

Visualizzare “l’elemento umano”: Ansel Adams ritrattista

*Audrey Goodman**

L’11 luglio 1938 Ansel Adams scriveva a David McAlpin, mecenate erede della dinastia Rockefeller, a proposito di un’escursione sulla Sierra Nevada che aveva programmato di fare con un gruppetto di amici, tra cui Georgia O’Keeffe. Adams la conosceva dal 1929 e le aveva da poco fatto visita in New Mexico:

Il 4 settembre non è così lontano. Non posso fare a meno di gridare di gioia per il fatto che sarete qui. URRRA! Urrà (eco). Rimarrò terribilmente deluso se Godfrey e Signora...non si presenteranno. Gli garantisco il viaggio della loro vita. Penso che la Sierra sarà una rivelazione per tutti voi. E, naturalmente, se viene O’Keeffe, saremo un gruppo straordinario; non c’è mai stata una simile comitiva di personalità sulla Sierra tutta in una volta!¹

Poi si affretta a spiegare il proprio entusiasmo per la presenza di O’Keeffe.

Ti prego di non credere che io pensi che il gruppo sarebbe straordinario solo per la partecipazione di O’Keeffe, ma c’è qualcosa di dinamico in quella donna, a dir poco... Puoi assicurare O’Keeffe che la porteremo nelle zone più belle delle montagne, che faremo tutto il possibile perché le cose siano “scorrevoli” per lei...²

Questa lettera, scritta proprio negli anni in cui Adams stabiliva la sua reputazione di fotografo creativo, esprime sia l’ammirazione mista all’ansia per un’altra artista, sia il desiderio di distinguersi grazie all’ottima conoscenza della *wilderness* dello Yosemite e della tecnica fotografica.³ Adams aveva pubblicato la sua prima raccolta, *Parmelian Prints of the High Sierra*, nel 1927 e da allora aveva continuato a perfezionare la propria tecnica con studi dei parchi californiani. Dopo il matrimonio nel 1928, continuò a lavorare come guida per il Sierra Club e fu a capo di molte spedizioni private. Come viene descritto dal biografo di Adams, Jonathan Spaulding, lo Yosemite e la High Sierra stavano velocemente diventando la cifra fotografica di Adams così come “il suo centro emotivo.”⁴ Alla fine degli anni Trenta, Adams sembrava particolarmente desideroso di tornare laggiù, in quel paesaggio su cui aveva investito emotivamente e attraverso il quale aveva costruito la sua personale *wilderness* eroica del West. Questo ritorno sarebbe anche servito da cura auto-prescritta per il recente crollo nervoso, seguito a un periodo di lavoro eccessivo e alla risoluzione faticosa della relazione con la sua assistente Patsy English.⁵

Da una parte la lettera inneggia alla natura selvaggia, dall’altra si entusiasma nell’immaginare là altre persone, insomma delinea e anticipa dei ritratti contestualizzati. Adams si dilunga su dettagli riguardanti l’attrezzatura e ritorna alla prospettiva

emozionante di vedere O'Keeffe nel suo ambiente nativo; prega McAlpin di assicurarle che ci sarà un cuoco e che si occuperà del trasporto di tutto il materiale per dipingere, così lei sarà libera di esaltarsi per il paesaggio, come succedeva ai fotografi.

Fai ben capire a O'Keeffe che vedrà cose mai viste prima, e le vedrà in condizioni non comuni. Qualsiasi escursione ordinaria in questa regione non includerebbe molte delle cose formidabili di cui stiamo per fare esperienza. Questo è davvero importante. Non c'è nessun elemento umano sulla High Sierra, niente di simile al New Mexico. Ma c'è una straordinaria e scultorea bellezza naturale che resta insuperata al mondo.⁶

Queste esortazioni mostrano qualche timore sul fatto che il gruppo introduca un elemento umano indesiderato in quella natura che Adams immaginava sempre come incontaminata. In ogni caso, l'intensità della sua insistenza e delle sue spiegazioni merita attenzione, precisamente perché esse mostrano le opposizioni ricorrenti nel lavoro e nella vita di Adams: primo, tra la visione naturale e quella sociale del paesaggio; secondo, tra le ossessioni del modernismo come proposto e praticato da Stieglitz a New York e le realtà della vita come fotografo nel West; infine, tra la concezione eroica e quella ecologica dell'ambiente. Se queste opposizioni costituirono un fondamento produttivo per le sue fotografie di paesaggi oggi celebri, tuttavia esse spinsero Adams a sperimentare una serie di stili e situazioni nella sua ritrattistica, tali da confermare la sua vicinanza ad altri fotografi e pittori modernisti. Osservare i ritratti nel contesto di lavoro sia naturale sia sociale – che includeva le reti commerciali e artistiche nelle quali i suoi lavori circolavano – rivela come Adams mediasse con successo tra desideri privati, estetica modernista e pubblico popolare.

