p. 9.

nord del Mississippi. Circondata da campi e grandi piantagioni di cotone, fonte di ricchezza per le famiglie dei proprietari locali, la cittadina si articola attorno ai tipici *bayous*, piccoli e lenti fiumi paludosi, rami e meandri abbandonati di fiumi più grandi. La casa dei nonni si trovava nei pressi di uno dei *bayous* paludosi della zona. Suo nonno Joseph Albert May era giudice del tribunale locale e praticava la fotografia come hobby. Anche se aveva la sua camera oscura e aveva fornito al nipote una semplice macchina fotografica, Eggleston pareva non esserne particolarmente attratto e perse presto interesse. Dopo la morte del nonno e l'ictus del padre, che al ritorno dalla Seconda Guerra Mondiale gestiva un'ampia porzione della piantagione di cotone dei Mays, il giovane si trasferì in un collegio a Middle. A diciassette anni Eggleston iniziò a frequentare Rosa Dosset, di due anni più giovane e proveniente da una ricca famiglia di piantatori di un'altra città. Già in età adolescenziale, il giovane si contraddistingueva per qualità proprie e rare. Oltre alla musica, nutriva particolare interesse per la registrazione cinematografica e audio e il suo modo di vestire e “stile esteriore” si stavano piano piano determinando in modo netto. Di solito indossava un completo, che presto sarebbe stato in netto contrasto con la moda dell'epoca, sempre più informale. L'aperta contraddizione, già sottolineata, che caratterizza il suo aspetto e atteggiamento lo ha sempre contraddistinto ed è parte del suo modo di “fare fotografia”. Le sue origini, la posizione sociale della famiglia e le sue condizioni economiche agiate gli hanno sempre garantito libertà e indipendenza: non ha mai dovuto avere un lavoro retribuito e, soprattutto, ha potuto sfruttare queste circostanze privilegiate per affrancarsi da qualsiasi regola sociale e obbligo di “mercato”. Anche i lavori realizzati su committenza, come quello di Graceland, sono stati il risultato di una precisa scelta. Fin da giovanissimo è stata libero di elaborare una poetica indipendente da qualsiasi domanda esterna in grado di rispettare unicamente le sue inclinazioni e il suo pensiero. L'autorialità risiede, molto spesso, nella *possibilità-di-non*, prendendo a prestito l'espressione agambeniana. Quel “non fare” alla radice di ogni atto di creazione, la possibilità – pratica e concreta, non ideologica – di “dire no”.

Fu l'incontro con Tom Buchanan, suo amico alla Vanderbilt University di Nashville a favorire il suo ritorno alla fotografia. Scopri Cartier-Bresson, visitò l'esposizione di Robert Frank al MoMA, si recò a Parigi per scattare fino a quando comprese la necessità di trovare dei suoi temi. Si trasferì dunque a Memphis con la moglie Rosa e cercò tra i nascenti *suburbs* della città qualcosa che potesse attirare la sua curiosità ed essere oggetto di una sua ricerca visiva. La novità dei primi anni Sessanta erano i centri commerciali, le merci, i primi grandi complessi edificati nell'immediata periferia. Questi luoghi sono stati i primi soggetti delle sue fotografie

in bianco e nero⁵⁴⁶. Arrivato a Memphis aveva conosciuto l'artista – divenuto poi fotografo di fama – William Christenberry, originario dell'Alabama, che nel 1958 aveva cominciato a elaborare soggetti da dipingere sulla base di fotografie a colori realizzate con una semplice *brownie camera*. Eggleston scoprì queste stampe a colori nel suo studio e ne fu entusiasta. In un'epoca in cui il canone della fotografia "artistica" era il bianco e nero e l'uso del colore era considerato "commerciale" e volgare⁵⁴⁷, Eggleston – forte della sua indipendenza e possibilità di "sperimentare" liberamente – comincia quindi a scattare a colori. Si reca a New York dal nuovo direttore del MoMA John Szarkowski con una scatola piena di fotografie: «I had a lot of prints, mostly black-and-white, some color. I dropped my pictures off, and when I came back a couple of days later, he told me he'd never seen anything like them before»⁵⁴⁸, racconta il fotografo. Il visionario curatore lo incoraggia a scattare a colori e lo mette in contatto con i fotografi Diane Arbus, Garry Winogrand e Lee Friedlander, protagonisti nel 1967 della rivoluzionaria mostra *New Documents* al MoMA. Tornato a Memphis, decide di passare alla pellicola per diapositive a colori Kodachrome, in quanto le stampe precedenti non soddisfacevano le sue aspettative. Qui comincia a fotografare le lande paludose del Mississippi Delta, i dintorni di Memphis, gli ambienti d'infanzia. Amici, luoghi familiari e interni domestici animano le sue fotografie tra il 1968 e il 1972. Poiché i comuni processi di stampa delle diapositive a colori non davano risultati soddisfacenti, nel 1974, dopo aver scoperto il processo di trasferimento del colore nel catalogo di un laboratorio, Eggleston decide di provarlo. Il *dye transfer*, tecnica sviluppata da Kodak negli anni Quaranta, era la stampa da diapositiva più costosa che il laboratorio offriva, perché poteva essere prodotta solo a mano. L'immagine veniva trasferita su un supporto cartaceo in una successione di tre separazioni di colore. Il risultato finale era una stampa molto stabile, in cui, a differenza della stampa convenzionale, i singoli colori potevano essere modificati o intensificati senza influenzare il colore complementare. Fino all'avvento della fotografia digitale, che consente questo tipo di manipolazione senza grandi difficoltà, il trasferimento di colore era l'unica procedura che permetteva ai fotografi di controllare i singoli elementi del colore. Controllare il colore significava veicolare e produrre l'effetto che si voleva: dopo i primi risultati, Eggleston si appropriò del procedimento, che costituirà la sua principale fortuna artistica. Con l'aiuto

⁵⁴⁶ Cfr. T. Weski, *I Can't Fly, But I Can Make Experiments* in W. Eggleston, *Democratic Camera. Photographs and Video. 1958-2008*, Whitney Museum, New York 2008, p. 4: «These commercial surroundings gave rise to black-and-white photographs using available light. Eggleston used high-speed film in his 35mm camera and produced atmospheric prints that showed consumers in supermarkets and shopping malls, and their surroundings».

⁵⁴⁷ Lo stesso Evans nel 1959 aveva sostenuto: «There are four simple words for the matter, which must be whispered: Color photography is vulgar».

⁵⁴⁸ T. Weski, *I Can't Fly, But I Can Make Experiments*, cit., p. 8.

dell'amico Walter Hobbs, presentatogli da Christenberry qualche anno prima e con cui collaborerà per tutta la sua carriera, nel 1974 pubblica un primo portfolio di stampe *dye transfer* intitolato *14 Pictures* presso la galleria di Harry Lunn a Washington.

Arriviamo quindi al fatidico 1976, anno in cui, dopo la stretta collaborazione con Szarkowski, inaugura la mostra *Photographs by William Eggleston* al MoMA, prima esibizione di fotografie a colori in un museo con relativa pubblicazione. Il volume *William Eggleston's Guide*, diventato in poco tempo uno dei più celebri libri di fotografia della storia, contiene quarantotto immagini e si presenta come un album di famiglia, un viaggio tra i paesaggi d'infanzia, gli amici e la famiglia. Si tratta di un viaggio fisico e simbolico: al direttore del MoMA che aveva sostenuto che il design di molte fotografie sembrava irradiarsi circolarmente da un nucleo centrale, Eggleston rispose che «the pictures were based compositionally on the Confederate flag»⁵⁴⁹.

Il volume si apre con una fotografia scattata a Memphis (anche in questo caso i titoli delle fotografie corrispondono ai luoghi in cui sono state realizzate) che ritrae una porta d'ingresso di una casa. Al battente è appeso un cestino in vimini con un mazzolino di fiori blu e bianchi. La porta bianca, composta di pannelli rettangolari, è chiusa e sulla sua superficie si riflettono ombre indistinte. Non è perfettamente al centro dello scatto: sulla sinistra, infatti, è incluso il montante (escluso invece nella parte di destra) e una parte di campanello (di cui vediamo alcuni dettagli nascosti grazie all'ombra). È certamente un ingresso di una casa privata: posta all'inizio del volume potrebbe essere, forse, un invito ad entrare in un mondo intimo e personale, in una "casa" fatta di interni e paesaggi, solitudini e gioco, luci e ombre. Potremmo pensarle come la porta della casa di Laura Palmer, da cui passeranno tutti i personaggi e si sprigioneranno tutti i segreti della cittadina di Twin Peaks.

A differenza di altri lavori finora analizzati, la *Guide* è ricca di ritratti: ci sono membri della famiglia (si consideri per l'esempio l'iconica fotografia *Sumner, Mississippi, Cassidy Boyou in background*), amici (uno degli scatti più celebri ritrae il dottor Thomas Chester Boring nudo nella sua camera da letto con la scritta GOD sulla parete di fondo)⁵⁵⁰, e persone incontrate per strada. Non sappiamo, per esempio, chi sia il giovane che si affaccia dal finestrino dell'auto

⁵⁴⁹ Ivi, p. 12.

⁵⁵⁰ La fotografia è stata scattata a Greenwood, Mississippi, nella casa del dentista amico di Eggleston. Boring era un veterano della Marina e un personaggio noto nella demi-monde di Memphis. Boring era il genere di persona che attirava molto Eggleston: si racconta che fosse un narratore nato con un forte spirito anticonformista per l'ambiente conservatore del Sud che entrambi condividevano. Boring venne assassinato in Mississippi e il suo omicidio è rimasto irrisolto.

vicino a Greenwood, Mississippi, ma la fotografia è interessante perché ci dice molto della “postura” fotografica di Eggleston: invece di rimanere “al di qua” della macchina e scattare, Eggleston diventa parte della fotografia permettendo all’osservatore di conoscere la sua posizione al momento dello scatto. Nella parte inferiore dell’immagine vediamo infatti i piedi del fotografo appoggiati alla portiera dell’automobile bianca: sdraiato supino a terra tra le verdi spighe di grano, rivolge l’apparecchio fotografico verso l’alto includendo parte dell’auto, una porzione di cielo azzurro e il volto, parzialmente in ombra, dell’uomo ritratto. Sulla destra si intravede un viso di donna in ombra, con lo sguardo rivolto verso l’uomo con cui condivide il viaggio.

Sono quindi già presenti, in questo primo lavoro a colori, sia il suo punto di vista “decentrato” e inedito, che si accentuerà nelle opere successive, sia i campi lunghi dei suoi paesaggi. Scriverà Eudora Welty nella prefazione a *The Democratic Forest*, tra i progetti più celebri di Eggleston, che analizzerò in chiusura di questo capitolo: «In the home place – any home place in the world – the long view is the one like memory’s view: it show us everything at once»⁵⁵¹. Lo sguardo all’orizzonte, il campo lungo, dicono di un certo paesaggio, senza confini, che si estende a perdita d’occhio e si fa partecipe di un immaginario. Mostra “everything all at once”, sullo stesso piano, senza prediligere alcun aspetto: nel fare ciò si presenta come lo sguardo della memoria, in cui il tempo diventa *durata* e lo spazio ospita ricordi vividi che si mescolano a elementi immaginati. È lo sguardo dell’*home place*: la realtà “a casa” si confonde con la memoria, il ricordo e il sogno. Il tempo di casa è diverso da ogni altra dimensione temporale. La vita si intreccia alla morte, il sonno alla veglia, l’ordinario allo spaventoso. Consideriamo, per esempio, la fotografia *Near extinct Wannalaw Plantation, Mississippi*.

⁵⁵¹ E. Welty, *Introduction* in W. Eggleston, *The Democratic Forest*, Steidl, Göttingen 19XX, p. 14.



Near extinct Wannalaw Plantation, Mississippi, 1976 © Eggleston Artistic Trust

Un campo lungo, appunto. L'orizzonte, composto di una distesa boschiva appena visibile, divide l'immagine e libera un cielo grigio-azzurro con dense nuvole grigiastre. Nella parte inferiore uno spiazzo sterrato e fangoso conduce a una baracca in legno abbandonata, situata sulla sinistra. Sulla destra, in lontananza, un'automobile bianca parcheggiata, una piccola macchia di luce. Lo sguardo cade inevitabilmente sul centro dell'immagine, che non corrisponde al centro geometrico della composizione, ma al punto in cui confluiscono tutte le linee di forza: il cane. Rivolto verso l'obiettivo, è fermo in questa distesa di fango e terra, unico rimasto nella quasi estinta piantagione di Wannalaw in Mississippi. Ogni elemento è in attesa, l'atmosfera si addensa e la minaccia è sempre latente. Una strana inquietudine attraversa l'immagine: potrebbe accadere qualcosa da un momento all'altro. È uno *snapshot* che sembra avere la durata di un intero film: non c'è alcun "attimo", se non quell'infinito intervallo di tempo tra *l'attuale* e *il possibile*, tra ciò che c'è e ciò che potrebbe arrivare, l'evento e l'attesa dell'evento. Trattandosi di una piantagione quasi abbandonata, potremmo anche sostenere che la fotografia ritragga quell'intervallo tra il non più e il non ancora, tra la grandiosità del lavoro redditizio nella piantagione e la sua stessa estinzione, l'operosità e l'inoperosità, il fare e il non fare.

Allo stesso modo, un'altra fotografia della sequenza ci interroga sul tempo in relazione al paesaggio: s'intitola *Near Minter City and Glendora, Mississippi* e negli anni è diventata iconica per la sua interessante componente cromatica.



Near Minter City and Glendora, Mississippi, 1976 © Eggleston Artistic Trust

La fotografia è costruita sulla prospettiva disegnata dalla strada asfaltata, la quale definisce una diagonale che dalla porzione in basso a destra corre fino all'orizzonte. I pali della luce brevi segmenti verticali, mentre i loro fili seguono la linea della strada. Si intravede una casa in lontananza. Sulla destra si apre invece un campo verde intenso. L'orizzonte piatto della campagna incontra un cielo blu chiaro, lattiginoso, in cui possiamo percepire tutta l'umidità e la calura del clima del Delta. Come il cane nella fotografia precedente, anche in questo caso abbiamo un "personaggio" nel mezzo di questo paesaggio deserto. Si tratta di una donna afroamericana, che Eggleston ha sostenuto di aver voluto includere nello scatto in quanto indossava un vestito verde dello stesso colore dell'erba viva dei campi. Porta un turbante azzurro chiaro, delle scarpe panna e cammina verso l'osservatore con una borsa bianca nella mano destra. Chi è? Dove sta andando? Perché si trova lungo una strada deserta?

Attraverso personaggi anonimi, inquadrature coraggiose e punti di vista inediti, Eggleston ci conduce lungo le strade dei dintorni di Memphis e tra i campi del Nord del Mississippi, là dove era cresciuto e aveva vissuto il passaggio dalle grandi piantagioni all'introduzione delle aziende, le trasformazioni del territorio e l'affermarsi di zone suburbane prive di identità. Come ben sottolinea Richard B. Woodward in *Memphis Beau*:

As you drive south down Highway 61 with Memphis behind you, the road flattening out in every direction to the horizon, you understand how few of the usual visual props Eggleston has to work with. Like a Dutch landscape painter in the seventeenth century, he has to contend with country that lacks towering buildings, masses of people, mountains, or forests – any of the elements that artists have always relied on⁵⁵².

In questo paesaggio di casa, in forte trasformazione, deve trovare degli strumenti visivi e degli elementi che costituiscano un nuovo, inedito orientamento e un'immagine inedita di quei luoghi. Così, il nostro viaggio nella "Eggleston's County" è un vagare su strade deserte e orizzonti lontanissimi, che celano fantasmi e misteri. Il suo guidarci è sempre un lasciarci soli, quasi persi e senza alcun orientamento. Quando ci troviamo ad osservare una doccia vuota, rivestita di piastrelle verdi, ci assale uno strano senso di inquietudine e mistero; il forno vuoto e sporco di una qualche cucina di Memphis ci lascia interdetti – di fronte a quell'inquadratura e a quel soggetto, la domanda "perché?" perde ogni significato; lo sguardo dei due signori, l'uomo bianco vestito di nero e l'uomo nero con la camicia bianca, disegna una linea verso qualcosa di sconosciuto, che rimane nascosto (potrebbe anche essere un corpo trovato morto in mezzo alla palude, o il corpicino del figlio scomparso di *Outer Dark*, non lo sapremo mai).

Questo viaggio nel viaggio, nei territori tra Memphis e il Mississippi che sono lande di sogni, ricordi e immaginazione, ci porta verso luoghi sempre meno fisici, in cui la geografia si confonde e perde le sue coordinate classiche. C'è sempre un momento, in ogni viaggio, in cui i paesaggi che si attraversiamo cominciano a fondere e rendere inscindibili le immagini che ci eravamo costruiti *prima* del viaggio con ciò che viviamo *durante* e, soprattutto, con quella stratificazione e caduta di fantasticherie, immagini che vorremmo raccontare *poi*, al ritorno, ricordi che accendono associazioni di colori già visti, odori già sentiti, oggetti già conosciuti

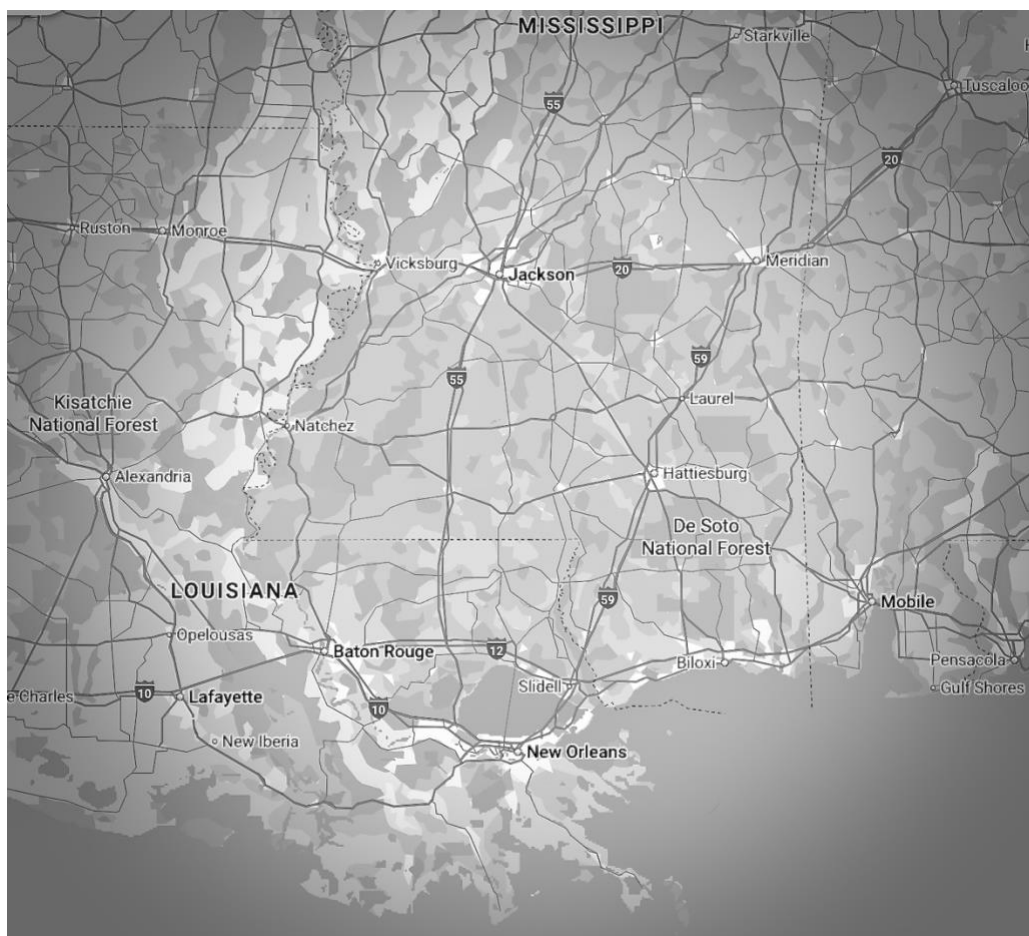
⁵⁵² R.B. Woodward, *Memphis Beau*, "Vanity Fair", October 1991, p. 244.

che qui, adesso, si ricoprono di nuovi significati e nuove tonalità affettive. Così, questo viaggio continua, ma i confini temporali e spaziali si fanno sempre più sfocati, perdono riferimenti espliciti e precisi. Torniamo verso il mare *camminando*: prima attraverso un'altra contea dimenticata, poi muovendoci “verso Sud” fino a scorgere un oceano grigio, desolato, un «mare alieno».

3.1.8. Settima tappa: errare per il ritorno al mare. La narrativa di strada in *Outer Dark* e *The Road*

*What things were in the world that
he would never know or see because
the simple needs of staying alive captured
his life from sun to sun and year to year?*

Sanora Babb, whose names are unknown



Mappa 8 – Louisiana, Mississippi e parte del Tennessee (Google Maps, scala di grigi)

A questo punto del viaggio, la mappa si scolorisce e assume le sembianze di un disegno infantile in cui c'è spazio per un solo tratto, impreciso e frammentato. È un tracciato oscuro e spettrale, in cui la realtà si intreccia al sogno e, man mano che si procede nel buio della strada, non rimane che un flebile fuoco, unica scintilla di *possibilità*. Il primo *dreamscape* è quello attraversato da Culla e Rinthy Holme, i protagonisti di *Outer Dark*⁵⁵³: dopo che Rinthy ha dato alla luce un bambino, Culla, padre del neonato e fratello di Rinthy, lo abbandona nel bosco, vicino a un fiume. La sorella-madre parte quindi sola alla ricerca del figlio per le strade di una terra ostile e pericolosa. Poco dopo, il fratello si mette in viaggio alla ricerca di Rinthy, percorrendo strade simili, con la certezza di ritrovarla.

Outer Dark è un racconto di strada (*road narrative*): fatta eccezione per la scena del parto, tutta la narrazione si sviluppa per strada, lungo i tragitti paralleli che compiono i due personaggi principali. Quello che attraversano è un mondo surreale: il paesaggio rispecchia i tormenti di Culla e i sensi di colpa di Rinthy, la loro interiorità è manifesta nel territorio in cui si muovono a fatica. Le numerose occorrenze dei termini *oscurità* e *ombra* ne rafforzano l'effetto straniante e tenebroso. È proprio sulla questione dell'ombra che vorrei concentrare questa mia analisi: il cammino di Culla e Rinthy si sviluppa infatti spesso attraverso la descrizione della loro ombra riflessa nel paesaggio. Elemento molto visivo e necessariamente connesso alla presenza di luce, le ombre dei personaggi assumono in *Outer Dark* le sembianze di un corpo dannato nell'inferno dantesco. Allo stesso modo, le ombre degli alberi, delle falene, delle case o dei pali costituiscono l'elemento spettrale ricorrente nella narrazione.

La guardarono sedersi, tenendo l'involto davanti a sé, e intanto la lampada vicina al suo gomito era assediata da una falena, la cui ombra scura, proiettata sul volto di Rinthy, sembrava prigioniera dentro i contorni del suo cranio delicato, dell'osso sottile e rosato, come un oggetto racchiuso in una maschera di porcellana. Dio mio, disse lei, è tutto il giorno che non mi siedo⁵⁵⁴.

⁵⁵³ C. McCarthy, *Outer Dark*, Random House, New York 1968; tr. it. *Il buio fuori*, Einaudi, Torino 1997. Prendo a prestito l'uso del termine *dreamscape* in relazione al romanzo da D.C. Luce, *Reading the World*, cit., pp. 62, 63.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 50.

C'è un altro passaggio in cui McCarthy descrive la proiezione di un'ombra sul volto di Culla, creando un ulteriore parallelismo interessante tra i due personaggi: «Holme si deterse il sudore dalla fronte con un dito. L'uomo guardava la strada, facendo girare in bocca il filo d'erba, cosicché l'ombra sottilissima dell'acetosella si allungava e accorciava sulla sua faccia come l'asta di una meridiana sotto un sole impazzito»⁵⁵⁵. Tutto questo proiettarsi e riproiettarsi di ombre su superfici differenti disegna un mondo in cui le “sagome delle cose” sono più vere delle cose stesse: o piuttosto, platonicamente, l'accesso e la conoscenza del “reale” avviene soltanto attraverso le ombre riflesse⁵⁵⁶. Due momenti in modo particolare evidenziano questo aspetto, entrambi intimamente connessi al paesaggio:

Continuò a camminare anche dopo il tramonto del sole. Non vide altre case. Più tardi la luna salì in cielo, e la strada davanti ai suoi occhi serpeggiava gessosa e irreale fra il nero dei boschi. [...] Portava con sé un bastone, e con esso saggiava tutte le piccole ombre sul terreno sopra il quale camminava, ma sulla strada c'erano soltanto le sagome delle cose. [...] Riprese a camminare a passo svelto, attraverso il paese in cui case e edifici in ombra tagliavano in due la strada e la sua stessa sagoma si librava agile sopra i tetti, e poi si ritrovò in campagna, passò oltre fattorie oscure e remote nei campi rigogliosi di inizio estate, immerso nella frescura della notte, in un silenzioso e azzurro mondo dei morti⁵⁵⁷.

Le città sono vuote, nei campi non ci sono case, tutto il paesaggio ha il carattere dell'*irrealtà*. Come una figura uscita da un sogno, Culla Holme si ritrova a camminare sulle sagome dei tetti e a muoversi attraverso città vuote, affrontare fiumi in piena e lottare con una perenne oscurità. Gli unici accenni di luce e di calore sono riferiti alla figura di Rinthy: come sostiene ancora Luce, la giovane donna è spesso circondata da un cerchio di luce fragile e circoscritta, che ne illumina la figura come un ritratto su fondo nero. Se Culla vaga in un vuoto senza suono alcuno, Rinthy riesce a schermarsi dal “buio fuori” grazie a quest'aura di luce flebile: «Lei si portò lentamente al centro della stanza, e si fermò in quella luce che si andava affievolendo, quasi a cercarvi calore o grazia»⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 68.

⁵⁵⁶ Sul platonismo in *Outer Dark* si veda D. C. Luce, *Reading the World*, cit., pp. 100-113.

⁵⁵⁷ C. McCarthy, *Il buio fuori*, cit., p. 115.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 164.

Nella cupa solitudine di un mondo abbandonato e destinato alla perdizione, soltanto alcuni elementi naturali sono attraversati da una forza vitale: le erbacce rigogliose di campo, le stelle nel buio assoluto della notte, il fuoco caldo del falò e l'impeto sublime del fiume. Attraversati «da qualcosa di invisibile»⁵⁵⁹, sono indifferenti alla sofferenza e alla perdizione umana. Quest'ultima non si specchia nell'ambiente e nei suoi elementi, ma si rende visibile attraverso il paesaggio. Descritto come “desolato”, “infernale”, “distesa spettrale”, “giardino dei morti”, “denso di calore”, quasi sul punto di esplodere, il paesaggio di *Outer Dark* anticipa per molti versi quello di *The Road*. Quando alla fine del racconto leggiamo la descrizione che McCarthy fa della “fine della strada”, non possiamo non pensare a quella strada violenta e ostile che gli varrà il premio Pulitzer nel 2008:

La strada proseguiva attraverso una regione aperta e bruciata, e per miglia e miglia intorno solo le sagome carbonizzate degli alberi, in quella terra morta in cui nulla si muoveva, tranne faglie di cenere che si sollevavano dolorose e poi ricadevano nei solchi anneriti. Più tardi, quello stesso giorno, la strada lo portò a una palude. E lì finì. Davanti a lui si apriva una distesa spettrale nella quale spiccavano solo gli alberi nudi, contorti in pose di sofferenza e vagamente umanoidi, come figure in un paesaggio infernale⁵⁶⁰.

Il racconto si chiude nei pressi di una palude che odora di marcio, in cui non c'è più traccia di vita e dove anche la strada, metafora di ogni possibile “cammino”, finisce. Le coordinate geografiche sono ormai perdute, non c'è alcuna sensazione di familiarità con i luoghi attraversati (anche la baracca in cui Rinthy dà alla luce il bambino non è “casa”) e l'unica figura che può ancora pensare di “continuare” il cammino laddove la strada si interrompe è un cieco, che lentamente e inconsapevolmente procede nel buio della fine picchiando a terra con il suo bastone.

C'è un passaggio di *Outer Dark* che rende già visibile la direzione e il tono postapocalittico di *The Road*. McCarthy si riferisce infatti a Culla Holme nei termini di un «viaggiatore solitario diretto a sud» su una strada desolata immersa nell'oscurità in cui «nemmeno un cane gli rivolse la parola»⁵⁶¹. L'unica coordinata geografica che emerge tra le pagine del romanzo premio

⁵⁵⁹ Ivi, p. 171.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 213.

⁵⁶¹ Ivi, p. 78.

Pulitzer è lo spostamento “verso sud”, in direzione dell’oceano⁵⁶². Non è presente nessun riferimento a uno Stato in particolare, perché «adesso di stati non ce ne sono più»⁵⁶³. Nonostante non sia parte degli anni del Tennessee e non includa riferimenti a luoghi precisi, non si poteva tralasciare in una ricerca sul paesaggio e le sue rovine un breve accenno all’ambientazione di *The Road*. Non tanto per il carattere postapocalittico, per cui è immediato il pensiero a “ciò che resta”, quanto piuttosto per l’accurata scelta e descrizione delle “cose essenziali” che i due protagonisti, un padre e il suo bambino, portano con sé lungo la strada. Una coperta azzurra per coprire il bambino, un carrello del supermercato a cui attaccano uno specchietto retrovisore da motocicletta, una bottiglietta di plastica piena di sciroppo, un telo impermeabile da usare come tavolo, una pistola, uno zaino ciascuno, una cartina stradale della compagnia petrolifera tenuta insieme da pezzi di scotch, un binocolo, una piccola lampada e dell’olio per accenderla: questo il repertorio di oggetti che McCarthy “affida” ai due viaggiatori. Lungo il cammino si imbattono in case di lamiera, un granaio dalla porta logora con all’interno tre corpi appesi, un vecchio affumicatoio, distributori automatici di bibite rovesciati a terra, pompe di benzina arrugginite, qualche vecchia automobile, cartelloni pubblicitari di motel, un camion mezzo schiacciato con le gomme a terra. È una terra piena di oggetti inutili, ormai inoperosi, che il bambino inizialmente raccoglie per portare con sé qualche traccia del mondo materiale: «cianfrusaglie sparse al bordo della strada. elettrodomestici, mobili. Arnesi. Oggetti abbandonati in un lontano passato da pellegrini in cammino verso le loro morti collettive»⁵⁶⁴. Essi sono l’ultimo *residuo* materiale e umano in terreni vuoti che un tempo erano orti, boschi di alberi morti e città ormai disabitate e abbandonate.

In un’oscurità «che non aveva profondità né dimensioni», nel silenzio tombale delle lande grigie in cui «il sole invisibile non proiettava ombre», padre e figlio procedono lentamente verso il mare. Quando, sbucando da una curva della strada, intravedono la «spiaggia grigia con le onde lente che si infrangevano pigre e plumbee», si trovano di fronte a un «mare alieno che bagnava le coste di un mondo sconosciuto»⁵⁶⁵. Viene in mente la videoinstallazione *Voir la mer* dell’artista Sophie Calle, in cui alcune persone turche che non avevano mai visto il mare vengono condotte sulla costa del Mar Nero con gli occhi chiusi o bendati e l’artista registra e

⁵⁶² C. McCarthy, *The Road*, Random House, New York 2006; tr. it. *La strada*, Einaudi, Torino 2007, p. 4: «Si stavano spostando verso sud. Lì non sarebbero sopravvissuti a un altro inverno».

⁵⁶³ Ivi, p. 34.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 152.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 164.

cattura in video gli occhi che contemplano qualcosa per la prima volta⁵⁶⁶. Anche il padre e figlio di McCarthy è come se vedessero il mondo per la prima volta. Osservandone la trasfigurazione, in quel momento tra il *non più* e l'*ancora*, possono cogliere il «poderoso controspectacolo delle cose che cessano di esistere» e, forse, «guardandone la distruzione, finalmente sarebbero riusciti a vedere come era fatto il mondo»⁵⁶⁷. Il mondo è forse fatto di ciò che rimane del mondo stesso? E *cosa* rimane di questa terra desolata, idropica e gelidamente terrena, in questo assoluto silenzio e in questa oscurità che non lascia posto ad alcun colore?

Non rimane nulla della casa d'infanzia del padre, che i due fuggiaschi incontrano all'inizio del viaggio. Le assi di legno scrostate sono state staccate, le zanzariere marciscono sul pavimento, le stanze sono vuote, il giardino in rovina. Immobile nella stanza che un tempo ospitava il salotto, il padre tasta con il pollice i forellini lasciati nel legno dai gancetti a cui appendevano le calze nel periodo natalizio. E il bambino «lo guardava seguire il richiamo di spettri che lui non poteva vedere»⁵⁶⁸. L'unica *immagine* della famiglia che riemerge di tanto in tanto in sogno è quella della madre del bambino prima della sua morte, avvenuta durante il parto. Del passato rimangono solo immagini sbiadite, spettri invisibili.

Ciò che resta invece, in questa distesa di rifiuti e cadaveri, di spettri e di incubi, in una natura ridotta a terra bruciata e grigia, è il *fuoco*. Il celebre passaggio in cui il figlio afferma una speranza di sopravvivenza «perché noi portiamo il fuoco» è il fulcro del racconto. Il fuoco è il racconto, su eco agambeniana. Unico bagliore luminoso rimasto, unico elemento colorato e unica fonte di calore anche quando il padre non riuscirà a sopravvivere al freddo, il fuoco è ciò che resta di un mondo in divenire, destinato alla sparizione. È anche, in ultima istanza, ciò che il padre lascia in eredità al figlio prima di morire. In uno degli ultimi commoventi dialoghi del romanzo, leggiamo:

Continua ad andare verso sud. Fa' tutto come lo facevamo insieme.

Fra poco ti passa, papà. Ti deve passare.

No, non passerà. Tieni sempre la pistola con te. Devi trovare gli altri buoni, ma non puoi permetterti di correre rischi. Niente rischi. Capito?

⁵⁶⁶ Cfr. S. Calle, *Voir La Mer*, Actes Sud, Paris 2013.

⁵⁶⁷ C. McCarthy, *La strada*, cit., p. 208.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 21.

Voglio restare con te.

Non puoi.

Ti prego.

Non puoi. Devi portare il fuoco.

Non so come si fa.

Sì che lo sai.

È vero? Il fuoco, intendo.

Sì che è vero.

E dove sta? Io non lo so dove sta.

Sì che lo sai. È dentro di te. Da sempre. Io lo vedo⁵⁶⁹.

Il fuoco è *vero*. È il bagliore di un futuro ancora possibile. È il *mistero* senza il quale non può esistere il racconto, la letteratura: lo spettro che rende possibile l'incanto.

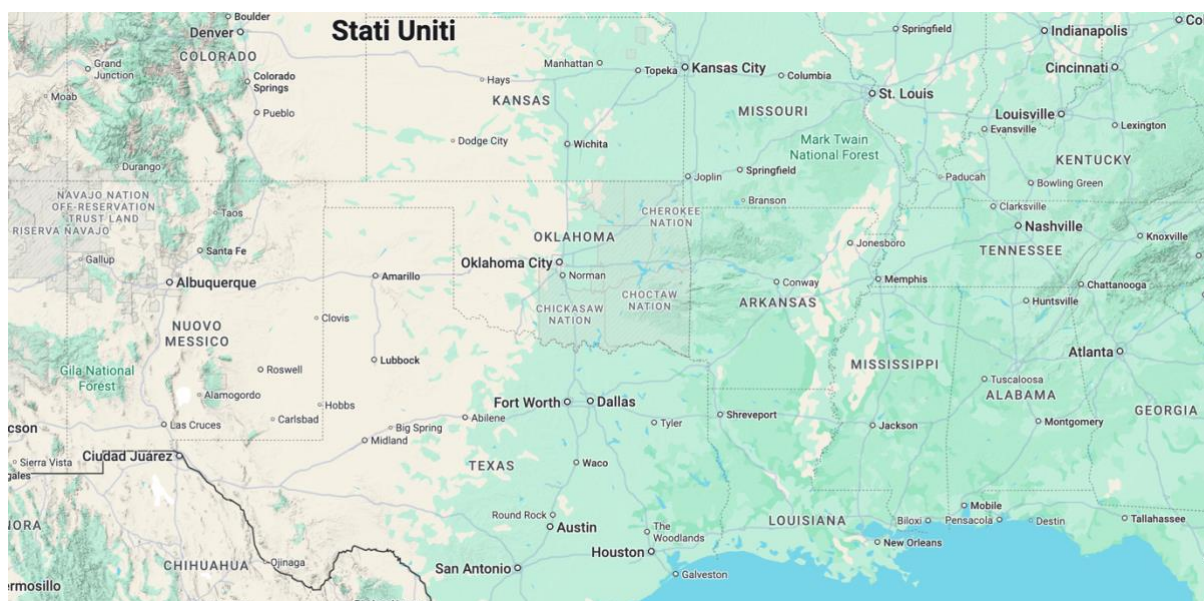
Giungiamo quindi all'ultima tappa di questo viaggio: qui, il racconto si fa immagine e lo sguardo ultimo è ancora una volta quello di un bambino, che, abbassando il suo punto di vista sulle cose, le rende *visioni* e *immagini residue* di un mondo ingannevole e in via di dissoluzione.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 212.

3.1.9. Ottava tappa: il laboratorio del visibile. *The Democratic Forest* and *Los Alamos*

Sometimes, there seems to be a halfway point between where you've been and everywhere else, and we were there. All the trees were dead, and the hills looked flat like in real bad landscape paintings in some nowhere gallery off an interstate but still, it looked kind of poetry. [...]

Ada Limón



Mappa 9 – Stati del Sud e del Sud-Ovest (Google Maps)

Quando si torna da un viaggio, nei giorni immediatamente successivi, le immagini dei paesaggi attraversati si mescolano alle voci udite, ai sapori dei piatti provati, agli odori della strada. Tutto è già ricordo, ma allo stesso tempo una parte del nostro sensorio è ancora tra quelle distese, con lo sguardo che tenta di aggrapparsi all'orizzonte lontano e inafferrabile. Parafrasando la poetessa Ada Limón, ci troviamo ora in quel punto a metà strada tra dove siamo stati e qualsiasi altro posto. Ed è in quel punto – dove si concentrano e al tempo stesso irradiano tutte le forze invisibili che abbiamo esperito – che le immagini del “viaggio prima del viaggio” e le fotografie scattate durante il nostro vagare attraverso il Sud diventano *visioni*.

Lo dice bene Eudora Welty nell'introduzione a *The Democratic Forest*: «What we have here is a set of visions. Like a magician, William Eggleston has raised them out of light, colour, smoke

and an absence of people»⁵⁷⁰. Uno dei lavori più celebri e complessi di Eggleston, *The Democratic Forest*, pubblicato per la prima volta nel 1989 e poi riedito in due successive versioni, è davvero un insieme di *visioni*. Oggetti comuni vengono “trattati” con la stessa attenzione di soggetti più elevati: un mazzo di fiori sul tavolo del salotto si trasfigura in un’apparizione di colori, le colate di vernice su un muro anonimo diventano un dipinto astratto, le prime macchie di un *dripping* in esterno. L’opera, dal titolo molto felice, conta centocinquanta fotografie nella prima edizione, che diventano seicento nella pubblicazione del 2016 di Steidl, arrivando ad assumere le dimensioni di un’opera epica. Leggiamo nella postfazione del volume, tratta da una conversazione con Mark Holborn nel 1988: «All the work from this period from 1983 to 1986 was unified by the democracy»⁵⁷¹. L’idea di *democrazia* del visibile è al cuore dell’operazione fotografica che attraversa tutto il libro ed è stata in più occasioni oggetto di studio da parte della critica⁵⁷². Tornerò sulla questione nel prossimo capitolo. Qui vorrei invece condurre un’analisi di una parte della sequenza contenuta nella prima edizione, in quanto aiuta a mettere a fuoco alcuni aspetti utili all’argomentazione. L’ordine complessivo delle fotografie, frutto della collaborazione tra il fotografo e Mark Holborn, è molto interessante in quanto si sviluppa attraverso bruschi stacchi che determinano non soltanto un cambiamento di soggetti, ma anche di tonalità di colore e atmosfera. La sequenza segue un ordine di luoghi; determina invece come una “narrazione” discontinua, con una propria punteggiatura e pause più o meno lunghe e sospese. La micro-sequenza che voglio analizzare si articola come una strofa di un poema in prosa: la prima fotografia dialoga con la quarta, la seconda con la terza, come a costituire una quartina. A differenza delle altre fotografie che compongono il volume, il cui titolo corrisponde, come nella maggior parte dei lavori di Eggleston, al nome del luogo, queste quattro sono *untitled*. La prima mostra una statua di un leone dall’espressione sorpresa: i grandi occhi spalancati, la bocca aperta, la zampa destra su una sfera liscia, insieme alla presenza di una tenda al suo fianco, quasi fosse un sipario, ne delineano una figura inaspettata, che sembra davvero intenta a osservare stupita una qualche scena.

