

Ansel Adams e il West, in teoria

Kelly Dennis*

I. Il villaggio di Hernandez nel New Mexico si stende vicino alle sponde fiancheggiate dai pioppi del Rio Chama, a circa 50 km da Santa Fe. *Moonrise Over Hernandez, New Mexico*, forse la fotografia più famosa di Adams, fu scattata nel 1941, poco più di un mese prima dell'attacco di Pearl Harbor. Adams era stato nominato muralista dall'allora segretario degli Interni degli Stati Uniti, Harold Ickes, che gli commissionò una serie di murales fotografici di parchi nazionali americani per il nuovo Interior Building a Washington, DC. Adams come al solito prese non due ma ben tre piccioni con una fava, aggiungendo qualche incarico di tipo commerciale lungo l'itinerario per il murale, che contribuì al contempo a finanziare i costi dell'inevitabile traversata del deserto e delle fotografie artistiche che avrebbe scattato durante il viaggio. Poiché questi introiti supplementari comprendevano campagne promozionali per la Standard Oil e la U.S. Potash, il Sudovest degli Stati Uniti forniva un immaginario paesaggistico sia per chi quel territorio lo sfruttava sia per i funzionari governativi che avrebbero presumibilmente dovuto difenderlo. Inoltre Horace Albright, vice presidente e direttore generale della U.S. Potash, aveva precedentemente prestato servizio come direttore del National Parks Service, e fu lì che Adams fece la sua conoscenza.¹ Adams non vedeva nessuna contraddizione nel mettersi al servizio dell'estetica di entrambi i progetti: all'epoca aveva un bisogno disperato di denaro. Nei decenni successivi, sebbene la sua fama e le sue casse fossero consistenti, continuò tuttavia ad accettare incarichi di tipo commerciale, addossando loro la colpa di bloccare la sua creatività di artista.

Moonrise rappresenta un pittoresco villaggio su cui giganteggia sublime il paesaggio circostante, a silenziosa testimonianza della grandiosità della natura. La famosa scena immortalata da Adams ebbe luogo poco dopo il sorgere della luna, proprio mentre gli ultimi raggi del sole al tramonto illuminavano di un bagliore ultraterreno le bianche croci nel cimitero di quel paesino. Sebbene avesse provato a eseguire un altro scatto, come annotò nei resoconti successivamente pubblicati, il sole scomparve sotto l'orizzonte proprio mentre Adams cercava di caricare una seconda lastra sulla macchina fotografica 8x10, che era montata su un treppiede.² Di conseguenza *Moonrise* finì per essere "un negativo imperfetto", come riconosce la stessa Mary Alinder nella famosa biografia di Adams, "con un primo piano considerevolmente sottoesposto, fiacco, senza profondità, e uno strato di nubi sovraesposto, luminoso al punto che nel negativo la porzione corrispondente rasentava il nero più totale".³

Ciò nonostante, secondo Alinder, di questo "difficile" negativo Adams fece circa 1300 riproduzioni nell'arco di una quarantina d'anni.⁴ La differenza tra le stampe degli inizi e quelle più recenti è ragguardevole.⁵ Le copie in stile *straight photo-*

*graphy*⁶ dal negativo (precedenti al 1960), in linea con lo stile precisionista tipico del suo Gruppo f/64 (1932-35), hanno minore contrasto e comprendono elementi particolareggiati nelle nuvole nel cielo. Le recenti stampe *fine art*⁷, successive agli anni Sessanta, sono di gran lunga più idealizzate e deliberatamente epiche, quasi “wagneriane”, come le ha definite uno studioso.⁸ Queste ultime riproduzioni, decisamente più contrastate, eliminano molti dettagli delle nuvole, oscurando il cielo fino a un nero vellutato. Per aumentare i particolari del *chaparral*,⁹ Adams bruciò ulteriormente il primo piano dell’esposizione della stampa nella camera oscura.

Stampate a distanza di decenni, le prime riproduzioni di *Moonrise* e quelle più recenti rappresentano momenti completamente diversi della sua carriera. Ci si potrebbe chiedere come sia possibile che copie prodotte a circa 25 anni di distanza, in modo radicalmente diverso, rappresentino ciò che per Adams era probabilmente l’unicità dell’istante originario nello scatto del 1941. Il suo seguace Minor White spiegò tali differenze nella stampa dei negativi affermando che “possiamo ristampare i negativi per tutta una vita da un luogo reale dentro di noi, e aspettarci impressioni costantemente nuove”.¹⁰ Adams sosteneva infatti che, a causa della difficoltà di stampa dei negativi, soltanto negli anni Settanta aveva ottenuto “una stampa pari alla visualizzazione originale, di cui conserv[ava] un ricordo preciso”.¹¹ Allo stesso modo, osservò, “la qualità della carta è variabile, il viraggio qualche volta dà cambiamenti di densità non desiderati [...] Si può tranquillamente affermare che non esistono due stampe assolutamente identiche”.¹² Questa opinione ben si addice ai fotografi d’arte compagni di Adams, come anche al mercato dell’arte fotografica, poiché contraddice di proposito l’antica convinzione ottocentesca che la fotografia fosse un semplice processo automatico di registrazione, e non quel mezzo creativo e artistico che Adams e Alfred Stieglitz, suo amico e mentore, promossero nel corso degli anni Trenta e Quaranta: una tale enfasi sull’unicità di ogni stampa assimila perciò la molteplicità della riproducibilità tecnica della fotografia a quella originalità e autenticità tradizionalmente vantate dalla cultura alta.