Durante la sua carriera, Adams fu fotografo commerciale di mondo così come fotografo artistico solitario, realizzando immagini per il National Parks Service, riviste molto diffuse come "Arizona Highways", "Fortune", "Life" e "Look", "i grandi magazzini Gump's, Hasselblad, Kodak e l'azienda vinicola Paul Masson."⁷ Tutti questi incarichi resero lui e il suo lavoro sempre più noti al pubblico e lo spinsero a definirsi anche come artista, attraverso dichiarazioni filosofiche, pubblicizzazione delle proprie conoscenze tecniche e associazione con quelli che sono diventati i suoi luoghi di riferimento. Adams definiva la fotografia come "un'indagine sia del mondo esterno sia di quello interiore" e il fotografo artistico come qualcuno che "visualizza la propria idea del soggetto così come viene *presentato nella stampa finale* [e] raggiunge l'espressione della propria visualizzazione attraverso la tecnica, estetica, intellettuale e meccanica."⁸ Le conversazioni con Stieglitz confermarono la sua concezione del processo creativo, poiché Stieglitz gli disse, "Vedo la fotografia nella mia mente e compongo ed espongo il negativo. Produco la stampa come l'*equivalente* di quello che ho visto e sentito in me."⁹

Successivamente Stieglitz avrebbe espresso il problema in termini erotici: "Quando faccio una fotografia, faccio l'amore!"¹⁰ Nelle sue lettere e nell'autobiografia Adams confermò l'approccio schietto di Stieglitz in fotografia, un approccio che mescolava impegno erotico e spirituale, parlando della creazione artistica come del "catturare e donare la bellezza, il portare alla luce le pieghe interne della consapevolezza dello spirito."¹¹

Nel corso della sua carriera Adams realizzò anche ritratti. Fotografò artisti e persone che conosceva nel West, come la Signora Gunn, sua vicina, che sembra proprio a suo agio nella sua veranda di Independence, California (1944), mentre si dondola nell'angolo, con alle spalle alti alberi delicati e case ben tenute;¹² e il Signore e la Signora Dennis Schimizu che tentano di sentirsi a casa propria nelle baracche in cui erano obbligati ad abitare nel campo di concentramento di Manzanar durante la Seconda guerra mondiale. Fotografò i suoi amici, il poeta Witter Bynner e i fotografi Dorothe Lange, Toyo Miyatake ed Edward Weston a casa, nella galleria d'arte, nei campi e nella *wilderness*. Oltre ai ritratti commerciali di famiglia e alle fotografie promozionali per la Curry Company che gli fornivano entrate necessarie, Adams realizzò autoritratti divertenti e studi tradizionali di volti degli scrittori Maynard Dixon e Mary Austin, del mentore Alfred Stieglitz e degli artisti Maynard Dixon, Jean Charlot e José Clemente Orozco, solo per citarne alcuni.

“La ritrattistica è al centro della sperimentazione modernista,” afferma Esther Gabara nel suo studio sulla fotografia in Messico e Brasile di questo stesso periodo, perché la pratica combina la rappresentazione mimetica di una superficie con l'analisi di spazi immaginati dell'interiorità.¹³ Anche i soggetti dei ritratti fotografici di Adams oscillano al limite tra l'empirico e l'immaginario, incarnando una realtà misurabile e situata in qualche luogo e, al tempo stesso, evocando soggettività interiori. Secondo Leonard Folgarait, un altro storico della fotografia modernista messicana, le fotografie costituiscono anche frammenti di realtà temporanea; sono “citazioni fuori dal tempo, tagli fuori dall'intero corso storico.”¹⁴ Da questa prospettiva, i ritratti isolano i propri soggetti in un singolo momento, producendo l'impressione dell'individualità e insieme commemorando uno stato d'essere che è già passato. Molti fotografi modernisti giocavano con la nozione del “momento d'elezione”, affermando la propria capacità intuitiva di anticiparlo oppure coltivando l'ironia implicita nel registrare un presente che è sempre già parte della storia. La lunga carriera di Adams abbracciò molte fasi del modernismo, dalle proclamazioni schiette del modernismo vero e proprio, fino al gioco del postmodernismo. Durante questo periodo di transizione, fu messa in discussione l'idea che il viso fosse un testo che poteva essere letto per scoprirne la verità interiore o la sua storia. Come dice Alan Trachtenberg in *Lincoln's Smile: Ambiguities of the Face in Photography*: “La vecchia convinzione era che, seguendo Georg Simmel, ‘nei tratti del viso l'anima trova la sua espressione più evidente.’ Oggi è più probabile sentir dire che i ritratti non sono altro che un artificio.”¹⁵