⁵⁷⁰ E. Welty, *Introduction*, cit., p. 15.

⁵⁷¹ W. Eggleston, *The Democratic Forest*, cit., p. 173.

⁵⁷² Cfr. B. Child, *Mapping The Democratic Forest: The Postsouthern Spaces of William Eggleston*, *Southern cultures*, 17 (2), June 2011, pp. 37-54; C. Hagen, *An Interview with William Eggleston*, in *Aperture*, Summer 1989; A. Schuman, *William Eggleston: Democratic Camera – Photography and Video, 1961-2008*, “Hotshoe International”, February/March 2009; C. Thompson, *William Eggleston: seen and unseen*, *The Print Collector's Newsletter* Vol. XXI No.5 November-December 1990.



Untitled © Eggleston Artistic Trust

Lo sguardo del leone non è rivolto allo spettatore: Eggleston sceglie questo punto di vista sulla statua (lo scatto è realizzato ad altezza statua, non dall'alto, ripresa frontalmente con un fascio di luce chiara, quasi bianca, che proviene da sinistra e ne illumina il muso e la criniera) proprio per accentuarne la carica surreale, come se si trattasse di un personaggio seminascondito e quasi bambinesco, che appare improvvisamente, ma di cui nessuno si accorge davvero e che, una volta “scoperto”, rovescia la prospettiva sulle cose. Ci ritroviamo infatti a guardare al tempo stesso con gli occhi del leone e con quelli di Eggleston. Non sappiamo che cosa stia osservando, ma è come se lo stessi guardando con lui, con i suoi occhi esterrefatti.

Segue una fotografia di una natura morta: un candelabro a tre bracci e pendagli in vetro trasparente con candele bianche ancora intatte, appoggiato su un tavolo in legno scuro con un'alzata che copre parte della parete. Sul piano, delle foglie verde-marrone adornano la base del candelabro. La porzione destra dell'immagine è invece occupata dalla parete giallastra liscia, le cui sfumature sono determinate dall'angolazione della luce nella stanza. Quando Eggleston sostiene che ogni suo lavoro «it's about photography», intende che non c'è *significato* o *referente* in una fotografia come questa. Sono fotografie che parlano della Fotografia: al centro vi è la luce, qui letteralmente legata all'oggetto rappresentato. In questo

caso, una luce calda e fioca che entra da una finestra sulla destra. Non vediamo l'apertura, ma ne comprendiamo l'orientamento e l'ossatura grazie al riflesso che proietta sul pannello marrone. La luce illumina di un bianco quasi ottico le candele e colpisce alcune foglie rendendone percepibili le venature e lo spessore.



Untitled © Eggleston Artistic Trust

Poi, la terza fotografia: anche in questo caso una natura morta composta di due piccoli mazzi di fiori color lilla. Uno è poggiato in orizzontale sopra un cestino in argento con un manico sottile; l'altro è invece in un vaso alto e stretto, sempre d'argento, i cui fiori non sono interamente inclusi nell'immagine.



Untitled © Eggleston Artistic Trust

I vasi sono su un piccolo tavolo rotondo coperto da una tovaglia bianca, su cui i fiori proiettano la propria ombra. Sullo sfondo, a destra, si intravede una sedia nella penombra e, appena sopra, una tenda bianca che copre parte della finestra da cui entra la luce che illumina il tavolo e i fiori. Sulla sinistra invece, lo sfondo è nero, completamente in ombra.

Infine, la quarta fotografia, che torna a dialogare con la prima per soggetto e sguardo inedito sul “banale”. In una composizione concitata, mostra un insieme di piccole statue su un tavolo di cui intravediamo soltanto il piano d’appoggio. Sono putti color bronzo, le cui figure non sono precisamente distinguibili perché animate dalla luce che proviene da sinistra. Appaiono come morbide silhouettes vorticanti, una delle quali, in primissimo piano sulla destra, è sfocata. Nella porzione superiore dell’immagine, scorgiamo parte del lampadario in stile rococò i cui fiori e pendagli diventano un tutt’uno con il gruppo statuario sottostante. Sullo sfondo, l’alto schienale di una bergère bianca con i bordi marroni.



Untitled © Eggleston Artistic Trust

Nessuna di queste fotografie sarebbe classificabile come “di paesaggio”. Eppure, nella totale assenza dell’essere umano, dicono di un preciso rapporto con il luogo, di un modo di *stare e guardare* al mondo. Di più: nelle parole di Welty, esse «succeed in showing us the *grain* of the present, like the cross-section of a tree. The photographs have cut it straight through the center»⁵⁷³. La *grana* della fotografia è la *grana* del presente, inteso come l’*attuale*. In questo senso – come ha magistralmente sostenuto Ugo Mulas nella sua *Verifica 5* – Eggleston “tratta le cose in modo democratico” (*treating things democratically*): il desiderio è quello di mostrare la *grana* del reale, nella sua assoluta banalità e reversibilità⁵⁷⁴. E per mostrarla, per “renderla

⁵⁷³ E. Welty, *Introduction*, cit., p. 13 (corsivo mio).

⁵⁷⁴ Nella *Verifica 5*, Mulas scatta un intero rullino di fotografie del cielo con il massimo grandangolo dal terrazzo di casa sua in piazza Castello 11 a Milano. Successivamente sceglie uno degli scatti ottenuti, lo ingrandisce in fase di sviluppo e stampa «al limite della grana», in modo da ottenere «la trama più compatta possibile per rendere nel migliore dei modi questa immagine del cielo». Infine, seleziona una piccolissima parte dello scatto stampato, passando da tre centimetri ad un ulteriore ingrandimento di tre metri e mezzo. Ciò che scaturisce dalla terza operazione è una «superficie granulosa», il cui elemento dominante sono i sali d’argento che compongono ogni fotografia. In questo modo, da un lato l’artista riconduce lo scatto alla materia che lo costituisce, alla “grana” di cui ogni fotografia è composta; dall’altro però desidera riflettere sull’uso dell’ingrandimento oltre il limite fissato con la seconda immagine, tale da snaturare la rappresentazione. Scrive infatti egli nel testo relativo alla *Verifica* che «ci si accorge che si potrebbe ottenere la stessa immagine fotografando un muro, cioè che l’immagine è reversibile, intercambiabile». Cfr. U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. 156.

visibile”, occorre snaturarla, presentarla da un punto di vista inedito, trasformarla in *visione*. Perciò i soggetti – ove presenti – appaiono altro da ciò che sono: sono raramente al centro dell’inquadratura e anzi spesso sono “tagliati”, non completamente inclusi, ritratti da angolazioni storte e disturbanti. Si potrebbe assumere la dicitura mulassiana: “giungere al limite della grana”. Qui si inserisce il “programma” di Eggleston, che va da tutt’altra parte rispetto a Mulas, ma che, come il fotografo milanese, muove da riflessioni comuni legate all’arte concettuale e pop degli anni Sessanta e Settanta. In questa radicata e assolutamente necessaria fiducia nel mezzo fotografico e nei processi di stampa e colore, Eggleston fonda il suo “laboratorio” di visione, che culmina con quella che Thomas Weski, uno dei suoi curatori più fidati, ritiene essere l’opera più importante: *Los Alamos*⁵⁷⁵. Pubblicato nel 2003 dall’editore Scalo in occasione della mostra al Museo Ludwig di Colonia e successivamente riedito in un’edizione ampliata (*Los Alamos revisited*) da Steidl nel 2012⁵⁷⁶, *Los Alamos* è frutto di una serie di viaggi attraverso gli Stati Uniti che Eggleston e l’amico Walter Hopps hanno intrapreso tra il 1965 e il 1974. Racconta Weski, curatore della prima edizione, di aver visto un estratto di cinque o sei immagini in un magazine intitolato “Grand Street”. L’editor era lo stesso Hobbs e aveva scritto una breve introduzione, che sarà mantenuta come prefazione nell’edizione del 2003. Dopo aver visto quelle immagini radicalmente *nuove* e rivoluzionarie – anche rispetto alla *Guide* – Weski comincia a fare visita a Eggleston nella sua casa di Memphis per scavare più a fondo in quel lavoro ancora sconosciuto. Scopre quindi che Eggleston aveva lasciato un ingente numero di negativi a Hobbs affinché li editasse in seguito. Purtroppo, Hobbs fu colpito da un infarto improvviso poco dopo e nessuno era al corrente del progetto e di dove si trovassero i negativi. Questa è la ragione per cui *Los Alamos* ha visto il suo compimento e la pubblicazione solo molti anni dopo.

Ora, Los Alamos è il nome di una città dal *peso* storico per nulla indifferente. Situata nel deserto del New Mexico, era stata scelta dal governo americano come luogo segreto che potesse ospitare i laboratori per gli esperimenti nucleari a partire dalla Seconda Guerra Mondiale. Ci si potrebbe dunque aspettare un volume di fotografie realizzate nei luoghi desertici attorno a Los Alamos. Al contrario, invece, nessuna delle fotografie contenute nel volume è stata scattata a Los Alamos. Se non è dunque *quel* luogo specifico, per quale ragione scegliere come titolo il nome di un posto che così immediatamente rimanda a uno dei capitoli più bui della Storia del Novecento?

⁵⁷⁵ W. Eggleston, *Los Alamos*, Scalo, Köln 2003.

⁵⁷⁶ W. Eggleston, *Los Alamos Revisited*, Steidl, Göttingen 2012.

That day in New Mexico, passing through the pinon woods of the Jemez Mountains, past the guard gates of the National Laboratory, Eggleston turned with a small smile and said, “You know, I’d like to have a secret lab like that myself”. It seems clear from the investigations collected in *Los Alamos* that he already had found the key to his proper place of research⁵⁷⁷.

Per Eggleston, Los Alamos è stato sì un luogo di passaggio, parte di numerosi vagabondaggi in auto attraverso gli Stati Uniti, ma ha costituito anzitutto la *chiave* per la sua ricerca personale e artistica. Il suo laboratorio segreto. Il suo modo di pensare e guardare il mondo, la realtà. Le immagini enigmatiche presentate in volume senza titolo, proprio per evitare un troppo immediato riferimento a luoghi fisici, ci presentano un viaggio attraverso soggetti anonimi e paesaggi non identificati⁵⁷⁸. Che si tratti di un motel nei pressi di Albuquerque o di un *grocery store* di Memphis, ciò che importa non è il riferimento al luogo geografico. Il viaggio ha perso le sue coordinate spaziali ma anche temporali, il prima e il dopo: la sua sequenza è ora soltanto “un romanzo”. Eggleston affermerà infatti che «the series of photographs is like a novel. If a person went slowly through that body of work, it would be roughly like reading a novel»⁵⁷⁹. Tornerò su questa affermazione di capitale importanza nel prossimo capitolo. Qui occorre invece domandarci: cosa *leggiamo* in *Los Alamos*? E perché è la fine del nostro viaggio?

La risposta sarà sempre parziale e incompleta. Chiedersi che cosa si legge in una grande opera dal carattere quasi epico richiederebbe una disquisizione molto più ampia, che qui non è possibile condurre. Sarà però sufficiente coglierne un aspetto, che fa da ponte con il capitolo che segue e che spiega la collocazione dell’opera al termine di questo vagare per il Sud. Mi servo quindi di una citazione da *Home* di Marilyn Robinson, perché aiuta a mettere a fuoco la questione:

⁵⁷⁷ W. Hobbs, *Introduction* in W. Eggleston, *Los Alamos*, cit., s.n.p.

⁵⁷⁸ Soltanto dalla nota del curatore sappiamo che il viaggio proposto in *Los Alamos* include il centro del suo mondo – la città di Memphis e il misterioso Mississippi Delta – ma traccia altresì il suo spostamento verso Ovest da New Orleans a Las Vegas e il Sud della California, per terminare al Pier di Santa Monica a Los Angeles.

⁵⁷⁹ W. Ferris, *The Storied South: Voices of Writers and Artists*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2013, p. 249.

- Cos'è? Cos'è?

Jack posò il giocattolino sul tavolo. -È, - rispose, - una lente d'ingrandimento.

Robby la guardò. – Non è molto grande.

- Bè da qualche parte devi pur cominciare.

- Cominciare cosa?

- A cercare indizi. Qui. Mi pare di avere una macchia sul polsino della camicia. A te cosa sembra?

Robby la esaminò con la piccola lente. – Mi sembra una macchia e basta.

Jack si strinse nelle spalle. – Bene, ecco fatto. Caso chiuso⁵⁸⁰.

Una macchia sul polsino della camicia. Potrebbe essere *indice* di un fatto accaduto, rimandare a una certa situazione. Oppure essere “una macchia e basta”. L’occhio del bambino Robert non vede altro che una macchia di colore, laddove con ogni probabilità lo sguardo adulto e scaltro di Jack potrebbe costruire un *racconto* muovendo da quel dettaglio. Ora, immaginiamo che al posto della lente di ingrandimento Jack regali al figlio del pastore presbiterano di Gilead una macchina fotografica. Fotograferebbe, Robert, quella macchia sul polsino anche se la ritenesse “una macchia e basta”? O forse la domanda è malposta. Bisognerebbe invece chiedersi *come* la fotografia agirebbe su quella macchia, in che modo lo sguardo del fotografo potrebbe pensarla e vederla. E, soprattutto, come verrebbe restituita dalla luce.

Macchie sull’asfalto, fili del telefono, bottiglie di coca-cola, manichini, barattoli di vernice sono solo alcuni degli oggetti fotografati da Eggleston e riuniti in questo volume. Cose anonime, banali, di cui non sappiamo nulla. Ma oltre a essere “oggetti”, essi sono un insieme indistinto di colori e forme, superfici sensibili disegnate dalla luce. In fotografia, la luce diventa creatrice di “finzioni”, le associazioni di colori producono “astrazioni” e spesso la verità, come nei romanzi, si cela nell’*ombra*, in ciò che è nascosto o fuori dalla cornice dell’immagine. Ombra che, nelle fotografie di Eggleston, gioca un ruolo centrale. Se consideriamo, per esempio, la prima fotografia a colori realizzata da Eggleston, essa raffigura un commesso di un *grocery store* intento a spingere i carrelli della spesa per radunarli all’esterno del negozio.

⁵⁸⁰ M. Robinson, *Casa*, cit., p. 244.



Memphis (supermarket boy with carts), 1965 © Eggleston Artistic Trust

Indossa una camicia a maniche corte bianca e si intravede il grembiule grigio chiaro che copre le gambe. È ritratto di profilo, con il braccio sinistro allungato sui carrelli. Carnagione chiara, capelli corti con un ciuffo che richiama molto personaggi simbolo di quegli anni – da Elvis a James Dean. Da un punto di vista formale, l'inquadratura è leggermente inclinata dall'alto verso il basso: sullo sfondo l'immagine sfocata di una signora che indossa un paio di occhiali da sole neri e, soprattutto, l'ombra del ragazzo proiettata sulla parete di legno bianca del negozio. Accanto, l'ombra del fotografo. Se isolassimo la porzione della fotografia in alto a sinistra, avremmo una sorta di negativo dell'immagine complessiva. L'ombra del fotografo, che richiama uno degli elementi stilistici caratteristici dell'amico Lee Friedlander, rappresenta, come affermato da Ugo Mulas nella *Verifica 2*, «l'ossessione di essere presente, di vedermi mentre vedo, di partecipare, coinvolgendomi»⁵⁸¹. Ogni fotografia è il risultato di questo “essere-

⁵⁸¹ Cf. U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. XXX: «Qualche tempo dopo l'Omaggio a Niépce ho voluto verificare un altro aspetto della realtà della fotografia: la macchina. Contro la finestra c'è uno specchio, il sole batte sulla finestra, ne proietta l'ombra di un montante contro la parete e insieme proietta la mia ombra. Da questa ombra si vede che sto fotografando, e la mia azione appare anche nello specchio. In ambedue i casi c'è un elemento comune: la macchina cancella il viso del fotografo, perché è all'altezza dell'occhio e nasconde i tratti del volto.

nel-mondo”, essere dentro, presente, vedere e vedersi: la macchina è il punto di contatto tra ciò che sta di fronte e il fotografo, tra la realtà e il soggetto.

Ma l’ombra, nel caso di Eggleston, va oltre questo desiderio di “autorialità”: essa è prolungamento del soggetto, sua appendice e “spirito”. L’ombra è *personaggio*, «ha altrettanta presenza che il corpo. Ma l’ombra acquista tale presenza solo perché fugge dal corpo, è essa stessa corpo fuggito attraverso un punto preciso»⁵⁸². L’ombra è spinta, forza del soggetto fuori da sé e dal rappresentabile. Prendiamo ad esempio un’altra fotografia: essa raffigura un rubinetto fissato a una parete di mattoni in un esterno.



Mississippi, c. 1971-1974 © Eggleston Artistic Trust

Non è tanto il soggetto banale ad attirare l’attenzione, quanto piuttosto la sua ombra. O meglio, il rubinetto è inseparabile dalla sua ombra, è “reso visibile” dalla presenza dell’ombra, proprio come i personaggi di Francis Bacon, secondo la lettura di Deleuze, diventano *ottici* grazie all’ombra *malerisch*⁵⁸³. Ombra che *fugge* dal corpo, portando altrove lo sguardo dello

La verifica è dedicata a quello che io credo sia il fotografo che più ha sentito questo problema, e ha tentato di superare la barriera che è costituita dalla macchina, cioè il mezzo stesso del suo lavoro e del suo modo di conoscere e di fare. Forse, qui come nel successivo autoritratto con Nini, c’è l’ossessione di essere presente, di vedermi mentre vedo, di partecipare, coinvolgendomi. O, meglio, è una consapevolezza che la macchina non mi appartiene, è un mezzo aggiunto di cui non si può sopravvalutare né sottovalutare la portata, ma proprio per questo un mezzo che mi esclude mentre più sono presente».

⁵⁸² Cfr. G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 41.

⁵⁸³ Cf. G. Deleuze, 204: «E qui, nel momento stesso in cui la forma perde il suo carattere tattile, un mondo ottico puro tende a sprigionarsi. Ora è la luce a dare alla forma una chiarezza soltanto ottica e aerea, disaggregante, ora,

spettatore. La fotografia di Eggleston opera sul “decentrare”, costruire composizioni che spostino il *punctum* in luoghi sempre diversi e “instabili” dell’immagine. Il *mistero* che celano i suoi scatti sta in questa instabilità, assolutamente cercata, che disorienta e attrae l’osservatore, sollecitandone l’immaginazione. Il fotografo costruisce una narrazione per piccoli indizi, particolari nascosti e ombre atletiche: i personaggi ritratti sono sempre anonimi, non c’è mai traccia di empatia o di conoscenza dei soggetti – anche quando si tratta di amici; gli oggetti sono assolutamente comuni e banali; cieli blu limpidi si alternano a scenari piovosi, grigi e quasi post-apocalittici.

Come se ogni cosa, ogni bottiglia, ogni paesaggio e ogni insegna, fosse *in attesa* della fine, di una qualche esplosione. Le fotografie introducono uno *scarto* rispetto alla realtà, che rimanda alla realtà con più forza, con *violenza e mistero*. Esse trascendono un luogo e un tempo determinati: in questo senso, come il fotografo ha più volte sottolineato, non sono “fotografie del Sud” e per questa ragione sono sì la fine del nostro viaggio, ma al tempo stesso costituiscono quel “viaggio che sempre è”, il viaggio *dopo* il viaggio. Quell’insieme di forze che perdurano, che insistono nel nostro immaginario, trasformandolo continuamente. Non sono immagini nostalgiche, a mio parere: al contrario, sono ritratti inediti dei *reperti* materiali della nostra civiltà occidentale. Lo sguardo cerca negli oggetti di consumo, nei detriti e nei fossili contemporanei che costellano il paesaggio, una qualche verità e, nel farlo, costruisce un *racconto* che non ne esaurisce la complessità. Al contrario, esibisce e rivela gli spettri del contemporaneo senza dischiuderne il mistero, la trama invisibile che li lega. La fotografia opera in quella trama, non per risolverla, bensì per mostrare delle possibili mappe del mondo in divenire.

viceversa, è l’ombra *malerisch*, lo scurirsi del colore, a travolgere e dissolvere la forma, recidendone tutte le connessioni tattili».

3.2. Terra profondamente affettuosa e violenta

*Quando se n'è andato
fissi come un animale
le nuvole accecanti
con la catena spezzata della tua vita,
la vita che conosci:
la terra profondamente affettuosa
i paesaggi familiari
che lentamente mutano
migliaia di piedi sotto.*

Mary Oliver, *In volo*

Come succedeva a Cézanne dopo giorni di contemplazione della Sainte Victoire, torniamo dal viaggio con gli occhi rossi. Osserviamo i paesaggi familiari trasfigurarsi al nostro sguardo. Ogni oggetto, scena quotidiana, angolo della strada ha ora un sentore differente, lo si percepisce in modo diverso. È diventato “macchia di colore”, si è fatto “spettro”.

Dal fiume siamo arrivati al mare. Abbiamo percorso miglia nelle campagne del Mississippi, tra le città e le contee montane del Tennessee, abbiamo fatto un salto in Georgia nei dintorni del paese del presidente Carter e ci siamo infine lasciati smarrire lungo le *strade* che portano al mare. Due aspetti in particolare sono emersi dal viaggio: anzitutto, una dimensione dello spazio distesa, allargata, quasi sfrangiata. Al pari dello snodarsi del Grande Fiume, la direzione non è mai unica. Piuttosto, con le sue acque melmose e i suoi terreni paludosi, esso disegna cerchi, linee che si propagano nello spazio circostante e ne determinano una differente percezione. L'orizzonte sempre lontanissimo e il vuoto dei territori attraversati sono complici di questa spazialità altra. L'aprirsi dello spazio influisce radicalmente sulla dimensione temporale. Come il tempo di ogni viaggio, anche questo subisce accelerazioni improvvise alternate a momenti di pura stasi. C'è poco spazio per il passato. Al contrario, tutto sembra essere ancorato in un presente assoluto. Ogni momento può essere così «intrecciato, così unito per sempre a un altro che il tempo e lo spazio perdono di importanza»⁵⁸⁴. *Questo tempo e questo spazio* - «solo due punti di una lunga orbita che fanno continuamente ritorno»⁵⁸⁵ - determinano una geografia senza inizio né fine e si incontrano nel paesaggio del Sud che accomuna Eggleston e McCarthy.

⁵⁸⁴ M. Bible, *Little Lazarus*, Clash books, New York 2025; tr. it. *Goodbye Hotel*, Adelphi, Milano 2025, p. 122.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

E, nel paesaggio, il *resto*, la *rovina* assumono il carattere di testimonianza (il vestigio di qualcosa che non è più), ma anche di anticipazione (il resto di qualcosa che è ancora). In questo senso, essi dicono di una relazione *inoperosa* con il territorio: il paesaggio di resti, per il suo carattere di abbandono, non è sfruttabile né “vendibile”, da un punto di vista turistico o come “bene immobiliare”. Esso è, invece, un intenso campo di forze. Non è mai semplice “sfondo”, né sul piano del racconto né su quello della fotografia. Rivela stati d’animo, è specchio di esperienze comuni e cornice del *possibile*: si trasforma continuamente sulla base delle trasformazioni del vissuto naturale e umano. Dalle migrazioni alla costruzione di villaggi stanziali, dalle pratiche agricole a quelle industriali, dalle piccole comunità alle grandi metropoli, questi cambiamenti, insieme a inondazioni, piene, tornadi e incendi, *informano* il paesaggio e lasciano delle *tracce*, dei *residui* delle trasformazioni. Ne risulta una relazione in continuo mutamento, insieme alienata e affettuosa, nei confronti del territorio.

I progetti fotografici e i romanzi analizzati ci suggeriscono un rapporto con la terra e con i luoghi apparentemente contraddittorio. Da un lato, scorgiamo un Sud *attaccato* visceralmente alla terra, ai suoi cambiamenti, naturali e industriali, un Sud “maschile” e alienato, in cui regna una violenza spietata e una perpetua prevaricazione. Dall’altro però, proprio le rovine, i detriti, le “cianfrusaglie” inutili e abbandonate comunicano una particolare affettuosità e una poesia di *sense of place* capaci di accomunare tanto il necrofilo di *Child of God* quanto il vuoto delle campagne del Mississippi di *The Democratic Forest*. L’analisi ravvicinata di testi e fotografia serviva a *mostrare* questo duplice aspetto: attraverso le descrizioni e i punti di vista, abbiamo accesso a una dimensione insieme violenta e intima del paesaggio. Il procedimento di analisi non si limita però a “far vedere” alcuni aspetti attraverso le opere. Esso deve condurre a delle questioni più ampie che, in questo caso, partono dal Sud per aprirsi a un “paesaggio di resti” privo di coordinate. La voce di McCarthy e lo sguardo di Eggleston aprono a nuove geografie *possibili*, trame di immaginazione e realtà, visibile e invisibile: interrogando il paesaggio e i suoi spettri, dischiudono importanti riflessioni circa lo statuto *materiale* della fotografia e la funzione *misterica* del racconto.

CAPITOLO QUARTO

4.1. Il crepaccio del mondo

*[...] talvolta gli era parso di vedere
il crepaccio del mondo – malinconie, oh solo malinconie senz'altro –
il crepaccio entro cui il mondo spariva.*

Francesco Biamonti, *L'angelo di Avrigue*

Da uno sfondo nero emergono lievi e inquietanti rumori di sottofondo e un'inquadratura non a fuoco rivela forme e colori inizialmente incomprensibili. Ripreso molto da vicino, appare un letto vuoto e sfatto: con un lento movimento da sinistra verso destra, la macchina da presa si sposta nella penombra da un lenzuolo rosso a una coperta di lana gialla. Si ode un respiro affannoso, forse per la presenza di qualcuno sotto le coperte, che però rimane celato. Poi, la macchina da presa si avvicina al cuscino rosso scarlatto e, con un movimento che sembra voler affondare dentro le pieghe della federa, ne inquadra con insistenza la superficie, fino a sfocarsi e svanire nuovamente nel nero.

Questa sequenza, seconda parte dell'incipit di *Mulholland Drive* (2001) di David Lynch, è una delle emblematiche soggettive lynchiane che, muovendo da un dettaglio spesso ambiguo e di difficile comprensione, ne intensificano l'effetto di mistero e inquietudine. In questo caso, l'inquadratura sembra impossessarsi dello spazio fino a creare un mondo altro e visionario, abitato da fantasmi psichici e forze oscure. L'emergenza del fantasma moltiplica gli universi immaginari e il regista lavora sul visibile per proporci un nuovo e allargato orizzonte percettivo e sensitivo. Proprio questo «inseguimento dell'altro, dell'invisibile, del segreto nascosto nell'immagine» accomuna Lynch a Eggleston: i due, oltre a essere legati da un'amicizia

professionale, condividevano le comuni passioni della fotografia e dell'uso della videocamera⁵⁸⁶.

Pensiamo ora a una delle più celebri fotografie di Eggleston. Intitolata *Greenwood, Mississippi* – ma comunemente detta *Red Ceiling* – mostra un soffitto rosso sangue da cui pende una lampadina. I cavi bianchi dividono la superficie in sezioni e corrono paralleli ai due lati in cui il soffitto incontra le pareti, anch'esse di colore rosso. L'inquadratura, dal basso verso l'alto, include una porzione dei muri della stanza: su quello di sinistra una striscia nera divide il soffitto dalla parete e, nella parte inferiore, si vede lo stipite nero di una porta; su quello di destra appare invece soltanto una piccola parte di un poster con immagini del kamasutra.



Greenwood, Mississippi, 1973 © Eggleston Artistic Trust

⁵⁸⁶ Le fotografie di Lynch sono state esposte in più occasioni, anche in Italia, e sono pubblicate in P. Giloy-Hirtz (ed. by), *David Lynch: The Factory Photographs*, Prestel, London 2014.

Eggleston ha più volte mostrato interesse nei confronti del medium filmico e i suoi filmati sono stati oggetto della celebre mostra *William Eggleston: Democratic Camera, Photographs and Video, 1961–2008* realizzata dal Whitney Museum di New York in collaborazione con l'Haus der Kunst di Monaco dal 7 novembre 2008 al 25 gennaio 2009. Cfr. W. Eggleston, *Democratic Camera, Photographs and Video, 1961–2008*, cit.

Online si può inoltre trovare un estratto da un'intervista a Lynch in cui il regista racconta di una lunga conversazione avuta con Eggleston prima di andare a fotografare insieme: «We talked for about three hours in a little studio and his son and daughter were with him and we had a great talk and finally I think Winston his son said “You know you came here to photograph David and we should do that” and then we talked for another hour and then we went for a walk [...] and then we went to a certain place in the yard and all of a sudden he took the camera from Winston and pop! and then he moved a little and pop! and then it's the end of it». <https://www.youtube.com/watch?v=-sHqTfg0rhA>

La fotografia, scattata nel 1973 e di cui il MoMA e il Getty possiedono due esemplari, è stampata con tecnica a trasferimento di colore con un formato di 29,5 per 45,6 centimetri. «"The Red Ceiling" is so powerful that, in fact, I've never seen it reproduced on the page to my satisfaction»⁵⁸⁷, ha commentato il fotografo a proposito di quest'immagine. Il rosso della stampa dye transfer risulta infatti impossibile da riprodurre perfettamente sulla pagina stampata.

When you look at a dye-transfer print it's like it's red blood that is wet on the wall. The photograph was like a Bach exercise for me because I knew that red was the most difficult color to work with. A little red is usually enough, but to work with an entire surface was a challenge. It was hard to do. I don't know of any totally red pictures, except in advertising. The photograph is still powerful. It shocks you every time⁵⁸⁸.

Al pari di un'installazione di Hermann Nitsch, la pittura è indistinguibile dal sangue liquido: il rosso della fotografia è materico, la parete sembra cosparsa di sangue. I disegni erotici sulla parete caricano la scena di sfumature sessuali. Il colore, l'inquadratura, i dettagli della stanza accentuano l'atmosfera "scioccante", inquieta e violenta dell'ambiente, di cui non sappiamo nulla se non la località, ma che potrebbe facilmente essere identificato con una camera di un bordello o una stanza in cui è appena avvenuto un qualche crimine. Al pari dell'operazione di Lynch in apertura di *Mulholland Drive*, Eggleston si avvicina, con sguardo assolutamente singolare, alla parete entrando nelle pieghe della materia e lasciando che il soggetto perda di importanza e centralità. La lampadina, i cavi, persino i disegni sono un pretesto per la sfida di "costruire" l'immagine soltanto a partire da un'intera superficie di colore. Come un esercizio di Bach, afferma il fotografo, lavorare con quel rosso significava scommettere sulla possibilità della fotografia e della stampa di riuscire a rendere una *superficie sensibile*, di mostrare non tanto un soggetto reale quanto piuttosto un "crepaccio del mondo" tra realtà e irrealtà, in cui il visibile (ciò che vediamo quando osserviamo la fotografia) ha lo stesso peso dell'invisibile (ciò che rimane celato, le forze che definiscono il "campo" del fotogramma). In questo intreccio tra visibile e invisibile, reale e irreale, si snodano i "romanzi" di Eggleston: i progetti partono sempre da oggetti "banali", scene quotidiane che, osservate *democraticamente*, diventano "ciò

⁵⁸⁷ <https://www.getty.edu/art/collection/object/108EJ1>

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

che essi sono”, personaggi *nel* paesaggio. Non importa che si tratti di una lampadina, di una donna anziana, di un cane, di una bottiglia di Coca Cola o di un triciclo: messi *in immagine*, diventano “disponibili” al racconto, pur non svelandosi del tutto. Il loro carattere misterioso non si scioglie mai del tutto e rimane annidato nell’*invisibile*, nel segreto nascosto nell’immagine.

Similmente, McCarthy muove da personaggi e ambienti “vicini” – gran parte dei soggetti dei suoi romanzi sono creati a partire da amici o abitanti dei luoghi in cui ha vissuto – per costruire storie dalla sinossi spesso minima e semplice, che hanno profondamente a che vedere con la nuda ed empirica osservazione del mondo. Il suo *vedere* il mondo diventa, attraverso il racconto, un modo di *leggere* il mondo, come ben suggerisce Luce⁵⁸⁹. Non tanto, a mio parere, una lettura “filosofica” del mondo per scovarne un qualche “senso”, quanto piuttosto un’indagine *ottica* che, passando attraverso il linguaggio, si trasforma in racconto. In particolare, come si è mostrato nel capitolo precedente attraverso l’analisi di alcuni passi, è il paesaggio a essere la principale fonte di osservazione per McCarthy: un paesaggio che mantiene alcuni aspetti della *wilderness* tradizionale (violenza, carattere sublime, indifferenza), ma che si esplicita in modo particolare nell’ambiguità, sempre aperta e mai risolta, di naturale e artificiale, frammento e unità. Riflettendo le caratteristiche dell’interiorità e delle scelte dei personaggi, il paesaggio diventa anch’esso *personaggio*, nel senso di soggetto dotato di agentività nel racconto. Quanto sostiene Steven Shaviro in relazione a *Blood Meridian* può essere infatti applicato a più riprese nei romanzi di McCarthy:

the effect of the language is the same as the effect of the light. Minute details and impalpable qualities are registered with such precision that the prejudices of anthropocentric perceptions are disqualified. The eye no longer constitutes the axis of vision. We are given instead a kind of perception before or beyond the human. This is not a perspective *upon* the world, and not a vision that *intends* its objects: but an immanent perspective that already *is* the world, and a primordial visibility, a luminescence, that is indifferent to our acts of vision because it is always passively at work in whatever objects we may or may not happen to look at⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ D. C. Luce, *Reading the World*, cit., p. vii: «The integration in McCarthy’s works of the surface texture, of *seeing* the world, with his allegorical or metaphorical delving beyond the transitory and the mundane constitutes his essential vision: his *reading* the world».

⁵⁹⁰ S. Shaviro, “*The Very Life of the Darkness*”. *A Reading of Blood Meridian*, in E. T. Arnold, D. C. Luce (ed. by), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 153, 154.

Sono le cose, gli oggetti a *guardarci* nella loro luminescenza. La strategia testuale, richiamata da Andrew Keller Estes in riferimento a *Blood Meridian*, è quella di ridurre la presenza umana nelle lande desolate della Frontiera, così come nelle silenziose e pressoché disabitate contee degli Appalachi, a un aspetto ulteriore dell'ambiente⁵⁹¹. Solo così il paesaggio appare in tutta la sua luminescenza e immanenza, nel rapporto primordiale tra l'umano e il luogo, abitato o attraversato. Il luogo non è mai puro "spazio", topografia vuota e immutabile che esiste indipendentemente dagli oggetti e dai personaggi che lo popolano: esso si dà soltanto nella *relazione* dinamica e culturale con l'umano e il non umano che si incontrano *nel* mondo. Non esiste dunque un "là fuori": il mondo è già sempre presente *in* ogni oggetto e persona, che appaiono come *smagliature* in questo "crepaccio".

Interrogare il crepaccio, la piega nelle crepe del mondo, significa entrare nelle trame dei sali d'argento della fotografia e del racconto letterario, nella *visione* e nella *lettura*. Là dove il visibile mostra l'invisibile e non c'è verità senza finzione, una delle possibili vie d'accesso a questo paesaggio insieme fatiscante e incantato è *ciò che resta*, la *rovina*. Interrogando le vestigia del passato organico e non organico, vegetale e umano nel paesaggio, si potrà aprire un varco nella luminescenza del mondo e lasciare che questi resti dicano della Storia e dell'Evento in cui l'umanità assente di Eggleston e quella dannata di McCarthy si manifestano.

Occorre dunque a questo punto ricondurre in un unico discorso alcuni dei punti toccati precedentemente: ripartendo dai due principali "mentori" del fotografo e dello scrittore, ovvero Walker Evans e James Agee, si potranno evidenziare prima i punti di contatto e di continuità dei loro lavori rispetto alla storia e alla "documentazione" del Sud. In secondo luogo, sarà utile individuare le caratteristiche che li distinguono e determinano la singolarità dei loro lavori: si porrà quindi particolare attenzione all'aspetto del colore e al carattere del vuoto e al modo in cui questi elementi contribuiscono a demitizzare quegli stessi territori. A questo punto, si cercherà di entrare nell'operazione comune ai due autori: quel lavorare sullo spazio e sul tempo per costruire un'*archeologia*, nel senso di "operazione di recupero", tanto fotografica quanto narrativa, che si radica nel *paesaggio di rovine*. Qui, il *fantasma* e lo *spettro* appaiono, vengono resi "visibili", e dicono di quella prospettiva immanente che è – insieme "ancora" e "già" – il mondo.

⁵⁹¹ A. K. Estes, *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, pp. 43-46.

La sequenza fotografica come “romanzo” e il testo letterario come “visione” e “lettura” del mondo conducono infine a un discorso più generale, che va oltre l’opera di Eggleston e McCarthy, per aprirsi a una più ampia considerazione dello statuto della fotografia e della letteratura. E del paesaggio come “documento politico”.

4.1.1. Alla radice dell’incontro tra le arti

*Qualcuno mi ha detto
che certo le mie poesie
non cambieranno il mondo.
Io rispondo che certo sì
le mie poesie
non cambieranno il mondo.*

Patrizia Cavalli

L’ultima delle “scene del regime estetico dell’arte” contenute in *Aisthesis* di Jacques Rancière si sofferma su *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee e Walker Evans. La scena, come scrive l’autore nel Preludio, «è un piccolo dispositivo ottico che ci mostra il pensiero intento a intrecciare percezioni, affetti, nomi e idee, a costruire la comunità sensibile che questi legami creano e la comunità intellettuale che rende questo intreccio pensabile»⁵⁹². Ora, prima di costruire, seguendo il modello del filosofo francese, una possibile *scena* che intrecci i nostri due autori, penso sia importante tornare brevemente sui loro “maestri” per individuare trasformazioni e spostamenti nella percezione di ciò che significa arte in relazione al concetto di paesaggio e di come questo rapporto si espliciti nell’intreccio tra letteratura e fotografia.

Di molti autori si potrebbero confrontare modi e poetiche, territori ed estetiche: nel caso specifico e considerando l’intreccio tra le arti visive e la letteratura, Eggleston potrebbe essere assimilato a Faulkner – e il volume *Faulkner’s Mississippi* lo conferma –, o a Welty, che non a caso ha scritto l’introduzione a *The Democratic Forest*, e McCarthy è stato associato in studi recenti ai pittori luministi americani di inizio XX secolo.

Una delle ragioni per cui si è scelto di costruire questa articolata argomentazione circa la rovina e il paesaggio analizzando e confrontando le opere di Eggleston e McCarthy è data dai loro

⁵⁹² J. Rancière, *Aisthesis*, cit., p. 39.

“maestri”⁵⁹³. Risulta infatti particolarmente singolare e significativo che il fotografo abbia più volte indicato Walker Evans come suo riferimento (insieme alla scoperta di *Images à la sauvette* di Cartier-Bresson) e che McCarthy abbia dichiarato una stima e forte passione per gli scritti di James Agee, suo conterraneo a Knoxville. E, ancor più interessante, è il fatto che proprio Evans e Agee abbiano lavorato insieme a uno dei più riusciti incontri tra fotografia e testo letterario. *Let Us Now Praise Famous Men* non è però l’unica occasione in cui Agee si è confrontato con l’orizzonte visuale. Oltre a essere giornalista, scrittore e poeta, ha infatti avuto una parte attiva e rilevante anche nel mondo cinematografico, in qualità di sceneggiatore e critico. Nel 1948, dopo aver lasciato il *Time* per cui aveva scritto recensioni di film e libri per sette anni, si trasferì a Hollywood esordendo con la sceneggiatura del film *The blue hotel*, basato su un racconto di Stephen Crane, che fu trasmesso in televisione. Nel 1950-51 collaborò con il regista John Huston alla realizzazione di *The African Queen*: distribuito dalla United Artists, il film ricevette una nomination all’Oscar nel 1952 e Humphrey Bogard ricevette l’Oscar come miglior attore per la sua interpretazione di Allnut⁵⁹⁴.