I racconti di Adams sulla realizzazione di *Moonrise* sono ben noti, ma i particolari differiscono in maniera curiosa, non ultimo perché Adams fece risalire ognuna delle 1300 stampe ottenute dal negativo a un intervallo di tempo che varia notevolmente, tra il 1940 e il 1944. Adams sostenne sempre di non riuscire a ricordare l’anno o il contesto della realizzazione del negativo, nonostante ne rivendicasse la rilevanza per la sua crescita artistica. Nel suo libro *Examples: The Making of 40 Photographs*, pubblicato un anno prima della sua morte, Adams racconta con notevole pathos, e dilungandosi in particolari, la realizzazione di *Moonrise* come una combinazione di “elementi casuali e di un immediato richiamo tecnico”, e come dell’immagine che risollevò le sorti di una giornata altrimenti avvilita, trascorsa a fotografare una Chama Valley senza nuvole:¹³

Facevamo rotta verso Sud lungo la *highway* vicino a Española quando lanciavi un’occhiata a sinistra e adocchiavi un punto straordinario – una foto sicura! Per poco [l’auto non finì in un fossato] e mi precipitai a preparare la fotocamera 8x10. Urlavo ai miei compagni di portarmi delle cose dalla macchina. [...] Avevo in mente l’immagine che volevo ma [...] non riuscivo a trovare l’esposimetro Weston! La situazione

era disperata: a ovest il sole basso trascinava l'orlo delle nuvole dietro di sé, e di lì a poco l'ombra sarebbe scesa su quelle croci bianche. [...]

All'improvviso mi resi conto di conoscere la luminanza della luna – 250 c/ft [...] Non avevo idea di quale fosse il valore degli oggetti in primo piano, ma speravo che per un pelo rientrasse nella scala. Non volendo correre rischi, indicai di sviluppare il negativo con lavaggi intermedi [nelle mie note].¹⁴

Eppure, nonostante l'indimenticabile processo della creazione di *Moonrise*, narrato sia in *Examples* sia nella successiva *Autobiografia*, Adams prende alla leggera la sua leggendaria incapacità di datare la fotografia.¹⁵ Sebbene tenesse un registro minuzioso dei tempi di posa e delle istruzioni per lo sviluppo di ogni fotografia che scattava, conservava notoriamente poco o nulla dei dati relativi alla data dello scatto. Alcuni studiosi si sono presi decisamente più a cuore di Adams la datazione di *Moonrise*.¹⁶

In fin dei conti, la data del 1941 che Adams cita nei suoi libri è infatti stata fornita, come il fotografo stesso spiega, dall'astronomo David Elmore che nel 1980 si servì di mappe geologiche e di un computer per determinare elevazione e azimut della luna, giungendo così a fissare il momento dello scatto tra le 16:00 e le 16:05 del 31 ottobre 1941.¹⁷ Undici anni più tardi, però, un altro astronomo, David DiCiccio, stabilì che l'immagine doveva essere stata scattata il giorno successivo, il primo novembre 1941, alle 16:49:20 MST:¹⁸ avendo lui stesso fatto un sopralluogo nel 1991 concluse che, cinquant'anni prima, Adams avesse probabilmente piazzato il treppiede sulla vecchia strada e non sulla più moderna *highway*, verosimilmente usata da Elmore come punto di riferimento nel 1980.¹⁹

Come vedremo, simili espedienti basati sulla scienza e sull'ausilio di un computer, come quelli usati dagli astronomi per recuperare le date che secondo Adams erano di scarso interesse e gravavano sul processo creativo, sarebbero invece diventati un aspetto rilevante di molta fotografia paesaggistica del West prima del ventunesimo secolo.

II. Quarant'anni dopo la realizzazione del celebre negativo, il mancato raggiungimento del prezzo base di una stampa di *Moonrise* messa all'asta nel 1980-81 segnalava, secondo uno storico, una "crisi" della fotografia americana, ormai evidente soprattutto nei generi della fotografia paesaggistica e documentaristica.²⁰ Chiaro esempio della suddetta crisi è *Moonrise Over Pie Pan*²¹ di John Pfahl (1939-), che cita *Moonrise* di Adams in tono decisamente scherzoso nella sua serie paesaggistica degli inizi, *Altered Landscapes*.²²

Ambientata nell'oscuro deserto del Sudovest, *Moonrise Over Pie Pan*, *Capitol Reef National Park*, Utah (ottobre 1977) di Pfahl a una prima occhiata stuzzica le aspettative di trovare il riflesso della luna nell'acqua, prima che ci si renda conto che non c'è nessun corso d'acqua nel deserto, rendendo così evidente il titolo. Pfahl tratta con piglio postmodernista *Moonrise* di Adams, fondendola all'immagine stereotipata del panorama di un riflesso lunare nell'acqua per evocare il mare preistorico responsabile della formazione geologica del Reef.²³ Come molti artisti concettuali del periodo, in *Altered Landscapes* Pfahl gioca contemporaneamente con

i limiti prospettici della fotografia e con le aspettative percettive di chi guarda. Forse con l'intento di offrire un tributo ai racconti del virtuosismo tecnico di Adams nel realizzare *Moonrise* – in particolare il ricordo della luminanza della luna in assenza di esposimetro – Pfahl riesce a fotografare l'umile utensile da cucina in modo da suggerire che anch'esso cattura gli ultimi raggi del sole al tramonto. L'assurdità casalinga della teglia nel contesto di questa critica alla stereotipata *Moonrise* di Adams dà un ulteriore scossone al mito dell'eroismo di cui la fotografia del West è così spesso permeata.