In questo saggio mi occupo con particolare attenzione di tre tipi di ritratti che Adams fece grosso modo nel periodo del suo ritorno sulla High Sierra: primo, ritratti anonimi; secondo, ritratti ambientali; terzo, primi piani. Ogni tipologia implica convenzioni visive distinte riguardo al modo in cui un soggetto può essere riconosciuto e stabilisce una relazione con uno specifico momento o genere della storia della fotografia. Prendendo in considerazione molti dei ritratti inclusi in una mostra recente presso il Missoula Museum of Art, *Ansel Adams: A Legacy*, dove ho tenuto una conferenza che è stata il punto di partenza di questo saggio, inten-

do riflettere su come questi ritratti non solo incoraggiarono Adams a chiarire la propria pratica fotografica, ma risposero anche ai cambiamenti circa l'importanza della fotografia d'arte e delle concezioni dell'identità esplorate da molteplici modernisti del ventesimo secolo.¹⁶ Scegliendo di collocare i soggetti nel tempo e nello spazio, in città o nella natura, Adams fornisce volutamente dei contesti per leggere le espressioni sui visi e sui corpi dei propri soggetti, piuttosto che cercare un accesso alle loro anime. Raramente i singoli soggetti posano isolati o come unici creatori del proprio significato. Al contrario, i ritratti di Adams rappresentano le connessioni tra le persone e le loro comunità reali o immaginate, visualizzando il significato mediante la creazione di una relazione strettamente controllata tra realtà osservabile, creatività interiore dei soggetti e relativo ambiente esterno.

Ritratti anonimi

Come Dorothea Lange e Margaret Bourke-White, nel West Adams fotografò molte persone di cui non conosceva il nome o scelse di non rivelarlo. Pratica comune tra i fotografi etnografici e documentaristi che cercavano di mostrare l'individuo in quanto rappresentante di un gruppo o di una classe, questa pratica spesso si appoggiava al contesto del photo-book per fornire una cornice interpretativa; tuttavia per Adams l'omissione dei nomi può rivelare un'intenzione diversa. Dopo tutto, egli temeva che l'enfasi sulla funzione della fotografia come critica sociale durante gli anni Trenta minacciasse la sua inclusione nelle belle arti.¹⁷ Inoltre voleva concentrarsi sulla "fede e determinazione che hanno reso grande la nazione," non sulla natura dei problemi del suo tempo.¹⁸ Invece di mostrare le condizioni sociali o promuovere l'ideologia progressista, i ritratti anonimi di Adams tendono a situare i soggetti in gruppi o ambienti presentati come ideali. Se questo è particolarmente evidente nel suo lavoro nel campo di concentramento per giapponesi americani di Manzanar, dove egli credeva che la vista delle montagne circostanti incoraggiasse i prigionieri a restare attivi e ottimisti, Adams applicò la pratica di visualizzazione situazionale anche ai ritratti dei gruppi indigeni del West e al suo sottoproletariato in difficoltà.¹⁹