Nell’introduzione alla raccolta *Collected Poems*, voluta da Robert Fitzgerald (mentore, tra gli altri, anche di Flannery O’Connor) nel 1970, il curatore si riferisce ad Agee come un’anima «commossa e affascinata dal mondo visivo che lo circondava, così come dalla fotografia e dal cinema»⁵⁹⁵. E ricorda che, oltre il lavoro in Alabama con Walker Evans, la sua scuola fu principalmente il cinema, l’immagine in movimento, che plasmò in modo sempre più consistente la sua visione del mondo⁵⁹⁶. Il suo talentuoso sguardo critico si inseriva come un *unicum* nel ristretto gruppo di critici cinematografici americani dell’epoca: era infatti l’unico, spesso paragonato soltanto a Thomas Wolfe, con una riconosciuta reputazione letteraria e una significativa conoscenza del mezzo e del linguaggio filmico. La sua capacità di intrecciare la scrittura letteraria con la forma giornalistica rendeva i suoi articoli una prova di straordinaria abilità e personalità⁵⁹⁷. A chi gli contestava di essere un “*amateur*” del settore, rispondeva che

⁵⁹³ Il termine “maestro” è spesso controverso e lascia spazio a interpretazioni differenti. In questo caso, né Eggleston né McCarthy hanno mai lavorato o collaborato rispettivamente con Evans e Agee. Vi sono però dichiarazioni esplicite di entrambi che li indicano come riferimenti stilistici, formali e di poetica.

⁵⁹⁴ L’attività di James Agee come autore cinematografico è raccolta nel volume J. Agee, *Agee on film. Five Scripts by James Agee*, Beacon Press, Boston 1968.

⁵⁹⁵ R. Fitzgerald, *Introduction* in J. Agee, *Collected Poems*, Ballantine Books, New York 1970, pp. xvi (traduzione mia).

⁵⁹⁶ *Ibidem*: «After the classic fieldwork of his Alabama book with Walker Evans, his school and training ground was cinema, the art of the moving picture, and I suspect that in exerting himself with this medium as critic and writer he tested most of those visions of the world, mention in his “Dedication”, that had gone to make up his own. Sidetrackings, failures, times of soddenness and waste were inevitable, and traces of all are to be found in the present book».

⁵⁹⁷ W. H. Auden dichiarò infatti il “literary value” della colonna di Agee su *Nation*.

spesso, per la critica, i non professionisti potevano avere dei vantaggi in quanto non dovevano soffermarsi sugli aspetti più tecnici o economici, ma potevano permettersi di osservare e criticare il soggetto da altri punti di vista. In particolare, nel suo caso, erano le ricadute socio-politiche, i soggetti “coraggiosi” e l’incrocio tra le arti ad attirare la sua attenzione, sia nel ruolo del critico, sia in quello del letterato e sceneggiatore. A questo proposito, consideriamo, per esempio, il suo ultimo film, *Noa Noa*, mai realizzato a causa della sua morte prematura nel 1955, ma di cui è rimasta la sceneggiatura. Basato sulla vita del pittore Paul Gauguin e sul suo rapporto con Vincent Van Gogh, il testo fu letto dal figlio dell’artista francese, Emile, che si dichiarò entusiasta affermando che l’autore aveva raggiunto una vera e radicale comprensione dello spirito e del coraggio del padre.

Nella sceneggiatura, un paio di dialoghi tra Gauguin e Van Gogh aiutano in modo particolare a focalizzare l’interesse di Agee nei confronti della figura di Gauguin e del linguaggio pittorico più in generale⁵⁹⁸. A Vincent che gli chiede quale sia la ragione del suo voler dipingere, Gauguin risponde:

Not to *lose* myself, anyhow... To find myself. Or perhaps...my source. To find the thing I value more dearly even than I love my children or their mother or my life (by now he is talking only to himself). An image I carry in me...of the lost innocence of human race. The beginning of the world⁵⁹⁹.

L’immagine dell’innocenza perduta dell’uomo, la ricerca di sé attraverso un approssimarsi all’origine del mondo si esprime nella creazione di paesaggi *distorti*, dai colori alterati e forti e dalle forme seducenti. Lo si intende in uno scambio di battute tra lui e Vincent, in cui, fermi a osservare la tela l’uno dell’altro all’aperto, si scambiano le reciproche opinioni:

⁵⁹⁸ In *Dedication*, un breve poema in prosa contenuto nei *Collected Poems*, Agee elenca una serie di poeti, scrittori, pittori, musicisti a cui dedica un ricordo in nome della verità. Cfr. J. Agee, *Collected Poems*, cit., pp. 9, 11: «To those who in all times have sought truth and who have told it in their art or in their living, who died in honour; and chiefly to these: Christ: Dante: Mozart: Shakespeare: Bach: Homer: Beethoven: Swift: the fathers of Holy Scripture: Shelley: Brahms: Rembrandt: Keats: Cézanne: Gluck: Schubert: Lawrence: Van Gogh: and to an unknown sculptor of China, for his god’s head. [...] To those living and soon to die who tell truth or tell of truth, or honourably seek to tell, or who tell the truths of others: especially to James Joyce; to Charles Spencer Chaplin; to Ivor Armstrong Richards; to Archibald MacLeish; to William Butler Yeats; to Pablo Picasso; to Albert Edward Housman; to Stephen Spender; to Roy Harris; to Albert Einstein; to Frederick Burrhus Skinner; to Walker Evans; to Diego Rivera; to Orozco; to Ernest Hemingway; to Scott Fitzgerald; to Arturo Toscanini; to Yehudi Menuhin; to Irvine Frost Upham; to Robert Fitzgerald».

⁵⁹⁹ J. Agee, *Agee on film*, cit., p. 20.

GAUGUIN Very well. You paint as if you were using a dagger; or making love.

VINCENT You paint as if you were using a fan; or seducing.

GAUGUIN Why do you copy Nature so closely?

VINCENT Why you distort Her so?

GAUGUIN Why don't you just tint photographs?

VINCENT Why do you ever bother to come outdoors?

GAUGUIN I wonder why, myself. I don't like these landscapes; they're cheap
and pretty, like the people.

VINCENT (deeply hurt) Oh? I *love* the landscape here. I *love* the people⁶⁰⁰.

Il Gauguin di Agee sfugge i paesaggi del Sud della Francia alla ricerca, invece, di un ambiente primordiale che lo porterà prima a Tahiti e poi nelle isole Marchesi in Oceania. Non è la Natura in quanto ente separato o da contemplare oggetto del suo interesse, quanto il *rapporto* primordiale e complesso tra la Natura e l'uomo, che si esprime in un paesaggio radicalmente altro rispetto al "cheap and pretty" della Provenza di fine Ottocento.

Lungo tutto il testo della sceneggiatura, Agee spesso amplifica il contrasto tra i due artisti, valorizzando la figura di Gauguin e il suo spirito ribelle e coraggioso, con il quale si identificava. La critica successiva evidenzierà la "debolezza" di quest'opera filmica proprio nell'eccessiva idealizzazione del protagonista, di cui scrive un (auto)ritratto che ne evidenzia la vocazione, l'anima sensibile che si rapporta agli indigeni e la pura religiosità (intesa come religione dell'arte)⁶⁰¹. Ritegno però che la sceneggiatura possa fornire alcuni interessanti spunti per andare più in profondità nell'intreccio tra le arti e, più nello specifico di ciò che ci preme raggiungere, nell'identificazione di uno dei punti d'incontro tra la fotografia di Evans e la scrittura di Agee. Si tratta dell'assoluta fede dello scrittore di Knoxville nella *poesia* e nella *poeticità* – per lui sempre politica – del reale. È proprio la poesia il filo nascosto e invisibile che lega la sua scrittura alla pittura di Gauguin e alla fotografia di Evans. Non il puro realismo,

⁶⁰⁰ Ivi, pp. 24, 25.

⁶⁰¹ Per un approfondimento sul simbolismo sotteso nell'opera si veda J. Naremore, *The Cinema According to James Agee*, "New England Review", vol. 35, no. 2, 2014, pp. 111-115.

l'attenersi ai fatti senza retoriche, bensì questa dimensione capace di trasformare le cose, di distorcerle non per abbellirle, ma, al contrario, per restituirle nella loro vita nuda e passeggera. In questo senso, Agee loda le operazioni cinematografiche di Chaplin – di cui descrive *Monsieur Verdoux* come un manifesto «against a kind of vulgarity in which Hollywood is drowned: the attempt to disguise emptiness with sumptuousness. It looks hand-made, not machine-turned ... it is poetic, not naturalistic, though naturalistic elements are used poetically» – o di Griffith, le cui doti si esplicitano in una poesia epica e visiva, lirica e narrativa senza eguali⁶⁰². Al pari del cinema, l'operazione fotografica non interessa ad Agee in quanto “realista” o “naturalista”, capace di restituire il “reale” come pura e fredda documentazione dei dati. La fotografia è fonte di *verità* (*Dedication* era una lode a coloro che hanno cercato o detto la verità) perché sfrutta elementi naturalistici usandoli e combinandoli *poeticamente*.

È qui da segnalare un'importante collaborazione che vede lo scrittore direttamente impegnato sul fronte della fotografia e che aiuta a comprendere meglio la profonda riflessione di Agee sull'operazione fotografica. Dopo la pubblicazione di *Let Us Now Praise Famous Men*, Agee ha infatti lavorato al fianco della fotografa Helen Levitt per la produzione del cortometraggio *In the Streets*, tra le strade di East Harlem⁶⁰³. Contemporaneamente, stava scrivendo *A Way of Seeing*, l'introduzione alla prima monografia fotografica di Levitt, in cui emergono alcune considerazioni che, da un lato, confermano in modo forse ancora più esplicito quanto già espresso nel lavoro con Evans e, dall'altro, per certi versi, ne prendono le distanze. Scrive Agee:

In every other art which draws directly on the actual world, the actual is transformed by the artist's creative intelligence into a new and different kind of reality: aesthetic reality. In the kind of photography we are talking about here, the actual is not at all transformed; it is reflected and recorded, within the limit of the camera, with all possible accuracy. The

⁶⁰² Prendo le parole di James Agee da J. Naremore, *The Cinema According to James Agee*, cit., p. 106.

⁶⁰³ Il cortometraggio *In the Streets*, realizzato da Helen Levitt, James Agee e Janice Loeb, uscì nel 1948 in una prima versione della durata di 16 minuti, cui ne seguirà una seconda nel 1951. Girato a East Harlem subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, è un ritratto dinamico e spesso umoristico della vita nel quartiere newyorkese. Il corto era uno dei preferiti di Charlie Chaplin, che rimase talmente incantato da uno dei ragazzi che ballavano che, a quanto si riporta, saltò in piedi durante la visione e imitò le sue mosse. La pellicola è parte degli archivi audiovisivi del Metropolitan Museum di New York. Cfr. <https://www.metmuseum.org/it/perspectives/from-the-vaults-in-the-street>

artist's task is not to alter the world as the eye sees it into a world of aesthetic reality, but to perceive the aesthetic reality within the actual world⁶⁰⁴.

Secondo Agee, ci sono però due differenti modi, nella fotografia “documentaria”, di restituire questa “realtà estetica”, che corrispondono a due sguardi: il primo, come mostrano i lavori di Evans, Atget o Brady, è “meditativo” e registra una bellezza statica con una particolare attenzione alla meraviglia dei materiali e degli oggetti che normalmente sfuggono all’occhio non allenato (da qui, la visione frontale e i caratteri “documentari” di chiarezza, leggibilità e nitidezza dell’immagine fotografica); il secondo, di cui Levitt è esponente sulla scia dell’*istante decisivo* di Cartier-Bresson, è pieno di movimento, fluido e transitorio e, per Agee, produce un’immagine lirica. Entrambe le operazioni sono poetiche: l’una possiede caratteri della letteratura epica o del grande romanzo europeo, l’altra un lirismo più vicino alla poesia o al cinema, in grado di catturare il continuum di vita vissuta⁶⁰⁵. Paragonando il lavoro di questi fotografi alla poetica di grandi autori epici, quali Omero, Tolstoj o Joyce, e facendo corrispondere la fluidità e volatilità delle immagini di Levitt a un progetto cinematografico, Agee radica l’operazione fotografica in un regime estetico in cui, come sostiene Rancière, «l’arte si dà attraverso queste trasformazioni del tessuto sensibile, al prezzo di un continuo rimescolamento delle proprie ragioni con quelle che appartengono ad altre sfere dell’esperienza»⁶⁰⁶. Potremmo dunque considerare l’approccio alla fotografia di Agee *prima e dopo* l’esperienza cinematografica: da un lato la staticità priva di sentimentalismo e volgari retoriche di Evans, la sua attenzione politica nei confronti dell’anonimo, del dimenticato, dell’abbandonato e dell’estinto⁶⁰⁷, con cui Agee aveva condiviso gli anni della Grande Depressione e la necessità giornalistica di *far vedere e far parlare* la situazione dei fittavoli nel

⁶⁰⁴ J. Agee, *Introduction essay* in H. Levitt, *A Way of Seeing*, Viking Press, New York 1965, p. 4.

⁶⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 5: «the static work has a kind of Homeric or Tolstoyan nobility, as in Brady’s photographs, or a kind of Joycean denseness, insight, and complexity resolved in its bitter purity, as in the work of Evans; whereas the best of the volatile work is nearly always lyrical».

⁶⁰⁶ J. Rancière, *Aisthesis*, cit., p. 38.

⁶⁰⁷ Se consideriamo, per esempio, oltre ai lavori svolti per conto dell’FSA, le sue fotografie per la pubblicazione *Message from the Interior*, appare evidente che il carattere documentario si connota di una tonalità poetica precisa che *collega* le fotografie facendole diventare parte di un «single, coherent, continuing statement», come ben evidenzia Szarkowski. Lo stesso si potrebbe sostenere per la serie *Beauty of Common Tools*, in cui utensili di carattere quotidiano vengono trasfigurati in oggetti da contemplare, o per *Many are called*, una galleria di ritratti anonimi realizzati nella metropolitana di New York con la macchina fotografica nascosta nel cappotto, per evitare una qualunque posa e carpire invece l’intimità e la solitudine nelle trame dei volti inconsapevoli di essere ripresi. Cfr. J. Szarkowski in W. Evans, *Message from the Interior*, The Eakins Press, New York 1966, p. 36; L. Farinotti, *L’evidenza della superficie* in R. Eugeni, M. Fanchi (a cura di), *La Galassia Casetti. Lettere di amicizia, stima e provocazione*, Vita e Pensiero, Milano 2017, pp. 115-119; W. Evans, *Many are called*, Houghton Mifflin, Boston 1966.

Sud; dall'altro, la fluidità e il *caso*, lo sguardo fuggevole e schivo, allenato e rapido, capace di cogliere una luminescenza quasi impercettibile nell'attività fotografica e cinematografica di Levitt, che gli permette di consolidare la sua fede nel cinema e nell'immagine in movimento⁶⁰⁸.

Ai fini del nostro discorso, questo rapido e parziale sguardo sulla produzione di Agee è utile per due ragioni: anzitutto, per aiutare a focalizzare una duplice operazione fotografica che vede in Evans e Cartier-Bresson gli esponenti di maggior rilievo, indicati da Eggleston come suoi “maestri”; poi, per evidenziare che sarebbe alquanto riduttivo pensare il lavoro di Agee senza considerarlo nel suo rapporto con l'universo visuale. Le collaborazioni con Evans e Levitt, in particolare, mostrano un comune atteggiamento in cui si svela il *poetico*: che si tratti della documentazione del mondo dei fittavoli, della gente che popola la metropolitana newyorkese o dei bambini che ballano e giocano nelle strade di Harlem, la poesia si esprime nel duplice movimento di *avvicinamento* a un'umanità e a un paesaggio per cogliere il suo “punto di scomparsa”, la sua momentanea luminescenza e *allontanamento* da quel facile compiacimento e fascino nei confronti dell'attimo romantico che fugge, del povero e della rovina. Come avevano ben dimostrato Agee e Evans nel loro lavoro a quattro mani, questo andare insieme *verso* e *contro* la bellezza e la miseria (vedi capitolo 1 – *Let Us Now Praise Famous Men*), determina uno *scarto* che si radica nell'operazione letteraria e fotografica, sempre orientate a *dire la verità*: esse esistono di per sé, per la loro “facoltà di dire tutto”, ma al tempo stesso tessono una trama che vede la lingua e l'immagine così in contiguità con la rovina e con la fine da non potersi dare separatamente. Lo spettro di ciò che resta, il fantasma della rovina può apparire infatti soltanto in quello scarto tra passato e presente, tra ancora e non più, tra attuale e potenziale. In questo “crepaccio”, scarto e piega del reale, il racconto si fa immagine e l'immagine si fa racconto: sguardo e lingua diventano quell'atto sovversivo e radicale che apre a nuove temporalità e nuove possibilità di esperienza.

Questo, dunque, l'elemento principale che occorre ritenere dai “maestri”: la *verità* si annida nel *poetico*. Il quale non coincide con il visibile o il narrabile. Al contrario, invece, si distanzia dalla rappresentazione e dalla “storia” lineare per inserirsi nelle sottili e impercettibili pieghe dell'invisibile e del racconto. La narrazione non viene meno, ma si costruisce attraverso parametri differenti e non possiede più ancora di struttura o forma. Le serie di Eggleston sono da leggere come “romanzi” perché, al pari dei progetti di Evans, possiedono una coerenza –

⁶⁰⁸ Proprio il cortometraggio *In the Streets* è infatti una sintesi delle riflessioni di Agee e della fotografia di Levitt: entrambi affascinati dal cinema d'autore europeo degli anni Trenta, ammiravano in modo particolare il realismo poetico di Jean Vigo, di cui Agee sostenne che il suo *Zéro de Conduite* (1933) fosse una dei pochi grandi poemi cinematografici.

formale, stilistica, linguistica – e una poetica del “banale” che fa della fotografia un’immagine lirica; parimenti, i romanzi di McCarthy possiedono quella stessa freddezza e “religiosità” degli scritti di Agee e vedono la poesia incarnarsi nei derelitti e nei vagabondi, nelle forme primitive che sopravvivono in paesaggi fatiscenti e incantati.

Prima di domandarci e affrontare il rapporto tra il *poetico*, così inteso, e il *paesaggio di rovine*, occorre però approfondire i tratti di continuità tra Evans e Eggleston, Agee e McCarthy per evidenziare in un secondo momento quegli aspetti che invece vengono mitigati, portati all’eccesso o trasformati. Dopo l’analisi ravvicinata di alcune opere condotta nel capitolo precedente, bisogna ora entrare maggiormente nel merito della poetica e dell’estetica dei due autori per comprendere se, anche in questo caso, il *poetico* giochi un ruolo radicale nel racconto e nell’immagine.

4.2. Democrazia, sfida, colore. La poetica egglestoniana

*Dì tutta la verità,
ma dilla obliqua.*

Emily Dickinson

C'è un aneddoto raccontato da Paul Virilio ne *L'estetica della sparizione* che tratteggia un atteggiamento su cui riflettere. Il filosofo francese trascrive “a memoria” un'intervista a Jacques-Henri Lartigue, nella quale il fotografo racconta l'abitudine, quando era bambino, di socchiudere gli occhi, lasciando aperta e vigile una piccola fessura da cui osservare ciò che voleva ritenere, e di girare tre volte su se stesso per intrappolare e conservare per sempre ciò che aveva visto, insieme alle altre sensazioni connesse (odori, rumori). Questa «trappola visiva», così la definisce Lartigue, è diventata in seguito l'operazione fotografica. Scrive Virilio: «Il giovane Lartigue associa il suo stesso corpo all'apparecchio, la camera del suo occhio a quella del suo attrezzo tecnico, il tempo di posa a tre giri su se stesso. Percepisce lì una trama e che questa trama può essere restituita con un certo rituale»⁶⁰⁹. Due sono i punti su cui vorrei soffermarmi: il primo, l'atto di fotografare come *rituale*; il secondo, il reale, ciò che è visto (nel nostro caso, più specificatamente, il paesaggio) come *trama*⁶¹⁰.

Ora, un'azione diventa un rituale quando è costituita da una sequenza di comportamenti che seguono una regola. La prassi è dunque scandita in momenti differenti, in un prima e un dopo che, in qualità di “atto di creazione”, riconfigurano l'esperienza. Ogni fotografo – e, più in generale, ogni artista – segue un proprio “rituale” per restituire la “realtà” che sceglie di isolare (quella fessura dell'occhio che rimane aperta). Come sosteneva Ugo Mulas nell'introduzione

⁶⁰⁹ P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris 1980; tr. it. *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992 (prima ed.), p. 13.

⁶¹⁰ A proposito di “rituali” e scoperte di dimensioni altre, riporto qui un racconto di Fulvio Ventura, fotografo italiano che partecipò al progetto *Viaggio in Italia*: «Poi nell'estate del '72 sono andato in Spagna e Marocco; bevevo molti caffè e la mattina a Barcellona avevo provato a sostituire il caffè con il malaga che ha una densità quasi simile, e, dopo aver bevuto cinque bicchieri di malaga, alcuni cognac con ghiaccio, il funandor e un po' di vino “tinto” insieme a delle tapas, degli stuzzichini, prendevo la Nikon. Fatto sta che mi pareva di intravedere tutto un altro modo di far fotografie rispetto alla foto tradizionale o a quella più o meno impegnata del '68 movimentista. Verso mezzogiorno avevo la sensazione di camminare circa a un palmo da terra, il guaio era che la macchina era sobria, avevo bevuto solo io per cui non c'era una rispondenza totale; era la scoperta di un'altra dimensione che da allora non ho più abbandonato». Cfr. F. Ventura in A.C. Quintavalle (a cura di), *Muri di Carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano 1993.

alle sue *Verifiche*, il compito del fotografo è quello di «individuare una propria realtà»⁶¹¹. Dopodiché il suo ruolo non è altro che quello di un operatore, il cui intervento è “ridotto” alle operazioni strumentali di messa a fuoco, inquadratura, scelta del tempo di posa. Tutto insieme, l’operazione “mentale” di messa a punto di un certo territorio e la successiva operazione “meccanica” di “registrazione” dello stesso, per usare i termini di Mulas, costituisce il *rituale* dell’atto fotografico.

Arriviamo quindi al secondo punto: Lartigue, nel suo vorticare per trattenere ciò che il suo occhio semichiuso vedeva, percepisce una *trama*. Non intende “catturare” un soggetto o un insieme di soggetti, bensì l’insieme di sensazioni – che vanno oltre il visibile – intrecciate in quella matassa. Proprio su questo aspetto occorre riflettere per cercare di capire la fotografia e, in particolare nel nostro caso, la fotografia di Eggleston. Considerare il paesaggio come *trama* permette di unire le diverse riflessioni condotte fino a questo momento: inteso come relazione, espressione di esperienze estetiche, atmosfera o documento di una certa dimensione culturale e sociale, il paesaggio è un reticolo di sensazioni ottiche, olfattive, uditive, tattili e, talora, gustative, che emergono dalla combinazione e dalla modificazione degli elementi che lo popolano o l’hanno abitato.

Partiamo anche in questo caso da una fotografia: contenuta nella serie *The Outlands*⁶¹², ultima pubblicazione dell’autore curata dal figlio William Eggleston III e contenente Kodachrome per la maggior parte inedite, mostra uno spazio aperto delimitato, a destra e a sinistra, da due pali colorati arrugginiti su cui poggiano due lastre orizzontali con dei fari.

⁶¹¹ U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. 146.

⁶¹² W. Eggleston, *The Outlands. Selected works*, David Zwirner Books, New York 2022.



Untitled, © Eggleston Artistic Trust

L'orizzonte divide circa a metà l'immagine e delimita, nella parte inferiore, un piazzale in asfalto e, nella parte superiore, un accenno di erba non tagliata in un campo incolto e un cielo grigio in cui nuvole scure si alternano a porzioni più bianche. In questa composizione, a un primo sguardo molto semplice e lineare, spiccano almeno quattro elementi che ne alterano l'apparente piattezza: al centro della fotografia, e sul ciglio del piazzale, si trovano infatti due insegne e una pompa di benzina. Posti sullo stesso piano, uno a fianco all'altro, a partire da sinistra, vediamo un cartello di un caffè (Rebel Cafe – Home cooked meals) con il logo rosso e quadrato della Coca Cola; poi troviamo, proprio al centro dell'immagine, un'insegna gialla del Rebel Truck Stop con la pubblicità della Pepsi (logo su fondo bianco); sulla destra c'è una pompa di benzina color verde acqua. Davanti, nella parte inferiore dello scatto, una pozzanghera scura da cui si diramano i segni del passaggio di una vettura, che disegnano delle linee curve discontinue. Non c'è ombra di una persona, l'unica "presenza" umana è definita dai segni del suo passaggio o dai simboli commerciali che attestano, forse, ancora una vita collettiva.

Penso che questa fotografia possa mostrare in modo chiaro che cosa significa *paesaggio* come *trama*. Se scomponiamo l'immagine in linee, forme e colori, ci accorgiamo che i vari elementi sono "posizionati" in una composizione precisa. Oltre alle linee curve che escono dalla pozzanghera, i due pali disegnano segmenti verticali che incorniciano i quadrati colorati delle insegne. Più dietro, il palo della luce sulla sinistra permette di tracciare una diagonale che scende fino alla pompa di benzina, toccando gli angoli superiori delle due insegne centrali. Il cielo stesso, con le sue chiazze bianche, riflette nella pozzanghera una precisa gradazione di luce, che crea un'interruzione sull'asfalto grigio senza però alterare l'equilibrio della composizione. Tutta la superficie della fotografia è costituita da linee di fughe alternate a linee di contenimento, di "incorniciamento": queste definiscono la *trama* della fotografia, quell'insieme di spinte e contospinte "messe in immagine". Quello che Eggleston voleva fissare, con ogni probabilità, non era un soggetto o un insieme di soggetti, ma questo preciso tessuto di elementi nello spazio, questa sensazione di vuoto e di attesa, di umidità e di abbandono. Il luogo fisico e geografico, il momento dello scatto e la collocazione in una sequenza vengono solo in un secondo momento. La singola fotografia, come valeva per Lartigue, deve "stare in piedi" da sé senza la necessità di un significato o un referente. Ogni scatto deve invece restituire anzitutto una dimensione altra, una trama visiva e sensoriale, che si costruisce attraverso l'esperienza istintiva, non pienamente conscia⁶¹³. Come sosteneva Szarkowski nella sua introduzione alla *Eggleston's Guide*, la fotografia è un sistema di *visual editing* ed è una questione di scelta tra le infinite possibilità e combinazioni che si offrono allo sguardo. Quella che per Mulas era la «scelta del proprio territorio» è, secondo lo storico curatore del MoMA, «based on tradition and intuition – knowledge and ego»⁶¹⁴. E si rifà a Robert Adams, il quale voleva mostrare anzitutto un'esatta relazione di forme e una stabilità visuale in cui tutti gli elementi sono ugualmente importanti.

Prima di affrontare la questione del colore, che gioca un ruolo di prim'ordine in Eggleston nel creare questa trama equilibrata, vorrei soffermarmi brevemente su questo aspetto della *scelta* che fonde conoscenza e personalità e che determina uno dei principali aspetti della poetica di Eggleston.

⁶¹³ Nella sua intervista con Leslie Katz del 1971, Walker Evans sosteneva che nell'atto fotografico tutto fosse fatto istintivamente, non consciamente. Cfr. W. Evans, L. Katz, *Interview with Walker Evans*, cit.

⁶¹⁴ J. Szarkowski, *Introduction* in W. Eggleston, *William Eggleston's Guide*, cit., p. 6.

4.2.1. Banale decentrato. Fotografare democraticamente

Come anticipato, occorre qui entrare più nel merito delle ragioni per cui Eggleston ha “scoperto” la fotografia attraverso Henri Cartier-Bresson, Walker Evans e, secondariamente ma altrettanto importante per evidenti ragioni, William Christenberry.

Procediamo con ordine. Quando nel 1959 Eggleston lascia la Vanderbilt University di Nashville per trasferirsi alla Ole Miss, l'Università del Mississippi a Oxford, il suo riferimento fotografico principale è il libro *The Decisive Moment* di Henri-Cartier Bresson⁶¹⁵, all'epoca insolito sia per il tipo di fotografie sia per il layout. Lo storico volume consisteva in più di centoventi scatti del fotografo francese, il cui lavoro era già stato esposto in una retrospettiva al MoMA nel 1947⁶¹⁶. Ciò che aveva suscitato la curiosità di Eggleston – e che manterrà nella sua pratica successiva – era anzitutto la concezione formale dell'immagine, raramente prodotta da un punto di vista frontale. Cartier-Bresson privilegiava infatti lo sguardo obliquo sui soggetti al fine di enfatizzare l'impressione di profondità e di complessità. In secondo luogo, il fotografo di Memphis aveva inteso l'importanza e l'assoluta novità di quel modo di fotografare: il concetto dell'istante decisivo, che avrebbe influenzato generazioni di fotografi, era particolarmente rivoluzionario negli Stati Uniti di quegli anni, abituati alle perfezioni formali e compositive di Ansel Adams o Edward Weston, che dominavano la scena della fotografia artistica americana⁶¹⁷. Ma per un giovane studente universitario nel Mississippi dei primi anni Sessanta, sia il *cosa*, i soggetti, sia il *come*, il modo di fotografare, di Cartier-Bresson avevano un che di esotico. Convinto che potesse riuscire a fotografare in quel modo soltanto nella capitale francese, Eggleston decise di recarsi a Parigi con la moglie Rose, ma non riuscì a scattare una sola fotografia durante il soggiorno europeo. Questo particolare biografico e professionale dice molto delle radici e della determinazione del fotografo statunitense, il quale sentiva la necessità di definire un proprio “territorio”, una specifica “realtà”. È proprio su questo punto che occorre insistere per creare il ponte tra Cartier-Bresson, Walker Evans e lo sguardo *democratico* di Eggleston.

Se, infatti, Cartier-Bresson rappresentava il *come* ideale, da cui deriverà l'assoluta fede egglestoniana nello *snapshot*, le fotografie di Walker Evans fornivano importanti stimoli di

⁶¹⁵ H. Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette (The Decisive Moment)*, Simon&Schuster – Edition Verve, New York – Parigi 1952.

⁶¹⁶ *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, Museum of Modern Arts, New York, 4 febbraio – 6 aprile 1947.

⁶¹⁷ L'unica eccezione a questo regime fotografico meticoloso e a grande formato era Robert Frank, di cui Eggleston venne a conoscenza soltanto più tardi, dopo aver visitato la mostra al MoMA nel 1964.

riflessione sul *cosa* fotografare. È come se Eggleston avesse trattenuto parte del metodo di Cartier-Bresson piegandolo su alcune caratteristiche proprie della fotografia di Evans. Non soltanto i soggetti – e in modo particolare gli scatti di Evans nel sud degli Stati Uniti – ma anche specifici tratti della sua poetica hanno influenzato il lavoro di Eggleston. Se pensiamo, per esempio, alla freddezza e all’assoluta nettezza delle immagini di Evans, possiamo credere che abbiano avuto un’influenza sul distacco con cui Eggleston tratta i suoi personaggi o le sue nature morte. Ma, ancor di più, un particolare dell’opera di Evans, rintracciato chiaramente dal fotografo italiano Guido Guidi, ci aiuta a focalizzare l’operazione di Eggleston. Sostiene infatti Guidi:

Walker Evans e James Agee, nel fotografare i mezzadri e i luoghi in Alabama, erano interessati al progetto implicito nelle cose che vedevano, alla struttura necessaria degli oggetti, delle case, del paesaggio, che nessuno aveva veramente progettato. Allora il problema non è conservare delle bellezze ma riconoscerle⁶¹⁸.

Il progetto implicito nelle cose, nel paesaggio, non è forse la *trama* del reale? Compito del fotografo – o, forse, merito – è riconoscere questa trama, *vedere* questo tessuto di visibile e invisibile, questo progetto in un paesaggio non veramente progettato. E capire una fotografia significa entrare nelle maglie di questa trama, rintracciarne il gioco di razionalità e creatività, curiosità e disincanto. In questo senso, l’approccio di Eggleston alla fotografia fa i conti con i due poli all’apparenza opposti dell’istante decisivo, da un lato, e della contemplazione, dall’altro, e riesce a trovare un proprio personalissimo modo di “guardare” ai maestri e, in un certo senso, “andare oltre” quel dualismo apparente. La sfida, per Eggleston, è riuscire a combinare la fotografia come *snapshot* con dei soggetti per la maggior parte statici, non in movimento come i personaggi di Cartier-Bresson, spesso sul punto di saltare o colti durante un passaggio in bicicletta. L’attenzione al *vernacolo* propria della poetica di Evans, al banale ordinario, viene associata all’immediatezza dell’attimo e del caso, allo scatto rigorosamente singolo, mai ripetuto. Proprio qui nasce la celebre formula del *fotografare democraticamente*, già in nuce nei primi progetti, ma esplicitata nella postfazione a *The Democratic Forest*. La

⁶¹⁸ G. Guidi, *Per strada* in E. Grazioli, W. Guadagnini, *Fotografia Europea 2016. La via Emilia. Strade, viaggi, confini*, Silvana Editoriale, Milano 2016, p. 78.

riporto qui quasi per esteso, in quanto rappresenta probabilmente la più netta dichiarazione di poetica fornita dal fotografo:

I was in Oxford, Mississippi for a few days and I was driving out to Holly Springs on a back road, stopping here and there. It was the time of year when the landscape wasn't yet green. I left the car and walked into the dead leaves off the road. It was one of those occasions when there was no picture there. It seemed like nothing, but of course there was something for someone out there. I started forcing myself to take pictures of the earth, where it had been eroded thirty or forty feet from the road. There were a few weeds. I began to realize that soon I was taking some pretty good pictures, so I went further into the woods and up a little hill, and got well into an entire roll of film.

Later, when I was having dinner with some friends, writers from around Oxford, or maybe at the bar of the Holiday Inn, someone said, «What have you been photographing here today, Eggleston?»

«Well, I've been photographing democratically», I replied.

«But what have you been taking pictures of?»

«I've been outdoors, nowhere, in nothing».

«What do you mean?»

«Well, just woods and dirt, a little asphalt here and there».

I was treating things democratically, which of course didn't mean a thing to the people I was talking to⁶¹⁹.

Commentata in ogni paper e studio che riguardi, anche soltanto tangenzialmente, il fotografo di Memphis, questa dichiarazione fornisce una delle chiavi per accedere all'operazione messa a punto da Eggleston. Potrebbe essere riassunta con le espressioni *no matter what* e *no matter where*: fotografare “qualcosa”, “da qualche parte”. Il soggetto perde importanza, ogni cosa equivale all'altra, non c'è gerarchia né genere più “nobile”: che sia un ritratto, una natura morta, un paesaggio, il *fotografato* è progetto, trama, colore. Colto nella sua assoluta banalità, l'operazione fotografica lo trasfigura, restituendolo poi per quello che esso è: nient'altro che

⁶¹⁹ W. Eggleston, *Foreword* in Id. *The Democratic Forest*, cit., p. 171.

“woods and dirt, a little asphalt here and there”. Ritorna qui alla mente la citazione di Robinson, riportata nel capitolo precedente: è “solo” una macchia di colore sulla camicia o *significa* qualcosa, *rimanda* a qualcos’altro? Eggleston risponderebbe senz’altro che è solo una macchia colta in un attimo da un occhio attento, che ha visto in quello schizzo non un significato o un qualche valore documentario, bensì un particolarissimo campo di forze determinato dall’associazione dei colori, delle forme, delle luci e delle ombre. Una “composizione” non composta, ma “trovata” su cui però il fotografo agisce per smontarla e rimontarla, restituendola in modo inedito allo sguardo dello spettatore. Quando, sempre nella postfazione a *The Democratic Forest*, afferma di voler spostare l’attenzione dal centro dell’immagine e rinnegare l’ovvio, sta proponendo una nuova visione, che fa eco a quella degli stimati Lee Friedlander e Gary Winogrand, in cui la fotografia è, nelle parole di Berger, «un mezzo per verificare, confermare e costruire una visione *totale* della realtà»⁶²⁰. Laddove “totale” non significa “esaustiva”, bensì quell’insieme di mostrato e non mostrato in cui ogni elemento, sia esso visibile o invisibile, ha la stessa importanza e lo stesso peso nel determinare la “buona” fotografia. Peso che è determinato in modo sostanziale dai *toni* in fase di stampa, siano essi di colore o di bianco e nero. Questa è infatti la principale lezione che Eggleston ritiene da *Images à la Sauvette*: la qualità dei toni del bianco e nero, mai completamente netti («There were no shadow areas that were totally black, where you couldn’t make out what was in them, and there were no totally white areas»⁶²¹), perfettamente bilanciati nel volume stampato. Quando anni dopo Eggleston ha l’occasione di vedere le stampe di Cartier-Bresson in mostra, lo stupore e la venerazione che aveva provato di fronte al libro svaniscono: «They were nothing – just ordinary looking photographs»⁶²². Diventa dunque consapevole che la grandiosità di quelle immagini non risiedeva nei soggetti ritratti, negli attimi colti e in fin dei conti neanche nelle inquadrature, ma principalmente nei toni del libro che accentuano e fanno risaltare la composizione («I know it is the tones that make the composition come across»⁶²³).

⁶²⁰ J. Berger, *Capire una fotografia* in E. Grazioli, R. Panattoni, *Fotografia Europea 2014. Vedere. Uno sguardo infinito*, Silvana Editoriale, Milano 2014, p. 41.

Scrive Eggleston nella postfazione a *The Democratic Forest*, pp. 172, 173: «I am afraid that there are more people than I can imagine who can go no further than appreciating a picture that is a rectangle with an object in the middle of it, which they can identify. They don’t care what is around the object as long as nothing interferes with the object itself, right in the centre. Even after the lessons of Winogrand and Friedlander, they don’t get it. They respect their work because they are told by respectable institutions that they are important artists, but what they really want to see is a picture with a figure or an object in the middle of it. They want something obvious. The blindness is apparent when someone lets slip the word ‘snapshot’. Ignorance can always be covered by ‘snapshot’. The word has never had any meaning. I am at war with the obvious».

⁶²¹ W. Eggleston, *Foreword* in Id. *The Democratic Forest*, cit., p. 172.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*.

È qui che scorgiamo la radicalità dell'operazione di Eggleston: l'utilizzo del colore, in modo particolare del rosso, così difficile da gestire e restituire in relazione alle altre cromie, diventa la sua firma più evidente. Non perché sia stato il primo a pensare la fotografia a colori, quanto per lo speciale trattamento che gli dedica, attraverso la stampa *dye-transfer*, e il ruolo di primaria importanza che assume, tanto da spostare la fotografia nei pressi dell'espressionismo astratto o dell'arte pop americana degli anni Sessanta e Settanta. È opportuno dunque entrare più nel merito della questione del colore attraverso il rapporto e il confronto con il collega e amico William Christenberry, che non solo ha indagato gli stessi territori, ma ha utilizzato il colore in modo simile e contrario, costruendo un altro capitolo della storia della fotografia.

4.2.2. Il “rosso” Eggleston. Una rivoluzione in fotografia

In *Diario d'inverno*, Paul Auster scrive, in riferimento alle cicatrici accumulate negli anni, che «ogni ferita era stata provocata da un'inattesa collisione con il mondo – cioè da un incidente, o da qualcosa che non doveva necessariamente accadere»⁶²⁴. Proprio questa «contingenza opposta alla necessità», quel qualcosa che semplicemente accade, ha permesso un intreccio di storie e vicende in cui furono coinvolti alcuni tra i personaggi cardine della nostra geografia fotografica. Walker Evans, William Christenberry, Walter Hopps e William Eggleston sono legati non soltanto dall'appartenenza, in modi e tempi differenti, al mondo dell'arte e della fotografia statunitense. Le loro storie si sono incontrate a un certo punto, segnate da contingenze, ancora attraverso l'arte e la geografia. Lo racconta Hopps in *The Bricoleur*, un saggio pubblicato sul volume di “Aperture” dedicato alla fotografia di Christenberry⁶²⁵. Quando nel 1963, da direttore del Pasadena Art Museum in California, Hopps cura una storica retrospettiva sull'opera di Marcel Duchamp⁶²⁶, realizza un catalogo e un poster di cui,

⁶²⁴ P. Auster, *Winter Journal*, Henry Holt and Co., New York 2012; tr. it. *Diario d'inverno*, Einaudi, Torino 2012, p. 6.

⁶²⁵ W. Hopps, *The Bricoleur* in W. Christenberry, *William Christenberry*, Aperture, New York 2006, s.i.p.