Senza giochi di parole ma fortemente ironica, anche *Fort Collins, Colorado* (1976) di Robert Adams (nessun rapporto con Ansel Adams) sembra fare riferimento allo stereotipo di Adams della luna che sorge e all'illuminazione degli oggetti in primo piano; tuttavia, in questo caso, la sorgente di luce non è la luna né tantomeno il sole al tramonto, ma evidentemente un vicino lampione in un parcheggio.²⁴ La scelta di Robert Adams del formato 4 x 5", tipico del ritratto, invece che di un tradizionale 8 x 10" orizzontale, caratteristico della paesaggistica, in definitiva costringe e trasforma l'impatto: l'orientamento verticale richiama la forma eretta dell'albero solitario al centro della composizione, un trapianto inconsistente e recente, tutt'altra cosa rispetto alle sequoie e ai pini maestosi che compaiono in molte celebri fotografie di Ansel Adams dello Yosemite Park. Racchiuso in un'aiuola rettangolare, ritagliata nell'asfalto e riecheggiata dalle strisce dei posti auto, l'albero solitario rivela il modo contraddittorio in cui la pianificazione urbana dell'industria e delle multinazionali ingloba tali simboli del paesaggio vero e proprio, cancellato dall'eccessivo sviluppo nel West. Le luci della città che brillano in lontananza e l'isolamento del parcheggio all'interno del paesaggio – un centro commerciale? una zona industriale? – mostrano la progressiva deurbanizzazione delle città americane e la crescente cultura dei pendolari – soprattutto nel West – che durante gli anni Settanta, nel bel mezzo dell'embargo (del petrolio) arabo,²⁵ si affidavano sempre più all'automobile.

Di conseguenza, come Robert Adams e altri hanno osservato, dopo trent'anni il mondo raffigurato nelle fotografie di Ansel Adams non era più lo stesso di quello che avevano fotografato loro – ammesso che il mondo di Adams fosse esistito veramente.²⁶ Nella sua circostanziata biografia di Adams del 1998, Jonathan Spaulding riassume la critica postmodernista sul famoso fotografo:

Moonrise chiaramente non è un'immagine completa del West. Mancano gli aspetti più oscuri del retaggio nazionale. Dove sono, per esempio, i bisonti massacrati, gli indiani espropriati dalle proprie terre, le squadre affaticate di operai immigrati sottopagati, i terreni segnati dalle miniere a cielo aperto?²⁷

Nell'ultimo quarto del ventesimo secolo, gli artisti hanno cercato di rinnovare la fotografia paesaggistica staccandosi dalle figurazioni idealizzate del West come luogo incontaminato e selvaggio. Così facendo, i fotografi contemporanei riconoscevano tacitamente in Ansel Adams l'"espressione inconscia della falsa dicotomia tra umanità e natura che sta alla base del nostro lascito permanente di distruzione ambientale".²⁸

È significativo che molti fotografi contemporanei abbiano insistito, con grande costernazione di Ansel Adams, nell'enfatizzare la bellezza che resta nel paesaggio "modificato dall'uomo". Alcuni corrispondevano con Adams, cercando di ottenere la sua approvazione edipica, oltre a giustificare o spiegare la loro estetica concettuale. Richard Misrach – la cui opera è recentemente diventata un'icona poiché appariva come immagine sullo schermo dell' iPad, quando è stato presentato dal defunto Steve Jobs nel 2010 – era uno dei fotografi in corrispondenza con Adams. Le opere di Misrach dagli anni Settanta in poi evidenziavano con intenti estetici certe interazioni umane con la bruttezza del paesaggio. Adams rispose in una lettera del 1978 rimproverando l'intrusione della digressione nella forma e nel contenuto delle fotografie di Misrach.

Eppure, il "paesaggio modificato dall'uomo" era la premessa di una mostra fotografica del 1975, ormai considerata epocale. *New Topographics*, il titolo dell'esposizione grazie al quale divenne noto un gruppo di fotografi paesaggistici attivi tra gli anni Settanta e Ottanta, accennava alle basi documentaristiche della fotografia ottocentesca per i rilievi topografici al servizio di Pacific Railroad e di U.S. Geological Surveys. Fotografi topografici dell'Ottocento come Carleton Watkins, William Henry Jackson e Timothy O'Sullivan, tra gli altri, pur rivendicando l'obiettività attingevano alle convenzioni pittoriche del sublime e del pittoresco nella pittura paesaggistica settecentesca.

In contrasto con quei primi fotografi topografici da un lato, e con il chiaroscuro lirico ed espressivo di Ansel Adams dall'altro, le stampe più chiare e dai toni più uniformi dei *New Topographics* presentano uno stile formale opaco, in apparenza perfino banale, e soggetti semplici; sono comunque meno facili da "leggere" e condividono così un'altra modalità estetica settecentesca: l'ironia.

III. Nonostante sostenesse la causa della definizione purista della fotografia *fine arts*, lo stesso Ansel Adams fu singolarmente colpito dalle fotografie per i rilevamenti geologici realizzate nell'Ottocento da Timothy O'Sullivan, un americano nato in Irlanda (1840-1882). Le fotografie topografiche di O'Sullivan furono scattate sotto gli auspici dell'esercito per misurare il centesimo meridiano e il quarantesimo parallelo con il patrocinio civile e scientifico del Geological Survey di Clarence King. Sebbene lo stesso O'Sullivan non considerasse "artistiche" le proprie fotografie, Adams ammirava in particolare la sua *White House Ruins*, scattata nel 1873. Evidentemente Adams apprezzava le qualità formali e astratte dell'enfasi tipica di O'Sullivan su quello che sembrava, agli occhi di un americano della East Coast, l'aspetto surreale del paesaggio desertico.