Si considerino i gruppi di ritratti raffiguranti ragazze e uomini Pueblo a Taos; bambini e nonne messicane; donne Navajo (tutti visibili nell'archivio digitale del Center for Creative Photography).²⁰ I ritratti di Taos furono realizzati in quanto parte della collaborazione di Adams con Mary Austin al libro *Taos Pueblo* (1930) e raffigurano persone che rappresentano tre generazioni: "Una ragazza di Taos" (ca. 1929), "Un uomo di Taos, Tony Lujan" (ca. 1930) e "Un vecchio di Taos."²¹ Tony Lujan viene nominato perché, in qualità di leader del villaggio indiano, fornì ad Adams il permesso necessario per fotografare gli abitanti; era anche già conosciuto agli spettatori come il marito di Mabel Dodge, la più importante mecenate di Taos di artisti americani di origine anglosassone. Eppure, nella visione di Adams, egli è prima di tutto "Un uomo di Taos", un modello di autorità per la ragazza e un uomo che evidentemente diventerà un anziano rispettato. Ogni ritratto Pueblo invita lo spettatore a scrutare il viso del soggetto (incorniciato da un tessuto a drappi e orientato accuratamente verso lo spettatore),

ma l'osservazione non permetterà di conoscere l'interiorità dell'individuo. Entrambi i ritratti della ragazza e del vecchio resistono all'accesso dello spettatore e suggeriscono una visione di comunità più ampia, invitando chi guarda a immaginare i legami di parentela fra i Pueblo e a proiettarne la continuità.

Tale parentela immaginaria sembra pervadere anche i ritratti che Adams fece di giovani e anziani messicani, come "Ragazza messicana vicino a Pescadero, California" (ca. 1958), "Ragazzo messicano, Owens Valley" (ca. 1947) e "Nonna messicana, Pescadero, California" (1958).²² Ritraendo i Navajo, tuttavia, Adams tese a concentrarsi sulle donne e a situarle nelle riserve. Si consideri "Madre Navajo e figlio, Canyon de Chelly, 1941"; "Montagna Navajo dal sud" e "Donna Navajo, Wide Ruin, Arizona" (ca. 1948).²³ Mentre il vestito tradizionale identifica chiaramente la madre come una Navajo, il suo contegno calmo e l'abbraccio protettivo del figlio la rendono una figura materna più universale. Anziché evocare la storia della brutale e mortale "Lunga marcia dei Navajo" (Long Walk to Fort Sumner) del 1863 e la deportazione di quasi 8.000 indigeni dalle loro terre native, la precisazione relativa al Canyon de Chelly suggerisce delle affinità con fotografie precedenti di questo luogo pittoresco, realizzate da Timothy O'Sullivan e altri. La fotografia della "Montagna Navajo" non porta una data, ma anch'essa sembra essere un ritratto il cui significato è determinato da luogo e identità culturale; se letta accanto a quella di madre e figlio, li visualizza come parte di un ciclo temporale comune, come se non fosse esistita o potesse mai esistere nessuna deportazione. Tuttavia, non tutti i ritratti Navajo di Adams comunicano il senso di tranquillità che egli cercava. Appoggiata a un muro, guardando dritto al fotografo, la donna Navajo a Wide Ruin sembra vigile e leggermente diffidente, quasi posasse con riluttanza.

Con questi ritratti di famiglie Pueblo, Navajo e messicane, Adams perpetua il grande progetto di classificare – e quindi affermare di conoscere – le popolazioni indigene del West?²⁴ Rende intenzionalmente omaggio alla mappatura visiva e al lavoro etnografico di predecessori quali O'Sullivan, Ben Wittick e Edward Curtis? Indubbiamente i ritratti che Adams definisce attraverso l'appartenenza tribale evocano una modalità di classificazione culturale da diciannovesimo secolo, legata, se non sempre complice, alla conquista dei territori e delle popolazioni del West. In questa modalità fotografica, etichette scritte identificano le origini culturali e geografiche, mentre lo stile (lo sguardo diretto e l'assenza di tensione) rende i soggetti storici, proteggendoli in un presente etnografico. Ridando vita al genere del ritratto etnografico a metà del ventesimo secolo, è possibile che Adams stesse esprimendo una qualche nostalgia per una precedente e immaginata relazione tra indigeni e genti anglo-europee. Può anche essere che Adams riuscisse a immaginare al meglio sia l'individualità di questi estranei sia la loro importanza sociale soprattutto in relazione ai luoghi naturali che egli stesso era giunto a capire, a suo modo.