⁶²⁶ Occorre qui spendere qualche parola per evidenziare l'importanza storica del curatore e della mostra in questione. Walter Hopps (Los Angeles, 1932 – 2005) è stata una delle figure centrali della scena artistica americana del dopoguerra, capace di mettere in relazione l'ambiente artistico contemporaneo della California sia con quello newyorkese sia con il contesto internazionale. Spinto da una forte opposizione alla cultura dominante di quegli anni in California, quando era ancora studente universitario, Hopps aprì insieme ad alcuni amici il Syndell Studio, uno spazio espositivo alternativo volto a presentare la scena artistica più all'avanguardia dell'epoca, offuscata e censurata dall'ambiente conservatore dell'epoca. Situato in uno spazio commerciale nella zona di Brentwood, il Syndell Studio fu il primo luogo nella Bay Area a concentrarsi sugli artisti dell'Espressionismo Astratto. La Los Angeles di allora non era per nulla aperta alla produzione artistica contemporanea e Hopps comprese l'importanza di coinvolgere artisti attivi nel cambiamento artistico di quegli anni. Riuscì ad attirare un interesse crescente grazie alle mostre personali di artisti come Andy Warhol (1962), che

nonostante la soddisfazione del curatore, non si venderanno che poche copie. Un giorno riceve una richiesta di acquisto del catalogo via posta da Memphis, Tennessee. Stupito dal fatto che il nome di Duchamp, all'epoca conosciuto soltanto negli ambienti artistici delle grandi metropoli, fosse arrivato nel profondo Sud, invia il volume allo sconosciuto di Memphis. Anni dopo, nell'atrio della Corcoran Gallery a Washington, un magro e slanciato (così lo descrive Hopps) William Christenberry gli si avvicina ringraziandolo per avergli inviato, insieme al catalogo richiesto, anche il poster della mostra. L'incontro tra i due ebbe un che di profetico: quando, qualche anno dopo, Hopps gli fece visita a Memphis e vide le sue fotografie, sia in bianco e nero sia a colori, comprese immediatamente che si trattava di qualcosa di speciale e nuovo. «As Walker Evans once said, they were like perfect little poems»⁶²⁷, riporta Hopps. All'incontro tra il curatore e il fotografo ne segue infatti un secondo, figlio della contingenza del catalogo di Duchamp: quando Christenberry apprese che Evans stava lavorando per le riviste "Time", "Life" e "Fortune", decise di andare a conoscerlo. E quando Evans comprese che la famiglia di Christenberry viveva lungo la strada dei Gudger, dei Ricketts e dei Woods, protagonisti di *Let us Now Praise Famous Men*, si affezionò al fotografo e lo spinse a tornare nel Sud per il suo lavoro. Christenberry cominciò quindi a insegnare alla Memphis State University e, accanto alla sua pratica artistica (non solo fotografica, ma anche scultorea, pittorica e di disegno), organizzava degli *happenings* dadaisti a cui presero parte anche Eggleston e la moglie Rose, da poco trasferitisi a Memphis. Qui, dunque, il terzo incontro, fondamentale per la nuova piega che prenderà il lavoro di Eggleston. Scrive infatti Hopps: «It's interesting to think that if Evans hadn't encouraged Christenberry to go back to the South,

aveva incontrato a New York l'anno precedente, con la sua serie Campbell's Soup Cans, o Ed Ruscha (1963). Nel 1962, Hopps, all'età di 31 anni, fu nominato direttore del Pasadena Art Museum, con cui collaborava già da tempo, diventando così il più giovane direttore di museo degli Stati Uniti. L'anno precedente aveva già curato la mostra personale del suo amico Kienholz, mentre nel 1962 organizza un'esposizione su Kurt Schwitters. Lo stesso anno Hopps organizzò la leggendaria mostra *New Painting of Common Objects*, dove otto artisti statunitensi che sarebbero diventati i protagonisti di uno dei movimenti più influenti del XX secolo, la Pop Art, si riunirono per la prima volta, anche se non sotto l'etichetta di Pop, che verrà coniata a New York da Lawrence Alloway. La mostra nacque dal viaggio di Hopps a New York e dall'incontro con le figure chiave di Warhol e Liechtenstein. L'anno successivo, nel 1963, Hopps inaugurò la grande retrospettiva dedicata a Marcel Duchamp: iconica è la fotografia scattata da Julian Wasser prima dell'inaugurazione che ritrae Eve Babitz, amante di Hopps, mentre gioca nuda a scacchi con l'artista francese, con il *Grande Vetro* sullo sfondo.

Dopo i cinque anni al Pasadena Art Museum, si trasferì a Washington per lavorare alla Washington Gallery of Modern Art, prima, e tra il 1972 e il 1979 divenne il direttore del Dipartimento di Arte Americana del XX Secolo dello Smithsonian American Art Museum, dove ha curato la prima grande retrospettiva dedicata a Robert Rauschenberg. Nel 1972 fu chiamato a curare il padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia, presentando le opere di Diane Arbus. Fu la prima volta in cui veniva dedicato alla fotografia uno spazio nell'ambito dell'istituzione veneziana e che un'artista donna rappresentava gli Stati Uniti. Alla fine degli anni Settanta, Hopps si trasferì a Houston nel museo di uno dei collezionisti americani più interessanti, Dominique de Menil, per cui organizzò importanti mostre (Yves Klein, John Chamberlain, Andy Warhol, Max Ernst).

⁶²⁷ W. Hopps, *The Bricoleur*, cit., s.n.p.

Eggleston might still be a black-and-white photographer...»⁶²⁸. Eggleston fu infatti fortemente impressionato dalle piccole istantanee a colori realizzate da Christenberry con una macchina Brownie: nonostante il collega le considerasse soltanto schizzi e modelli per i suoi dipinti (a mo' di Francis Bacon che partiva dalle fotografie per realizzare le sue opere pittoriche), Eggleston lo incoraggiò a continuare. All'epoca (inizio anni Sessanta) il colore non era praticamente usato nella fotografia artistica, il cui canone rimaneva il bianco e nero e la stampa artigianale. Così Eggleston cominciò a sperimentare e a fotografare a colori verso la metà degli anni Sessanta: gli obiettivi artistici dei due fotografi sono sempre stati molto diversi, come del tutto opposto era il loro temperamento. Se Christenberry è sempre stato descritto come un personaggio timido, dall'aspetto longilineo e pacato, Eggleston arrivava agli incontri con la comunità artistica di Memphis guidando una delle sue macchine di lusso, spesso accompagnato dal suo autista afroamericano, era appassionato di whiskey, donne e armi, faceva uso di droghe e vestiva sempre un abito severo, elegante - «It was like he was the fucking count. Voluptuous and corrupt. It was unreal; what an image»⁶²⁹, commenterà l'amico artista Randall Lyon.

Il differente uso del colore riflette in parte questa duplice propensione caratteriale: se i toni di Christenberry sono tenui, quasi malinconici e tutto il suo lavoro è attraversato da un'estrema attenzione alla terra con una fede nella bontà umana e in uno stato di continua rinascita⁶³⁰, l'orientamento di Eggleston va in tutt'altra direzione. I toni sono violenti, i forti accostamenti quasi distruttivi. Ogni fotografia è in un certo senso una sfida, un affronto, uno smascheramento. In particolare, il colore rosso è la maggiore *challenge* con cui Eggleston combatte sin dal primo lavoro e per cui è stato ribattezzato da Donna Tartt «great poet of the color red»⁶³¹: catturare quei toni di rosso in un ambiente aperto e renderli efficacemente, in modo netto e separato dal contesto, in fase di stampa è un'impresa per nulla scontata. Isolare un cartello rosso, un'automobile, una lattina, un cuscino o un piccolo bordo di un pacchetto di sigarette in uno spazio buio è un esercizio che richiede un rigoroso e impeccabile uso del mezzo. Al tempo stesso, è proprio quell'insegna, quella bandiera o quella pompa di benzina con il loro rosso acceso a catturare l'attenzione su un dettaglio e al tempo stesso a “tenere insieme” tutta la composizione, su un medesimo piano. Il rosso (o altri colori forti ad esso assimilabili come trattamento e forza) è ciò che garantisce quella *democrazia* del visibile e quell'elevazione del banale a “oggetto da osservare”.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ R. Lyon in A. Schuman, *William Eggleston*, 5x7, “HotShoe International 146”, February/March 2007, p. 74.

⁶³⁰ Cfr. W. Hopps, *The Bricoleur*, cit.

⁶³¹ D. Tartt, *Portfolio: William Eggleston*, in “Artforum”, October 2001, p. 135.

Il suo approccio con il colore, e in modo particolare con il rosso, non deriva in realtà principalmente dal rapporto con Christenberry (e paragonarli suona sempre fuori luogo). Il “mentore” di Eggleston per quanto riguarda la cromia è infatti Alfred Hitchcock: il film *North by Northwest* fu la prima volta in cui il fotografo vide il colore usato in immagine⁶³².

Impossibile poi non considerare, in materia di colore, l’evidente influenza esercitata da alcuni artisti visivi a lui contemporanei o della generazione precedente: Edward Hopper, a cui è spesso stato associato per il senso di solitudine e alienazione che attraversano i suoi paesaggi; l’avanguardia dadaista, con cui condivide l’uso di materiali e riferimenti reali presi al di fuori dall’ambito artistico; Jasper Johns, le cui bandiere statunitensi richiamano il gioco di linee delle fotografie di Eggleston⁶³³; Andy Warhol, di cui frequentò la Factory e a cui spesso è stato accostato per i comuni soggetti “pop”⁶³⁴; ma anche Robert Rauschenberg, che iniziò la sua pratica artistica con la fotografia, riflettendo compiutamente sul mezzo fotografico; o, più recentemente, David Hockney e gli sgargianti colori del suo periodo californiano sulle colline solcate da Mulholland Drive. Occorre dunque sempre tenere a mente lo stretto legame con il mondo dell’arte contemporanea per cercare di entrare quanto più possibile nel mistero egglestoniano e, più in generale, nel mondo della fotografia, specialmente statunitense, del secondo Novecento.

Quando Hopps vide le sue stampe per la prima volta, in seguito all’incontro con Christenberry e Szarkowski, le definì «the finest work in color photography I’d seen»⁶³⁵. E Thomas Weski ha interpretato questo uso precisissimo e materico del colore come quell’elemento capace di cambiare il peso emotivo delle immagini. Scrive infatti in riferimento alla fotografia del ragazzo al supermercato (vedi paragrafo 3.9): «The warm light gave the picture of the supermarket worker a sympathetic note at the same time that it cast a sober look at the American Dream»⁶³⁶. In ultimo, colui che per primo ha creduto nel progetto di Eggleston, John Szarkowski, ha sostenuto che, nelle sue fotografie, non solo forma e contenuto sono

⁶³² A. Hitchcock, *North by Northwest*, 1959.

⁶³³ Riprendo qui quanto già riportato nel capitolo precedente: Alfred J. Barr Jr., quando vide una selezione di slides tra quelle del 1972, osservò che il design di molte di esse sembrava irradiarsi in modo circolare a partire da un centro. Eggleston confermò l’ipotesi affermando che le fotografie erano basate, da un punto di vista compositivo, sulla Confederate Flag.

Cfr. J. Szarkowski, *Introduction*, cit., p. 13.

⁶³⁴ Cfr. R. Slifkin, *Et in Arcadia Entropia* in W. Eggleston, *The Outlands*, cit., p. 94.

⁶³⁵ W. Hopps in N. Kernan, *William Eggleston Democratic Photography: The Los Alamos Project*, “Art on Paper 6”, n. 2, November/December 2001, p. 67.

⁶³⁶ T. Weski, *I Can’t Fly, But I Can Make Experiments*, cit., p. 6.

indistinguibili, ma la forma corrisponde anche all'intento del fotografo⁶³⁷. In questo senso, forse, occorre pensare l'uso del colore in relazione a Eggleston: se il mondo è a colori, o almeno così lo percepiamo, la sua volontà è anzitutto quello di restituire un'immagine del mondo così come lo si vede. Ciò significa non considerare separatamente il cielo e il blu (riprendendo l'esempio fatto da Szarkowski), ma trattare il cielo nel suo essere-blu. L'uso del colore che fa Eggleston va però oltre questa prospettiva: egli porta i toni, i contrasti e gli effetti di luce e ombra a un tale livello di intensità e "artificialità" da creare «a concrete kind of fiction»⁶³⁸. Non vediamo mai quel tono di rosso su un segnale stradale, né quella luce calda e sognante sul corpo di una ragazza dai capelli aranciati. Attingendo alla realtà, crea, attraverso il colore, mondi artificiali, finzioni senza alcuna pretesa di "documentazione" o "significazione". Proprio l'uso del colore ha direttamente a che vedere con la ricerca e la restituzione di una *trama* del reale: trama che non è mai completa aderenza alla realtà, ma che usa elementi reali per elaborare *visioni* che esulano dal tempo e dallo spazio (richiamo qui la lezione di Welty in introduzione a *The Democratic Forest*⁶³⁹). Il colore diventa così *vettore* di una *forza*, insieme centripeta e centrifuga: al pari di grandi pittori del secolo precedente, Eggleston lavora con forze colorate distruttive e violente per trasmettere il segreto e il mistero della loro forza. Sono forze cosmiche, invisibili ma inscritte nel mondo che abitiamo, nei paesaggi che attraversiamo. Esse si fondono sul "piano di composizione" della fotografia: come figure geometriche su uno "spazio vettoriale astratto", queste forze colorate (e coloranti) permeano e trasformano lo spazio, creando paesaggi in cui il colore diventa tonalità affettiva. Forze cieche combattono contro altre forze cieche nella trama invisibile di questi paesaggi e la lotta culmina – e trova il suo sfogo – nella rovina, nelle vestigia del vecchio capitalismo. Non penso che l'uso del *dye-transfer* sia soltanto una questione stilistica e formale. Il riferimento alla pubblicità attraverso il colore suggerisce infatti due questioni: anzitutto, come suggerisce Annie Ernaux in *Usage de la Photo*, il segno pubblicitario è un invito a leggere e a *decifrare*⁶⁴⁰; poi, diventa immediatamente indice di qualcosa di già obsoleto nel momento stesso in cui viene prodotto.

⁶³⁷ J. Szarkowski, *Introduction*, cit., pp. 12, 13: «One can say that in these photographs form and content are indistinguishable – which is to say that the pictures mean precisely what they appear to mean. [...] One can say, to repeat, that in Eggleston's pictures form and content are indistinguishable, which seems to me true but also unsatisfactory because too permissive. The same thing can be said of any picture. The ambitious photographer, not satisfied by so tautological a success, seeks those pictures that have a visceral relation to his own self and his own privileged knowledge, those that belong to him by generic right, in which form matches not only content but intent».

⁶³⁸ Ivi, p. 14.

⁶³⁹ E. Welty, *Introduzione*, in W. Eggleston, *The Democratic Forest*, cit.

⁶⁴⁰ A. Ernaux, *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris 2005, p. 64: «Sur toutes les photos et les cartes postales qui comportent une publicité, une couverture de livre, un journal, n'importe quoi d'écrit, j'essaie toujours de déchiffrer. Comme un signe plus réel du temps que le reste».

È simbolo del *consumo*, di qualcosa che è destinato a non durare. Quando Germano Celant diceva che la fotografia «è presente assoluto»⁶⁴¹, voleva forse intendere questo: il presente è il tempo della contingenza, in cui ogni cosa è soggetta a improvvisi e casuali rivolgimenti. La fotografia lascia che le cose appaiano nella loro assoluta contingenza, nel loro presente: per farlo, le “incornicia” e le isola nel loro spazio-tempo, per poi aprirle a una trascendenza che le libera come fantasmi.

Tenendo dunque fermo questo assunto e considerando questo particolare uso del colore, che insieme avvicina e allontana dal reale, creando “concrete finzioni”, in che senso possiamo considerare la fotografia di Eggleston in rapporto alla geografia del Sud? Cosa sceglie di farci vedere di quel mondo e cosa, invece, traslascia? Quale *immagine* del Sud contribuisce a costruire?

4.2.3. Fotografo del Sud. Geografie fisiche e simboliche

È il 1976. Il pubblico colto newyorkese, abituato a una idea più o meno “classica” di fotografia in bianco e nero legata, in modo particolare, al documento sociale, si reca al MoMA e si trova di fronte, tra le altre, una fotografia a colori di un triciclo. Non un ritratto di un bambino sul triciclo in passeggiata tra i verdi viali di Central Park. Semplicemente, un triciclo verde con i manici del manubrio rossi, lasciato a bordo strada. Ripreso su un lato e in primissimo piano, la ruota posteriore destra è quasi interamente nascosta dalla sinistra. Sullo sfondo, si scorge una casa, il cui tetto grigio chiaro è quasi della stessa tonalità del cielo, piatto e uniforme. Tra la ruota anteriore e quelle posteriori, si intravede, sullo sfondo, un’automobile parcheggiata nella rimessa dell’abitazione. Non è solo il soggetto a essere insolito, ma soprattutto l’inquadratura e il punto di vista. Il triciclo, infatti, non è né perfettamente al centro dell’immagine, né colto da uno sguardo “comune” che, con ogni probabilità, l’avrebbe ritratto o dall’alto verso il basso oppure più in lontananza. Per realizzare questo scatto, Eggleston si è sicuramente accovacciato o quasi disteso in strada, in quanto l’apparecchio fotografico rasenta l’asfalto su cui poggiano le ruote.

⁶⁴¹ G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 148 (prima edizione del testo: *Spartiti fotografici*, in Id., *Ugo Mulas*, cit.).



Memphis, c. 1969 © Eggleston Artistic Trust

Battuta all'asta da Christie's nel 2012 per \$578.500, la fotografia, dal titolo *Memphis*, è tra le più celebri di Eggleston (insieme a *Greenwood, Mississippi*) e di tutta la storia della fotografia. Ha ragione il figlio del fotografo quando sostiene che la scelta di Szarkowski di posizionare proprio questo scatto in copertina della *Guide* è stata, da un lato, la ragione per cui è divenuto iconico negli anni, e, conseguentemente, dall'altro, oggetto di interpretazioni simboliche che hanno "elevato" e allegorizzato l'oggetto, caricandolo di significati. Al tempo della mostra, infatti, le fotografie di Eggleston, ancora completamente sconosciuto e del tutto estraneo al mercato dell'arte, non avevano valore né commerciale né simbolico.

They represented nothing more than "an object" at which he had pointed his camera. Once an image becomes iconic, the neutrality is flipped. The picture becomes all about the object, about the subject which lies in the middle of the frame. Dad's picture of the tricycle was never born as a symbol of childhood dystopia, but once an image has acquired a certain residency as a reference point in visual culture, different stories emerge⁶⁴².

⁶⁴² W. Eggleston III, *A Still, and Life, and Something* in W. Eggleston, *The Outlands*, cit., p. 18.

Il triciclo non era altro che un *object trouvé* alla maniera duchampiana. Il richiamo a Duchamp, cui si rifà anche William Eggleston III, è utile per due ragioni: anzitutto perché non è possibile avvicinarsi alla fotografia americana della seconda metà del Novecento senza pensarla in relazione all'arte dadaista e poi concettuale che vede in Duchamp il più grande e rivoluzionario esponente; secondariamente perché il fare – o meglio, non-fare – duchampiano è indice di un atteggiamento di rilevanza capitale per non cadere nella ricerca di un “significato” e di una “narratività” dell'immagine fotografica. In altre parole: il triciclo non allude a nulla e non “racconta” nulla. Non siamo in presenza di una scena “catturata”, in cui un bambino è sul punto di cadere dal triciclo o di cedere il mezzo a una mano sconosciuta – scene per le quali potremmo legittimamente chiederci: dove sta andando? oppure: che cosa sta succedendo? Di fronte a noi c'è *soltanto* un triciclo, esattamente come la *Ruota di bicicletta* di Duchamp è *soltanto* una ruota.

Vorrei qui richiamare, ancora una volta, la riflessione di Ugo Mulas nelle *Verifiche* perché è forse l'unica per mano di un fotografo che, a inizio anni Settanta, invita a pensare l'operazione fotografica in stretta relazione con l'arte contemporanea ormai affermata oltreoceano. Se la *Verifica 1* (vedi paragrafo 1.2.), dedicata a Nièpce, intendeva tornare alle “ragioni degli inventori” identificando il pezzo di pellicola bruciata dalla luce come “fatto fotografico puro”, l'ultima *Verifica* – non a caso intitolata *La fine delle Verifiche. Per Marcel Duchamp. 1970* – è l'esemplificazione di un *gesto*, la manifestazione di un *atteggiamento*, proprio di una certa arte e di una certa fotografia. Insieme, potremmo pensarli come una sorta di dittico. Il soggetto è infatti il medesimo: un rullo vergine sviluppato e stampato a contatto, incorniciato e messo sottovetro («anch'esso un elemento della fotografia»⁶⁴³). Nell'esperimento finale, però, Mulas spezza il vetro con un colpo di martello: l'immagine che ne deriva – un vetro rotto dalle cui crepe si intravede la stampa a contatto nera con i bordi bianchi – rimanda esplicitamente al *Grande Vetro* duchampiano. Una decina di anni prima, quando Mulas si trovava a New York per l'incontro, attraverso il gallerista Leo Castelli, degli artisti più influenti nel panorama dell'arte pop e concettuale che aveva avuto modo di conoscere alla Biennale di Venezia del 1954, la conoscenza di Duchamp si rivelò epifanica per il pensiero del fotografo. Tanto che decise di iniziare il suo celebre libro *New York: Arte e Persone* proprio con una serie di ritratti del «mercante del silenzio»⁶⁴⁴. Dalla collaborazione auspicata e dal progetto di Mulas

⁶⁴³ U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. 9.

⁶⁴⁴ A.B. Oliva, *Il mercante del silenzio*, in M. Duchamp, *Scritti, Abscondita*, Milano 2005, p. 9.

scaturiscono fotografie che ritraggono Duchamp nell'atto di camminare, azione che rappresenta «un terreno il più possibile indefinito, senza tempo, dove fosse possibile visualizzare l'ambiguità di questo suo non-fare»⁶⁴⁵. La scelta di ritrarlo all'esterno e non nel suo studio o durante la produzione di un'opera, come avverrà invece per altri importanti artisti, deriva dalla volontà del fotografo di enfatizzare la negazione della tradizionale creatività artistica, il fare qualche cosa senza fare nulla. Camminare risulta quindi essere un «fare sganciato da ogni apparente produzione», per cui esso è «essenzialmente vivere»⁶⁴⁶.

Nell'operazione fotografica, questo stesso atto del “camminare” appartiene all'operazione “mentale”, nella scelta del territorio, che non è solamente «scelta dell'oggetto o dello spazio, ma è una scelta di tempo, di luce, di angolazione, di punto di vista»⁶⁴⁷, alla quale segue il momento dello scatto, il “non-fare”. La fotografia diviene allora momento mentale di riduzione, la cui potenzialità si risolve nel “non” («il fotografo è fotografo finché non scatta»⁶⁴⁸). È lo «stare in sospeso» come, direbbe Agamben, «esperienza di una possibilità o di una potenza», «potenza di non»⁶⁴⁹, che è il processo proprio di ogni forma artistica.

Se guardiamo il film *William Eggleston in the Real World*, realizzato dal regista Michael Almereyda nel 2005⁶⁵⁰, notiamo questo stesso atteggiamento, che fonde il camminare con l'istante in cui il *banale* si rivela, nella giusta luce, con l'angolazione scelta. E lo scatto, sempre singolo, mai ripetuto, cattura ciò che il fotografo *vede* e *immagina* di vedere in quell'istante. Come un *ready made*, l'oggetto ritratto viene “strappato” al suo contesto: una volta incorniciato e messo in immagine, il triciclo diventa nient'altro che se stesso e al contempo altro da sé, un triciclo “visto per la prima volta”. Tutti gli oggetti e i personaggi fotografati da Eggleston sono dettagli inosservati, presentati da un punto di vista inedito per creare un nuovo “ingresso nel mondo”, nel *suo* mondo.

Arriviamo qui a uno snodo importante della riflessione, che intende rendere conto della questione del *luogo* – il Sud geografico-fisico – e, insieme, dello spazio *vissuto*, che, colto dall'immaginazione e trasfigurato, diventa *simbolico*. Ne *La Poetica dello spazio*, Bachelard si serve del “personaggio concettuale” dell'*uomo con la lente* per esplorare gli atti

⁶⁴⁵ A.C. Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, cit., p. 44.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 46.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ G. Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1998 (II ed.), p. 63.

⁶⁵⁰ M. Almereyda, *William Eggleston in the Real World*, 2005.

dell'immaginazione. Scrive: «L'uomo con la lente prende il Mondo come una novità e, se ci confidasse le sue scoperte vissute, ci darebbe documenti di fenomenologia pura»⁶⁵¹. E continua affermando che «l'uomo con la lente cancella – molto semplicemente – il mondo familiare: egli è sguardo fresco davanti ad oggetti nuovi»⁶⁵². Il triciclo sarebbe allora nient'altro che un triciclo, ma osservato da una pupilla (o lente) che ne elimina l'aspetto familiare e consueto per mostrarlo sotto una nuova forma. La scelta di fotografare nei dintorni di “casa” rappresenta una sfida precisamente per questa ragione: la possibilità di uno sguardo “fresco” di fronte a un mondo conosciuto si riduce e rischia di non cancellarne la familiarità. Al contempo, però, è forse la dimensione intima del luogo che si abita, del paesaggio di casa, a consentire la scelta di “cosa conservare” per offrirlo alla trascendenza.

Eggleston fa poi un ulteriore passaggio. Tornando al triciclo: non soltanto *sceglie* di isolare quell'oggetto e di “vederlo” da quella prospettiva, con quel punto di vista che ne altera la percezione nel contesto (sembra infatti molto più grande di quanto effettivamente sia nella realtà), ma, negandone ogni familiarità, lo riconsegna permeato di *violenza* e *mistero*, di *allucinazione* e di *sogno*. Al pari degli oggetti enigmatici di Lynch, ne fa un oggetto dal carattere quasi oscuro, la chiave per risolvere un qualche mistero. Superando il tradizionale ordine della realtà, questi oggetti non “raccontano” nulla sul piano del reale, non servono a “documentare” uno stato di fatto o una particolare condizione in cui versa il paesaggio del Sud: al contrario, essi sono come *rêveries*, fantasmi strappati allo spazio vissuto. In questo senso allora ha ragione Szarkowski quando, in risposta a Eggleston che sostiene che i soggetti delle sue fotografie non sono altro che pretesti per fare immagini a colori, afferma:

I did not believe him, although I can believe that it might be an advantage to him to think so, or pretend to think so. To me it seems that the pictures reproduced here are about the photographer's home, about *his* place, in both important meaning of that word. One might say about his identity. If this is true, it does not mean that the pictures are not also simultaneously about photography, for the two issues are not supplementary but coextensive⁶⁵³.

⁶⁵¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957; tr. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2015, p. 188.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ J. Szarkowski, *Introduction* in W. Eggleston, *William Eggleston's Guide*, cit., p. 6.

Qui si radica lo specifico dell'atto/fatto fotografico, che lo distanzia dal gesto dadaista di Duchamp. Per esempio: le fotografie di Eggleston riguardano tanto la fotografia quanto il luogo, il paesaggio. In quanto «about photography» e «about the surface» pongono questioni formali e concettuali; in quanto «not about photography» and «not about the surface» creano una mescolanza tra mondo esterno e immaginazione che produce veri e proprio *poemi* visivi. Esse mescolano l'immaginario letterario del Sud alla personale e "identitaria" percezione dello spazio vissuto. Forse si può leggere in questo senso la potente affermazione di Marilyn Robinson, «nel banale c'è una storia»⁶⁵⁴. Nel quotidiano paesaggio affettivo di casa, "territorio" del fotografo, l'immaginario prende forma nelle pieghe del sensibile e appare in quell'attimo, in tutto il suo colore, nel suo mistero, definendo così una geografia che è insieme fisica e simbolica, reale e onirica. E in cui ad apparire non sono altro che *spettri* e *paesaggi-spettro*.

⁶⁵⁴ M. Robinson, *Casa*, cit., p. 33.

4.3. Il reale fenomenologico. McCarthy e la poetica immanentista

*There is no reality without a mind.
There may be something, but it's not tangible. Not conceivable.
For that you need the toucher. The conceiver.
The world that is preserved after my death is preserved in the minds of the survivors.
The same phenomenological world.
So that if everyone died, there would be nothing.
Not darkness.
Not silence.
Nothing.*

Cormac McCarthy, Cormac McCarthy Papers

«Partire, evadere, significa tracciare una linea»⁶⁵⁵, scriveva Gilles Deleuze. La cartografia disegnata dalle migrazioni, dagli abbandoni, dalle partenze e dalle traversate è un intreccio di linee più o meno segmentate, frammentate, discontinue. I diversi personaggi creano linee di fuga proprie, i percorsi si incrociano, i mondi si sovrappongono. Dalle partenze, in continuo divenire, si creano nuove terre, fatte di elementi reali e immaginari. L'ingresso in un nuovo mondo o la scoperta di una nuova terra determinano una geografia frutto, da un lato, dell'esperienza sensibile del mondo fenomenico e, dall'altro, del lavoro più puro dell'immaginazione. La Frontiera o, parimenti, il Mississippi sono al cuore di questa modalità, tutta americana, di "viaggio": essi portano con sé l'idea di qualcosa da superare, varcare. Al contrario dei confini, questi luoghi indicano il passaggio, e non la barriera; la spinta, non l'arresto; la possibilità di andare oltre ed esplorare l'ignoto, e non la sosta obbligata e controllata. Questa stessa *possibilità* è accompagnata e favorita da *storie* inscritte nello spazio geografico abitato e attraversato: entrare in queste storie – che sono altro da quelle che percorrono i «viaggi troppo storici, culturali e organizzati» alla francese, sempre secondo Deleuze – significa accedere a una dimensione tanto intima quanto collettiva dei paesaggi.

I personaggi che popolano i romanzi di McCarthy sono *fatti* di questo incontro/scontro con il mondo: da Marion Sylder a Bobby Western, dal Tennessee al Mississippi, passando per la Frontiera con il Messico, essi percorrono, con il loro errare, viaggi clandestini, spesso senza meta, in cui la violenza e l'abbandono si intrecciano a storie, parabole, sogni, visioni. Ognuno di essi cammina e fugge *nel* mondo, *nello* scheletro delle lande del Sud e del Sud-Ovest: non

⁶⁵⁵ G. Deleuze, *Conversazioni*, cit., p. 43.

c'è personaggio che non sia una geografia, che non abbia tracciate in volto le linee del suo *divenire-geografico*. Sono nomadi nelle loro stesse terre, clandestini per cui l'aria di "casa" non è mai una condizione di serenità e armonia rispetto al luogo che abitano, ma cela sempre qualcosa di pericoloso, infimo e disumano. Il loro migrare attraverso terre desolate, foreste, deserti è sempre descritto come un errare fisico, che comporta una fatica e un disorientamento del corpo, ma anche come un movimento simbolico, un tentativo di conoscenza del mondo.

Il paesaggio non è quindi "soltanto" visualizzazione spaziale e proiezione dell'interiorità dei personaggi: esso diventa ciò che snerva il racconto, che rende i protagonisti aperti ed estranei a ogni giudizio. Paesaggio non è ciò che sta "di fronte a", come uno sfondo che si osserva: piuttosto, si rivela attraverso la *relazione*, talora alienata talaltra spontanea, nei confronti dei territori percorsi e attraverso l'*esperienza* di ciò che *vedono*, *sentono* o *toccano*.

Sfogliando le carte contenute nei numerosi faldoni dei Cormac McCarthy Papers conservati presso la Wittliff Collection a San Marcos, sono soprattutto due elementi a catturare l'attenzione relativamente a questa ricerca: la presenza di riflessioni e appunti, sempre piuttosto brevi, sulle questioni epistemologiche connesse alla possibile *conoscenza* e *comprensione* del mondo; e la presenza di mappe e schizzi per cercare di *rappresentare* adeguatamente quei territori intrisi di storie e passaggi. Come ben suggerisce Marco Petrelli nella sua ricerca dottorale, la narrazione di McCarthy affonda le sue radici nell'*esperienza sensibile*, «instaurando con questa un dialogo complesso che va nella direzione della costruzione di mondi ibridi, in rapporto mimetico con il reale ma non limitati a questo. Ecco perché la mappa, come metafora e procedimento, è il simbolo che più si adatta alla costruzione spaziale dell'opera dell'autore»⁶⁵⁶. Il suo *raccontare* si esprime in un *sentire* e un *toccare* il reale

⁶⁵⁶ M. Petrelli, "*A Southern Mode of the Imagination*": spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy, Tesi Dottorale in Scienze del Testo, Università Sapienza, Roma, A.A. 2015/2016.

L'autore ha poi sviluppato la questione nel volume *Paradiso in nero, Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy*, Aracne, Roma 2020, pp. 23, 24: «Eleggendo la geografia a oggetto principe dell'interpretazione è possibile paragonare metaforicamente quest'ultima a una mappatura coerente dei simboli dello spazio. Disegnare una mappa, e quindi aprire alla possibilità di tracciare un percorso, permette di individuare una via nel caleidoscopio delle narrazioni, ed è quindi un atto di connessione e interpretazione delle parole che Holden vede inscritte negli elementi che lo circondano. Tutti i personaggi, prima ancora del lettore, devono affrontare e interpretare le asperità reali e simboliche della geografia letteraria nel tentativo di individuare la propria strada e raggiungere una più profonda conoscenza dell'ambiente nel quale, loro malgrado, si trovano ad agire. Il luogo dell'interpretazione, tanto per i personaggi che per i lettori, viene quindi in essere nell'interstizio creato dallo scarto tra il mondo e il modo nel quale esso viene rappresentato (e compreso) dagli uomini. [...] Come una mappa, la narrativa di McCarthy. Rappresenta l'essere cognitivamente al mondo e nel mondo e, implicitamente, le tensioni tra uomini e spazio alla base dei modi della rappresentazione. In questo senso, capire dove ci si trova diventa un'operazione di posizionamento necessariamente caratterizzata anche in senso esistenziale e ideologico [...] Ecco quindi che la mappa, come metafora e procedimento, è un simbolo che si adatta efficacemente al modo in cui lo spazio è costruito nell'opera di McCarthy».

fenomenologico, nella sua esperienza sia fisico-territoriale sia sociale. Questa matrice *sensibile* è ciò che ritroviamo di Agee in McCarthy. Chiaramente non è l'unico scrittore a cui si riferisce (è noto che il suo principale riferimento sia *Moby Dick* di Melville), ma interessa qui in modo particolare proprio per la comune *esperienza* di un certo mondo, quello del Sud e, in particolare, del Tennessee. Nonostante Michael Lynn Crews, dopo aver speso molto tempo a ricercare e studiare tra le carte di McCarthy, ritrovi l'influenza "diretta" di Agee soltanto in *Suttree* (per via della città di Knoxville, comune a entrambi), mentre più ricorrenti sembrano essere i riferimenti a, per esempio, Ginsberg, Allan Poe o Melville, ai fini di questo percorso ci è utile tornare su Agee per due ragioni. Anzitutto, perché in lui, più che in altri, si ritrova quella medesima attenzione all'*osservazione*, al *dettaglio* e al *paesaggio* al contempo familiare e alieno. «Vedere in ogni cosa un oggetto consacrato e una cicatrice»⁶⁵⁷, nelle parole di Rancière, significa percepire quel "crudele raggiare delle cose" colte nella loro contingenza e nel loro mistero. Sono le *cose* a parlare, il loro *scheletro*, i listelli di legno, gli attrezzi della campagna, le cisterne, ma anche gli alberi, le pietre, i fiumi: le cose nella loro naturalezza e artificialità, nel loro comune *offrirsi* allo sguardo e all'immaginazione. Esse dicono di uno spazio e di un tempo, di una mente e di un corpo indistinguibili e intrinsecamente connessi alla realtà fenomenologica del vissuto.

Al tempo stesso, ed è la seconda ragione, Agee è sempre stato consapevole della forza e della necessità del racconto e del *poetico* per testimoniare, dare voce e rendere sensibile una certa bellezza e una precisa miseria. Tuttavia, come McCarthy, è altrettanto conscio che una narrazione sarà sempre solo un *frammento*, intriso di finzione, per dar voce alla verità. Un'immagine disegnata a parole, che esisterà fino a quando ci saranno delle "menti" capaci di coglierla, riconoscerla. A questo proposito, leggiamo in *Blood Meridian*:

Un uomo del Tennessee di nome Webster era rimasto per tutto il tempo a osservarlo, e ora gli chiese cosa pensasse di fare con quegli appunti e quei disegni, e il giudice sorrise e disse che era sua intenzione espungerli dalla memoria umana. Webster sorrise e il giudice rise apertamente. Webster gli lanciò uno sguardo in tralice e disse: Bè, dovete aver fatto il disegnatore da qualche parte e quei ritratti assomigliano abbastanza al naturale. Ma nessun

⁶⁵⁷ J. Rancière, *Aithesis*, cit., p. 291.

uomo può mettere tutto il mondo dentro un libro. Solo le cose disegnate sono dentro il libro⁶⁵⁸.

Lo spazio reale, fenomenologico, si fonde con lo spazio immaginario, disegnato e narrato. Torniamo quindi alla caverna e alle immagini disegnate sulle rocce: cos'è il mondo se non l'insieme di *sentito e rappresentato*? E dove dimorano i *fantasmi* del mondo? Sono disegnati dentro il libro (o la caverna) o sfuggono a qualsivoglia rappresentazione? Queste sono le domande che cercherò di affrontare nei prossimi paragrafi per giungere a una maggiore chiarezza circa il rapporto tra racconto e paesaggio.

4.3.1. *Optical Democracy*. Luce come “misura di tutte le cose”

Quando James Agee scrive in *Let Us Now Praise Famous Men*, «lasciatemi sperare che l'insieme di quel paesaggio in cui cercheremo di viaggiare sia visibile e possa essere conosciuto così com'è laggiù d'un tratto», sta auspicando di poter restituire a parole un'immagine quanto più completa e trasparente del paesaggio attraversato, senza trascurarne «l'interezza e la simultaneità del vivere»⁶⁵⁹. Ciò che sta suggerendo è un viaggio nel *visibile* e nel *conoscibile* del Sud, in quella *luce* che crea immagini ora nitide ora confuse. Proprio la luce è uno degli elementi centrali del romanzo: è sufficiente considerare le numerosissime occorrenze del termine per comprenderne la centralità. La «serena, feroce, rigorosa luce» che illumina la chiesa⁶⁶⁰, quella leggera del lume a petrolio in vetro, metallo leggero e cotone a trama grossa che «pulsava come miele ferito dalle fessure sgorgando nella notte tenera»⁶⁶¹, quella gentile e amichevole del lume acceso in mezzo alla tavola⁶⁶², quella velata della fine del giorno, ormai prossimo al buio⁶⁶³. In questa luce che imbianca, che rende visibile, che crea ombre, gli oggetti sono «sorpresi in atti segreti», e, come se «sbattessero le palpebre abbaglianti»⁶⁶⁴, si rivolgono allo sguardo con una luminescenza propria, in cui nulla prevale e ogni cosa è ugualmente

⁶⁵⁸ C. McCarthy, *Blood Meridian Or the Evening Redness in the West*, Alfred A. Knopf, New York 1985; *Meridiano di sangue o Rosso di sera nel West*, Einaudi, Torino 1996, pp. 144, 145.

⁶⁵⁹ J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 155.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 85.

⁶⁶¹ Ivi, p. 100.

⁶⁶² Ivi, p. 115: «e in mezzo alla tavola stava il fiore del lume acceso, più gentile, più amichevole nella luce del giorno non del tutto sparita che stava appassendo e più bello, di quanto la parola possa dire oltre il fatto».

⁶⁶³ Ivi, p. 116: «e ora siamo prossimi al buio, la luce è solo una velatura nell'aria, e va in diminuendo».

⁶⁶⁴ Ivi, p. 203

visibile, sullo stesso piano, contemporaneamente. Sono le cose a *rendersi visibili* attraverso la luce, ad aprirsi all'orizzonte conoscitivo e descrittivo. La luce materica dell'Alabama, la calda e crudele luce del Sud, *presenza sacra* in un territorio segnato da contraddizioni e difficoltà, informa la materia e ne definisce i contorni, i limiti del *visibile* e dell'*invisibile*. È in quella luce vitrea e pulita che gli oggetti sprigionano caratteri auratici, pur rimanendo destinati all'uso quotidiano e mantenendo la loro assoluta semplicità.

Qui, forse, si cela uno snodo indispensabile per il rapporto letteratura-fotografia: la luce è la *grana* del reale. È materia vitale: il suo irradiarsi dice della vita delle cose, del loro essere "ancora". Ed è architettura, struttura portante della parola e dell'immagine: le parole si incidono come una luce sul fondo dell'abisso, le forme si imprimevano sulla lastra fotografica come creazioni luminose. Quando Shaviro, già citato, sostiene che in *Blood Meridian* l'effetto del linguaggio è lo stesso della luce⁶⁶⁵, sta forse suggerendo che le parole *disegnano* scene e paesaggi come proiettati da una lanterna magica⁶⁶⁶. Anche se lo studioso si riferisce principalmente al passaggio chiave del testo, in cui compare il concetto di "optical democracy", a lungo analizzato dalla critica, vorrei riportare prima un altro paragrafo del romanzo, che mi sembra mostrare esplicitamente questo lavoro della luce sulla parola e sulle figure descritte:

Il capannone odorava di argilla, di paglia e di concime, e alla luce giallo sporco della lampada il respiro formava volute di fumo nell'aria fredda. Quando ebbero sistemato le coperte, il ragazzo abbassò la lampada, uscì nel cortile e si chiuse la porta alle spalle, lasciandoli in un buio fitto e assoluto.