Nello stesso viaggio fotografico nel deserto sudoccidentale da cui scaturì *Moonrise*, Adams ripeté l'amata fotografia di O'Sullivan per quanto riguardava la composizione e quasi anche l'ora del giorno e il periodo dell'anno. Uno studioso di Adams afferma che ricreare la fotografia di O'Sullivan era uno degli obiettivi del viaggio di Adams, nonostante in *Examples* Adams descriva la riproduzione fedele come frutto del caso, spiegando di essersi imbattuto in "un luogo stranamente familiare" di cui realizzò due fotografie, e sostenendo che solo successivamente "si era reso conto" che quell'"aspetto familiare" era da attribuire alla fotografia di

O'Sullivan.²⁹ Eppure, in una lettera a degli amici scritta all'epoca, Adams si vantava di avere "fotografato *White House Ruins* praticamente dallo stesso punto e alla stessa ora in cui era stata scattata l'immagine di O'Sullivan!! Non vedo l'ora di vederne il risultato".³⁰

Da allora altri fotografi hanno adottato il modello di O'Sullivan sia per l'estetica sia per la concettualizzazione del paesaggio del West. Il fotografo Mark Klett (anche lui geologo), che come un secolo prima O'Sullivan aveva lavorato in qualità di fotografo per la U.S. Geological Survey, costituì il Rephotographic Survey Project nel 1977 con Ellen Manchester e Joanne Verberg. Insieme, i tre fotografi si prefissero di rifotografare molte località dei rilevamenti topografici dell'Ottocento, materiale che infine pubblicarono nel 1984 come *Second View: The Rephotographic Survey Project*.

Differente dai *New Topographics*, ma simile alla riproduzione da parte di Adams dell'immagine scattata da O'Sullivan, il Rephotographic Survey Project (da qui in poi RSP) lavorava a partire dalle fotografie topografiche ottocentesche per "fare copie precise degli originali".³¹ A differenza di Adams, tuttavia, l'RSP era interessato a documentare le variazioni che si erano verificate nei luoghi durante l'intervallo di un secolo, oltre a rendere evidenti alcune scelte soggettive insite nell'"obiettivo" originario delle fotografie, come la posizione dell'apparecchio fotografico e l'editing dell'immagine. Quest'ultimo è evidente, ad esempio, nell'immagine dell'RSP che riproduce *Tertiary Conglomerates, Weber Valley, Utah* (1869) di O'Sullivan: la rifotografia rivela che O'Sullivan aveva inclinato "in maniera drastica" la fotocamera, forse per rendere l'adesione della roccia al terreno ancora più platealmente inconsistente.³² Benché, come ci si potrebbe aspettare, molte rifotografie mostrassero esempi di trasformazione di quelle terre a causa dell'espansione occidentale, altre, al contrario, raffiguravano paesaggi all'apparenza inalterati, ancora distanti dall'impatto dell'uomo. Non di rado, le rifotografie documentavano la rivendicazione da parte della natura di tentativi incompiuti di insediamento o di industrializzazione, o riportavano alla luce altri palinsesti di fallimenti di imprese ottocentesche perlopiù cancellati dal tempo e dalla terra.

Che cosa distingue, quindi, la *ricreazione* da parte di Adams di *White House Ruins* di O'Sullivan dalle rifotografie di altre immagini di O'Sullivan realizzate dall'RSP? Mentre l'RSP cerca di catturare l'impatto del tempo trascorso e dell'intervento umano sul paesaggio, Adams tentava di fissare l'immagine come senza tempo. Di conseguenza, in linea con le concezioni più diffuse di quell'epoca, Adams rafforzò l'idea delle rovine come implicitamente atemporali, antiche e misteriosamente indifferenti agli sconvolgimenti storici dei settant'anni che intercorrevano tra le fotografie di O'Sullivan e le sue. La sua *ricreazione* glorifica e preserva inconsciamente le condizioni storiche delle spedizioni espansionistiche proprie dell'epoca di O'Sullivan trattandole come naturali e in sostanza estranee ai suoi fini estetici. *Rephotography*, al contrario, riconosce il ruolo mediatore della fotografia come rappresentazione e in quanto soggetta ai pregiudizi e alle condizioni storiche sia di chi la realizza sia del processo stesso della realizzazione.

Third View, reincarnazione del gruppo RSP attiva un quarto di secolo dopo la *Second View*, nata nel 1997, fa un impiego più consapevole delle tecnologie per

segnalare il proprio passaggio attraverso i panorami misurati dai propri antenati fotografici. Nella rifotografia del XXI secolo, la *Third View* inserisce riferimenti più aperti a quel tipo di immagini della storia dell'arte che modulavano i primi rilievi fotografici dell'Ottocento. Ma il gruppo sottolinea anche il proprio coinvolgimento nel paesaggio modificato dall'uomo: la fotografia di Klett del 1997 che ritrae il collega della *Third View* Byron Wolfe "mentre controlla la posizione della luna con il laptop, ore 20:56 dell'8 agosto 1997, Flaming Gorge, Wyoming", comprende anche la sagoma di profilo di quest'ultimo sul lato sinistro della vecchia inquadratura di quel paesaggio nel tardo crepuscolo. In contrasto con la *Moonrise* di Adams, nella fotografia di Klett lo schermo del laptop illuminato dal percorso della luna, tracciato da un programma astronomico GPS, occupa il primo piano del panorama.³³ Come nella fotografia di Robert Adams, anche in quella di Klett l'illuminazione del primo piano non è generata dal tramonto fortuito che troviamo nella *Moonrise* di Ansel Adams, ma da una sorgente di luce artificiale caratteristica del momento culturale contemporaneo. Infatti, la nuovissima strumentazione per i rilievi rifotografici documentata dalla foto mette ironicamente in relazione la navigazione satellitare con quella lunare ottocentesca, radicata nella millenaria navigazione astronomica. La fotografia inoltre descrive furbescamente la luna come obiettivo tecnocratico dell'espansione occidentale, essendo stata un territorio conteso da conquistare durante la Guerra fredda.