Oppure, con i ritratti anonimi, Adams produce un proprio studio sociologico sulla linea di altri ritratti documentari del West durante la Depressione? Due ritratti anonimi alla mostra di Missoula, "Migrante, Merced, California, 1936" e "Bambini di campo migranti, Richmond, California, 1944" competono direttamente con

le comuni pratiche della documentazione sociale negli anni Trenta. Al migrante manca un nome presumibilmente perché non ha una dimora stabile, un lavoro o una famiglia; rivela la propria identità attraverso i vestiti (pratici e molto logori), la postura e lo sguardo (eretta la prima e diretto il secondo) e l'ubicazione (la vetrina di una tavola calda che pubblicizza torte calde e prezzi, proprio accanto a una pensione).²⁵ Mentre le parole dipinte continuano oltre la cornice, il viso e il busto dell'uomo centrano e focalizzano l'immagine, confermando il suo status di ritratto di un certo tipo: l'anonimo vagabondo, un temporaneo sopravvissuto alle privazioni della Depressione. Notiamo uno sforzo simile per rappresentare e dare dignità a questa classe impoverita e instabile di persone nella composta disposizione di "Bambini di campo migranti, Richmond, California, 1944", anche se qui solo il titolo indica l'ubicazione del soggetto.²⁶ Il bambino più grande guarda in basso e lo sfondo sfuma nell'oscurità, suggerendo un futuro più nero per una famiglia di bambini lasciati a loro stessi troppo piccoli; in quest'immagine, un fratello più grande sostituisce la madre emigrante della fotografia iconica di Lange.

A differenza delle fotografie che sono deliberatamente "Senza titolo" per richiamare l'attenzione sulla componente artistica e la voluta separazione dal mondo sociale, i ritratti senza nome di Adams insistono sul situare o classificare i soggetti e costruirne l'identità visualizzandone l'ubicazione. Tuttavia, si astengono dall'intervenire nel dibattito sociale dell'epoca e sembrano non conoscere i modi in cui la ritrattistica popolare era in grado di cancellare l'individualità, una consapevolezza che il suo collega fotografo Walker Evans dimostrava in immagini quali "Mostra di fototesse-re, Savannah, 1936."²⁷ Evans aveva osservato così tanti ritratti commerciali da non poter evitare di parodiarne la forma. Quest'immagine mostra ritratti di persone comuni senza nome, appesi nella vetrina di uno studio come una stampa da pellicola ingrandita, invitando i passanti a isolare i singoli visi oppure a confrontare la loro somiglianza asettica. Evans comprendeva la tensione tra la produzione commerciale di "individualità" e il potenziale del fotografo artistico nel rappresentare elementi di cultura locale. Al contrario, Adams chiede, o forse permette, ai soggetti dei suoi ritratti anonimi di posare in luoghi che egli vuole immaginare loro propri, protetti nel tempo dalla cornice, ma sottoscritti dalla sua firma.

Ritratti ambientali

Altri ritratti che Adams realizzò – specialmente raffiguranti artisti – annunciano ripetutamente il nome del soggetto: nel titolo, certo, ma anche attraverso la sua ubicazione. Si consideri "Alfred Stieglitz presso la galleria "An American Place", New York, 1939."²⁸ Questo ritratto del suo mentore e amico è uno dei tanti che Adams realizzò. Altri raffigurano uno Stieglitz piuttosto serio che guarda dritto davanti a sé, a distanza ravvicinata; la testa di Stieglitz al di sotto di uno dei dipinti di O'Keefe; Stieglitz nell'angolo della sua galleria, un po' come la Signora Gunn era ritratta nell'angolo della sua veranda a Independence, California. In questo caso, Adams

fornisce allo spettatore una visione limitata, quasi protettiva del grande uomo al lavoro, totalmente circondato dagli strati della sua cultura: le pareti della galleria che egli pensò e realizzò, i dipinti che esponeva e vendeva e, implicitamente, la città che esplorava con la macchina fotografica e dalla quale cominciò a ritirarsi. Adams sembra trarre modello per quest'immagine da una ricca storia di ritratti in pittura che spesso includono testimonianza materiale del lavoro o dell'identità sociale del soggetto. La natura, anche se presente, è mediata in modi complessi. Appaiono dei fiori nel quadro di O'Keeffe e la luce del sole illumina indirettamente la stanza, ma la finestra e l'evidente fonte di luce sono allo stesso tempo necessità urbane e convenzioni pittoriche. L'ovvia allusione a una tradizione pittorica sembra sostenere che la fotografia si collochi sullo stesso piano della pittura e sia inclusa fra le belle arti. Insieme alla distanza che Adams stabilisce dal viso di Stieglitz, questa allusione separa anche il ritratto da quella che Trachtenberg chiama "la finzione estetica dominante nella cultura borghese nel diciannovesimo secolo," cioè che il viso fotografato "mostrava la persona, tracce di storia personale e quello che giaceva al suo interno: disposizioni, desideri, inclinazioni".²⁹ Adams invece racconta la storia della vita di Stieglitz attraverso il suo lavoro, in modo specifico, attraverso l'ambiente creativo urbano che egli realizzò e gestì accuratamente.