Nessuno si mosse. In quella fredda scuderia lo sbattere della porta evocò forse nel cuore di alcuni altri ostelli, e non di loro gradimento. La giumenta soffiava irrequieta e il puledrino zampettava intorno. Poi, uno dopo l'altro, cominciarono a levarsi di dosso gli abiti, gli impermeabili di pelle non concia e i serapes di lana greggia e i panciotti, e uno dopo l'altro

⁶⁶⁵ S. Shaviro, "*The Very Life of the Darkness*", cit. p. 153: «The writing of *Blood Meridian* composes such an immanent, material language, a speaking inscribed in the rocks and in the sky, in the very physical body of the world [...] the effect of the language is the same as the effect of the light».

⁶⁶⁶ Negli appunti contenuti in archivio, un foglio in particolare attira l'attenzione riguardo la questione della luce. Nella parte superiore del foglio, come un titolo, scritto a matita in stampatello, si legge LIGHTNING [LAY OUT ON BED] seguito da alcune frasi scritte a macchina, che riporto di seguito.

Cfr. *Cormac McCarthy Papers, Blood Meridian*, Box 35, Folder 6: «Far to the south lighting flared soundlessly / the silent lightning flaring sheetwise and the thin back / spine of the mountain chain fluttering and sucked away again in the dark / thunderheads reared wuivering a gainst the electric sky and were sucked away in the blackness again / the mountains shuddered again and again in clattering frames and burned to final darkness / All night sheetlightning wuaked sourceless to the west». Il bagliore dei lampi silenziosi spezza il nero del cielo elettrico e le montagne tremano in "clattering frames".

propagarono intorno a sé un gran crepitio di scintille, e ciascuno sembrava avvolto da un velo di fuoco chiarissimo. Le braccia che si sollevavano nell'atto di togliere i vestiti erano luminose, e ognuna di quelle anime oscure era avviluppata dentro una percettibile sagoma di luce, come se fosse sempre stato così. In fondo alla stalla la giumenta sbuffava e scartava di fronte alla luminosità di quegli esseri così tenebrosi, e il cavallino si voltò e nascose il muso contro il fianco della madre⁶⁶⁷.

Nel buio assoluto della scuderia priva di lampade, quelle “anime oscure” e sconosciute irradiano una luce che si fa *corpo*: i personaggi diventano sagome luminescenti, la braccia si snodano verso l'alto con un movimento che si trasforma in luce, quasi a produrre energia. Non si tratta di una fonte luminosa che illumina le cose e le rende visibili allo sguardo: al contrario, è luce come *materia* che esiste indipendentemente dall'atto di visione perché *informa* le cose, le rende ciò che esse sono. Il corpo, sia esso umano, animale o lo scheletro di un sasso, diventa fonte luminosa dotata di agentività. Tutto ciò culmina nel concetto di «optical democracy», strettamente connesso, seppur differente, al principio sotteso in *The Democratic Forest* e così introdotto, nella sua unica occorrenza, nel romanzo:

I cavalli arrancavano riottosi su quel terreno estraneo, e la terra sferica rotolava silenziosa sotto di loro percorrendo il più ampio vuoto che li conteneva. Nella neutra austerità di quel terreno, tutti i fenomeni erano affidati a una strana eguaglianza, e nessuna cosa, né un ragno, né una pietra, né un filo d'erba, poteva vantare diritto di precedenza. L'assoluta visibilità di questi oggetti snaturava la loro familiarità, poiché l'occhio identifica la totalità sulla base di qualche caratteristica o parte, mentre qui nulla era più luminoso di qualcos'altro e nulla era più adombrato, e nella democrazia ottica di paesaggi del genere qualsiasi predilezione è pura bizzarria, e fra un uomo e una roccia si creano parentele imprevedute⁶⁶⁸.

Non bisogna certo cercare una corrispondenza letterale tra quanto inteso da Eggleston con “fotografare democraticamente” e la “democrazia ottica” di McCarthy. È innegabile però che entrambe le espressioni si riferiscano al dominio della visione e che interrogino il *piano* del vedere da punti di vista dai quali emergono degli interessanti punti di contatto.

⁶⁶⁷ C. McCarthy, *Meridiano di sangue*, cit., pp. 227, 228.

⁶⁶⁸ Ivi, pp. 221, 222.

Il passaggio citato è stato spesso utilizzato dalla critica per proporre una visione non-antropocentrica o post-umana del mondo, il cui superamento della prospettiva umanistica si ancora in modo particolare nella parentela e nella “strana eguaglianza” che lega i fenomeni naturali e antropici. Non posso qui addentrarmi nel complesso sistema dell’ecocritica, che ha interpretato in questo senso la “luminescenza” delle cose. Quel che interessa qui è sostare un momento su un paio di termini contenuti nel testo citato: anzitutto, l’assoluta *visibilità* degli oggetti; poi, il riferimento ai paesaggi “vuoti”, “neutri” e “austeri” in cui tale *democrazia* emerge. Alla tendenza dell’occhio di isolare e circoscrivere particolari di una “scena” (paesaggio) è qui contrapposto un regime di luminosità/ombrosità totale per cui ogni cosa è sullo stesso piano, nelle medesime condizioni di “essere vista”. Il concetto di “democrazia ottica” così inteso è qui riferito al paesaggio del deserto messicano di Chihuahua, ma può valere per qualsiasi paesaggio mccarthiano. Ritorniamo, per esempio, a *Suttree*: il romanzo, dopo l’incipit, si apre così:

Gli occhi abbassati sull’acqua dove il sole mattutino disegnava ruote di luce, diademi a coda di pavone che intrappolavano ogni fuscello, ogni granello di sedimento, lunghe schegge e lame di luce nell’acqua torbida, slittanti come effetti strobo in cui filtravano e vorticavano le particelle⁶⁶⁹.

Anche in questo caso, la luce del sole “intrappola” ogni piccolo ed inutile elemento sull’acqua e i giochi luminosi introducono al paesaggio di *Suttree* mescolandosi all’ombra obliqua del ponte. Lo sguardo del protagonista osserva questi *fenomeni* sulla superficie del fiume, “coaguli di rifiuti senza nome” che, come *spettri*, affiorano dall’oscurità del grigio letto del corso d’acqua ed emanano un luccichio stanco, proprio di un’esistenza precaria e abbandonata.

O ancora, per mostrare un terzo esempio, in *The Orchard Keeper*, una scena è, a mio parere, particolarmente adatta a *mostrare* questo insieme di eguaglianza e luminescenza:

Il territorio montuoso si estendeva buio e disabitato per chilometri e chilometri, e la strada si incuneava dentro oscure foreste abitate da gufi, pipistrelli, streghe.

⁶⁶⁹ C. McCarthy, *Suttree*, cit., p. 7.

Fumava una sigaretta dopo l'altra, chiudendo il parabrezza per accenderne una nuova con il mozzicone di quella vecchia e studiando nel bagliore delle braci congiunte il proprio muso che emergeva dall'ombra e si rifletteva arancione sul vetro; osservava il puntino luminoso svanire quando espirava, poi arrampicarsi lentamente su per lo specchio scuro come un misterioso sole notturno, mentre lui sollevava di nuovo il parabrezza per lasciar entrare il flusso d'aria umida e il mozzicone congelato descriveva una curva sul cofano e veniva trascinato via in un veloce arco rosso. A Blairsville fece il pieno e da lì in poi non si fermò più. Al di là delle pianure vedeva il fiume serpeggiare ai piedi della montagna scura, con la luna che ne illuminava le increspature come catenelle d'argento, orde di serpenti luminosi che si rincorrevano lungo la corrente sopra il mormorio delle pietre⁶⁷⁰.

Ognuno di questi *fenomeni*, che si tratti del mozzicone di sigaretta, dei liquami galleggianti sul fiume, dei corpi in movimento nel fienile o piuttosto dei corpi morti penzolanti da un albero (*Outer Dark*), ha egual peso e luminosità nel paesaggio: non c'è elemento che "brilli" più di un altro negli spazi densi di calore del Tennessee. In questi paesaggi vuoti, austeri e del tutto ordinari nella loro desolazione, gli elementi si confondono ed emergono, come in una fotografia di Eggleston, con pari dignità e uguaglianza. Come ben riassume Petrelli, «tutto ciò che può essere abbracciato dall'osservatore è posto sullo stesso piano». E questo *piano* è il paesaggio: la "democrazia ottica" è *del* paesaggio, intrinsecamente connessa ad uno sguardo e a una relazione, a un «confine permeabile» tra uomo e territorio. I passaggi riportati, che sono solo alcuni dei numerosi esempi, rendono evidente lo scarto tra la volontà di *mostrare*, intrinseca alla scrittura di McCarthy, e quella di *narrare*. La sua tensione a restituire *immagini* in cui la luce sia la misura di tutte le cose è favorita dalla scelta delle parole, materiche e impastate dalla vita e, insieme, dall'attenzione, tutta fenomenologica, alle cose e alla loro contingenza. Occorre dunque ora soffermarsi brevemente su alcune scelte stilistiche e lessicali, con particolare riferimento ai colori, che serviranno a condurre la nostra argomentazione verso il piano *geografico*, insieme spaziale e simbolico, della sua scrittura.

⁶⁷⁰ Id., *Il guardiano del frutteto*, cit. p. 28.

4.3.2. Le profondità del Tennessee. Immagini sovrapposte e colori

Prima di addentrarci in alcune delle scelte stilistiche di McCarthy, vorrei considerare nuovamente un paio di passaggi di *Blood Meridian*, in cui la volontà di *mostrare* è rafforzata dal riferimento a dispositivi ottici di grande interesse in relazione alla fotografia e al paesaggio. Anzitutto, la fantasmagoria e il diorama.

Nella foschia dell'alba gli uomini che cavalcavano cenciosi e insanguinati, con i fagotti di pelli gregge, non sembravano tanto dei vincitori quanto la spoglia retroguardia di un esercito sconfitto in ritirata attraverso i meridiani del caos e di una notte antica, i cavalli che incespicavano, i cavalieri che barcollavano addormentati in sella. Il giorno si apriva rivelando tutt'intorno lo stesso territorio desolato, e il fumo dei fuochi della notte saliva in cielo a nord, sottile e immobile. La polvere bianca sollevata dal nemico destinato a inseguirli fino alle porte della città non sembrava più vicina, e gli uomini procedevano ciondoloni nella calura crescente, spingendo davanti a sé i cavalli imbizzarriti.

[...] Poi ripresero il cammino lungo il letto asciutto del torrente e cavalcarono rumorosamente sul terreno sassoso, rocce asciutte e ciottoli e poi di nuovo il suolo del deserto, rosso e sabbioso, e intorno sempre le montagne coperte di un sottile manto d'erba, su cui crescevano sparsi l'ocotilla e il dasilirio, e le aloe secolari che fiorivano come la *fantasmagoria* di una terra immaginata nel delirio⁶⁷¹.

Il paesaggio desolato della Frontiera, impregnato di una calura rovente e di una sottile polvere bianca, con i suoi colori caldi e la secca materia di cui è composto, disegna come una fantasmagoria in cui lo "sfondo" è abitato da rade e singolari forme vegetali. Richiamarsi alla fantasmagoria come metafora significa anzitutto evidenziare il carattere insieme reale e immaginario del paesaggio. Il vuoto, la calura e la desolazione del deserto producono un rapido susseguirsi di immagini sovrapposte, colori e ombre che colpiscono i sensi e lavorano sulla fantasia come un "delirio"⁶⁷². Storicamente, la fantasmagoria utilizzava una particolare lanterna magica per proiettare *phantasmata*, immagini in dissolvenza spesso spaventose e legate alla dimensione inconscia, producendo illusioni ottiche e codificando così una nuova

⁶⁷¹ C. McCarthy, *Meridiano di sangue*, cit., pp. 167, 168.

⁶⁷² Nelle note contenute nel faldone relativo a *Blood Meridian* si legge «phantasmagoria – mirage»

percezione del mondo⁶⁷³. Utilizzare il termine in relazione a un paesaggio desertico di frontiera, in cui «non c'era pista da seguire se non i rifiuti abbandonati dai viaggiatori e gli scheletri stessi degli uomini che il tempo aveva trascinato fuori dalle tombe nella sabbia smerlata»⁶⁷⁴, implica considerare lo spazio nella sua duplice dimensione, fisica e simbolica, visibile e invisibile, oltre ad accentuarne le componenti sensoriali. Al pari del fuoco, che in un altro passaggio del testo sembra assumere sembianze differenti rispetto al procedere della carovana, la fantasmagoria inganna, distorce, allontana e avvicina, altera i punti fermi e ciò che pareva essere conosciuto. I «fenomeni luminosi» creano queste zone d'ombra tra realtà e finzione, costruendo immagini e mondi dal carattere ibrido⁶⁷⁵.

Similmente, poco dopo nel testo, l'autore paragona il paesaggio attraversato alla scena di un diorama: «A est si ergevano tremanti nella calura i muri bianchi e sottili di una hacienda da cui sporgevano alberi leggeri, verdi e rigidi, come nella scena di un diorama». La luce lavora sulle architetture e sulle forme del paesaggio per definirne, come in un diorama ottocentesco, profondità e prospettive. È stata proprio l'invenzione di Daguerre a permettere la riproduzione non soltanto delle forme e dei colori dei paesaggi o degli edifici, ma anche la variazione del loro aspetto secondo la luce e i differenti momenti della giornata⁶⁷⁶.

Non mi sembra casuale il richiamo a dispositivi di visione che, nell'Ottocento, avevano attirato l'attenzione di grandi teorici e filosofi. Non soltanto il potere di *osservazione* (come quello esercitato dal bambino di *The Road*), ma anche e soprattutto l'atto di *visione* può offrire l'accesso a mondi inconoscibili e svelarne le trame nascoste. I primi romanzi, come ben evidenzia Shapiro⁶⁷⁷, hanno contribuito, attraverso i paesaggi descritti e i personaggi creati, alla creazione di un'immagine fantastica della regione e della città di Knoxville, in cui le rovine e i derelitti che popolano la città e le montagne sono *fantasmi* in un alternarsi di luci e ombre e in un gioco di colori in cui ad avere la meglio è spesso il *grigiore* delle cose ultime.

⁶⁷³ Cfr. B. Grespi, A. Violi, *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma 2019; G. Grossi, *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Johan&Levi, Milano 2021.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 262.

⁶⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 109: «Al crepuscolo si fermarono, accesero un fuoco e arrostitono la carne di cervo. La notte li serrava nella sua morsa e non c'erano stelle. A nord vedevano altri fuochi bruciare rossi e ostili lungo pendii invisibili. Mangiarono e ripartirono, lasciandosi alle spalle il fuoco ancora ardente sul terreno, e mentre si addentravano fra le montagne quel fuoco sembrava cambiare di posto, ora qua, ora là, allontanandosi o spostandosi in modo imprevedibile rispetto al loro procedere. Come un fuoco fatuo in ritardo sulla strada percorsa, che tutti potevano vedere ma del quale nessuno parlava. Perché questa volontà d'inganno che si trova nei fenomeni luminosi può manifestarsi anche in retrospettiva, e, alterando i punti fermi di un viaggio già compiuto, indirizzare gli uomini verso falsi destini».

⁶⁷⁶ Cfr. J. Rancière, *Le temps du paysage*, cit., p. 124.

⁶⁷⁷ Cfr. H. D. Shapiro, *Appalachia on Our Mind: The Southern Mountains and Mountaineers in the American Consciousness, 1870-1920*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1986.

C'è un altro passo, contenuto in *Suttree*, in cui il *grigio* è associato al fantasma e risulta particolarmente interessante perché *appare* in una fotografia.

Si ritrovarono nella cucina. Suttree si guardò intorno. I muri erano tappezzati di fotografie del vetro sporco di grasso. Si chinò a studiare una banda di neri, una trentina o più di individui cerimoniosamente allineati, vecchi patriarchi e uomini e donne e bimbeti con gli occhi puntati verso l'obiettivo e seduta al centro avvolta in uno scialle quella che pareva un macaco rinsecchito. [...]

Chi è?

Mia nonna. Centodue anni c'aveva, quando è morta.

In effetti in questa foto li dimostra.

In quella foto è morta.

[...] è stato prima che lei nascesse?

No. C'ero anche io. In foto non vengo mai. Quando l'hanno scattata c'ero anche io ma a me non mi si vede.

E dov'era nella foto?

Proprio lì in quell'angolo morto.

Si chinò a controllare. Tutto a destra c'era una chiazza grigiastra, un fantasma tra gli avi pellagrosi. Qui?, chiese.

Lei annuì, coi piccoli occhiali che scintillavano alla luce della lampada⁶⁷⁸.

Nell'angolo morto della fotografia, come un *residuo* materiale, qualcuno è stato “cancellato”. Al posto del giovane Jones, sulla superficie del vecchio foglio fotografico, c'è una chiazza grigiastra. Non solo Jones è diventato “un fantasma tra gli avi pellagrosi” *nella* fotografia: quella stessa immagine, quello stato di presenza-assenza si riflette nel corpo vivo dell'emarginato che dialoga con Suttree nella capanna. Narra McCarthy poche righe più avanti: «Jones era ancora in piedi praticamente al centro della piccola stanza e a un tratto apparve assente, un enorme zombie vacillante che lei dovette prendere per il gomito e guidare al tavolo,

⁶⁷⁸ C. McCarthy, *Suttree*, cit., pp. 332, 333.

eppure lì c'è già stato»⁶⁷⁹. Guardare quella fotografia di assenza e di morte produce in Jonas uno straniamento: il suo farsi zombie, fantasma, in un luogo conosciuto e familiare dice dell'alienazione, ma anche del rispecchiamento e del trauma, della solitudine e dell'abbandono. Non è l'unico passaggio in cui l'atto di osservare una o più fotografie produce un brivido e uno stacco introspettivo nella narrazione. Quando Suttree fa visita alla zia Martha, unico punto di contatto con la sua vita precedente, comincia a sfogliare l'album fotografico di famiglia e, dopo aver riconosciuto lontani zii nella marina mercantile, la mamma, nonna Cameron e altri amici vicini, vede se stesso, un piccolo neonato tra le braccia di un uomo anziano. Quella fotografia scatena un delirio di ricordi, rimandi, immagini che riappaiono confuse alla mente del protagonista e, soprattutto, uno dei passaggi più poetici dell'intero romanzo.

Con la sua carta scolorita e friabile il vecchio album ammuffito sembrava esalare un puzzo di tomba, mentre una dopo l'altra esumava quelle facce inerti dagli sguardi spenti e senza amore rivolti a un mondo in movimento, maschere di incertezza davanti all'occhio freddo dell'obiettivo o riluttanti di fronte a quest'immortalità di celluloidi, o volti semplicemente rincretiniti dalla vertiginosa velocità del tempo. Antica discendenza femminile espettorata dal vortice, esile e incrinata e geminata e un po' ridondante. I paesaggi, vecchi fondali ugualmente ridondanti, che ricorrevano immutati quasi emanassero da un mondo diverso da quello degli aridi pellegrini che supportavano. Cieco fermento nel sopore della terra espulso per un istante tra divenire e compimento. Io sono, io sono. Il prodotto di stirpi precedenti⁶⁸⁰.

Leggendo questo paragrafo, dal ritmo lento e malinconico, le cui parole sono perfettamente soppesate e che termina con un'affermazione spezzata (io sono. Il prodotto di stirpi precedenti), vengono in mente centinaia di fotografie tra quelle menzionate nei capitoli precedenti: le “maschere di incertezza” di Robert Frank, la riluttanza nei volti catturati da Walker Evans, gli sguardi spenti e senza amore di Eggleston. A differenza di questi autori, però, nelle vecchie fotografie vernacolari dell'album di famiglia, i paesaggi non sono altro che “fondali ridondanti”, quasi che i soggetti ritratti fossero trattati separatamente dal contesto in cui si trovavano. Frutto di un'emanazione da un mondo diverso, senza alcun contatto con l'aspra e dura esistenza dei suoi abitanti, il paesaggio ritratto non riflette, a differenza della parola di

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 152.

McCarthy, le solitudini sociali, le ingiustizie, l'abbandono e le trasformazioni del mondo del Sud. Se i pellegrini in fotografia sono inerti e arresi di fronte allo scorrere del tempo, i personaggi della letteratura di McCarthy *sono e divengono* particolari tonalità e sfumature nel tempo assolutamente presente e nello spazio oscuro e grigio dei luoghi in rovina⁶⁸¹.

Le descrizioni dei paesaggi sono quasi sempre corredate da precise tonalità cromatiche. Se rimaniamo su *Suttree*, la cromia della città di Knoxville e dei suoi dintorni è costruita principalmente sui toni del grigio e del nero – da cui l'utilizzo frequentissimo dei termini *dark-darkness*, *black-blackness*, *shadow*: le sponde calcaree del fiume sono *grigie*, nelle strade pozze d'acqua *nero inchiostro* si alternano a muri spogli di mattoni *color tintura di iodio ghiacciata*, il cielo è spesso *grigio* o addirittura *incolore*. Soltanto la luce ha "colore": essa è *gialla* e *sulfurea*, è la luce violenta dei lampi che illumina a giorno l'oscurità più totale. O «color vino, rosa magenta, cobalto slavato, cinabrese e tenue giallo citrino»⁶⁸², come quella «limpida e obliqua» che filtra attraverso i mosaici in vetro delle finestre della chiesa. Non voglio qui addentrarmi sul possibile simbolismo di questi colori, e in modo particolare del giallo, che Grażyna Maria Teresa Branny ha associato all'identità razziale⁶⁸³; quel che mi interessa invece è cercare di accennare all'ampia e dibattuta questione del rapporto tra letteratura e colore.

Anzitutto, è interessante notare come, nelle note all'editore di *The Orchard Keeper* (Mr Erskine), McCarthy si soffermi proprio sulla questione del colore. Accenno qui soltanto a un paio di esempi proposti dall'autore, senza entrare in una questione filologica che necessiterebbe di ulteriori approfondimenti e competenze differenti. Discutendo dimensione grammaticale e sintattica connessa all'uso dei colori nel testo, McCarthy sostiene: «A color in itself I believe

⁶⁸¹ Sempre in *Suttree*, mentre il protagonista viene portato in ospedale in seguito a una rissa di ubriachi all'Indian Rock di Knoxville, McCarthy inserisce una descrizione del paesaggio quasi fosse stato ripreso con una cinepresa e ricordato da Suttree sul letto del pronto soccorso: «La notte è fredda, sempre più fredda, una nebbia che si insinua minacciosa nelle strade. Movimenti malefici sotto i piedi, un alito fetido che si leva visibile dai tombini forati. L'autoinnaffiatrice passa come una bestia notturna, la spazzola a forma di tamburo sbattachante. Nelle strade pozze d'acqua nero inchiostro ripetono i lampioni in lucenti rosette che si incavano e scorrono sotto i getti come radiolari sbiancati dal fosforo sul mare di mezzanotte. I netturbini spazzano il pattume lungo le cunette inondate, le cerate gialle lucide d'acqua. Saltano sul camion e viaggiano con le scope alzate come pupazzi di cera laccata, come gnomi esortatori. Le veilleuse degli alberghi risplendono dietro le veneziane abbassate e il riflesso delle stecche sulle auto lungo il marciapiede le fa assomigliare a piccole imbarcazioni all'ancora con lo scafo a clinker. Là fuori nelle strade invernali qualche raro antropoide cinereo che ancora si affretta sotto la pioggia di fuliggine. Sopra, il profilo della città, impressionante moltitudine di sorte e alambicchi schierati contro un cielo privo di stelle. Dormiente dal sonno inquieto, vivrai quanto basta per vedere la tua città natale rasa al suolo fino all'ultima pietra».

Cfr. Ivi, p. 225.

⁶⁸² Ivi, p. 302.

⁶⁸³ Cfr. G. M. T. Branny, *Demythologizing the South: Cormac McCarthy's Suttree in an Intertextual Perspective*, "Journal of Literature and Art Studies", December 2017, Vol. 7, No. 12, pp. 1543-1549.

is never a simple noun unless modified»⁶⁸⁴. Non si dà *il* grigio, ma un grigio metallizzato o il grigio-carta di qualcosa: nel primo caso, il colore è un nome e “metal” è il suo modificatore; nel secondo, si tratta di un aggettivo per descrivere il colore di un oggetto. La differenza sta nell’uso del trattino, che unisce due termini per trasformarli in avverbi o aggettivi. L’autore riassume così la differenza:

With regard to hyphens and colors:

p. 59 ... wheathered the paper-gray of a waspnest.

p. 60 ... bleached to a metal gray.

In the first sentence the definite article indicated that the color described is not a simple substantive, or “object”. In the second sentence the article indicates that the color is just that, with no other descriptive help forthcoming.

Queste poche righe servono soltanto ad evidenziare la particolare attenzione che McCarthy rivolge ai colori, che ne definisce una precisa *poetica*. Anche in questo caso, il loro uso – che andrebbe approfondito da un punto di vista filologico per via della vera e propria “creazione” di nuovi termini per descrivere particolari tonalità – è strettamente legato al paesaggio e alla sua percezione. A questo proposito, emblematico è il caso di *The Road*, in cui il mondo post-apocalittico mostra la sua assoluta fragilità – e insieme *possibilità* – attraverso il grigiore del paesaggio. Quella che Chris Danta ha definito “poetica del grigio” apre a una poetica della visione, esplicitamente dichiarata all’inizio del romanzo attraverso la similitudine «come l’inizio di un freddo glaucoma che offuscava il mondo»⁶⁸⁵. I giorni si fanno via via più grigi, le notti sempre più buie: il grigio pervade ogni cosa e satura l’ambiente. Esso non è però mai “sfondo” piatto. La luce non sfuma mai in un’oscurità completa: essa è *cinerea* e accoglie fiavole le poche tracce di colore che emergono dal grigio del paesaggio. Il blu del mare, il giallo della coperta sono blu-grigio e giallo-grigio. Non esistono a sé stanti, ma solo in relazione a una modificazione, a una relazione che li definisce e li rende percepibili. Il grigio è quindi, come

⁶⁸⁴ C. McCarthy, Collection 091 – Cormac McCarthy Papers, Box 1, Folder 1, The Orchard Keeper.

⁶⁸⁵ C. McCarthy, *The Road*, cit., p. 3.

Riporto qui l’inizio della prima bozza del romanzo contenuta in *Cormac McCarthy Papers, The Road*, Box 87, folder 6: «Gray light, a glaucous dawn. The unseen sun crawling through the murk. The cold and the silence. The green world that once had been now long compounded to a fine gray sillage dilute with ash which the secular winds carried forth and scattered and carried forth again».

sostiene Danta, il colore che rende possibile la trasformazione, la tonalità in cui le cose diventano.

Anche nella fitta oscurità e tra le ombre lunghe di *Outer Dark* si delinea un ulteriore aspetto della poetica di McCarthy: questa volta, è «l'occhio fessurato di un embrione d'uccello» a fungere da similitudine alla visione del calderaio, il quale, sdraiato a terra, viene investito dalla luce *azzurra* di un lampo che «scorrendo atroce e istantaneo da buio a buio, gli regalò infine lo spettacolo della cavità e dell'informe plasma bianco che si dibatteva sul muschio rigoglioso e iniziatico, come una magra lepre di palude»⁶⁸⁶. La luce *bluey* che disegna una crepa nel cielo oscuro e, a terra, l'informe plasma *white* del neonato abbandonato accanto al ruscello fa da contraltare alla notte e al mondo «tenebroso e maleodorante» in cui era nato. Due colori chiari producono una crepa nell'oscurità del paesaggio e regalano una «primordiale visione del mondo»⁶⁸⁷. Proprio l'occhio del bambino, alla fine del romanzo, dice della violenza di quella terra e dell'atrocità di quelle esistenze in cammino: «quando voltò la testa verso di lui, Holme vide un'orbita vuota di un *rosso* furioso che pareva un portello aperto in un cranio al cui interno il cervello bruciasse come un forno»⁶⁸⁸. Lo stesso *rosso* negli occhi si ritrova anche nella scena finale di *Child of God*, nelle orbite dei succiacapre che si levano in volo mentre la jeep che trasporta i corpi dei sette morti ritrovati nella caverna del necrofilo Ballard scende nella vallata della Sevier County⁶⁸⁹.

La questione dei colori potrebbe essere approfondita e collegata a studi che hanno evidenziato l'importanza della componente cromatica “moderna” nella letteratura americana dell'Ottocento⁶⁹⁰. Qui ho ritenuto importante accennare qualche spunto per mostrare il legame tra gli aspetti cromatici e il paesaggio, da un lato, e la visione, dall'altro. Inoltre, al pari del paesaggio, in McCarthy i colori giocano un ruolo fondamentale nel delineare quell'introspezione dei personaggi sempre celata nel corso della narrazione⁶⁹¹. Il paesaggio e gli sguardi si fanno carico di esibire questi colori, di lasciarli esprimere e irrompere nel mondo.

⁶⁸⁶ C. McCarthy, *Outer Dark*, cit., p. 16.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ Ivi, pp. 203, 204.

⁶⁸⁹ C. McCarthy, *Figlio di dio*, cit., p. 166: «Quella sera una jeep scese lungo la strada di montagna tirandosi dietro un rimorchio sul cui pianale giacevano sette corpi, avvolti nella mussola come enormi prosciutti. Mentre si inoltravano nella valle attraverso la boscaglia che stava rinascendo, neri succiacapre che riposavano nella polvere della strada si levarono in volo davanti a loro battendo furiosi le ali, gli occhi rossi come gemme alla luce dei fari».

⁶⁹⁰ Cfr. N. Gaskill, *Chromographia: American Literature and the Modernization of Color*. University of Minnesota Press, 2018.

⁶⁹¹ Esempio in questo senso è un passaggio di *Suttree*, in cui differenti colori vengono associati a sentimenti ed emozioni. Cfr. C. McCarthy, *Suttree*, cit., p. 491: «Nell'affanno dell'orgasmo – diceva lei, e ripeteva – si sentiva

La visione è sempre un'interpretazione *possibile* del mondo, di ciò che *appare* al corpo-mente dell'essere umano. Non c'è alcuna realtà senza un occhio che osserva o una mano che tocca. Gli stessi luoghi esistono per i corpi che li attraversano, per gli sguardi che li osservano, per i suoni che li pervadono e i sogni che li arricchiscono. Essi sono “costruiti” dall'autore secondo un procedimento che, unita alla sua “poetica della visione” e alla tendenza a “mostrare”, fonde una ricerca storico-geografica con l'immaginario personale e collettivo che, nei secoli, ha *informato* quei paesaggi.

4.3.3. Geografie fisico-simboliche. Cartoline e vissuto

Nella sezione “Note e appendici” al termine del volume *Let Us Now Praise Famous Men*, al punto uno, Agee elenca i riferimenti consigliati per approfondire o meglio comprendere il testo e i luoghi narrati. Fotografie, libri, film, schizzi di autori diversi – tra tutti, anche in questo caso, il riferimento principale rimane William Faulkner, di cui non viene citata una singola opera ma «dettagli di gesto, paesaggio, costume, aria, azione, mistero e peripezia in tutte le opere» – hanno lo stesso peso di materiali più comuni e vernacolari, quali «giornali e cartoline di tutte le città del Sud» e «carte stradali e carte altimetriche del Centro-Sud». In questo modo, l'immagine letteraria del Sud, ormai consolidata grazie alla narrativa di Faulkner, si fonde con le coordinate geografiche delle mappe o carte stradali e con le cartoline che ritraggono particolari caratteristiche urbanistiche, architettoniche e paesaggistiche del territorio.

Abbiamo già avuto modo di evidenziare l'importanza della mappa nella costruzione spaziale dell'opera di McCarthy: la narrazione è inscritta nello spazio, affonda le sue radici nei luoghi e nei paesaggi. Occorre però a questo punto fare un ulteriore affondo in questa dimensione “geografica” del lavoro di McCarthy per due ragioni: anzitutto, per meglio comprendere il lavoro che si cela dietro la costruzione dello spazio narrativo; poi, per considerare la mappa e

sommergere da un caldo mare verde attraverso il quale, offuscati dall'oscurità che vi regnava, passavano una serie di piccoli soli, come riflettori di un palco girevole, carosello elettrico che vorticava in un etere verde. Il colore dell'invidia è quello del suo piacere, e quale il colore del dolore? È davvero il nero come dicono? E la rabbia è sempre rossa? Blu è il colore di quella triste sfumatura di noia chiamata depressione, ma non il blu del cielo o del mare, un blu più amaro, intriso di rimpianto, che scolorisce ai bordi. Il mezzogiorno di un cieco è bianco, e la sua mezzanotte pure? E se lo sente sulla pelle come un pesce? Vede tutto rosa anche dove è tutto nero? E il giallo, colore del sole e dell'urina, se lo ricorda? Colori neutrali come le fugaci tinte dei sogni. Il colore di questa vita è acqua».

la geografia nella sua dimensione personale e politica, che vale tanto per i luoghi vissuti del Tennessee sia per quelli della Frontiera.

Tra le carte di McCarthy alla Wittliff Collection di San Marcos, si trovano alcuni materiali molto interessanti rispetto all'utilizzo di mappe e di coordinate storico-geografiche. Esse riguardano in modo particolare i romanzi della Frontiera – *Blood Meridian* e *All The Pretty Horses* – i quali, anche se non interessano direttamente questa ricerca, sono di grande aiuto per comprendere il ruolo che il paesaggio esercita in generale nell'opera mccarthiana. Mi soffermo un istante su queste carte per poi evidenziare i punti di contatto e le differenze di approccio rispetto ai primi romanzi. Nel faldone contenente i materiali relativi a *All The Pretty Horses*, si trovano le mappe turistiche di Zacatecas e Saltillo. Molto stilizzate, mostrano le vie principali delle città con i servizi (train station, state capitol, post office, bus station, hospital, ecc) e le attrazioni (modern art museum, Juarez monument, theater, old market, casa de la cultura ecc). Oltre alle mappe, ricche di appunti, frecce e luoghi cerchiati dell'autore, si trovano anche brevi paragrafi o elenchi circa la storia dei luoghi e le distanze da altri centri del Messico e del Texas del Sud, oltre a dettagli riguardo la conformazione del territorio (e, ancora, le sue componenti cromatiche principali) e l'eventuale presenza di coltivazioni o corsi d'acqua o cascate⁶⁹².

Allo stesso modo, per quanto riguarda *Blood Meridian*, è conservato un dettagliato elenco di dati storico-geografici relativi a Fort Griffin, una descrizione della città di San Antonio in Texas intorno al 1850 e alcuni dettagli circa l'area di Tucson e Santa Fe in New Mexico. Si tratta di

⁶⁹² Riporto qui, a titolo esemplificativo, alcuni degli appunti contenuti in *Cormac McCarthy Papers, All The Pretty Horses*, Box 46, Folder 3: «Twelve miles south of Fredericksburg on 87 high rolling country with orchards of liveoak over tan grass. Cobbled fields. A dam, a waterfall, a pond. An old stone house with a red roof. The Pedernales is graygreen, 15-20 feet wide. The roadside oaks are greener from the runoff. In the fields a brownish gray.

Twenty miles south of Mason a low plain, 1st cedars (Cherry Springs). The mesquites so thick with mistletoe they looked like liveoak.

The Llano is almost the size of the Little T, braided over gravel bars on the south side... [segue disegno a mano di parte di uno steccato con accanto la scritta a mano CONCRETE].

[...] Very broad whiterock and gravel draw, broad and curving away (waiting in the moonlight)

At 37 miles the road ends

At 44 Pandale

At 47 tall bluffs on left, stratified limestone, crossing a wash, herons or (crookneck'd) slumpshouldered

A broad gravel fan, potholes

At 51 cross the Pecos at Bedrock Ford. Crossing broad limestone traprock plates, willows. Clear and swift and slightly salt, the horses feeling their way along the mossy traprock bed of the ford where the green moss trailed in the rips.

[...]

OZONA Howard Draw is broad and grassy. Cedars, rolling hills and low mesas. Pandale Road: Broad Cedar plain. East of Ozona no cedars but a dead flat plain. 28 miles west of Sonora dense sparse little mesquite plain. Two to six ft Mesquite, short gray grass. Five more miles and cedars again plus oaks and holly. [...]

luoghi conosciuti dall'autore, ma non pienamente vissuti, se non successivamente o per brevi periodi⁶⁹³.

Nei volumi ambientati nei territori del Sud-Ovest, l'estremo rigore geografico e storico si intreccia alla dimensione onirica e fantastica, alla necessaria finzione letteraria che informa il romanzo. Non solo: un importante ruolo è ricoperto anche dallo studio e dal racconto dell'espansione spaziale della Frontiera nell'ambito dello sviluppo economico del capitalismo. Ciò è dimostrato, secondo l'interessante studio di Adam David Morton, da particolari eventi storici che, legati a precisi territori e inclusi in questo caso in *Blood Meridian*, hanno favorito una riflessione sull'avanzata capitalistica nelle zone di Frontiera. Nello specifico, per esempio, il riferimento alle pratiche di mappatura condotte attraverso gli avamposti della Frontiera, come Fort Griffin, che suddividono i pascoli in ranch attraverso recinzioni di filo spinato. L'approccio mi sembra particolarmente interessante in quanto affonda nel romanzo una possibile registrazione letteraria delle forze del capitalismo, i cui effetti si registrano principalmente sulle questioni razziali e sulle modificazioni del paesaggio. Argomenta Morton:

As a space in flux, the frontier between the emerging territoriality of the United States and Mexico is treated in *Blood Meridian* as an encounter zone between capital and nature and thus, as I will argue, the transformation of blood into capital. As Jeffrey Herlihy-Mera has argued, 'the concept of space as proprietary' is a central theme evident in the southwestern novels, which also convey a transnational approach to the landscape and geography of the frontier⁶⁹⁴.

Lo stesso Morton sta conducendo un'interessante ricerca, di cui ha presentato un inizio al convegno *The Legacy of Cormac McCarthy* tenutosi a Knoxville nell'ottobre del 2024⁶⁹⁵, che

⁶⁹³ Sappiamo infatti che McCarthy ha vissuto in Texas, a El Paso, sul confine messicano per molti anni dopo aver lasciato il Tennessee nel 1976. Fece molti viaggi in Messico durante quel periodo, per poi trasferirsi, dopo un brevissimo periodo in Arizona, a Santa Fe in New Mexico, dove comincerà a collaborare con il Santa Fe Institute e dove morirà il 13 giugno 2023.

In una lettera inviata da Howard Woolmer, datata 1 febbraio 1985, in cui gli chiedeva se avesse mai viaggiato nei territori descritti in *Blood Meridian*, McCarthy risponde: « To answer your question, I spent several years in the country mentioned. I've taken the train to Mochis a couple of times and it is a great trip». Cfr. *Woolmer Collection of Cormac McCarthy, Correspondence writings by McCarthy*, Collection 092 Box 1.

⁶⁹⁴ A.D. Morton, *A Geography of Blood Meridian: Primitive accumulation on the frontier of space*, in "Political Geography", 91, 102486, 2021.

⁶⁹⁵ Intervento al convegno internazionale *The Legacy of Cormac McCarthy*, Fall 2024 Cormac McCarthy Society Conference; October 3-5 2024, Knoxville, TN dal titolo *Postcards from Cormac McCarthy*.

vorrebbe dimostrare l'esplicito legame tra cartoline d'epoca, rigorosamente dipinte o disegnate nella seconda metà dell'Ottocento, e alcuni dei luoghi descritti da McCarthy in *Blood Meridian* e *All The Pretty Horses*. Mostrando cartoline di edifici, villaggi o vasti territori coltivati e associandoli a frammenti di testo, si nota quanto la minuziosa descrizione dell'autore abbia beneficiato di un riferimento visuale, oltre che di uno studio approfondito delle caratteristiche storico-architettonico-territoriali delle regioni attraversate dalle carovane.