Trevor Paglen, geografo e artista, incluse una riproduzione della celebre *White House Ruins* in un dittico del 2010 intitolato *Artifacts (Anasazi Cliff Dwellings, Canyon de Chelly; Spacecraft in Perpetual Geosynchronous Orbit, 35,786 km Above Equator)*.³⁴ Il dittico fa parte di una serie in fieri dal titolo *The Other Night Sky*, nella quale Paglen individua e fotografa veicoli spaziali top-secret – satelliti, per la precisione – attraverso previsioni sue e di una comunità di astronomi non professionisti che, ammette Paglen, "si sono presi la responsabilità di catalogare veicoli spaziali top-secret in orbita intorno alla Terra, fornendo parametri orbitali precisi [...] per gli oggetti secretati".³⁵ Le fotografie a lunga esposizione di Paglen seguono i luminosissimi percorsi dei satelliti al di sopra di paesaggi ricchi di bellezza e storia come quelli idealizzati da Adams. Il dittico di Paglen mette in scena il coinvolgimento militare storico e contemporaneo nella conquista del West americano attraverso tecnologie di comunicazione visiva: prima, nell'Ottocento, con i rilievi fotografici dell'esercito; ora, con la sua onnipresenza nell'orbita geosincrona dei satelliti militari sopra le nostre teste.

"L'altro cielo notturno" fotografato da Paglen non è popolato soltanto da satelliti militari contemporanei: tra gli oggetti presenti nello spazio si annoverano anche frammenti orbitali come satelliti disattivati o non più funzionanti, che non sempre rimangono nell'orbita terrestre.³⁶ Accostate all'immagine "senza tempo" degli Anasazi, misteriosamente scomparsi nel nulla, le fotografie di Paglen dell'attività di veicoli spaziali segreti lasciano intendere che i satelliti militari presagiscano sia la potenziale causa sia i manufatti della nostra inevitabile estinzione.

I dittici di Paglen colmano la presunta distanza tra le tracce orbitali di un "altro cielo notturno" e quel cielo che associamo con i panorami pittoreschi del West, compresi lo Yavapai Point che domina il South Rim del Grand Canyon e il Gla-

cier Point che sovrasta la Yosemite Valley, in entrambi i casi punti panoramici dai quali Ansel Adams fotografò il West come una terra incontaminata.³⁷ I panorami fotografati da Adams, a cui Paglen fa riferimento, costituiscono la testimonianza geologica di una storia che precede l'esistenza umana: in coppia con la documentazione da parte di Paglen di "operazioni top-secret e paesaggi tenuti nascosti", diventano veri e propri *memento mori* – allegorie di ciò che sarà. *The Other Night Sky* fa da correttivo alla nostra tendenza "a pensare alla guerra come un'attività confinata in un posto, il campo di battaglia"³⁸ e ci ricorda che sorveglianza e guerra preventiva imperversano sopra le nostre teste e persino, mentre osserviamo le stelle in cerca di conforto, bellezza e sublime, davanti ai nostri stessi occhi.

IV. Abbiamo quindi visto che, oggi come allora, le ideologie di controllo e di conquista sono insite nelle fotografie dei paesaggi del West. Come ha osservato il direttore dell'RSP, Mark Klett, "quando il [fotografo topografico W. H.] Jackson mise delle figure umane nelle sue fotografie [nel diciannovesimo secolo], queste apparivano all'altezza del paesaggio o al di sopra. Spesso stavano in piedi con le mani sui fianchi", linguaggio corporeo che ribadiva ulteriormente il dominio della macchina fotografica e dello spettatore sulla terra e sulle sue risorse.³⁹ Storicamente, tuttavia, il "corpo" al quale questo linguaggio di dominio appartiene è maschile. Questa visione storica del paesaggio dall'alto è in aperto contrasto con le fotografie estremamente intime di Linda Connor che immortalano da vicino l'arte rupestre – le incisioni rupestri dei nativi americani scolpite nella terra. Nella prossimità alle rocce e alle formazioni geologiche di maggiori dimensioni che servivano da abitazione ai Pueblo, o che punteggiano quegli orizzonti lontani della fotografia paesaggistica tradizionale, lo sguardo di Connor ci ricorda degli indigeni, la cui relazione con la terra era sensibilmente diversa da quella dei loro usurpatori anglo europei, e il cui linguaggio figurativo ci appare ora perfettamente astratto come la tanto ammirata estetica di Adams.⁴⁰ Connor è soltanto una delle innumerevoli fotografe di paesaggi, di gran parte delle quali non rimane traccia nella storia.

Il genere della fotografia paesaggistica, come anche la pittura paesaggistica settecentesca della quale ha così spesso seguito il modello, si radicò solidamente nell'estetica del dominio associata con l'esplorazione territoriale, l'espansione e la conquista imperialistica. Come spesso accade nella storia dell'arte, le donne sono escluse da una storia "ufficiale" della fotografia paesaggistica. Nel diciannovesimo secolo le donne non facevano parte delle prime spedizioni topografiche militari più di quanto, nel corso del Settecento e dell'Ottocento, fossero ammesse negli atelier e nei corsi di disegno dal vero, o di quanto fosse loro permesso avvicinarsi a modelli nudi – a meno che i nudi non fossero loro stesse. Come genere, la fotografia paesaggistica del West è resa ancora più complessa dall'associazione iconografica del corpo femminile con la natura, il paesaggio e i conseguenti collegamenti nel campo artistico con la bellezza e la fertilità; oltre al fatto che le donne sono soggette a esplorazione, violenza e conquista, simboliche ma anche reali.

Nella rifigurazione di ciò che consideriamo "paesaggio" nelle opere di numerose fotografe la posta in gioco è quindi molto alta. Ma la mancanza di familiarità

di tali “sguardi”, che spesso divergono dallo stile dominante e in larga misura maschile della fotografia paesaggistica, ha reso le loro immagini meno immediatamente riconoscibili e per alcuni fruitori meno accessibili come “paesaggio”. Di conseguenza la fotografia paesaggistica femminile è meno riconosciuta e rappresentata nelle gallerie e nei musei.