Non possiamo qui inoltrarci nella componente economico-politica connessa a questi romanzi, in quanto non sono oggetto della ricerca e la complessa riflessione rischierebbe di condurre altrove l'argomentazione: è sufficiente però tenere a mente questo approccio per analizzare, da un punto di vista analogo, i romanzi del Tennessee. A differenza dei romanzi della Frontiera, le prime opere di McCarthy, così come le ultime (*The Road* e *The Passenger-Stella Maris*), sono ambientate in uno spazio-tempo più "vicino" alla vita dell'autore: nonostante sia nato a Rhode Island, infatti, le sue radici sono in Tennessee e in particolare nell'area montana attorno a Knoxville, dove è cresciuto e in cui ha vissuto ed esplorato fino al suo trasferimento nel Sud-Ovest. Che si tratti della contea di Sevier, della città di Knoxville, dei territori delle Smocky Mountains o della regione del delta del Mississippi, si tratta di luoghi personalmente vissuti e di cui l'autore padroneggia distanze, colori, luci, personaggi. Le narrazioni sono evocate attraverso i luoghi, i drammi nascono dalla terra e dalla polvere, i personaggi sono spesso amici dell'autore e modellati dal lento e inesorabile trasformarsi dei paesaggi⁶⁹⁶. Come ben sottolinea Petrelli, il Sud viene dettagliatamente descritto con particolari che vanno oltre la semplice topografia per esprimersi «in una personale sintassi del parlato, in una serie di tipi antropologici e figure sociali: dall'agricoltore misero, all'ambulante, dallo *hillbilly*, al tutore della legge, al *bootlegger*. E in quella stessa sintassi si iscrive la teoria dei loro rapporti, la quale ridisegna un contesto fatto di spazi sociali della tradizione»⁶⁹⁷. Cornelius Suttree, Marion Sylder, Lester Ballard, Rinthy Holme, Bobby Western, padre e figlio in viaggio nell'oscurità crescente sono sguardi e passi ultimi in un mondo sul punto di scomparire: le chiese, le piazze, il mercato, i general stores, il lungofiume non sono soltanto i luoghi d'incontro, sempre schivo e diffidente, tra i personaggi dei romanzi, ma appaiono come un coacervo di rifiuti e carcasse, odori putrescenti e visioni allucinate. Le rovine di cui i reietti, gli alcolizzati, i migranti, i

⁶⁹⁶ Sempre nella *Woolmer Collection* leggiamo una testimonianza di Howard Woolmer in cui viene descritta l'amicizia tra John Sheddan (presente in *The Passenger* come Long John) e Cormac McCarthy. Howard ha lavorato con Sheddan per comprare e organizzare le prime edizioni dei libri di McCarthy e la corrispondenza tra i due amici.

⁶⁹⁷ M. Petrelli, *Paradiso in nero*, cit., p. 52.

contrabbandieri sono spettatori inerti appaiono tra luce e ombra, nel crepaccio di visibile e invisibile e sono tracce di una rovina più ampia, in un tempo che è già futuro.

Al pari di quanto brevemente accennato circa la Frontiera, anche questi spazi del profondo Sud degli Stati Uniti sono descritti e trattati nell'incrocio tra natura e industrializzazione. Ne è forse il simbolo principale, come già sottolineato nel capitolo precedente, l'immagine descritta in apertura di *The Orchard Keeper*: un olmo *abbattuto*, i pezzi segati sull'erba e la base del tronco attraversata da un frammento di recinzione lacerata in ferro battuto. «Si è infilata in tutto l'albero [...] Non c'è dubbio. Proprio in tutto l'albero»⁶⁹⁸, affermano gli uomini intenti a tagliare. L'enfasi data dalla ripetizione di "in tutto l'albero" indica forse che, da un lato, il ferro – "l'industria" – ha invaso "proprio tutta" la natura; dall'altro, che, anche in questi territori, i campi sono ormai recintati, suddivisi, porzionati. Non c'è più spazio per la natura incontaminata, di cui rimane soltanto l'eco sublime nelle tracce violente che essa emana. Al tempo stesso però non è più nemmeno tempo dell'idilliaco giardino pastorale, l'ordine divino dello spazio recintato. La recinzione è ora arrugginita, il ferro battuto contorto e lacerato. La progressiva capitalizzazione dei territori delle contee del Tennessee e del Mississippi, in modo particolare a partire dagli anni Venti del Novecento (anni in cui è ambientato *The Orchard Keeper*) ha condotto a un lento ma inesorabile abbandono dei luoghi più remoti e a un impoverimento della popolazione. Il legame tra i due poli – abbandono delle terre e povertà crescente – si manifesta nel *paesaggio di rovine*: una geografia di non-luoghi e spazi frammentati in cui regna una violenza quasi primordiale. Con il progressivo affermarsi di questo paesaggio, le due visioni radicalmente opposte della *wilderness* e del *pastoral garden* vengono ormai meno. A instaurarsi è un altro ordine, fatto di macerie e detriti, residui e relitti che annunciano l'abbandono di un sogno – il celebre *American Dream* – e l'affermarsi di una nuova tonalità affettiva, *fantasmatica*, e di un inedito rapporto tra i luoghi e i suoi abitanti. Questa relazione, questi paesaggi sono costituiti dalle *visioni*, dagli spettri, dal piano di luce e ombra: essi conducono a una visibilità primordiale, una luminescenza (e un'oscurità) insita in ogni cosa, *immanente* nelle pieghe dei corpi e della materia, dello spazio e del tempo. Le *immagini* che risultano dal racconto evocano, in una luce sempre fioca, tra le ombre lunghe, *apparizioni* e *manifestazioni* dell'invisibile, del celato e del dimenticato. Il paesaggio di rovine emerge così come *résumé-monde*, per riprendere l'espressione di Glissant, in cui gli spettri della finzione letteraria si mescolano ai fantasmi della Storia attraverso la narrazione di un errare sensibile e necessario. Questa condizione di fuga a cui sono costretti i personaggi non ha nulla a che vedere

⁶⁹⁸ C. McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 4.

con il desiderio di scoperta o con una qualche forma di curiosità. Al contrario, è una necessità che proviene dall'interno, dal bisogno inalterabile di trovarsi soli, di fuggire ciò che è stabilito dal sistema, di stare ai margini. L'erranza – o meglio, la *narrazione* di questo vagabondare – può forse aprire a un altro tipo di *relazione* con il paesaggio? E queste rovine possono svelare abissi e profondità di un quotidiano, banale e *poetico* rapporto con il mondo?⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ Cfr. E. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, cit., p. 299: «dans tout ce bruit et cette fureur du monde – on peut cependant “ouvrir” une autre errance et un autre enracinement, qui concernent notre présence consciente et méditée à cette totalité monde, et que, dans cette allure et sur cette trace, l'idée même que nous nous faisons de notre entour et de notre quotidien est à rêver d'une autre manière, et que nos pays, notre pays, nous ouvrent des abysses que nous n'avions garde d'aborder. Que notre quotidien, notre plus banal établissement s'espacent sur ces profonds de notre relation au monde, que nous nous trouvons tous frontière ouverte».

4.4. Assoluta fedeltà al “racconto”. Intersezioni tra racconto letterario e racconto fotografico

[...] probabilmente le fate ancora esistenti
lavorano come cameriere nei ristoranti per turisti

Fulvio Ventura

L'intimo scritto di Eudora Welty intitolato *One Writer's Beginnings*⁷⁰⁰, tratto da un gruppo di tre lezioni tenute all'Università di Harvard nell'aprile del 1983, è suddiviso in tre sezioni: *Listening, Learning to see, Finding a voice*. Nella seconda, l'autrice racconta di uno dei tanti e ripetuti viaggi estivo in macchina dall'Ohio, dove viveva la famiglia del padre, alla West Virginia, per andare a trovare i nonni materni. Questi viaggi, scrive Welty, le fecero capire quanto i due territori fossero intimamente connessi con i suoi genitori: «Writers and travelers are mesmerized alike by knowing of their destinations»⁷⁰¹. La madre sedeva nel posto accanto alla guida – e indossava rigorosamente un cappello, come richiesto a ogni donna nel 1917 o 1918 – ed era il “navigatore”, anche se il senso dell'orientamento del padre era praticamente infallibile. Come spesso succede durante i lunghi viaggi in auto, dopo un iniziale momento di chiacchiere, ognuno si richiude in un suo “bozzolo” (Welty usa proprio la parola *cocoon*): il padre tiene gli occhi fissi sulla strada, con lo sguardo all'orizzonte, la madre scruta attentamente i dintorni per verificare che non stia commettendo errori o sviste, il fratello Edward di tanto in tanto si alza mentre suona la sua piccola armonica e il fratello più piccolo si risveglia soltanto quando si trovano su un vecchio ponte, da cui si vede il fiume. Seduta sul sedile posteriore, dietro il padre, Eudora «rode as a hypnotic, with my gaze on the landscape that vibrated past twenty-five miles an hour»⁷⁰². È un'esperienza comune, quella di fissare ipnotizzati il paesaggio che scorre attraverso il finestrino dell'auto o del treno: la linea dell'orizzonte, a volta interrotta da file di alberi o da alti edifici che si impongono alla vista, si snoda lungo la direzione del viaggio e a tratti si ha davvero la sensazione che il mondo – e non soltanto l'auto o il treno – si stia muovendo.

⁷⁰⁰ E. Welty, *One Writer's Beginnings*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983.

⁷⁰¹ Ivi, p. 44.

⁷⁰² *Ibidem*.

Oltre ad allenare lo sguardo all'osservazione e il corpo alla sua relazione con lo spazio e le distanze, quei viaggi di miglia, confini e attraversamenti di fiumi hanno influenzato la giovane Welty su un ulteriore fronte, che diventa inseparabile da quel *learning to see*.

The trips were wholes unto themselves. They were *stories*. Not only in form, but in their taking on direction, movement, development, change. They changed something in my life: each trip made its particular revelation, though I could not have found words for it. But with the passage of time, I could look back on them and see them bringing me news, discoveries, premonitions, promises – I still can; they still do. When I did begin to write, the short story was a shape that already formed itself and stood waiting in the back of my mind. Nor is it surprising to me that when I made my first attempt at a novel, I entered its world – that of the mysterious Yazoo-Mississippi Delta – as a child riding there on a train: “From the warm window sill the endless fields glowed like a hearth in firelight, and Laura, looking out, leaning on her elbows with her head between her hands, felt what an arriver in a land feels – that slow hard pounding in the breast”⁷⁰³.

Quei viaggi da e verso terre familiari, ripetuti e all'apparenza sempre uguali, erano *storie* particolarissime: prive di personaggi, esse erano *prodotte* ed *evocate* dal paesaggio. Non tanto il viaggio in sé, quanto proprio il paesaggio esperito, con la sua luce e i suoi colori, le sue trasformazioni passando i confini dei diversi stati, diventa pretesto e fonte per “trovare una voce”. L'atto di scrivere ha le sue radici in un duplice movimento: ripiegamento su di sé e sul proprio vissuto (in questo caso, i viaggi con la famiglia) e insieme apertura del corpo all'esterno, ingresso e “immersione” nel paesaggio. In questo senso, il paesaggio si offre al racconto non soltanto come relazione e produttore di esperienze estetiche, ma anche come piano di incontro di realtà e immaginazione. È *nel* paesaggio che si fondono ricordi, sensazioni, emozioni, sogni, visioni, fantasie: la “rivelazione” al racconto, alla finzione ancorata nel reale fenomenologico, nasce dalla scoperta di una *sequenza* nell'esperienza, che non ha nulla di cronologico, e in cui il tempo, al pari dello “scorrimento” del paesaggio del finestrino, acquista una dimensione altra⁷⁰⁴. Passato e presente si confondono in immagini sovrapposte, la Storia iscritta nel territorio è ormai inestricabile dall'esperienza soggettiva del paesaggio, determinando così una

⁷⁰³ Ivi, p. 68 (corsivo mio).

⁷⁰⁴ Cfr. Ivi, pp. 68, 69: «The events in our lives happen in a sequence in time, but in their significance to ourselves they find their own order, a timetable not necessarily – perhaps not possibly – chronological. The time as we know it subjectively is often the chronology that stories and novels follow: it is the continuous thread of revelation».

temporalità non lineare, una sequenza fatta di *eventi* ed *emergenze* che vedono sfilacciarsi i nessi di causa ed effetto. Sono *visioni* collegate dall'esperienza sensibile: il sogno si fonde con il "visto", l'immaginato con il sentito e i confini tra reale e irreale vengono meno. Le *storie* si compongono del reale e del finzionale, del visibile e dell'invisibile: creando mondi immaginari, ma potenzialmente veri, esse possono contribuire a modificare la percezione della realtà.

Narrazione, finzione, sensazione: da questi nuclei, presentati nel primo capitolo in introduzione al rapporto letteratura-fotografia, occorre ora riprendere le fila. Per farlo e per entrare più in profondità nella dimensione "narrativa" delle opere di Eggleston e McCarthy, è utile soffermarsi sull'ulteriore aspetto della *sequenza*, sia dal punto di vista letterario (come una fonte del racconto, si è appena visto in Welty) sia fotografico. Nel caso di Eggleston, infatti, occorre proprio considerare la *sequenza* fotografica, e non il singolo scatto, per scoprire la dimensione "narrativa" della sua opera. Torniamo quindi a quella necessità di *guardare* un testo e *leggere* una sequenza fotografica per giungere a quella commistione tra testo e immagine che è, in definitiva, il paesaggio stesso.

Dopo aver scandagliato numerosi passi dei romanzi di McCarthy e svariate fotografie di Eggleston e aver evidenziato i principali elementi di poetica che contraddistinguono le rispettive opere, dovrebbe ormai risultare più chiaro che la *materia* con cui si ha a che fare è la *luce*. È la sorgente luminosa a dare forma al linguaggio e alle immagini: essa traccia un piano di immanenza in cui le parole hanno lo stesso effetto della luce e le cose appaiono nei fotogrammi come emanazioni di quella stessa fonte. Luce come mezzo per *conoscere*, da un lato, per *far apparire*, dall'altro. E le *rovine* di cui è composto il mondo altro non sono che flebili residui luminosi di ciò che resta, immagini residue di un'esposizione e di uno sguardo fisso e quasi accecato. Il piano in cui si incontrano le due operazioni, epistemologica e visuale, che rimangono singolari e differenti, è quello del *racconto*. La luce *espone*, *rende manifesto*, *costruisce*. Come sosteneva il drammaturgo e designer Robert Wilson, maestro indiscusso dell'uso della luce e il più grande rappresentante del "teatro d'immagine", la luce è elemento *costruttivo*: essa disegna e riscrive gli spazi, trasfigura la materia, crea nuove dimensioni narrative e figurali. Al contempo però essa *nasconde*, *ritaglia*: rivela e mostra, ma insieme tradisce, confonde, crea ombre e false illusioni. Anche per questo è materia e architettura del racconto, sempre sospeso tra realtà e finzione. Al pari del fuoco, la luce è strettamente connessa al *mistero*, al *sacro*, all'*indicibile*. Seguendo quanto sostiene Agamben nel suo saggio "Il fuoco e il racconto", il fuoco può soltanto essere raccontato: la letteratura è ciò che resta del mistero,

la *storia* che si può ancora raccontare. E lo scrittore «dovrà saper discernere in fondo all'oblio le schegge di luce nera che provengono dal mistero perduto»⁷⁰⁵.

In questo senso, oltre a fare direttamente i conti con la possibilità della “perdita del fuoco” e con la speranza di una sua resistenza in *The Road*, i personaggi ai margini di McCarthy esprimono a pieno la «vita come *mysterion*» di cui parla Agamben⁷⁰⁶. La trama, spesso ridotta ai minimi termini, li ripiega e chiude in un destino e in una storia che sono *manifesti* attraverso il paesaggio. La natura “eidetica” della scrittura di McCarthy, la sua tendenza a “mostrare” più che a “narrare”, porta a considerare in modo differente la *storia*, personale e collettiva, che emerge dalle pagine dei suoi romanzi. A fronte di ciò che è stato evidenziato circa il ruolo materico della luce, la democrazia ottica che pone ogni elemento del racconto sullo stesso piano e la necessità di rifarsi a geografie e topografie che fondono il reale con l'immaginario, che ruolo ricopre il “racconto” per McCarthy? Quale mistero rinchiudono i suoi paesaggi?

Al tempo stesso, anche le sequenze di Eggleston sono *storie misteriose*. Come ben esemplifica il titolo dell'ultima mostra dedicata alla sua opera, “The Mystery of the Ordinary”, il mistero è raccontato e rintracciato tra le pieghe dell'ordinario, del quotidiano e del banale. Cosa celano un forno vuoto, un *diner* deserto, un manifesto sgualcito o delle bambole sul tettuccio di un'automobile? In che modo le sue fotografie, così anti-narrative e anti-documentarie, che rifiutano di “significare” o “rappresentare” qualcosa, costituiscono un “racconto”? Quali sono i nessi, le pause e la punteggiatura che tengono insieme i diversi scatti, realizzati anche a distanza di tempo e spazio, e riuniti in sequenza?

Soltanto dopo aver interrogato questi aspetti, più propriamente relativi alle due forme espressive, si potrà tornare al paesaggio di rovine e avvicinarne, in conclusione, la portata *poetica e politica*.

4.4.1. Serie come romanzo. Pause e ritmo tra antecedente e conseguente

Sono i primi anni Settanta e il neorealismo in Italia, rigorosamente in bianco e nero, rappresenta ancora il canone fotografico di riferimento, insieme al cospicuo gruppo di fotoamatori che animano la scena. Cominciavano a circolare alcune pubblicazioni di fotografi americani come

⁷⁰⁵ G. Agamben, *La mente sgombra*, cit., p. 209.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 211.

Lee Friedlander, Garry Winogrand o Diane Arbus, consacrati da Szarkowski grazie alla leggendaria mostra *New Documents* (1967), e che costituivano il punto di partenza per una nuova riflessione sul mezzo e sull'operazione fotografica. Alla fine del decennio, nel 1978, fu annunciato un evento che si rivelerà di capitale importanza per i futuri sviluppi della fotografia italiana: a Venezia, in occasione della Biennale del 1979, avrà luogo "Venezia '79", una manifestazione dedicata esclusivamente alla fotografia che vedrà l'organizzazione di ventisei mostre, quarantasei workshop e un nutrito programma di seminari e convegni. A partire dal 16 giugno 1979 (fino al 16 settembre di quell'anno) furono esposti più di tremila scatti di artisti più o meno contemporanei, principalmente americani. La ricorda così Guido Guidi, che entra in contatto con alcuni importanti autori per la prima volta:

[...] studiai per la prima volta dal vero le opere di Lewis Hine, Robert Adams, Walker Evans, William Eggleston e Edward Weston. [...] Il contributo degli autori americani, le lezioni di Zannier e l'importanza delle *Verifiche* di Mulas mutarono lentamente il quadro della fotografia italiana degli anni Settanta. [...] La Pop Art sbarcava a Venezia [...]. Cito il caso perché per me la fotografia è molto legata alla Pop art e alle vicende dell'arte contemporanea di quegli anni⁷⁰⁷.

Le stesse *Verifiche* di Mulas, come già sottolineato, erano nate da una necessità avvertita dopo il contatto con la "nuova" arte. Occorre qui riprendere questo snodo cruciale perché l'incontro e la commistione con la Pop Art, l'Espressionismo Astratto e altre correnti artistiche emergenti costituiscono la chiave per comprendere la dimensione "narrativa" della "nuova" fotografia. Per farlo, mi servo di un altro ricordo, sempre raccontato da Guidi, che collega le due vicende: qualche anno dopo "Venezia '79", a Graz in Austria, si tenne la mostra "Election Eve" di William Eggleston, in cui furono presentate le fotografie realizzate tra il Tennessee e la Georgia alla vigilia dell'elezione del presidente Carter. Racconta Guidi: «visione laterale dedotta da Winogrand, Friedlander, Evans e anche Pollock, De Kooning e il movimento All-Over». Anche in questo caso, è immediato il riferimento non solo ai fotografi della generazione di Eggleston (cui i quali, tra l'altro, possiede numerosi ritratti) e a Evans, ma anche agli artisti visivi e ai pittori più incisivi nel panorama dell'arte contemporanea del secondo Novecento. Abbiamo già

⁷⁰⁷ G. Guidi, *Due o tre cose che so di Paolo e del suo "supplemento d'intensità"*, in "Bollettino d'informazioni" – Centro di Ricerche informatiche per i beni culturali, Quaderni XII, 2002, p. 36.

accennato, attraverso alcuni passaggi tratti dalle *Verifiche*, all'influenza di queste correnti sulla fotografia per quanto concerne l'operazione mentale che precede lo scatto, la scelta del territorio, il "linguaggio" e la composizione. Si tratta ora di affrontare un altro aspetto, finora soltanto sfiorato, del rapporto e dell'influenza della sfera "artistica" sulla fotografia: quello che ha direttamente a che vedere con la dimensione del "racconto" in dialogo e per certi versi in opposizione con la "narrazione". Per entrare nel merito della questione, occorre anzitutto ragionare su che cosa significhi per la fotografia "essere racconto" di qualcosa. Non si tratta infatti di pensare le opere analizzate come puri "documenti", né come vivaci "narrazioni" di una qualche storia (ricordiamo la fotografia del triciclo ritratto solo, senza alcun apparente "uso" o "testimone" volto a "documentarne" o "simboleggiarne" qualcosa). Entrare nella dimensione "narrativa" della fotografia significa considerarne la necessità della "messa in sequenza" – in contrasto al culto della singola immagine – e della produzione di libri fotografici da leggere "come se fossero un romanzo", nelle parole di Eggleston. In che senso possiamo quindi intendere l'affermazione del fotografo di Memphis circa la serie fotografica come "romanzo"? Che *storia* racconta in *Election Eve* o *Los Alamos*? E in *The Democratic Forest*?

Anzitutto, occorre soffermarsi brevemente su cosa si intende per "serie" o "sequenza" fotografica. Il concetto di serialità in fotografia non è affatto nuovo ed è nato quasi contemporaneamente alle prime sperimentazioni del mezzo fotografico. Già nel 1936, infatti, László Moholy-Nagy scrisse:

There is no more surprising, yet in its naturalness and organic sequence, simpler form than the photographic series. This is the logical culmination of photography... Here the separate picture loses its identity as such and becomes a detail of assembly, an essential structural element of the whole which is the thing itself... A photographic series inspired by a definite purpose can become at once the most potent weapon and tenderest lyric...⁷⁰⁸

Per uno dei più avanguardisti tra i fotografi, la serie fotografica è qualcosa di logicamente connaturato al mezzo. La singola fotografia si regge soltanto se diventa parte di un insieme, come antecedente o conseguente di un altro scatto. Si comprende forse meglio la naturalità della sequenza se si pensa ai precoci esperimenti di Karl Blossfeldt, che, pur non essendo fotografo

⁷⁰⁸ Prendo la citazione da C. Thompson, *William Eggleston: seen and unseen*, The Print Collector's Newsletter Vol. XXI No.5 November-December 1990, p. 176.

di professione, verso la fine dell'Ottocento si servì del mezzo per realizzare una serie di fotografie di piante che culminarono nella pubblicazione *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* nel 1928. Esposta recentemente a Fondazione Prada in occasione della mostra *Typologien. Photography in the 20th-Century Germany*, la serie, in dialogo con le numerose altre esposte, mostra dei dettagli di vegetali, fiori o piante, che, posti in sequenza, costituiscono come un erbario. Se la singola fotografia, attraverso l'ingrandimento, mostra un dettaglio ravvicinato della pianta, le cui linee e forme diventano come un'architettura vegetale e rendono visibile una *trama* del reale in costante trasformazione, la serie rafforza questa dimensione arrivando a costituire uno scorrimento quasi onirico di immagini. Non a caso questa serie è stata recensita da Walter Benjamin in *Novità dal mondo dei fiori* ed elogiata proprio per la capacità di “sprigionare nuove immagini del mondo” e aver contribuito alla revisione dell’«inventario dei modi della percezione»⁷⁰⁹. È l'insieme delle fotografie che, come un lento scorrimento di immagini, crea questa sequenza organica di forme e nuove visioni/percezioni.

Che cosa si intende, dunque, per *serie*? Se consideriamo, per esempio, il lavoro dei coniugi Becher, ci accorgiamo che è pensato e organizzato in serie esattamente come le opere di Lewis Baltz o di Stephen Shore. O di William Eggleston. Entrambe si dicono “serie”, ma possiedono caratteristiche differenti. Non ho citato a caso Baltz e Shore. Le loro fotografie, insieme a quelle dei Becher, furono esposte nella storica mostra *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* nel 1975, curata da William Jenkins alla George Eastman House⁷¹⁰. La decisione di includere l'opera dei Becher in una esposizione che raggruppava soli autori statunitensi, le cui opere riflettevano il comune interesse verso il loro “nuovo” paesaggio, fu dettata dall'influenza che proprio l'opera della coppia di artisti tedeschi esercitò sulla nuova generazione di fotografi oltreoceano. Avendo realizzato i loro primi lavori circa dieci anni prima degli altri autori esposti in mostra, le loro serie fotografiche costituirono un importante punto di riferimento per la riflessione e la pratica degli altri fotografi. Tra gli elementi formali che

⁷⁰⁹ W. Benjamin, *Neues von Blumen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt am Main 1977, pp. 151-153; tr. it. *Novità dal mondo dei fiori*, in *Breve storia della fotografia*, Passigli Editori, Firenze 2014, p. 58.

⁷¹⁰ Bernd e Hilla Becher hanno iniziato a collaborare nel 1959, dedicandosi alla fotografia industriale. Sin dalla loro prima serie, dedicata alle torri per l'acqua, i coniugi si sono concentrati su soggetti architettonici, prevalentemente industriali, dai gasometri ai silos alle case a graticcio. Sono stati i fondatori della cosiddetta “Scuola di Düsseldorf”, presso l'accademia d'arte in cui si sono formati alcuni tra i maggiori protagonisti della fotografia contemporanea internazionale: Andreas Gursky, Thomas Demand, Thomas Struth, Candida Höfer e Thomas Ruff.

Cfr. B.&H. Becher, *Gasbehalter*, Schirmer-Mosel, Berlin 2002; B.&H. Becher, *Framework Houses – Bernd & Hilla Becher*, Schirmer-Mosel, Berlin 2008; B.&H. Becher, *Bernd & Hilla Becher*, Schirmer-Mosel/Metropolitan Museum of Art, Berlin-New York 2022; S. Gronert, *La Scuola di Düsseldorf – autori vari*, Johan&Levi, Milano 2010 (prima ed.).

maggiormente orientarono i cosiddetti “nuovi topografi” americani va annoverato senz’altro il *montaggio* delle fotografie in *serie*. Se nel caso dei Becher la serie era utilizzata per enfatizzare il valore di catalogazione delle architetture industriali che sarebbero andate perse, gli americani ne abbandonano il carattere analitico trattenendo l’elemento formale dell’organizzazione seriale. Prendiamo ora ad esempio Baltz soltanto perché ci permette di arrivare più agilmente all’operazione, ancora leggermente spostata altrove, di Eggleston. Scrive il fotografo californiano:

Ho pensato dunque che fosse preferibile realizzare una *serie* di immagini con cui abbracciare per così dire il soggetto e descriverlo in modo dettagliato. [...] l’unità di misura del lavoro non è data dalla singola immagine, ma dalla serie. Lavorare in serie permette di sollevare tematiche, di svilupparle attraverso la ripetizione, di verificarle, di riorganizzarle in sottocategorie; consente di articolare una sintassi visiva che mostri diversi aspetti di uno stesso soggetto. Il risultato è paragonabile al film non-narrativo, al “film di carta”, per usare una definizione di Larry Sultan. E mentre un “fotogramma” può essere più interessante o esteticamente più bello di un altro, ogni immagine ha eguale rilevanza e acquista significato nel contesto d’insieme dell’opera. La singola immagine tolta dal contesto della serie resta un frammento⁷¹¹.

Serie come unità di misura, ripetizione, organizzazione: come un film non-narrativo con ritmo e pause proprie. Lo scarto maggiore tra l’operazione dei Becher e quella balziana, che funzionerà anche per Eggleston, è da comprendere proprio attraverso l’espressione “film di carta”, che Baltz prende in prestito da Larry Sultan, fotografo contemporaneo la cui opera è chiaramente di impianto narrativo⁷¹². Non si tratta di limitarsi dunque a una catalogazione documentaria di elementi o architetture che stiano per scomparire o che abbiano perso la loro prima funzione, come, semplificando, nel caso del lavoro dei Becher, ma dirigersi a una qualche *narrazione*. «Baltz always presents his work in a series. This lends his work a narrative aspect. Comparison with film or literature come easily to hand»⁷¹³. D’altronde era lo stesso Baltz a sostenere che la fotografia dovesse essere pensata nell’*in-between* tra cinema e letteratura, tra

⁷¹¹ L. Baltz, *Note su Park City*, in Id. *Scritti*, cit., p. 32.

⁷¹² Cfr. L. Sultan, *Pictures from Home*, Abrams, New York 1992 (prima ed.).

⁷¹³ F. Gierstberg, *Rule Without Exception* in “Perspektief” n. 43, Rotterdam 1992, p. 6.

film e romanzo⁷¹⁴. Ma in che senso si può parlare di narrazione se, nelle fotografie di Baltz come in quelle di Eggleston, non c'è alcun "personaggio" (o raramente) e sembra non "accadere" nulla? Alla luce delle affermazioni di Baltz, vicino a Eggleston per amicizia e interessi, e di quanto sostenuto fin qui circa il rapporto immagine-testo, cosa significa, a questo punto, *leggere* le serie del fotografo di Memphis come se fossero romanzi?

Facciamo un passo indietro e riconsideriamo, per esempio, il caso di *Election Eve*. Anzitutto, esso è nato come "libro fotografico". «Books», ha sostenuto Eggleston «are an entirely new thing. You can't see but one page, so they are a new form for contemporary art – a new vehicle». L'editore dell'opera, cui seguirono i libri d'artista *Morals of Vision* e *Flowers*, Caldecot Chubb, ha paragonato i singoli scatti a "mattoni" che costruiscono una "*house of vision*". Non si tratta dunque, nel caso specifico, di "raccontare" la storia di un certo Sud alla vigilia dell'elezione di Carter. Né di documentare il punto di partenza, le condizioni materiali di quel territorio prima dell'apparente svolta. Al contrario, le fotografie *montate* in serie nel libro *veicolano* – al pari di altre operazioni di arte contemporanea – una *visione*. Sono mattoni in cui dimora una visione e che, posti l'uno accanto all'altro, creano una "letteratura di immagini". In questo senso, un racconto. Per due ragioni: anzitutto, perché la fotografia, al pari della letteratura, utilizza "fatti reali", oggetti, personaggi, paesaggi, per trasformarli in "realtà artificiali", al confine tra reale e fittizio. Poi, perché proprio come la fotografia è fatta di tutto ciò che è "fuori" dalla cornice, il *non-visto*, l'*unseen* (lo sostiene Eggleston stesso riguardo i suoi lavori⁷¹⁵), allo stesso modo il racconto si costituisce nel *non-detto*, nell'assente. Solo in questo senso si può parlare di "narrazione" riguardo l'opera di Eggleston: un susseguirsi di immagini antecedenti e conseguenti, concettualmente e formalmente connesse attraverso ciò che è dato a vedere e ciò che è invece celato, ciò che "sta fuori". Si tratta di una narrazione che si costituisce senza alcuna volontà propriamente "narrativa": decostruita attraverso le pause, lo spezzarsi e la non-linearità della sequenza, essa si compone di tante storie. Non c'è inizio e non c'è fine: si assiste soltanto a uno "scorrimento" di immagini. Un insieme di tanti aspetti, colori, angoli e dimensioni, governati da una punteggiatura immaginaria ma ben riconoscibile. Occorrerebbe analizzare ogni sequenza nel dettaglio per mostrarne pause, interruzioni, slittamenti, ritmo: in generale, si può però sostenere che le serie sono organizzate al loro interno in micro-sequenze legate da

⁷¹⁴ Cfr. L. Baltz, *La mission photographique de la DATAR: A Critical Appreciation*, in M. Haworth-Booth, *Essay. San Quentin Point*, Aperture, New York 1986, s.i.p.

⁷¹⁵ Cfr. C. Thompson, *William Eggleston: seen and unseen*, cit., p. 176: «To construct a photographic project in which the entirety outstrips individual images is not unique. What is unusual, however, is Eggleston's growing insistence that work not seen (except through his viewfinder) – neither proofed nor printed – is an integral, interchangeable portion of his oeuvre».

soggetti, dettagli di soggetti, colori (per esempio, automobili, alberi, dettagli di vetrine o di particolari “consistenze” degli oggetti). Il ritmo varia a seconda dei cromatismi, dei soggetti e del numero di fotografie in sequenza prima di una pausa (pagina bianca): talvolta è accelerato, con molti dettagli rosso acceso, specchi e ricche composizioni; talora, come all’inizio di *Election Eve*, è lento e consente un ingresso quieto e disteso nel racconto. Anche una singola fotografia può accelerare il ritmo dell’intera sequenza: è il caso, per esempio, di un ritratto molto ravvicinato o di un dettaglio perturbante che inquieta la scena e introduce un elemento enigmatico nella storia.

In ultima analisi, però, ciò che governa l’ordine complessivo è quel senso di *mistero* che, attraverso luce e ombra, investe ogni cosa tramutandola in *spettro*. E il paesaggio è come il custode di questo mistero, lo spazio in cui gli spettri si manifestano e, attraverso lo sguardo del fotografo, diventano *visioni*. L’invisibile e l’impercepibile si annidano nel vuoto di questi luoghi anonimi e dicono dell’inoperosità di questa *totalité-monde*. Questo mondo, questa storia, possono essere raccontati proprio in virtù del *non-visto*, dell’immaginato. In questo senso, il vernacolo non è più, come poteva essere in Evans per certi versi, *documento* di una misera bellezza, ma diventa *segno* di un mondo possibile, onirico. Le immagini sono come visioni che emergono da un sogno, in cui si mescolano violenza e desiderio, curiosità verso il banale inosservato e insistenza su un colore o un aspetto che diventa come martellante. Fotografare un paesaggio – e, in modo particolare, il paesaggio di “casa” – diventa allora un modo per fare i conti con il proprio inconscio e con la propria storia, personale e collettiva: cercare tra i detriti e il vuoto dei luoghi vissuti una memoria del mondo e, insieme, una memoria di sé. Parafrasando Alain Buttard, la fotografia diventa un luogo di *invenzione del mondo*, in cui il referente è non più il reale ma l’immaginario e in cui il visibile non è altro che la *rêverie* del fotografo⁷¹⁶.

4.4.2. Racconto e immagine. Narrativa come ricerca archeologica

Nel corso della ricerca, ho provato a rileggere i romanzi di McCarthy che avevo deciso di considerare e sottolineare frasi o brevi paragrafi che evocavano delle immagini in qualche modo familiari. Ne riporto qui alcune, senza contestualizzarle, lasciandole come attimi strappati al contesto, brevi istanti vernacolari con una propria luminescenza.

⁷¹⁶ Cfr. A. Buttard, *Essai pour une archéologie imaginaire* in G. Fastenaekens, *In Silence*, CFC Editions, Bruxelles 2015, p. 58.

Da *The Orchard Keeper*:

Il locale era poco illuminato e sembrava una stalla. In fondo al pavimento lucidato della pista da ballo si riflettevano le luci del juke-box e del bar. Dietro il bancone c'era un lungo specchio nel quale sorprese il proprio riflesso, incorniciato dal vano della porta, miracolosamente sospeso sopra una pila di bicchieri⁷¹⁷.

Da *Child of God*:

Si incamminò per quel vialetto d'accesso tutto solchi e buche, e passò accanto al tettuccio di un'auto che era stato staccato dall'abitacolo e appoggiato sopra quattro blocchi di calcestruzzo. Un filo elettrico attraversava la distesa di fango, sotto il tettuccio era accesa una lampadina e un certo numero di polli dall'aria depressa si stipavano chiocciando in quello spazio⁷¹⁸.

Da *Outer Dark*:

Salì i gradini, bussò alla porta, attese e poi bussò di nuovo. Sbriciò dalla finestra. La sua sagoma si disegnò sul pavimento nella luce smorzata. Tutto era oscuro, polveroso, abbandonato⁷¹⁹.

Da *Suttree*:

La luce dalla porta cadeva sul lungo bancone di mogano. Un ventilatore a stelo ruotava nella sua gabbia e alcune mosche enormi andavano e venivano ronzando sotto i tubi appesi

⁷¹⁷ C. McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., pp. 19, 20.

⁷¹⁸ Id., *Figlio di Dio*, cit., pp. 62, 63.

⁷¹⁹ Id., *Il buio fuori*, cit., p. 128.

al soffitto. In un separé contiguo oziavano alcune puttane e dai vetri impolverati della finestra filtrava un vago e fumoso steccato di luce⁷²⁰.

Passi di questo genere, che potrebbero essere scritti per la sceneggiatura di un film, costellano i romanzi di McCarthy. Leggerli richiama alla mente un'enorme quantità di opere cinematografiche, fotografiche e, in misura differente, pittoriche. Ombre disegnate sui pavimenti, vetri impolverati, riflessi negli specchi evocano immagini che, se associate alla presenza di "simboli" come il juke-box, costruiscono un immaginario ben preciso, un incrocio tra *The Americans* di Robert Frank e i lavoratori fotografati da Lewis Hine⁷²¹. La sensazione, quando si incontrano questi passaggi, è quella di un'immagine improvvisa, sprigionata dalle parole, al pari di un bagliore inatteso in un'oscurità crescente. Un movimento, un rumore, un riflesso contribuiscono ad arricchire l'immagine e a comporre un'esperienza sensibile. Scrivere – e descrivere – diventa un modo per comprendere: la rappresentazione del mondo è intrinsecamente legata alla sua conoscenza sensibile – fenomenologica – e, insieme, alla pressoché infinita "matrice", usando l'espressione di Dianne Luce, di narrazioni individuali. Lo stile eidetico di McCarthy, la sua tendenza a "mostrare" più che a narrare, si scontrano – o incontrano – con l'assoluta *necessità* del racconto. Le immagini generate dai sogni dei protagonisti o dalla descrizione dettagliata di scene e luoghi appaiono come stratificazioni di una struttura complessa e frammentata, quell'intreccio di Storia e storie da raccontare e trattenere. Se la narrazione, come sostenuto da Petrelli, affonda le sue radici nello spazio, è inscritta nel paesaggio vissuto e attraversato, anche la Storia è inseparabile dai luoghi, segnati da quella che sembra un'inesorabile fine. In un mondo destinato alla sparizione, in cui regnano violenza e malattia, povertà e abbandono, perché è necessario raccontare? Non è forse invece, come eco agambeniana, venuto meno il "tempo del racconto"?

Per provare a rispondere vorrei riconsiderare, in modo particolare, *The Road* e *The Passenger* e, successivamente, chiamare in causa alcuni passaggi dei romanzi della Frontiera, che *dicono* esplicitamente dell'arte necessaria del racconto.

In una lettera contenuta nelle corrispondenze tra McCarthy e Woolberg, lo scrittore di Knoxville racconta di quando si trovava a New Orleans per assistere alla realizzazione di un

⁷²⁰ Id., *Suttree*, cit., p. 84.

⁷²¹ Cfr. Id., *Il passeggero*, cit., p. 304: «Non hai idea di cosa si annida nel retroterra 'sere. Intere famiglie di endogami venute a prendere i pezzi da esposizione del loro lignaggio. Una specie esotica di microcefalo. Un nano con la testa a ogiva. Roba che pareva uscita da una fotografia di Lewis Hine».

film e aveva condotto interviste alle ragazze nei bordelli di Bourbon Street⁷²². Questo è il genere di umanità che trasudano e mettono in luce gli ultimi due romanzi dell'autore. Tra le celebri vie del quartiere francese, in quella città così fortemente intrisa di mistero e occulto, stregoneria e lussuria, si muovono gli alcolizzati, i ricercati, i transessuali del romanzo. Gli ultimi reietti della città in cui i creoli hanno dovuto lottare per trovare il proprio spazio di libertà e in cui la storia di questi personaggi si intreccia inevitabilmente con quella del Delta e delle migrazioni, delle lotte sociali e personali. In questo contesto, in cui, per esempio, Debussy Fields ha violentemente e spudoratamente “ricostruito” se stessa, i fratelli Western non soltanto sono figli di un fisico nucleare che lavorò al Progetto Manhattan per la fabbricazione della bomba atomica: Alicia e Bobby sono figli dell'Occidente. Di quell'Occidente progettato a tavolino nei suoi confini e nei suoi poteri, in cui l'identità si è costruita sulla Storia ufficiale, fatta di invasioni, genocidi deliberati, sottomissioni e guerre. Il successo dell'*American Dream*, della conquista dell'Ovest, della costruzione della ferrovia e della rete viaria ha mascherato con fini campagne promozionali e piani di copertura il movimento di colonizzazione delle terre, il confinamento e lo sterminio degli indigeni, la brutale cancellazione di ogni traccia. Ciò che rimane di questo continuo progettare distruzioni – di cui il Progetto Manhattan è uno dei capitoli più oscuri, purtroppo non l'ultimo – è il progressivo sgretolamento di quel sogno: una comunità alienata che fugge continuamente la vita, senza più riconoscersi in alcuna storia.