Lo sguardo che domina dall’alto il paesaggio è forse sintomaticamente più evidente nella panoramica paesaggistica, che tenta di comprendere la totalità di questo punto di vista. Pur facendo riferimento alla tradizione panoramica di fotografi Western dell’Ottocento, come Edward Muybridge e William Henry Jackson, *Crow Agency: Battle of the Little Big Horn* della fotografa contemporanea Deborah Bright, dalla serie *Battlefield Panoramas* (1981-1984), infrange la tradizione principalmente maschile della fotografia paesaggistica con una serie di importanti espedienti.⁴¹ Come la fotografia panoramica precedente, *Crow Agency* riproduce una veduta a 360 gradi del paesaggio. Ma mentre le panoramiche sono tradizionalmente destinate a essere guardate in modo lineare – i bordi combaciavano, a riprodurre un visione “totale” del paesaggio dall’alto – Bright realizza la sua panoramica del campo di battaglia di Little Big Horn dal punto di vista dell’ “occhio di un soldato”, vale a dire dalla prospettiva *fisica* di chi combatteva e non di chi ammira il paesaggio da una posizione isolata, turistica o dominante. Allineando le irregolarità altimetriche dell’orizzonte nelle sette fotografie risultanti, invece che adeguare le fotografie alla regolarità lineare delle panoramiche tradizionali, *Crow Agency* invita anche a non “leggere” da sinistra a destra, secondo un’implicita progressione narrativa, bensì in una modalità disgiuntiva che metta analogamente in dubbio la narrazione storica lineare e “dominante” degli eventi.

Crow Agency mima così dal punto di vista strutturale il fianco della collina sulla quale la Prima Compagnia di Keogh fu in effetti intrappolata nel tentativo di raggiungere il comando di Custer in cima alla collina. Infatti, sebbene la collina occupata da Custer – in apparenza vantaggiosamente – riproducesse simbolicamente quello “sguardo” di dominio “dall’alto” adottato dalla fotografia topografica ottocentesca e dalla prospettiva ideologica americana, dimostrava in definitiva la disfatta dell’unità poiché era collocata in una posizione ideale per l’agguato dei Sioux e dei Cheyenne che l’avevano accerchiata. Inoltre, anziché impiegare una macchina fotografica montata su un treppiede, come Muybridge e Jackson, e come molti fotografi paesaggistici contemporanei fanno ancora adesso, Bright si servì di una 35mm portatile che permetteva una prospettiva fisicamente più intima dell’ambiente circostante, raffigurandolo come probabilmente l’aveva percepito chi combatteva. Questa prospettiva corporea, legata all’esperienza della battaglia e del terreno, è rafforzata dal testo che accompagna la fotografia, che include non solo la data della battaglia ma anche la sua durata, associando così la “veduta” con la mortalità dei soldati e degli indiani, e non con l’estetica immortale del Destino manifesto americano. *Battlefield Panoramas* fu completata dopo la fine della Guerra del Vietnam, durante i primi anni della politica estera imperialistica dell’era reaganiana, e nelle didascalie Bright mette in rilievo i numeri delle vittime per ribadire “il calcolo orribile e disumano di qualsiasi guerra: mucchi di cadaveri e di corpi smembrati per sfamare una macchina da guerra imperiale con obiettivi discutibili”.⁴²

Crow Agency è del 1982, circa un decennio prima che il Custer Battlefield National Monument fosse ribattezzato Little Bighorn Battlefield National Monument nel 1991, e circa vent'anni prima dell'aggiunta nel 1999 delle prime due lapidi rosse per indicare dove i nativi americani caddero in battaglia.⁴³ Il titolo, *Crow Agency*, sottolinea cosa significasse allora l'assenza dei nativi americani dal sito commemorativo, che rendeva Custer un eroe e, per estensione, commemorava le guerre indiane e celebrava la morte dei nativi su quella che era e rimane una riserva.

La panoramica di *Crow Agency* di Bright, oltre alle differenze formali rispetto alla fotografia paesaggistica tradizionale, fa parte non di una serie di paesaggi del West americano, bensì di una serie che documenta alcune battaglie storiche e la loro commemorazione oggi, comprese la Guerra dei cent'anni, le guerre napoleoniche, la Guerra civile, le guerre indiane e la Prima e la Seconda guerra Mondiale, ognuna delle quali ebbe luogo in paesaggi diversi durante momenti diversi della storia delle tecnologie militari. Così come l'Ovest americano fungeva ideologicamente negli Stati Uniti da metonimia della Guerra fredda per l'occidente globale, *Battlefield Panoramas* di Bright ricolloca questo paesaggio "occidentale" nel contesto più ampio e tutt'ora in corso del massacro perpetrato per il possesso dei territori nella cultura occidentale globale.

V. Nel 2006 una stampa di *Moonrise* fu venduta a più di 300.000 dollari, segnando senza alcun dubbio la fine della "crisi" della fotografia – paesaggistica o meno – del quarto di secolo precedente. Infatti, il nuovo mercato di vendite e di mostre di fotografia contemporanea – che privilegia stampe di proporzioni epiche come quelle degli artisti tedeschi Thomas Struth (oggetto del profilo del "New Yorker" del settembre 2011) e Andreas Gursky, la più grande delle quali è lunga 5,2 metri – sembra dimostrare, come afferma Julian Stallabrass, "la promozione della fotografia al punto più alto dell'arte. Infatti gli studiosi fanno spesso paralleli tra queste opere e la storia della *pittura*, non della *fotografia*".⁴⁴ *In teoria*, ad Adams avrebbe fatto piacere questo riconoscimento della fotografia come cultura alta da parte del mercato dell'arte; *in pratica*, è poco probabile che avrebbe visto di buon occhio i soggetti o il fatto che le opere siano a colori: in fondo, Adams associava la fotografia a colori alle opere commerciali, cui queste fotografie delle dimensioni di un murale finiscono per somigliare e che permeano ora, com'è inevitabile, la nostra concezione estetica di paesaggio culturale.