Bobby è un sommozzatore a New Orleans. Al pari di molti altri personaggi mccarthiani, come ben evidenzia Paolo Simonetti, è implicato in un'operazione di *recupero*: il corpo di un passeggero risulta smarrito e una squadra di sommozzatori ha il compito di ritrovarlo, insieme alla scatola nera del velivolo, anch'essa andata perduta durante l'incidente. Scrive Simonetti:

La narrativa di McCarthy si configura come un'incessante e rischiosa missione immersiva di recupero, una ricerca archeologica – ed epistemologica – che nel riportare alla luce i relitti sommersi della civiltà occidentale – i cadaveri rimossi, gli orrori che la mente e la storia hanno cercato di dimenticare – genera ogni volta conseguenze tragiche⁷²³.

⁷²² La lettera è contenuta in 92.1.6 – Correspondence 1986-1987 ed è datata 25 febbraio 1986. Ne riporto un passaggio: « I'm just back from New Orleans, where a friend of mine has been filming a new movie with Richard Gere. We went out one evening along Bourbon Street interviewing strippers in the clubs for pants in the film. I don't know why I mention this as it's an impossible adventure to describe. Other than that I've been writing a play. Actually dust finished it, but what I'll do with it [...] God knows».

⁷²³ P. Simonetti, *Immergersi negli abissi e poi sparire. Cormac McCarthy tra letteratura e cinema*, in Fata Morgana Web, 1 luglio 2023.

Il racconto è dunque lo strumento per scavare – in modo *archeologico* – nel passato e negli orrori della Storia. È un’operazione tanto materiale (le azioni di recupero sono sempre fisiche) quanto simbolica. Ed è “immersiva”, nel senso che la narrativa costruisce degli spazi che non sono semplicemente costruzioni scenografiche e “sfondi”, ma sono campi vissuti in cui i personaggi si riconoscono e vedono riflesse le loro angosce. Il permeabile e sottile confine tra l’interiorità umana e lo spazio attraversato fa di questa “immersività” un’operazione di “ricerca” e “racconto” di sé e del mondo. L’archeologia assume quindi i tratti di uno “scavo” nelle profondità dell’io e della Storia: raccontare significa cercare di fare i conti con la propria “pelle”, le vicende che hanno segnato – fisicamente ed emotivamente – il corpo dei personaggi, e al tempo stesso affrontare le forze invisibili del potere, disinnescarne le retoriche per tentare di comprendere il rimosso, il nascosto, l’omesso, l’insabbiato. Questo duplice aspetto è interessante e merita un breve affondo: l’identificazione del corpo con la mappa, di cui Petrelli ha dato chiara ragione⁷²⁴, è da pensare non soltanto nei termini di un corpo “geografico”, ma di un personaggio che è *fatto* della sua geografia, la cui pelle è *intessuta* delle migrazioni, delle storie e delle passioni che negli anni hanno segnato il suo corpo vivo. È un *corpo-paesaggio*, quello dei personaggi di McCarthy: fatto di ombre e fango, cammini e soste, odori e cibi marci, puzza di alcool e sudore dal caldo umido delle estati del Sud, il corpo riassume l’intreccio di sensazioni esperite e ne conserva le tracce. Diventa una stratificazione, al pari del paesaggio, di vicende personali e storia collettiva in cui ciò che occorre “cercare” si colloca sempre nel sottile crinale che separa – e inevitabilmente unisce – l’io e la Storia. La ricerca è “incessante” e non si conclude mai veramente – o, quando si conclude, l’epilogo è tragico e non redime né risolve alcunché. I “relitti sommersi della civiltà occidentale” sono macchiati di colpe e di sangue e portarli in superficie significa fare i conti con un passato difficile e oscuro, che intreccia le vicende familiari dei protagonisti (nel caso di *The Passenger* e *Stella Maris*, Bobby e Alicia devono fare i conti con la figura paterna) con quelle della Storia occidentale (Los Alamos e la creazione della bomba atomica). Il frequente rimando a luoghi esistenti o fatti storicamente accaduti fa sì che le diverse missioni di recupero si costituiscano tanto

⁷²⁴ M. Petrelli, *Paradiso in nero*, cit., p. 35: «Paragonando la pelle segnata dagli anni a una mappa da leggere e, in un *climax* ascendente, a un paesaggio e a un mondo, l’autore applica la terminologia geografica al corpo del vecchio Parham, riassumendo nel personaggio tutte le storie di cui è stato protagonista, i territori attraversati in una vita di peregrinazioni, i diversi mondi (la frontiera, il Messico misterioso e la modernità incomprensibile) nei quali ha vissuto. L’espediente simbolico aggiunge un ulteriore tassello alla natura dello spazio: la connessione tra uomo e ambiente [...] è rafforzata fino a suggerire la sovrapposibilità di questi attraverso l’identificazione del corpo con una mappa, l’elezione dell’individuo a traccia vivente del *setting*».

dell'artificio del romanzo quanto della dimensione più propriamente storico-geografica connessa agli Stati del Sud. Il paesaggio dei romanzi si compone dunque degli effetti di eventi storicamente accaduti (come si evince dalle meticolose ricerche presenti in archivio) e delle finzioni narrative costruite dall'autore: attraverso il paesaggio e i personaggi che lo abitano, che sempre si "rispecchiano" nei luoghi, scorre il tentativo di *comprensione* della realtà storica e di *rappresentazione* (*mimesis*) della stessa. In tutta la loro contingenza, i luoghi sono depositari di un senso ultimo, di una verità altra. Non i luoghi "ufficiali" in cui l'Occidente si è sempre identificato (come, per esempio, Los Alamos), ma gli anfratti abbandonati, le camere degli ospedali psichiatrici, i lungofiumi melmosi o i pozzi sulle montagne desolate. Come ben scrive Nicola Lagioia: «se vuoi *sentire* un'epoca ascolta le voci nelle stanze dove ci si occupa del disagio mentale»⁷²⁵. Che si potrebbe parafrasare con "ascolta le voci dei reietti, degli emarginati, dei contrabbandieri o dei perseguitati che si trovano nei sudici bar di Gay Street a Knoxville o nelle profondità delle grotte sulle Smocky Mountains". Soltanto in questi luoghi apparentemente "vuoti" si può ancora raccontare, c'è ancora spazio per il *fuoco*, per una speranza di significazione. Il racconto è ciò che tiene in vita il fuoco, l'ultima ancora che consente di mantenere viva una certa *eredità* del mondo e di fuggirne le narrazioni ufficiali.

La domanda che l'autore fa porre a Sheddan è importante a questo riguardo: «Dove credi che andremo a finire?». E la risposta all'esitazione di Bobby solleva molte questioni, facendo leva proprio sulla "storia comune" che, come una trama invisibile, pervade le loro vite.

So che secondo te siamo molto diversi, tu ed io. Mio padre era un esercente di provincia e il tuo un inventore di costosi congegni che fanno un gran rumore e vaporizzano le persone. Ma la nostra storia comune trascende molte cose. Ti conosco. Conosco certi tuoi giorni d'infanzia. La solitudine quasi da piangere. La scoperta di un certo libro in biblioteca. Stringerlo al petto. Portarselo a casa. Un posto perfetto per leggerlo. Magari sotto un albero. Accanto a un ruscello. Gioventù bacata, certo. Preferire un mondo di carta. Reietti. Ma noi conosciamo un'altra verità, dico bene messere? E ovviamente è vero che una gran quantità di quei libri fu scritta al posto di incenerire il mondo – che era il vero desiderio dell'autore. Ma in realtà la domanda è: siamo gli ultimi del nostro lignaggio? Albergherà, nei bambini futuri, una nostalgia di qualcosa che non sapranno nemmeno nominare? L'eredità del mondo è una cosa fragile, pur nella sua potenza, ma so bene come la pensi, 'sere. So bene

⁷²⁵ N. Lagioia, *Alle domande si arriva col linguaggio, alle risposte con l'inconscio: "Stella Maris" di Cormac McCarthy*, Lucy Sulla Cultura 2023. <https://lucysullacultura.com/alle-domande-si-arriva-col-linguaggio-alle-risposte-con-linconscio-stella-maris-di-cormac-mccarthy/>

che ci sono parole pronunciate da uomini scomparsi da secoli che ti porterai sempre nel cuore⁷²⁶.

L'eredità del mondo è fragile perché la Storia è una «collezione di carta» in cui ciò che non è stato scritto prima o poi scompare ed è come se non fosse mai accaduto⁷²⁷. E la storia comune, che non coincide con quella ufficiale, e di cui l'umanità è davvero *erede*, è fatta di tante storie, di un'infinità di narrazioni individuali che non potranno mai essere esaurite e raccontate. Raccontare significa allora, forse, *scegliere* quale eredità tramandare. E il racconto è ancora possibile e rimane *vivo* proprio perché rimane la possibilità di scelta. Per questo il bambino di *The Road*, “porta il fuoco”: quel fuoco, a differenza di quanto sostenuto da Agamben, non è spento, non si è smarrito. Al contrario, il fuoco è il racconto: portare il fuoco significa non perdere fiducia nella narrazione, nella possibilità di raccontare il visto, l'udito, il sentito, il toccato, i quali, senza racconto, finirebbero per essere dimenticati. O anzi, mai esistiti. E non è un caso che sia un bambino a portarlo: anche in un mondo in cui i padri sono morti e in cui si lotta e si ruba per ottenere un pasto e fuggire la disgrazia, la *voce* di un bambino può raccontare⁷²⁸. «Non c'è mai fine al raccontare. [...] il racconto non è di per sé una categoria ma piuttosto la categoria di tutte le categorie, poiché non c'è nulla che cada fuori dai suoi confini. Tutto è racconto», si legge nel celebre monologo di *The Crossing*, dove il ruolo del racconto è più che mai esplicito. E proprio qui l'atto di raccontare incrocia e investe, come un piano di immanenza, le “cose” e i “luoghi”: «Le cose separate dalle loro storie non hanno senso. [...] La storia, d'altro canto, non può mai venir separata dal luogo al quale appartiene, perché essa è quel luogo»⁷²⁹. Non esiste una storia che non sia profondamente ancorata a un luogo. E, per ogni luogo e ogni personaggio, ci sono infinite storie, tutte *possibili*. Esse collegano tra di loro le forme del reale, mostrandone le contingenze nascoste e svelandone i nessi e i tratti di discontinuità. Come sottolinea Petrelli, queste storie sono sempre circoscritte al mondo dei

⁷²⁶ C. McCarthy, *Il passeggero*, cit., p. 136.

⁷²⁷ Cfr. Ivi, p. 328: «La storia non è un oggetto. Sante parole. Ma problematiche. La storia è una collezione di carta. Qualche ricordo scolorito. Dopo un po' quello che non è stato scritto non ha mai avuto luogo».

⁷²⁸ Mi viene in mente, a questo proposito, il film *The voice of Hind Rajab* della regista Kawthar ibn Haniyya, vincitore del Leone d'Argento all'82 Mostra del Cinema di Venezia. La voce della piccola Hind *racconta* ed è testimonianza di un mondo, quello odierno, in cui civili vengono uccisi a migliaia, privati della propria casa e del proprio “territorio”. È una voce, la sua, di cui non vediamo mai il volto (se non la fotografia al termine della pellicola): le registrazioni delle sue chiamate scorrono come un “racconto”, terribile e straziante” accanto e in sovrapposizione alle immagini del film. La sua voce, dall'interno di una macchina pesantemente mitragliata e contenente i corpi già morti degli zii e dei cugini (un microcosmo che presenta analogie con il mondo di *The Road*), parla di un mondo – e di un popolo – che sta scomparendo. Finché si sente la voce, finché c'è racconto, la speranza per la sua vita – e, per estensione, per la sorte del popolo palestinese – permane.

⁷²⁹ C. McCarthy, *Oltre il confine*, cit., pp. 432, 433.

fenomeni, affondano nell'esperienza sensibile. In questa matassa di cose, storie e luoghi, intimamente e materialmente connessi, il racconto *mostra*, si fa tutt'uno con l'immagine. Qui, nelle sacche d'aria e di vuoto del tempo del racconto, ogni pensiero e ogni parola iniziano e finiscono con un'immagine. Ma un racconto che *mostra*, che si compone di immagini in dissolvenza, non è forse ai confini con la poesia?

4.4.3. *After-image* – immagine residua e persistente. Archeologia poetica del paesaggio

Nel suo ultimo libro, la poetessa italiana contemporanea Laura Pugno si interroga sui confini tra linguaggio poetico e paesaggio e, rifacendosi alle riflessioni di studiosi e poeti, nel capitolo *Fare poesia tra le rovine del capitalismo*, si chiede come poter pensare il concetto di “alienazione”, come definito da Anna Lowenhaupt Tsing, in relazione alla poesia e alla narrativa contemporanea⁷³⁰. Scrive Pugno: «*Tutto il resto diviene erbaccia o rifiuto*. Diventa irraccontabile, ciò-che-non-può-essere-oggetto di Storia, o di storie, o ancora, nelle parole di Tsing in cui risuona Clément, diviene “il terreno comune latente di erbe, i ‘vuoti’ delle narrazioni del progresso, che spesso immaginiamo privi di valore”»⁷³¹. Ora, dopo aver deciso di concentrare la ricerca sul “paesaggio”, distinguendolo dalla questione “ambiente”, che avrebbe comportato necessari approfondimenti rispetto all'ecocritica o alle differenti teorie di ecologia dell'immagine, non possiamo qui entrare nel merito delle affermazioni di Tsing. Ciò che ci interessa però è quello spazio “vuoto” e privo di valore che risulta “irraccontabile” per le narrazioni del progresso. Nel corso della ricerca si sono presentati diversi esempi di “narrazioni del progresso”, sia in riferimento alla fotografia, sia ai testi scritti. Lavori come quelli commissionati nella seconda metà dell'Ottocento ai fotografi pionieri e ai geologi che narravano le imprese nel deserto Ovest mostrano in modo evidente cosa significhi promuovere una certa “visione” del territorio. Se il “vuoto” del lontano West americano aveva significato una *possibilità* di conquista, di espansione e di scoperta – l'immenso e sublime vuoto generato dalla *wilderness* –, successivamente, nel corso del Novecento, il “vuoto” che comincia a

⁷³⁰ Così Anna Lowenhaupt Tsing, autrice di *Il fungo alla fine del mondo*, descrive l'alienazione, in relazione all'ambiente e alle economie che lo governano: «la capacità di vivere indipendenti, come se gli intrecci nella vita non contassero».

Cfr. A. Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, Keller, Rovereto 2021; L. Pugno, *L'oltre. Poesia, Terzo paesaggio, Terza natura?*, Il Saggiatore, Milano 2025, p. 33.

⁷³¹ L. Pugno, *L'oltre. Poesia, Terzo Paesaggio, Terza natura?*, Il Saggiatore, Milano 2025, pp. 35, 36.

imporsi non appartiene più ad alcuna impresa gloriosa e comincia a coincidere sempre più con l'abbandono. Vuoti sono i campi dell'Oklahoma quando gli *okies* vengono cacciati e i trattori abbattono le case e solcano i terreni confiscati; vuoti sono poi i primi *suburbs*, le zone suburbane delle grandi città, in cui l'unica vera "presenza" è quella dell'automobile; vuoti sono infine, in generale, i margini delle città, i marciapiedi, gli anfratti sotto i grandi ponti o lungo i fiumi più remoti, le zone intorno alle autostrade, le aree desertiche intorno a grandi metropoli come Los Angeles. Questi luoghi – i luoghi *mostrati* e descritti da McCarthy e *raccontati* e visualizzati da Eggleston – sono frammentati e "irraccontabili": in essi si annidano le *cose ultime*, i residui della nostra civiltà, e sembra non esserci più nulla da "vedere". O meglio, il "visto" appartiene già a un'altra sfera, a una zona di indiscernibilità tra ciò che è "ancora" e ciò che "non è più".

In *The Passanger*, a circa metà romanzo, McCarthy scrive una di quelle frasi che, isolate, potrebbero costituire l'incipit di uno studio che incroci teorie tanto fisiche quanto di cultura visuale. La riporto nell'originale inglese perché nella traduzione italiana assume un significato lievemente differente: «The world's a deceptive place. A lot of things that you see are not really there anymore. Just the *after-image* in the eye. So to speak»⁷³². Il termine "after-image" può essere tradotto con "immagine residua" (adottato da Maurizia Balmelli per la traduzione italiana) o "immagine persistente": entrambi hanno a che fare con l'idea di un'immagine che rimane e persiste nella mente, una volta che non si osserva più la "cosa" o quello stesso oggetto non si trova più fisicamente di fronte al nostro sguardo. Il mondo, dunque, è un posto "ingannevole" perché molto di ciò che crediamo di vedere – e quindi, crediamo esistere – è soltanto un'*after-image*, un'impressione visiva che permane nell'occhio dopo aver fissato a lungo qualcosa. Si può facilmente immaginare perché è l'effetto di quando si osserva una forte luce, come quella del sole, per un istante prolungato e, una volta distolto lo sguardo, si ha la sensazione di vedere delle forme quasi evanescenti e trasparenti che fluttuano nello spazio intorno. Quando accade, sembra improvvisamente, e per un breve intervallo di tempo, che i confini delle cose non siano così netti, che i volumi e le forme siano scomposte, che i colori siano come filtrati da una luce più intensa. Che l'ordine delle cose, la loro collocazione nello spazio, sia del tutto arbitrario. Il mondo diviene una fantasmagoria illusoria, in cui non siamo più certi di cosa esista e in cui, come agli occhi di un bambino, tutto appare "sullo stesso piano".

⁷³² C. McCarthy, *Il passeggero*, cit., pp. 279, 280; tr. it.: «Il mondo è un posto ingannevole. Molte delle cose che vedi non sono più realmente qui. Sono solo un'immagine residua». Anche l'uso di "realmente", a mio parere, potrebbe rendere lievemente diverso il significato della frase, facendo riferimento a una "realtà" che non è qui invece messa in campo dall'autore.

Non ricorda forse l'operazione, a cui ho fatto accenno a più riprese, di Cézanne di fronte alla Sainte Victoire? Quell'insistente sguardo mai stanco di osservare, di fissare, per sovvertire i confini, ridefinire i volumi, sovrapporre i piani e, in definitiva, creare una nuova *immagine* della montagna, finendo per restituire, forse, la *vera* Sainte Victorie. E non è un caso se Rainer Maria Rilke sia stato folgorato da questo infaticabile impegno a tracciare nuove possibili vie d'accesso alla realtà. È a partire dai *paesaggi* materici e plastici del Sud della Francia che Rilke accoglie e fa sua la *presa di parola*⁷³³. Al tempo stesso, non è affatto trascurabile che, come già evidenziato, i fotografi statunitensi della seconda metà del Novecento si riferissero a O'Sullivan come "il nostro Cézanne". Il fotografo del lontano West, autore di alcuni tra i più importanti scatti della Guerra Civile americana, aveva definito una nuova modalità di sguardo sul reale, in cui l'incontro con il territorio era una relazione con il sublime *vuoto* e in cui l'uomo doveva fare i conti con la maestosità spaventosa di questi paesaggi, misurarsi con essi e cercare un suo posto, come osservatore *dentro e davanti* quelle terre sconosciute. I suoi occhi erano pieni di novità e stupore e il "racconto" di questa luminescenza che riempiva lo sguardo era costruito su questa prima spezzatura tra Io e Mondo, questa necessaria *distanza* grazie alla quale il fotografo poteva *farsi paesaggio*. Ma cosa accade nel secolo successivo, quando quel vuoto diventa mancanza – *absolutely nothing* – e quando il desiderio di sparire si accompagna all'inevitabile bisogno di presenza? L'eco dell'affermazione «Già le rovine!» di Tocqueville risuona nei "nuovi" paesaggi americani popolati da fantasmi, spettri isolati e "residui" nella geografia di desolazione delineata attraverso il nostro viaggio. Qui, in questo punto alquanto sfocato, in questi abbagli e impressioni del mondo, in questo vuoto che sembra non poter accogliere più alcuna narrazione, si collocano i due autori della ricerca. Entrambi, Eggleston e McCarthy, *entrano* in questo vuoto per trarne delle immagini e dei racconti. Meglio ancora, essi concepiscono forse il vuoto come quello stato di *rêverie* che consente l'accesso alle immagini residue/persistenti che si fanno racconto e alle parole che compongono un'immagine. Nel corso dei paragrafi precedenti ho cercato di motivare la scelta dei due autori mostrando alcuni importanti punti di contatto, quali la *democrazia ottica*, il rapporto con il *colore*, e il comune *territorio* vissuto e narrato, che fanno delle due operazioni e dei mezzi espressivi un duplice *racconto*, fotografico e letterario, dei paesaggi del Sud. È chiaro che non bisogna cadere nell'errore di cercare una corrispondenza letterale tra i due registri, ma occorre chiedersi *dove* e *come* si incontrino. C'è infatti qualcosa di più profondo, che si ritrova nella coppia analizzata e, al contempo, si apre alla più ampia relazione tra i due mezzi espressivi. Si tratta, a mio parere,

⁷³³ Cfr. R. M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Abscondita, Milano 2011.

della comune operazione *archeologica* nei confronti del paesaggio. Entrambi, al pari di quanto sostenuto da Rancière in relazione a *Let Us Now Praise Famous Men*, hanno la pretesa di “dire tutto”: non devono essere “letti” e analizzati come complementari, l’uno non aggiunge nulla all’altro. Eppure, si sfiorano. Non perché, a differenza delle opere analizzate nel primo capitolo, i due autori abbiano composto dei libri insieme o abbiano collaborato in qualche modo durante gli anni della loro produzione in Tennessee e dintorni. È nella comune condizione di *abitanti* di quel territorio, in un determinato tempo storico, che i loro racconti e i loro sguardi si toccano: in ultimo, nella loro *relazione* con il paesaggio. Allora l’operazione comune è il tentativo di raccontare quel rapporto con i luoghi familiari evitando l’introspezione, costruendo delle *storie* che, continuamente intrecciate e non lineari, siano in grado di restituire una *visione totale* della realtà – l’*esperienza estetica* che deriva da quella relazione con il paesaggio. Per questa ragione, entrambi conducono, attraverso i propri lavori, una ricerca insieme epistemologica (tentativo di comprensione della realtà) e archeologica. Archeologica non in senso foucaultiano, ma proprio materiale e metodologica: una continua ricerca, uno scavo nelle profondità e nella superficie del paesaggio per mostrare, da un lato, i *segni* delle trasformazioni che la Storia ha impresso sul territorio e, dall’altro, la *relazione* che ne emerge. Ho già affrontato la questione “archeologica” rispetto all’opera di McCarthy nel paragrafo precedente. Vorrei ora soffermarmi sull’*archeologia fotografica* – di Eggleston, ma non solo – per poi riconnettere le due operazioni nel binomio racconto-immagine. Se i personaggi di McCarthy “scavano” tra i relitti sommersi della civiltà occidentale per riportarli alla luce e il racconto assume la funzione di *fuoco* e *voce* in quei mondi desolati, in che modo lo sguardo di Eggleston opera *archeologicamente* sul paesaggio?

C’è un elemento che fino a questo momento è rimasto in secondo piano, attraversando, come un filo invisibile, il tessuto dell’argomentazione, senza però essere propriamente tematizzato. Si tratta del *tempo*. Impossibile condurre un qualsiasi discorso sulla fotografia che non sia anche un discorso sul tempo. Si è però scelto di tenerlo sottotraccia per lasciar parlare anzitutto lo spazio, la geografia fisica e simbolica dei paesaggi considerati. Ma, giunti a questo punto, affrontare la natura “archeologica” delle operazioni fotografica e letteraria rende necessario comprendere in che modo l’archeologia come metodo incontri il tempo storico (paesaggio come stratificazione di successive modificazioni) e personale (paesaggio come relazione ed esperienza estetica). Occorre, in definitiva, che lo spazio del paesaggio incontri il tempo della fotografia e del racconto. Per farlo, è bene tornare a una fotografia di Eggleston capace di

rendere evidenti una serie di questioni finora accennate, ma non propriamente tematizzate. Si tratta di uno scatto contenuto in *Los Alamos*, senza titolo⁷³⁴.



Mississippi, c. 1971-1974 © Eggleston Artistic Trust

Da un punto di vista compositivo, è molto semplice: ritrae una porzione di una vetrina in cui sono esposti, su una mensola in posizione verticale, degli stecchi di zucchero filato rosa e azzurro. Sotto l'asse di legno, un cartello rettangolare con l'indicazione del prezzo (25 cent l'uno). La fotografia è scattata dall'esterno e la luce illumina le morbide forme di zucchero, mentre lo spazio interno del negozio rimane in ombra. La polvere sui vetri, a contatto con il sole, crea una leggera patina che ben si accorda con le sfumature del "cotone" zuccherato.

Potrebbe trattarsi della vetrina di un chiosco di legno in prossimità di un luna park. Oppure di un *grocery* cittadino. O ancora di un negozio nei pressi di una pompa di benzina in un'area semi-deserta, lungo una strada di molte miglia che conduce da uno stato a un altro. Gli zuccheri colorati sono ritratti come nature morte apparentemente "congelate" dalla fotografia: a osservare questo scatto, oggi, essi ci sembrano appartenere a un altro tempo, a un passato che è

⁷³⁴ Ho scelto questa immagine perché, quando ho presentato un mio intervento dal titolo *Cormac McCarthy and Photography* al convegno della McCarthy Society svoltosi a Knoxville tra il 3 e il 5 ottobre 2024, dopo essermi confrontata con alcuni altri relatori e uditori, mi è stato suggerito in modo unanime che questa fosse la fotografia che meglio interpretava il discorso che stavo sostenendo.

insieme quello dell'infanzia e di un certo contesto economico e sociale, suburbano più che cittadino, popolare piuttosto che borghese. Osservandola, si può provare come un senso di nostalgia per un passato e un luogo mai davvero vissuti, ma rispetto ai quali è facile immedesimarsi o trovare analogie. E, soprattutto, attraverso il “fuori-cornice”, cioè che è stato escluso dall'inquadratura e che si può soltanto immaginare, possiamo costruire un frammento di racconto. Nell'invisibile della fotografia possiamo immaginare ciò che non è dato a vedere, ma che è ugualmente parte dell'immagine. Non può forse richiamare alla mente la descrizione che McCarthy fa, in *Suttree*, dei vecchi lunapark deserti i cui scheletri contengono e proiettano immagini perdute di “indicibile bellezza” fatte di luce e scintillanti paillettes?

Osservare questa fotografia, come qualsiasi fotografia in generale, può comportare fare i conti con un'ampia stratificazione di immagini, provenienti da sogni, ricordi, altre fotografie, racconti. In questo senso gli zuccheri filati in vetrina sono *segni* di uno spazio e di un tempo in dissolvenza: essi sono “rovine” non perché gettati a bordo strada o abbandonati in vetrina e invenduti, ma in quanto “resti” assolutamente *presenti* di una società e di un paesaggio in via di sparizione, in cui si proiettano i sogni e le immagini di un tempo altro. Dicono quindi di quell'intervallo di tempo, quella zona di indiscernibilità tra l'ancora e il non più. Così, allora, possiamo parlare di *archeologia fotografica*: come metodo che consente di portare alla luce, rendere visibili le forze invisibili all'opera sul paesaggio e sulle popolazioni. Si tratta di un'operazione estetico-politica che interroga questi frammenti di paesaggio al fine di creare *documenti*, «repertori di tracce, di alfabeti del vedere, di usi degli spazi», in grado di intercettare i temi e i soggetti del cambiamento, le forze che governano e decostruiscono gli spazi e ne determinano il “futuro anteriore”. Il carattere documentario non intende porsi come catalogazione ai fini di una conservazione dell'oggetto considerato: non è nella nostalgia e nella memoria patrimoniale che si trova il fine ultimo di questa operazione, quanto nella memoria attiva e nella volontà di intercettare ciò che nell'oggi (quando la fotografia è stata realizzata) contiene già il destino della sua sparizione. Ovvero, l'*evento*: non come una frattura che “accade”, quanto come *processo* attraverso il quale il reale si manifesta. Fotografare un evento, inteso in questo senso, significa anzitutto interrogare il *tempo*: ma non “l'è stato” di Barthes, quanto il tempo del crollo e del cambiamento, ciclico e non lineare, che si rinnova. Uno stato dell'essere come accadimento. Non “momento tombale di momenti di vita” ma “ciò che ancora sarà”. Per precisare, servendomi delle parole di Alain Buttard, l'operazione è piuttosto

un’“archeologia immaginaria”⁷³⁵: un metodo di deduzione per scoprire le cose “*enfouies*”, capace di restituire alla vita, e quindi al tempo futuro, qualcosa che si vorrebbe perduto, invisibile, abbandonato, in secondo piano, o semplicemente appartenente a un altro tempo. Tempo dell’incanto, della *rêverie*. La fotografia è quindi in grado di riattivare il tempo attraverso scenari in dissolvenza, luoghi “qualsiasi”, il banale quotidiano: restituisce il “sarà”, il futuro anteriore, la “morte al futuro”. Il fotografo-archeologo non *describe* il mondo: piuttosto, lo *crea*. Inventando delle «images-fossiles», egli attesta l’esistenza di un altro universo in questo mondo. Una dimensione misteriosa e invisibile che tesse le *trame* del reale e dell’immaginario. In questo senso, quindi, crea delle storie: ancorate in un preciso spazio-tempo, in un Sud contraddittorio e violento, esse trascendono quello stesso contesto per aprirsi all’idea di un Occidente che sta svanendo, di un sogno americano di cui forse rimane solo un *racconto*. In esso, ricordi e sogni si intrecciano a istanze presenti e spazi attraversati e la percezione del tempo assume i caratteri di un groviglio irregolare e non lineare. La “Eggleston’s County”, al pari della Yoknapatawpha di Faulkner, non è altro che questo: una commistione di luoghi reali e immagini fantasmatiche, in cui la testimonianza è inseparabile dal sogno, il visibile dall’invisibile. Il risultato è quell’ “immagine residua e persistente”, quel luogo in cui le cose si trasfigurano e in cui risiede una qualche verità. Negli *spettri* della società occidentale, nei detriti al futuro della nostra civiltà, nel *vuoto* dei paesaggi del Sud, fotografia e letteratura si incontrano e producono racconti e immagini che fuggono la narrativa del progresso per restituire, al contrario, nuovi alfabeti del sentire, nuove esperienze dell’*evento-paesaggio*. I due mezzi espressivi si compenetrano e si confondono – pur rimanendo voci assolutamente singolari – nei territori dell’analogo, in cui ogni cosa sembra avere lo stesso valore di insignificanza e inutilità. Ma proprio nell’analogo e nell’inoperoso, nelle bacchette di zucchero filato colorato o nel carrello della spesa trascinato per strada, si cela il *poetico*. La parola/immagine poetica ha a che fare con ciò che si perde, con quanto è sul punto di dissolversi⁷³⁶. In quella che diventa una zona di indiscernibilità tra racconto e immagine, si costituisce l’archeologia poetica – e politica – del paesaggio di resti. La comune operazione è dunque uno “scavo” nelle profondità della parola e dell’immagine, un movimento verso la “radice”, verso qualcosa che *resiste* e *resta*. Scavare nelle pieghe della rovina significa essere attratti da quella fragile e fugace

⁷³⁵ Cfr. A. Buttard, *Essai pour une archéologie imaginaire*, cit., p. 58: «Ce regard porté sur l’apprenti qu’il fut procède déjà d’une archéologie imaginaire, c’est à dire d’une tentative de “donner de racines” à un monde don’t les signes visibles sont prégrants mais don’t l’identité reste incertaine. Mémoire du monde ou mémoire de soi, les choses anciennes sont souvent choses enfouies, présentes mais inaccessibles. L’archéologie est l’étude des ces choses enfouies [...]».

⁷³⁶ Cfr. G. Agamben, *Che cosa resta?* In “Una Voce. Rubrica di Giorgio Agamben”: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>

condizione, che è intimamente umana e che è legata a doppio filo all'abisso della memoria e dell'oblio, del visibile e dell'invisibile. Non soltanto la *parola* e lo *sguardo* hanno origine dalle rovine contemporanee, quel coacervo di oggetti di consumo, detriti e rifiuti dell'Occidente capitalista, ma fanno di questi resti la loro *casa*. A essi affidano le loro *rêveries*, i loro racconti, per riappropriarsi di quei paesaggi apparentemente vuoti e alieni e per tornare a uno stato in cui non solo sia ancora *possibile* – e assolutamente *necessario* – raccontare, ossia fare i conti con la propria storia, ma in cui si possa scorgere una qualche bellezza fantasmatica, immaginata, anche tra i detriti della nostra società occidentale. Il racconto, letterario e fotografico, spesso opaco e spezzato, è allora un atto di *resistenza*: non per rifiutare i cambiamenti e le trasformazioni del paesaggio, bensì per mostrare le condizioni di possibilità del *vivere tra spettri*. È una vita postuma o complementare, quella tra i fantasmi del “non più” e dell’“ancora”, e che «comincia soltanto quando tutto è finito e che ha, perciò, rispetto alla vita, la grazia e l'astuzia incomparabile di ciò che è compiuto, il garbo e la precisione di chi non ha più nulla davanti a sé»⁷³⁷. Per questo, l'atto di raccontare è insieme poetico e politico ed è assolutamente inseparabile dalla geografia fisica e simbolica che ho cercato di ricostruire. Esso non risolve nulla, tantomeno offre soluzione o direzioni: resiste nell'ambiguità e frammentarietà del reale, creando finzioni così ancorate nel reale da interrogare e riconfigurare il passato.

La fotografia e la letteratura elaborano dunque un nuovo alfabeto visivo e narrativo capace di fare i conti con ciò che passa inosservato, i frammenti, le tracce, gli scarti accumulati nel presente. Il nuovo modo di vedere e raccontare instaura un rapporto critico con il passato e, confrontandosi con esso, costruisce un presente aperto al mondo e al futuro. Al pari di un montaggio sperimentale e sempre mantenendo una propria identità e un proprio “linguaggio”, le immagini istantanee e discontinue e i racconti spezzati e non lineari che ho analizzato si confondono e si sovrappongono, chiamando a raccolta i fantasmi del passato e del presente per colmare il crollo visivo e narrativo che contraddistingue il nostro contemporaneo. Soltanto attraverso la riattivazione dei circuiti dell'attenzione e della necessità del racconto, quei paesaggi vuoti e abbandonati possono acquisire una tonalità d'affetto al nostro sguardo. Possono nuovamente “essere casa” portando alla luce con «un soffio dell'aria che spirava attorno», l'«immagine di felicità che custodiamo in noi [...] del tutto intrisa del tempo in cui ci ha oramai relegati il corso della nostra esistenza»⁷³⁸. Apprendo in una nuova luce, che li

⁷³⁷ G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere tra spettri*, cit., p. 120.

⁷³⁸ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974-1989 (7 voll.), vol. I; tr. it. *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1998, p. 2.

avvolge e li mostra come se visti per la prima volta, questi paesaggi di resti forse non sono altro che questa luminescenza, questo insieme di forze residue e persistenti intimamente ancorate alle viscere della vita, al fatiscente e incantato crepaccio del mondo.

Bibliografia

Opere di William Eggleston

William Eggleston's Guide, Text by J. Szarkowski, The Museum of Modern Art, New York 1976.

William Eggleston : Election Eve, Corcoran Gallery of Art, Washington DC 1977.

William Eggleston : Morals of Vision, Artist's book by Caldecot Chubb, New York [8 color-coupler prints; edition of 15].

William Eggleston : Flowers, Artist's book by Caldecot Chubb, New York [12 chromogenic coupler prints; edition of 15].

William Eggleston's Graceland, Middendorf Gallery, Washington DC 1984 [11 dye transfer prints; edition of 31].

William Eggleston : The Democratic Forest, Text by W. Eggleston, E. Welty, Doubleday, New York and Martin Secker & Warburg, London 1989.

Faulkner's Mississippi, Text by W. Morris, Oxmoor House, Birmingham, Alabama 1990.

William Eggleston : Ancient and Modern, Text by M. Holborn, Random House, New York 1992.

William Eggleston, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek Denmark 1992.

William Eggleston : Horses and Dogs, Smithsonian Institution Press, Washington DC 1994.

William Eggleston and the Color Tradition, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1999.

William Eggleston : 2 ¼, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico 1999.

William Eggleston, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2001.

William Eggleston : Los Alamos, Text by T. Weski, Museum Ludwig and Scalo, Cologne – Zurich 2003.

William Eggleston : 5 x 7, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico 2007.

William Eggleston : Stranded in Canton, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico 2008.

William Eggleston : Democratic Camera, Photographs and Video, 1961-2008, Texts by S. Booth, D. De Salvo, T. Kukielski, E. Sussman, A.D. Weinberg, A. Welch, T. Weski, Whitney Museum of American Art, New York – Haus der Kunst, Munich, 2008.

William Eggleston : For Now, Texts by M. Almereyda, K. McKenna, G. Marcus, and A. Taubin. Interview with the artist by L. Fonvielle, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico 2010.

William Eggleston : Before Color, (ed. by) C. Burnside, J. Cheim, W. Eggleston, H. Read, and T. Weski. Text by D. Hickey, Steidl, Göttingen 2010.

William Eggleston : Chromes, Steidl, Göttingen 2011.

William Eggleston : Los Alamos Revisited, Steidl, Göttingen 2012 (revised and expanded edition).

William Eggleston : From Black and White to Color, Texts by A. Sire, T. Weski, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris 2014.

William Eggleston : The Democratic Forest, (ed. by) M. Holborn and W. Eggleston III. Text by E. Welty, Steidl, Göttingen 2015 (revised edition).

William Eggleston : Election Eve, Text by J. Livingston, Steidl, Göttingen 2017 (revised edition).

William Eggleston : Morals of Vision, Text by C. Chubb, Steidl, Göttingen 2018 (revised edition).

William Eggleston : Flowers, Text by C. Chubb, Steidl, Göttingen 2018 (revised edition).

William Eggleston : Polaroid SX-70, Steidl, Göttingen 2019.

William Eggleston : The Outlands, Text by M. Holborn, Steidl, Göttingen 2021.

William Eggleston : The Outlands, Selected Works, Texts by R. Kushner and R. Slifkin, David Zwirner Books, New York 2022.

William Eggleston : The Mystery of the Ordinary, Steidl, Göttingen 2023.

Opere di Cormac McCarthy

The Orchard Keeper, Random House, New York 1965; tr. it. *Il guardiano del frutteto*, Einaudi, Torino 2002.

Outer Dark, Random House, New York 1968; tr. it. *Il buio fuori*, Einaudi, Torino 1997.

Child of God, Random House, New York 1973; tr. it. *Figlio di Dio*, Einaudi, Torino 2000.

Suttree, Random House, New York 1979; tr. it. *Suttree*, Einaudi, Torino 2009.

Blood Meridian, Alfred A. Knopf, New York 1985; tr. it. *Meridiano di Sangue*, Einaudi, Torino 1996.

All the Pretty Horses, Alfred A. Knopf, New York 1992; tr. it. *Cavalli selvaggi*, Einaudi, Torino 2006.

The Crossing, Alfred A. Knopf, New York 1994; tr. it. *Oltre il confine*, Einaudi, Torino 2006.

Cities of the Plain, Alfred A. Knopf, New York 1998; tr. it. *Città della pianura*, Einaudi, Torino 2006.

No Country for Old Men, Alfred A. Knopf, New York 2005; tr. it. *Non è un paese per Vecchi*, Einaudi, Torino 2006.

The Road, Alfred A. Knopf, New York 2006; tr. it. *La strada*, Einaudi, Torino 2007.

The Passenger, Penguin Random House, New York 2022; tr. it. *Il passeggero*, Einaudi, Torino 2023.

Stella Maris, Penguin Random House, New York 2022; tr. it. *Stella Maris*, Einaudi, Torino 2023.

Studi sul paesaggio

R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini Editore, Napoli 1973.

A. Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon Editions, Paris 1994.

A. Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Éditions Hazan, Paris 1995.

G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti Edizioni, Milano 2010.

M. Bottalico, M.T. Chialant, E. Rao (a cura di), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Carocci, Roma 2007.

G. Clément, *L'alternative ambiante*, Sens & Tonka, Paris 2014; *Alternativa Ambiente*, Quodlibet, Macerata 2015.

G. Clement, *Manifest du Tiers Paysage*, Sujet-Objet, Montreuil 2004; tr. it. *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016.

P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il mulino, Bologna 2009.

P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014.

P. D'Angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari-Roma 2021.

R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visioni e paesaggi in età moderna*, Einaudi, Torino 1994.

P. Howard, *An Introduction to Landscape*, Routledge, London-New York 2011.

P. Howard (a cura di), *The Routledge Companion to Landscape Studies* (2nd edition), Routledge, London 2019.

J.B. Jackson, *The necessity for ruins and other topics*, University of Massachusetts Press, Amherst 1980.