Nella storia della fotografia paesaggistica dominante il West è, in teoria, luogo di panorami immensi, topografie surreali, grandi bellezze della natura e primitivo allontanamento dalla civiltà, apprezzato soltanto da chi ne riconosce il giusto valore. Eppure, nell'esperienza di tutti i giorni il West rimane per noi tanto familiare quanto sconosciuto, a dispetto della sua misurabilità topografica. Nel ventunesimo secolo, gli artisti stanno rifigurando non solo il retaggio estetico di Adams per quanto riguarda la fotografia paesaggistica, ma anche il West come tradizionalmente rappresentato nella cultura visiva. Artisti come Bruce Myren, nella sua serie *The Fortieth Parallel* (2000-oggi), e Janet Pritchard, nella serie *Views from Wonderland* a Yellowstone (2008-oggi), non sono tanto interessati a lamentare un immaginario culturalmente costruito della nostra caduta da un Eden incontaminato, quanto a descrivere come

le persone comuni vivono il paesaggio, per quanto codificato, commercializzato e contenuto.⁴⁵ Paglen, che con una fotocamera dotata di un obiettivo da telescopio astronomico fotografa anche *Black Sites*⁴⁶ militari inquadrandoli da montagne e camere d'albergo lontane, spesso a 40 o più chilometri di distanza, adotta ironicamente la prerogativa tradizionalmente maschile e tiranneggiante sul paesaggio "dall'alto" per svelare dove il potere dello stato è schierato nei segreti panorami del West, senza la supervisione dei civili anche se in nome loro.⁴⁷ In misura sempre maggiore artisti e fotografi ricorrono, più che al lascito idealizzato della *Moonrise* di Ansel Adams come immagine del West in teoria, alle storie e alle esperienze dei paesaggi del West che questo tipo di idealizzazione in pratica eclissa.

NOTE

* Kelly Dennis è Associate Professor e Graduate Director of Art History presso la University of Connecticut a Storrs. Il suo primo libro, *Art/Porn: A History of Seeing and Touching* (Berg, Oxford 2009), riguarda l'impatto della fotografia sulla raffigurazione del nudo e sul paradigma mimetico in storia dell'arte. Attualmente sta lavorando a una storia della politica e dell'estetica della fotografia paesaggistica del Sudovest degli Stati Uniti. La traduzione è di Lorena Cornelli.

1 Rebecca A. Senf, *Ansel Adams in the American Southwest*, in Karen E. Haas e Rebecca A. Senf, a cura di, *Ansel Adams in the Lane Collection*, MFA Publications, Boston 2005, p. 67. Vale la pena notare che la campagna andava di pari passo con un aumento strategico dell'estrazione di potassa negli Stati Uniti che, in precedenza, dipendevano dai fornitori europei. Si veda *Mining: Potash Politics*, "Time Magazine", XXXIV, 2 (1939), sul sito <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,761683,00.html#ixzz1VU17kyxX>, consultato il 1° settembre 2012.

2 Ansel Adams, *Examples: The Making of 40 Photographs*, Little, Brown, & Company, Boston-Toronto-London 1983, p. 42; Mary Street Alinder, *Ansel Adams: A Biography*, Henry Holt & Co., New York 1996, pp. 189-90.

3 Alinder, *Ansel Adams*, cit., pp. 191, 192.

4 Ivi, p. 197.

5 Si veda, ad esempio, una fotografia del 1981 con Adams e due riproduzioni di *Moonrise*, una *straight* e una *fine art*, sul sito della galleria Alinder: <http://www.alindergallery.com/>, consultato il 1° settembre 2012.

6 La *straight photography* è un movimento che mira a una fotografia realistica, senza tracce della strumentazione tecnica.

7 La definizione *fine art photography* si riferisce alla fotografia intesa come espressione artistica.

8 David P. Peeler, *The Art of Disengagement*, "Journal of American Studies", XXVII, 3, 1993, p. 331.

9 Il *chaparral* è un particolare tipo di vegetazione, simile alla macchia mediterranea, caratteristico di alcune zone degli Stati Uniti.

10 Cit. in Therese Lichtenstein, *Master of Light: Ansel Adams and His Influences*, Todtri Productions Limited, New York 1997, p. 38.

11 Ansel Adams e Mary Street Alinder, *Ansel Adams: An Autobiography*, Little, Brown, and Company, Boston 1985; trad. it. di Sylvie Coyaud, *Ansel Adams. L'autobiografia*, Zanichelli, Bologna 1993, p. 274.

- 12 Adams, *Examples*, cit., p. 42.
- 13 Alinder, *Ansel Adams*, cit. p. 189.
- 14 Adams, *Examples*, cit. p. 41.
- 15 Ivi, pp. 42-43; Adams, *L'autobiografia*, cit., pp. 273-275.
- 16 Che *Moonrise* fosse di dominio pubblico è rivendicato in un articolo del 1989 del "Los Angeles Times", basato su date disponibili in copie consultabili del contratto di Adams con il dipartimento degli Interni, archivi governativi, documenti legali e negativi di proprietà degli U.S. National Archives. Si veda Allan Parachini, *The Disputed Legacy of Ansel Adams: Someone Could Also Ask, Who Owns 'Moonrise'?*, "Los Angeles Times", 5 giugno 1989, sez. 6, 1, 12. Si veda anche l'apologia di Alinder e la sua conclusione che, grazie alla datazione dello scatto da parte degli astronomi, *Moonrise* non è affatto di pubblico dominio: Alinder, *Ansel Adams*, cit., pp. 201-202.
- 17 Adams, *Examples*, cit., p. 43; Adams, *L'autobiografia*, cit., p. 275; Alinder, *Ansel Adams*, cit., p. 199.
- 18 *Mountain Standard Time*, fuso orario grossomodo corrispondente alle Montagne Rocciose.
- 19 Alinder, *Ansel Adams*, cit., pp. 198-200.
- 20 Peter B. Hales, *Landscape and Documentary: Questions of Rephotography, "Afterimage"*, XV, 1, 1987, p. 10.
- 21 Si noti che la parola *pan* significa, oltre all'accezione principale di *tegame* o *teglia*, anche *panoramica*.
- 22 Collezioni di stampe della *Moonrise* di Pfahl si trovano al Los Angeles County Museum of Art e al George Eastman House e sono consultabili in rete: <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=43201;type=101>, consultato il 1° settembre 2012.
- 23 Il Capitol Reef è una barriera geologica lunga un centinaio di chilometri che si estende da nord a sud formata dalla collisione di placche continentali che diede origine al continente Nordamericano durante l'Era Cenozoica.
- 24 Si veda il sito http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5479127, consultato il 1° settembre 2012.
- 25 Deborah Bright, *The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics*, "Art Journal", LI, 2, 1992, pp. 65-66.
- 26 Si veda Mark Klett, *The Legacy of Ansel Adams: Debts and Burdens*, "Aperture", CXX, 1990, pp. 72-73.
- 27 Jonathan Spaulding, *Ansel Adams and the American Landscape: A Biography*, University of California Press, Los Angeles 1998, p. XIII.
- 28 Ivi, p. XIV.
- 29 Senf, cit., p. 67; Adams, *Examples*, cit., pp. 127-29.
- 30 Mary Street Alinder e Andrea Gray Stillman, a cura di, *Ansel Adams Letters and Images 1916-1984*, Little, Brown, and Company, Boston 1988, p. 132. Sia *Examples* sia *L'autobiografia* di Adams fanno risalire *White House Ruins* al 1942. La riproduzione di un negativo di proprietà dei National Archives è consultabile in rete: <http://www.archives.gov/research/ansel-adams/images/aac01.jpg>, consultato il 1° settembre 2012.
- 31 Ivi, p. 2. Klett rifiuta l'obiettività "topografica" affermata dalla mostra "New Topographics", ma le riconosce di avere stimolato il suo interesse per il "paesaggio modificato dall'uomo". Cit. in Alison Nordström, *After New: Thinking about New Topographics from 1975 to the Present in New Topographics*, Exhibition catalog, Center for Creative Photography, Tucson, AZ, George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester, NY, Steidl, Göttingen 2010, p. 72.
- 32 Ivi, p. 17. La rifotografia cui si fa riferimento, scattata da Rick Dingus – che entrò più tardi a far parte del RSP – è visibile, insieme all'originale di O'Sullivan, sul sito web dell'artista: http://rickdingus.com/rephotographic_survey_project.php, consultato il 1° settembre 2012.
- 33 Ivi, p. 219 per una riproduzione della fotografia *Byron checking the position of the moon with his laptop, 8:56 pm, 8/8/97, Flaming Gorge, Wyoming*, anche visibile al sito: <http://ccp.uair.arizona.edu/item/36424>, consultato il 9 settembre 2012. A differenza della *Second View*, l'incarnazione *Third View* del RSP purtroppo non conta membri di sesso femminile.

34 Disponibile al sito: <http://altmansiegel.com/main.php?menu=tpaglen2show&page=pics>, consultato il 9 settembre 2012.

35 Trevor Paglen, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, Aperture, New York 2010, p. 85.

36 Per esempio, durante la redazione di questo saggio, il satellite UARS, lanciato in orbita nel 1991, è caduto sulla Terra nel settembre del 2011. Si veda: *Nasa: We May Never Know Location Of Satellite Debris*, al sito: <http://latimesblogs.latimes.com/nationnow/2011/09/nasa-we-may-never-know-location-of-satellite-debris-.html>, consultato il 1° settembre 2012.

37 Rispettivamente, *DMSP B5D2-8 from Yavapai Point (Military Meteorological Satellite; 1995-015A)* del 2009; e *KEYHOLE IMPROVED CRYSTAL from Glacier Point (Optical Reconnaissance Satellite; USA 1860)*, del 2008; entrambe di Paglen.

38 Rebecca Solnit, *The Visibility Wars*, in Paglen, *Invisible*, cit., p. 7.

39 Cit. in William L. Fox, *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2001, p. 43.

40 Si veda, per esempio, l'opera di Connor online: <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=32007>, consultato il 9 settembre 2012.

41 Si veda il sito <http://www.deborahbright.net/>.

42 Deborah Bright, corrispondenza via e-mail con l'autrice, 9 agosto 2011.

43 Significativamente, il campo di battaglia fu designato come monumento nazionale all'inizio della Guerra fredda, durante la quale il luogo divenne una delle tante mete turistiche delle famiglie nel West. Sul turismo nel West dopo la guerra, si veda Deborah Bright, *Victory Gardens: The Public Landscape of Postwar America*, in Daniel P. Younger, a cura di, *Multiple Views: Logan Grant Essays on Photography, 1983-89*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1991, pp. 329-361.

44 Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, New York 2004, p. 96.

45 Bruce Myren, al sito <http://www.brucemyren.com/projects/the-fortieth-parallel/>, consultato il 9 settembre 2012.

46 I *black sites* sono luoghi adibiti a prigionia dalla CIA e tenuti segreti.

47 Tali *Black Sites*, come osserva Paglen nel libro *Blank Spots on the Map* (2009), compaiono nelle immagini satellitari di Google Earth e perfino nelle mappe ufficiali della USGS come "punti bianchi" – luoghi invisibili dove si testano le armi e si deportano i prigionieri. Si veda anche un'intervista a Paglen disponibile al sito <http://therumpus.net/2009/04/trevor-paglen-reveals-the-blank-spots-on-the-map/>, consultato il 1° settembre 2012.