J.B. Jackson, *Discovering the vernacular landscape*, Yale Univeristy Press, New Haven – London 1984.

- M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Roma 2005.
- M. Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- M. Jakob, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa 2022.
- N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, Donzelli Editore, Roma 2003.
- V. Lingiardi, *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, The University of Chicago, Chicago 2002 (II ed.).
- C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Alinea Editrice, Firenze 2005.
- J. Rancière, *Le temps du paysage. Aux origins de la révolution esthétique*, La fabrique éditions, Parigi 2020.
- J. Ritter, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, in Id., *Soggettività*, Marietti, Genova 1962.
- A.L. Siani, *Introduzione al paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2024.
- G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006.
- S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002.
- S. Settis, *Nécessité des ruines: les enjeux du classique*, "European Review of history: Revue européenne d'histoire", Volume 18, Issue 5-6, 2011, pp. 717-740.
- S. Settis, *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente* (con A. Leone, P. Maddalena, T. Montanari), Einaudi 2013.
- S. Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Einaudi, Torino 2017.

S. Settis, *Paesaggio, costituzione, cemento: la battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2019.

H.N. Smith, *Virgin Land: The American West as symbol and myth*, Harvard University Press, Cambridge 2018.

E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia 2008.

E. Turri, *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio Editori, Venezia 1998.

E. Turri, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Marsilio Editori, Venezia 2003.

A. Zanzotto, "Dialoghi. Il film", in Id. *Dialoghi*, Fandango Libri, Roma 2007.

Studi di fotografia (storia, teoria, estetica)

A. Adams, *Ansel Adams, An Autobiography*, Little, Brown and Company, Boston 1985; tr. It. *Ansel Adams. L'autobiografia*, Zanichelli, Bologna 1993.

R. Adams, *Why People Photograph*, Aperture, New York 1994.

R. Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

S. Albertazzi, *Fotografia e letteratura*, Carocci editore, Roma 2017.

L. Baltz, J. Nouvel, *L'obscurité du réel. Dialogue avec Jean Nouvel*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, n. 296 del 01.12.1994, Groupe Expansion, Paris 1994.

L. Baltz, *Scritti*, Johan & Levi, Milano 2014.

N. Batkin, *Photography and philosophy*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Harvard University, 1981.

R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions du Seuil, Paris 1980; tr. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, “Die Literarische Welt”, Berlin 1931; tr. it. *Breve storia della fotografia*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2014.

J. Berger, *Sacche di resistenza*, Giano Editore, Roma 2003.

J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin books, London 1972; tr. it. *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017.

J. Berger, *Capire una fotografia*, a cura di G. Dyer, tr. di M. Nadotti, Contrasto, Roma 2016.

G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000 (2° ed.).

J.M. Broich, W. Nitsch, D. Ritter (a cura di), *Terrains Vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2021.

M. Borgherini, M. Sicard (a cura di), *Photopaysage. Il paesaggio inventato dalla fotografia*, Quodlibet, Macerata 2020.

A. Buttard, *Essai pour une achéologie imaginaire* in G. Fastenaekens, *In Silence*, CFC-Éditions, Bruxelles 2015.

- T. Carpenter, *To Photograph is to learn how to die. An essay with digressions*, The Ice Plant, Los Angeles 2022.
- A. Castanho, *All the Sites: Fragments of a close landscape*, “Journal of Science and Technology of the Arts”, 14 (2), Universidade Católica Portuguesa 2022, pp. 41-77.
- M. Castleberry, *Perpetual mirage: photographic narratives of the desert west*, Abrams Inc., New York 1996.
- M. Castleberry (ed by), *The New World's old word: photographic views of ancient America*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2003.
- C. Chéroux, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Le Point du Jour, Cherbourg-en-Cotentin 2013.
- G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015.
- G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009.
- P. Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, in P. Costantini, S. Fusco, S. Mescola (a cura di), *Nuovo paesaggio americano. Dialectical Landscapes*, Electa, Milano 1987.
- N. Dietschy, *After Robert Frank's Photobook The Americans: Remakes, Variations, and Iconoclasm*, in “Photographies”, Vol. 13 issue 3, Routledge, Londra 09/2020.
- R. Dingus, *The Photographic Artifacts of Timothy O'Sullivan*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1982.
- M. Duchamp, *Scritti, Abscondita*, Milano 2005.
- A. Ernaux, *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris 2005.
- W. Evans, *The Reappearance of Photography*, in “Hound & Horn”, vol. 5, n.1, October-December 1931.

- W. Evans, L. Katz, *Interview with Walker Evans*, in “Art in America”, March- April 1971.
- R. Frank, *Robert Frank. Words*, Ediciones Larivière, Buenos Aires 2007.
- A. Frongia, *La fiaba e la precisione: la mostra Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes* (1987), “Rivista di studi di fotografia”, n.9, 2019.
- V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983; tr. it. *Per una filosofia della fotografia*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2006.
- G. Freund, *Fotografie und Gesellschaft*, Rowohlt-Taschenbuch-Verl, Reinbek bei Hamburg 1976; tr. it. *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976.
- M. Fried, *Why photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven and London 2008.
- P. Galassi, *Walker Evans and company*, The Museum of Modern Art, New York 2000.
- L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010.
- L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2021.
- F. Gierstberg, *Rule Without Exception* in “Perspektief” n. 43, Rotterdam 1992.
- S. Graziani, N. Terranova, *Etna. La lingua del fuoco*, Humboldt Books, Milano 2024.
- E. Grazioli, R. Panattoni, *Fotografia Europea 2014. Vedere. Uno sguardo infinito*, Silvana Editoriale, Milano 2014.
- E. Grazioli, W. Guadagnini, *Fotografia Europea 2016. La via Emilia. Strade, viaggi, confini*, Silvana Editoriale, Milano 2016.
- J. Green, *American Photography. A critical history 1945 to present*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1984.

V. Gravano, *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione*, Mimesis Edizioni, Milano 2012.

W. Guadagnini, *Una storia della fotografia del XX secolo e del XXI secolo*, Zanichelli, Bologna 2010.

W. Guadagnini, T. Clark, L. Lebart (a cura di), *Fotografia Europea 2024 – XIX edizione. La natura ama nascondersi*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2024.

J. D. Horan, *Timothy O'Sullivan, America's Forgotten Photographer*, Doubleday, Garden City 1966.

P. Johnstone, R. Stryker, *Documentary Photographs* in "The Cultural Approach to History", American history Association, Columbia University Press, New York 1940.

C. King, *Mountaineering in the Sierra Nevada*, J.R. Osgood & C., Boston 1872.

R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

P. Johnstone, R. Stryker, *Documentary Photographs* in "The Cultural Approach to History", American history Association, Columbia University Press, New York 1940.

N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento*, Donzelli Editore, Roma 2003.

N. Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia : Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano 2013.

S. Longmire, *Back to the past: Atget encore*, Afterimage 2001.

O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Éditions Macula, Paris 2001; tr. it. *Lo stile documentario. Da August Sander a Walker Evans*, Electa, Milano 2008.

E. McCausland, *Photographic Books* in "The Complete Photographer", New York 1992.

R.E. Meatyard, *Ralph Eugene Meatyard*, Steidl, Göttingen 2004.

D. Méaux, *Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz*.

B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, in “Parnassus”, vol. 10, n. 3, marzo 1938.

Jeff L. Rosenheim, *Photography and the American Civil War*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2013.

F. Ritchin, *After Photography*, W.W. Norton & Company, New York 2009; tr. it. *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012.

B. Plossu, *So Lond. Vivre l'Ouest Américain – 1979-1985*, Frac Haute-Normandie, 2007.

M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris 2002; tr. it. *La fotografia contemporanea* (nuova ed. ampliata), Einaudi, Torino 2021.

A.C. Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, novembre 1972-maggio 1973, Università di Parma, Parma 1973.

A.C. Quintavalle, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano 1993.

B. Reynor, *An Interview with U. Schulz-Dornburg*, National Gallery of Canada Magazine, 8 settembre 2016.

A. Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, The Massachusetts Review, Vol. 19, No. 4, Photography, Winter 1978, pp. 859-883.

A. Schumann, *Lewis Baltz: The Tract Houses/The Prototype works/The new industrial parks near Irvine, California*, Aperture 2006.

- A. Schuman, *William Eggleston, 5x7*, "HotShoe International 146", February-March 2007.
- J. Snyder, *American Frontiers: The Photographs of Timothy O'Sullivan, 1867-1874*, Aperture, New York 1981.
- S. Sontag, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1973; tr. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.
- A. Soth, *Advice for Young Artists*, Mack, London 2024.
- R. Stam, *From hybridity to the aesthetics of garbage*, Social Identities, 13504630, Jun97, Vol. 3, Issue 2.
- V. Sundaram, *Trash*, Chelmould Prescott Road, Photoink, Project 88, Sepia International, Walsh Gallery, 2008.
- D. Tart, *Portfolio: William Eggleston*, in "Artforum", October 2001.
- F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011.
- R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013.
- R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio. Vent'anni da Viaggio in Italia*, Lupetti, Milano 2014.
- E. Weston, *Edward Weston Photographer. The flame of Recognition*, ed. by N. Newhall, Aperture, Rochester 1965.
- B. Zellar, *Suburban World: The Norling Photographs*, Borealis Books, Minneapolis 2008.

Libri fotografici o cataloghi di altri autori

R. Adams, *The New West: landscapes along the Colorado Front Range*, Colorado Associated University Press, Boulder 1974.

R. Adams, *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area*, Colorado Associated University Press, Boulder 1977.

R. Adams, *From the Missouri West*, Aperture, New York 1980.

R. Adams, *Summer Nights*, Aperture, New York 1985.

R. Adams, *Los Angeles Spring*, Aperture, New York 1986.

R. Adams, *Perfect Times, Perfect Places*, Aperture, New York 1988.

R. Adams, *To Make It Home: Photographs of the American West*, Aperture, New York 1989.

R. Adams, *What We Bought: The New World, Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970–1974*, Stiftung Niedersachsen, Hannover 1995.

R. Adams, *California: Views by Robert Adams of the Los Angeles Basin 1978–1983*, Fraenkel Gallery-Matthew Marks Gallery, San Francisco-New York 2000.

J. Agee, W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Hoghton Mifflin, Boston 1941 (prima ed.); tr.it. *Sia lode ora a uomini di fama*, Il Saggiatore, Milano 2019.

L. Baltz, *The new industrial parks near Irvine, California*, Leo Castelli/Castelli Graphics, New York 1974.

L. Baltz, A. Hernandez, *Nevada*, Donna Beam Fine Art Gallery, University of Nevada, Las Vegas 1987.

L. Baltz, *Works*, Steidl, Göttingen 2015.

G.N. Barnard, *Photographic views of Sherman's campaign, from negatives taken in the field*, Press of Wynkoop & Hallenbeck, New York 1866.

M. Bourke-White, *Eyes on Russia*, Simon and Schuster, New York 1931.

M. Bourke-White, *Shooting the Russian War*, Simon and Schuster, New York 1942.

M. Bourke-White, *They called it "Purple Heart Valley". A combat chronicle of the war in Italy*, Simon and Schuster, New York 1944.

M. Bourke-White, *Portrait of Myself*, Simon and Schuster, New York 1963.

M. Bourke-White, E. Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, Modern Age Books, New York 1937.

E. Burtynsky, *Oil*, Steidl, Göttingen 2014.

M. Campagnoli, S. Graziani, *Dispacci dai Caraibi. St. Lucia, Trinidad e Martinica*, Humboldt Books, Milano 2015.

D. Company, D. Dufour, D. Païni (a cura di), *Lewis Baltz. Common Objects*, Le Bal, Parigi 23 Maggio – 24 Agosto 2014.

H. Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette (The Decisive Moment)*, Simon&Schuster – Edition Verve, New York – Parigi 1952.

W. Christenberry, *Christenberry*, Aperture, New York 2006.

R. DeCarava, L. Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, Simon and Schuster, New York 1955 (prima ed.); Id., *The Sweet Flypaper of Life*, First Print Press, New York 2018.

J. Divola, *Isolated Houses*, Nazraeli Press, Tucson 2000.

- W. Evans, *Many are called*, Houghton Mifflin, Boston 1966.
- W. Evans, *Message from the Interior*, The Eakins Press, New York 1966.
- G. Fastenaekens, *In Silence*, CFC Editions, Bruxelles 2015.
- R. Fazel, G. Vasta, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Humboldt Books, Milano 2016.
- R. Fazel, G. Vasta, *Palermo. Un'autobiografia nella luce*, Humboldt Books, Milano 2022.
- R. Frank, *Les Américaines*, Robert Delpire, Parigi 1958; (ed. ingl.) *The Americans*, Grove Press, New York 1959; tr. It. *Gli Americani*, Contrasto, Roma 2008.
- R. Frank, *Life Dances On. Robert Frank in Dialogue*, MoMA – Museum of Modern Art, New York 2024.
- L. Friedlander, *The Little Screens*, Fraenkel Gallery, San Francisco 2001.
- A. Gardner, A.R. Waud, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, Philp & Solomons, Washington 1866.
- P. Giloy-Hirtz (ed. by), *David Lynch: The Factory Photographs*, Prestel, London 2014.
- J. Gossage, *Berlin in the Time of the Wall*, Loosestrife Editions, 2004.
- J. Gossage, *The absolute truth. California, for Lewis Baltz in exile*, Super Labo, Kanagawa 2010.
- G. Foster-Rice, J. Rohrbach (ed. by), *Reframing the New Topographics*, The Centre for American Places at Columbia College Chicago, Chicago 2010.
- A. Hernandez, *Landscapes for the homeless 1988-1991*, Sprengel Museum Hannover, Hannover 1995.

- A. Hernandez, *Waiting for Los Angeles*, Nazraeli Press, Tucson 2002.
- A. Hernandez, *Rodeo Drive*, Mack, London 2012.
- W. Jenkins (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr, International Museum of Photography, Rochester 1975.
- M. Klett, E. Manchester, J. Verburg, *Second View: The Rephotographic Survey Project*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1984.
- H. Levitt, *A Way of Seeing*, Viking Press, New York 1965.
- U. Mulas, *New York: The New Art Scene*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1967; tr. it. *New York, Arte e Persone*, Longanesi&Co., Milano 1967.
- U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.
- R. Rauschenberg, *Robert Rauschenberg Photographs*, Pantheon Books, New York 1981.
- A. J. Russell, *The Great West Illustrated*, Union Pacific Railroad Company, New York 1869.
- M. Ruwedel, *Mark Ruwedel : the Italian navigator has safely landed in the New World*, St. Mary's University, Halifax, N.S. 1995.
- M. Ruwedel, *Written on the Land*, Presentation House Gallery, North Vancouver 2002.
- M. Ruwedel, *Pictures of Hell*, RAM Publications, Los Angeles 2014.
- M. Ruwedel, *Mark Ruwedel*, Steidl, Gottingen 2015.
- M. Ruwedel, *Message from the Exterior*, Mack, London 2015.
- M. Ruwedel, *Palms and Capri*, Nazraeli Press, Paso Robles 2019.

- M. Ruwedel, *Seventy-Two and One Half Miles Across Los Angeles*, Mack, London 2020.
- M. Ruwedel, *Rivers Run Through It*, Mack, London 2023.
- A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Kurt Wolff Verlag, München 1929.
- A. Sander, *Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*, Schirmer/Mosel, Muchen 1981.
- A. Sander, *Landschaften*, Schirmer/Mosel, Muchen 1999.
- S. Shore, *Modern Instances. The craft of photography. A memoir*, Mack, Londra 2022.
- U. Schulz-Dornburg, *The Land in Between*, Mack, Londra 2018.
- A. Soth, *Sleeping by the Mississippi*, Steidl, Göttingen 2004.
- A. Soth, *NIAGARA*, Steidl, Göttingen 2006.
- A. Soth, *Broken Manual*, Steidl, Göttingen 2010.
- A Soth, B. Zellar, *The 1968 Project: A Nation Coming of Age*, Minnesota Historical Society Press, Saint Paul 2011.
- A. Soth, B. Zellar, *House of Coats*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012.
- A. Soth, B. Zellar, *Ohio*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012.
- A. Soth, B. Zellar, *Upstate*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012.
- A. Soth, B. Zellar, *Michigan*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2012.
- A. Soth, B. Zellar, *Colorado*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2013.
- A. Soth, B. Zellar, *Three Valleys*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2013.
- A. Soth, B. Zellar, *Texas Triangle*, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2013.

Georgia, Little Brown Mushroom, Saint Paul 2014.

A. Soth, *Songbook*, Mack, Londra 2015.

A. Soth, *A Pond of Pictures*, Mack, London 2022.

L. Stoppard (a cura di), *Extérieurs – Annie Ernaux et la Photographie*, Mack, Londra 2024.

C. Twombly, *Photographs III*, Schirmer/Mosel, Munchen 2011.

Studi di estetica

G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008.

G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano 2014.

G. Agamben, *La mente sgombra*, Einaudi, Torino 2023.

G. Agamben, *Che cosa resta?* In “Una Voce. Rubrica di Giorgio Agamben”, 13 giugno 2017 [online]

A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensione culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2001.

M. Augé, *Non-lieux*, Éditions Seuil, Paris 1992; tr. it. *Nonluoghi*, elèuthera, Milano 2009.

M. Augé, *Ruines et décombres*, Éditions Seuil, Paris 2014; tr. it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1958; tr. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2015.

- R. Barthes, *Che cos'è uno scandalo. Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società. Scritti inediti 1933-1980*, L'Orma Editore, Roma 2021.
- W. Benjamin, *Neues von Blumen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt am Mein 1977, pp. 151-153; tr. it. *Novità dal mondo dei fiori*, in *Breve storia della fotografia*, Passigli Editori, Firenze 2014.
- W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974-1989 (7 voll.), vol. I; tr. it. *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1998.
- G. Boffi, *Cosa dobbiamo fare delle nostre rovine? Paesaggi di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, Fata Morgana, n. 45, 2021.
- J. Butler, *Perdita e rigenerazione. Ambiente, arte, politica*, Marsilio Editori, Venezia 2023.
- R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- E. Champion (a cura di), *The phenomenology of real and virtual places*, Routledge, New York 2019.
- G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977; tr. it. *Conversazioni, ombre corte*, Verona 1998.
- G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1998 (II ed).
- G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Les Éditions de Minuit, Paris 1981; tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004.
- G. Deleuze, *La pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988; tr. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004.

G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991; tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002.

G. Deleuze, *Sur la peinture. Cours Mars-Juin 1981*, Les Éditions de minuit, Paris 2023; tr. it. *Sulla pittura. Corso maggio-giugno 1981*, Einaudi, Torino 2024.

J. Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Editions Galilée, Paris 1993; tr. it. *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, Paris 2008; tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Milano 2009.

G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.

G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010.

G. Didi-Huberman, *Désirer, désobéir. Ce qui nous soulève 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2019.

G. Didi-Huberman, *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021.

G. Didi-Huberman, *Scorze*, Nottetempo, Roma 2014.

R. Eugeni, M.Fanchi (a cura di), *La Galassia Casetti. Lettere di amicizia, stima e provocazione*, Vita e Pensiero, Milano 2017.

B. Grespi, A. Violi, *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma 2019.

- G. Grossi, *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Johan&Levi, Milano 2021.
- F. Guattari, F. La Cecla, *Le tre ecologie*, Sonda, Milano 2019.
- M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- D. Mansella, P. Atzei, *Fotografia e politica. Intervista a Jacques Rancière*, “Rivista di studi di fotografia”, n. 3, Firenze 2016, pp. 116-131.
- S. Marini, G. Corbellini (ed.), *Recycled Theory. Dizionario illustrato*, Quodlibet, Macerata 2021.
- N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo: un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan&Levi, Monza 2017.
- P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a cura di), *Ambienti Mediali*, Meltemi, Milano 2018.
- L. Mumford, *La cultura della città*, Edizioni di Comunità, Milano 1954.
- F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Ernst Schmeitzner, Leipzig 1874; tr. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973.
- A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.
- J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique Éditions, Paris 2011; tr.it. *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza 2013.
- J. Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'arts*, Éditions Galilée, Paris 2011; tr. it. *Aithesis. Scene del regime estetico dell'arte*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- J. Rancière, *La partition du sensible : Esthétique et politique*, Les Éditions Galilée, Paris 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Bologna 2016.
- J. Rancière, *Les Voyages de l'Art*, Éditions du Seuil, Parigi 2023.

R. M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Abscondita, Milano 2011.

A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines: Des origines aux Lumières*, Éditions du Seuil, Paris 2020; tr. it. *Storia universale delle rovine. Dalle origini all'età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2023.

G. Simmel, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, ArchetipoLibri, Bologna 2011.

P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris 1980; tr. it. *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992.

P. Virilio, *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York 1994.

Studi critici su Cormac McCarthy

E.T. Arnold, D. C. Luce, *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999.

F. Bellini, *Cormac McCarthy's Poetics of Craftsmanship: Collaborating with Medical Advisers in the Writing of The Crossing*, The Cormac McCarthy Journal, 2022.

F. Bellini, *Cormac McCarthy's The Stonemason and the Ethic of Craftsmanship*, European Journal of American Studies, Issue 3 Vol. 12, 2017.

G. M. T. Branny, *Demythologizing the South: Cormac McCarthy's Suttrees in an Intertextual Perspective*, "Journal of Literature and Art Studies", December 2017, Vol. 7, No. 12, pp. 1543-1549.

D.S. Butterworth, *Pearl and Swine: Recentering the Marginal in Cormac McCarthy's Suttree*, in Hall, Wade e Rick Wallach (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. 95-101.

J. Cant, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, Routledge, New York-London 2008.

M.L. Crews, *Books Are Made Out of Books: A Guide to Cormac McCarthy's Literary Influences*, University of Texas Press, Austin 2017.

D. Davidson, *The Tennessee*, J. S. Sanders, Nashville 1948.

J. Greve, *Shreds of Matter: Cormac McCarthy and the Concept of Nature*, Dartmouth College Press, New Hampshire 2018.

A. Keller Estes, *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, Brill, 2013.

G. Lonati, B. Segato (a cura di), *Il gioco per eccellenza. Cinquant'anni di Cormac McCarthy*, Sedizioni, 2017.

D. C. Luce, *Landscapes as Narrative Commentary in Cormac McCarthy's Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, European Journal of American Studies, 2017.

D. C. Luce, *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*, University of South Carolina Press, Columbia, Carolina del Sud 2009.

C. Mitchell, *Cinematic Adaptations*, in *Cormac McCarthy in Context*, a cura di S. Frye, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

N. Monk (ed. by), *Intertextual and Interdisciplinary Approaches to Cormac McCarthy. Borders and Crossings*, Routledge, New York-London 2012.

A.D. Morton, *A Geography of Blood Meridian: Primitive accumulation on the frontier of space*, in "Political Geography", 91, 102486, 2021.

M. Petrelli, "*A Southern Mode of the Imagination*": spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy, Tesi Dottorale in Scienze del Testo, Università Sapienza, Roma, A.A. 2015/2016.

M. Petrelli, *Paradiso in nero. Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy*, Aracne, Roma 2020.

M. Pretelli, G. Segato, *Cormac McCarthy. Saggi a margine del canone*, Quiedit, Verona 2019.

W. Randall, *Golden chalice, good to house a god': Still Life in The Road*, The C. M Journal vol 6, Miami, 2008.

H. D. Shapiro, *Appalachia on Our Mind: The Southern Mountains and Mountaineers in the American Consciousness, 1870-1920*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1986.

P. Simonetti, *Immergersi negli abissi e poi sparire: Cormac McCarthy tra letteratura e cinema*, in Fata Morgana Web, 1 luglio 2023.

Studi critici su William Eggleston

R.A. Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth -Century American Fiction and Film*, Louisiana State University, Dissertation May 2000.

M. Bone, *The Postsouthern Sense of Place in Contemporary Fiction*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2005.

- W.J. Cash, *The Mind of the South*, Random House, New York 1941.
- B. Child, *Mapping The Democratic Forest: The Postsouthern Spaces of William Eggleston*, *Souther cultures*, 17 (2), June 2011, pp. 37-54.
- D. Davidson et. all., *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1930.
- W. Ferris, *The Storied South: Voices of Writers and Artists*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2013.
- W. Ferris, *The South in Color : A Visual Journal*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2016.
- W. Ferris, *Voices of the Mississippi*, Dust to Digital, Atlanta 2018.
- C. Hagen, *An Interview with William Eggleston*, in *Aperture*, Summer 1989.
- G.E. Hale, *Eggleston's South: "Always in Color"* in *Southern Spaces*, 27 June 2013.
- M. Heuser, *William Eggleston: ancient & modern*, *Zoom fasc.* 117, Maj-June 1992.
- E. King, *The Great South*, Blackie&Son, Paternoster Building, E.C; London 1875.
- A.M. Malloy, *William Eggleston's Guide To The Suburban South*, Graduation Thesis in the Department of Southern Studies, The University of Mississippi, 2016.
- W. Morris, *Faulkner's Mississippi*, Oxmoor House, Birmingham 1990.
- J. Szarkowski, *Introduction. William Eggleston's Guide*, The Museum of Modern Art, New York 1976.
- C. Thompson, *William Eggleston: seen and unseen*, *The Print Collector's Newsletter* Vol. XXI No.5 November-December 1990.

Altre opere

A.J. Abadie, D.M. Kartiganer (ed. by), *Faulkner and the Natural World. Faulkner and Yoknapatawpha*, University Press of Mississippi, Jackson 1999.

A. Abadie, J. Urgo, *Faulkner and the Ecology of the South*, University Press of Mississippi, Jackson 2005.

A. Accardo, C. Mattiello, A. Portelli, A. Scannavini (a cura di), *Un'altra America. Letteratura e cultura degli Appalachi meridionali*, Bulzoni Editore, Roma 1991.

J. Agee, *Permit Me Voyage*, Yale University Press, New Heaven 1934.

J. Agee, *The Morning Watch*, Houston Mifflin, Boston 1951.

J. Agee, *A death in the family*, McDowell & Obolensky, New York 1957.

J. Agee, *Agee on film. Five Scripts by James Agee*, Beacon Press, Boston 1968.

J. Agee, *Collected Poems*, Ballantine Books, New York 1970.

L. Albano (a cura di), *John Ford*, Marsilio, Venezia 2011.

C. E. Ames, *Pioneering the Union Pacific; a Reappraisal of the Builders of the Railroad*, Appleton-Century-Crofts, New York 1969.

E.G. Anderson, T. Hagood, D. Cross Turner (ed. by), *Undead Souths. The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, Louisiana State University Press, Louisiana 2015.

P. Auster, *Winter Journal*, Henry Holt and Co., New York 2012; tr. it. *Diario d'inverno*, Einaudi, Torino 2012.

- P. Auster, *4, 3, 2, 1*, Henry Holt and Company, New York 2017; tr. it. *4, 3, 2, 1*, Einaudi, Torino 2019.
- I. Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Piper&Co Verlag, Monaco 1961; tr. it. *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985.
- G. Berkeley, *A Miscellany Containing Several Tracts on Various Subjects*, J. & R. Tonson, London 1752.
- G.C. Beltrami, *La Découverte des Sources du Mississippi et de la Rivière Sanglante*, B. Lewy, New Orleans 1824; tr. it. *La scoperta delle sorgenti del Mississippi*, Biblioteca del Vascello, Roma 1994.
- E. Botta, *My City of Ruins: Bruce Springsteen e l'utopia fra le rovine*, "Altre modernità", Università degli Studi di Milano, novembre 2011, pp. 225-236.
- E. Caldwell, *Tobacco Road*, C. Scribner's sons, New York 1932.
- E. Caldwell, *God's Little Acre*, The Viking Press, New York 1933.
- E. Caldwell, *We are the Living*, The Viking Press, New York 1933.
- E. Caldwell, *Tenant Farmer*, Phalanx Press, New York 1935.
- E. Caldwell, *Some American People*, Robert M. McBride, New York 1935.
- E. Caldwell, *Southways*, The Viking Press, New York 1939.
- G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2002.
- W.J. Cash, *The Mind of The South*, Knopf, New York 1941.
- R. d. Chateaubriand, *Genie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Ed. Migneret, Paris 1802 (prima ed.); tr. it. *Genio del cristianesimo*, Einaudi, Torino 2014.

K. Chouana, *Of Exile in America: The Immigrant Experience in “American Land”* (2006) and “*The Ghost of Tom Joad*” (1995) by Bruce Springsteen, “Transatlantica”, September 2020 (online).

B.B. Combs, *Westward to Promontory: Building the Union Pacific across the Plains and Mountains*, Crown Publishers, New York 1986.

J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in Id. *Bestiario*, Einaudi, Torino 1996.

F. Costa, *Decalifornication*, in *The Passenger – California*, Iperborea, Milano 2022.

F. Costa, *California*, Mondadori, Milano 2022.

J. Didion, *The White Album*, Simon & Schuster, New York 1979 (prima ed.), Harper Collins, Dublin 2017.

R. De Gaetano, *Oltre la storia. L'America tra geografia e mito*, “Fata Morgana”, n. 52, gennaio-aprile 2024, pp. 23-34.

C. Dickens, *American Notes for general circulation*, Chapman and Hall, London 1842 (prima ed.); Wilson & Co., New York 1842 (prima ed. americana).

M. Doran (ed. by), *Conservations avec Cézanne*, Éditions Macula, Paris 1978; tr. it. *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli Editore, Roma 1995.

A. Ernaux, *Journal du dehors* in Id. *Écrire la vie*, Gallimard, Parigi 2011.

W. Faulkner, *As I Lay Dying*, Jonathan Cape & Harrison Smith, New York 1930 (prima ed.); tr. it. *Mentre morivo*, Adelphi, Milano 2000.

W. Faulkner, *W.F. Scritti, discorsi e lettere*, Il Saggiatore, Milano 2010.

R. Fazel, G. Vasta, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Humboldt Books, Milano 2016.

T. W. Fels, *Destruction and Destiny: the Photographs of A. J. Russell; Directing American Energy in War and Peace*, Berkshire Museum, Pittsfield 1987.

R. Fitzgerald, (a cura di) *The Collected Poems by James Agee*, Houghton Mifflin, Boston 1968.

N. Gaskill, *Chromographia: American Literature and the Modernization of Color*, University of Minneapolis Press, Minneapolis-London 2018.

L. Grassia, *Un italiano fra Napoleone e i Sioux. Giacomo Costantino Beltrami: il patriota, l'esploratore, il letterato*, Il Minotauro, Roma 2002.

N. Gray, *Arbitrary Lines. How Zoning Broke the American City and How to Fix It*, Island Press, Washington DC 2022.

É. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Éditions Stock, Paris 1996.

A. F. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008; tr. it. *Cose di fantasmi: haunting e immaginazione sociologica*, DeriveApprodi, Roma 2022.

S. J. Gould, *So Near and Yet So Far*, in "New York Review of Books", 41, 17 ottobre 1994.

L. Hinrichsen, *Possessing the Past. Trauma, Imagination, and Memory in Post-Plantation Southern Literature*, Louisiana State University Press, Louisiana 2015.

A. von Hoffman, *Single-family Zoning: Can History be Reversed?*, Joint Centre for House Studing, Harvard University, 5 October 2021.

J. Hubbs, *William Faulkner's Rural Modernism*, "Mississippi Quarterly", vol. 61, no. 3, 2008, 461-475.

L. Hughes, *Fine Clothes to the Jew*, Knopf, New York 1927.

Not Without Laughter, Knopf, New York 1930.

L. Hughes, *The Dream Keeper and Other Poems*, Knopf, New York 1932.

L. Hughes, *The Ways of White Folks*, Knopf, New York 1934.

L. Hughes, *The Big Sea*, Knopf, New York 1940.

L. Hughes, *Shakespeare in Harlem*, Knopf, New York 1942.

L. Hughes, *Montage of a Dream Deferred*, Holt, New York 1951.

L. Hughes, *Famous Negro Music Makers*, Dodd, Mead, New York 1955.

J. Kerouac, *Sulla Strada*, Mondadori, Milano 1958.

M. Klein, *Union Pacific. V. 1. Birth of a railroad, 1892-1893*, Doubleday & Company, Garden City 1987.

C. King, *Mountaineering in the Sierra Nevada*, J.R. Osgood & C., Boston 1872.

J.T. Kirby, *Rural Worlds Lost: The American South, 1920-1960*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1987.

H. Johnson, *Sleepwalking through history: America in the Reagan years*, Anchor Books, New York 1992.

N. Lagioia, *Alle domande si arriva col linguaggio, alle risposte con l'inconscio: "Stella Maris" di Cormac McCarthy*, Lucy Sulla Cultura 2023.

A. Lami, *Costantino Beltrami e la scoperta delle fonti del Mississippi*, B. Paravia & C, Torino 1931.

H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Editions Anthropos, Paris 1974; tr. it. *La produzione dello spazio*, Pgreco Editore, Sesto San Giovanni 2018.

- A. Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, Keller, Rovereto 2021.
- P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, John Wiley & Sons, Oxford 2009; tr. it. *Filosofia della letteratura*, Mimesis, Milano 2024.
- D. Madden, “*The Cruel Radiance of What is*”, “*Southern Quarterly*”, Hattiesburg, Vol. 22, Fasc. 2, Winter 1984.
- M. Maffi, *Mississippi. Il grande fiume: un viaggio alle fonti dell’America*, Rizzoli, Milano 2004.
- D. Maharidge, M. Williamson, *Journey to nowhere: the saga of the new underclass*, Dial Press, Garden City, NY 1985.
- M. Manville, P. Monkkonen, M. Lens, *It’s Time to End Single-Family Zoning*, Journal of the American Planning Association, 86:1, 2020, pp. 106-112.
- A. Miller, *The empire of the eye: landscape representation and American cultural politics, 1825-1875*, Cornell University Press, Ithaca 1993.
- D. Minter, *A cultural history of the American novel. Henry James to William Faulkner*, Cambridge University Press, New York 1996.
- J. Naremore, *The Cinema According to James Agee*, “*New England Review*” (1990-), vol. 35, no. 2, 2014, pp. 100–15.
- B. Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, Praeger Publishers, New York 1969.
- M. Orvell, *Empire of ruins: American culture, photography, and the spectacle of destruction*, Oxford University Press, New York 2021.
- L. Pugno, *L’oltre. Poesia, Terzo Paesaggio, Terza natura?*, Il Saggiatore, Milano 2025.

J. Ritterhouse, *Discovering the South: One Man's Travels through a Changing America in the 1930s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2017.

M. Robinson, *Gilead*, Farrar, Straus, Giroux, New York 2004; tr. it. *Gilead*, Einaudi, Torino 2008.

M. Robinson, *Home*, Farrar, Straus, Giroux, New York 2008; tr. it. *Casa*, Einaudi, Torino 2011.

M. Robinson, *Lila*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014; tr.it. *Lila*, Einaudi, Torino 2015.

B. Rose, *American Painting: The Twentieth Century*, Skira, Ginevra 1969.

R. Saldívar, G. Sylvan, *The Faulknerian Anthropocene: Scales of Time and History in The Wild Palms and Go Down, Moses*, "The New Cambridge Companion to William Faulkner", Cambridge UP, 2015.

L.E. Savoy, *Tracce. Memoria, storia e razza nel paesaggio americano*, Edizioni Black Coffee, Firenze 2022.

A. Sido, *Thomas Cole. A Description of his Life and his Series of Paintings "The Course of Empire" and "The Voyage of Life"*, GRIN Verlag, München 2017.

M.W. Sivils, *Faulkner's Ecological Disturbances*, "Mississippi Quarterly", vol. 59, no. 3/4, 2006, 487-502.

H. N. Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1950.

D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Milan, Skira, 2003.

S. Sontag, *Stili di volontà radicale*, Nottetempo, Milano 2024.

E.G. Spears, *Landscapes and Ecologies of the US South: Essays in Eco-Cultural History*, “Southern Spaces”, 18 February 2013 (online).

R. Stam, *From Hybridity to the Aesthetics of Garbage*, “Journal for the Study of Race, Nation and Culture”, Vol. 3, Issue 2, 1997, pp. 275-290.

J. Steinbeck, *Grapes of Wrath*, Viking, New York 1939; tr. it. *Furore*, Bompiani, Milano 1940, nuova ed. a cura di L. Sampietro, tr. di S. C. Perroni, *Furore*, Bompiani, Milano 2016.

J.H. St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer Describing Certain Provincial Situations, Manners, and Customs, not Generally Known, Written for the Information of a Friend in England*, Thomas Davies and Lockyer Davis, London 1782.

G. Tillotson (a cura di), *Eighteenth-century English literature*, Harcourt, Brace & World, New York 1969.

A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, 2 voll., Charles Gosselin, Paris 1835-1840; tr. it. a cura di G. Candeloro, *La democrazia in America*, 3 voll., Licinio Cappelli, Bologna 1932 (prima ed.).

A. de Tocqueville, *Viaggio in America. Stati Uniti e Canada 1831-32*, a cura di U. Caldagelli, Humboldt Books, Milano 2023.

W.H. Truettner, A. Wallach, *Thomas Cole: Landscape into History*, Yale University Press, New Heaven 1994.

M. Twain, *Life on the Mississippi*, James R. Osgood and Company, Boston 1883; tr. it. *Vita sul Mississippi*, Mattioli 1885, Fidenza 2005.

Twelve Southerners, *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*, Harper&Bros, New York 1930 (prima ed.); introduction by L. D. Ruin, Harper Torchbooks, Harper&Bros, New York 1962.

- G: Vidal, *United States: Essays 1952-1992*, Little, Brown Book Group, London 1994.
- W.P. Webb, *The American West: Perpetual Mirage*, “Harper’s Magazine”, 214, May 1957.
- E. Welty, *One Writer’s Beginnings*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983.
- E. Welty, *Stories, Essays, & Memoir*, Library of Congress, Washington 1984.
- J. Wilmerding, *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- C. Wilson, P. E. Groth (ed. by), *Everyday America: Cultural Landscape Studies After J.B. Jackson*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2003.
- N. Yablon, *Untimely Ruins. An Archeology of American Urban Modernity, 1819-1919*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009.
- D. Zeisler-Vralsted, *African Americans and the Mississippi River. Race, History, and the Environment*, Routledge, New York 2023.
- H. Zinn, *A People’s History of the United States*, Harper & Row, New York 1980 (prima ed.); tr.it. dell’ed. ampliata, *Storia del popolo americano*, Il Saggiatore, Milano 2025.

Sitografia

<https://www.davidzwirner.com/collect/the-sweet-flypaper-of-life-softcover-book>

<https://www.moma.org/collection/works/448584>

<https://collections.eastman.org/objects/349645/north-shore-salton-sea-ca-2006?ctx=6ebe51e1-8b3c-424b-90ef-01fd5cbbcc57&idx=15>

<https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/>

https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/albums/72157625323048991/with/5199796500/

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4bba-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=0b2f5660-c6e6-012f-2379-58d385a7bc34#page/1/mode/2up>

<https://digitalcollections.nypl.org/collections/the-great-west-illustrated-in-a-series-of-photographic-views-across#/?tab=about>

<https://www.loc.gov/ghe/cascade/index.html?appid=531a16f45bec4008bc19de2e805be362&bookmark=The%20Route>

<https://www.up.com/heritage/history/index.htm>

<https://www.curtislegacyfoundation.org/the-north-american-indian>

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4583/releases/MOMA_1971_0020_17.pdf

<https://www.treccani.it/vocabolario/ambiente/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/territorio/>

<https://www.loc.gov/item/01021785/>

<https://www.fotografiaeuropea.it/fe2024/mostra/sky-album/#1554112744541-0e82b6b7-3419>

<https://brucesteen.net/track/the-ghost-of-tom-joad/>

<https://californiapolicycenter.org/the-california-book-of-exodus/>

<https://www.jchs.harvard.edu/blog/single-family-zoning-can-history-be-reversed>

<https://paper-journal.com/interview-mark-ruwedel/>

https://photomonitor.co.uk/interview/ruwedel_dbprize/

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/19/william-eggleson-interview-i-play-the-piano-musik-photography>

https://www.rauschenbergfoundation.org/sites/default/files/2021-03/Rauschenberg_NightShadesandPhantoms.pdf

<https://www.jacksonfineart.com/exhibitions/168/works/artworks32964/>

<https://www.christies.com/en/lot/lot-5662457>

<https://edition.cnn.com/election/2024/results/president?admin1=47&election-data-id=2024-PG&selected-election-data-id=2024-PG-TN&election-painting-mode=projection-with-lead&filter-key-races=false&filter-flipped=false&filter-remaining=false>

<https://www.andersonvillegeorgia.info/>

<https://plainsgeorgia.gov/local-interests>

<https://www.youtube.com/watch?v=-sHqTfg0rhA>

<https://www.getty.edu/art/collection/object/108EJ1>

<https://www.metmuseum.org/it/perspectives/from-the-vaults-in-the-street>