Se l'ambiente di Stieglitz era la sua galleria a New York, quello di Edward Weston erano le spiagge, gli alberi e le rocce della California. La conoscenza dei soggetti chiave, dell'estetica e della personalità di Weston sono determinanti per i ritratti che Adams realizzò del suo caro amico, ognuno dei quali naturalizza il fotografo e invita lo spettatore a immaginare il soggetto come il creatore di una nuova versione della natura. In "Edward Weston, Carmel Highlands", Adams pone Weston al centro generativo di un albero monumentale, rendendo il fotografo parte integrante del paesaggio e osservatore privilegiato dei processi ecologici di creazione, crescita e decadimento.³⁰ Come Adams sapeva bene, Weston non rappresentava solo il mondo naturale; lo anatomizzava, considerando la nebbia, le nuvole, la corteccia degli alberi, le dune di sabbia, le foreste, le creste rocciose e i corpi delle donne come parti autonome di un insieme non direttamente espresso. Qui Adams sembra fornire il contesto completo per l'ispirazione di Weston, riportando un senso di totalità all'estetica isolante e frammentata del suo collega fotografo.³¹ In un secondo ritratto, "Edward Weston sul lago Tenaya", Adams celebra l'abilità di Weston di immergersi nella natura e di controllarla manovrando la macchina fotografica.³² Mentre Weston si preoccupa di montare macchina fotografica e cavalletto, preparandosi a puntare l'obiettivo, Adams nota e registra la scena naturale più grande: la distesa di cielo e nuvole e la maestosità delle montagne. Quale fotografo è il testimone esemplare? Qual è il creatore eroico? I ritratti di Weston realizzati da Adams suggeriscono che ognuno dei due stava cercando di definire una visione distinta del paesaggio californiano: uno attraverso l'esame delle sue superfici infinitamente varie e l'altro visualizzandone gli abitanti e le forme nello spazio e nel tempo. Come i molti ritratti che l'amico di Adams, Cedric Wright, fece di lui, questi ritratti proiettano ruoli e personaggi alternativi per i fotografi modernisti nel West americano.³³

Ritratti in primo piano

I ritratti anonimi di Adams dimostrano la sua volontà di visualizzare i soggetti in paesaggi ideali o comunità immaginate; i ritratti ambientali rappresentano le identità dei soggetti attraverso la loro relazione con habitat scelti. Gli studi in primo piano realizzati da Adams ritornano a convenzioni da studio, rivedendole attraverso la tecnica, mantenendo intatta l'attrattiva dell'intimità. Negli anni Trenta Adams conobbe lo stimolo artistico di New York, che visitò per la prima volta nel 1933, e instaurò nuovi contatti con pittori e scrittori di altre capitali culturali cosmopolite. Nonostante in seguito avrebbe descritto la città come "un lento inferno in dissolvenza" che gli procurava "emicrania a forza di guardare verso l'alto, nausea per il guardare in basso, nervosismo totale per il guardarsi ai lati",³⁴ i suoi incontri con Stieglitz e altri artisti aumentarono la sua fiducia in sé stesso. I ritratti che fece a New York rifrangono l'energia della città e la rielaborano nei suoi termini estetici; inoltre prepararono Adams a ritornare nel West per fonti di stimolo più "naturali".

Un ritratto esemplare di questo periodo è quello di "José Clemente Orozco" (1933).³⁵ Adams aveva conosciuto Orozco nello studio della giornalista e mecenate d'arte Alma Reed a New York; questa foto fu scattata sul balcone dello studio stesso. Di notevole impatto a causa della messa a fuoco ravvicinata sul viso del soggetto e dei contorni tagliati, questo ritratto omette i capelli, le orecchie di Orozco e perfino la punta del mento per attirare l'attenzione sullo sguardo fermo e sulla bocca risoluta. Ad Adams non piaceva il modo in cui doveva ritoccare i ritratti commerciali e lo faceva solo quando vi era costretto, "solitamente...per i dirigenti d'azienda o le signore anziane".³⁶ Con i ritratti artistici poteva controllare le proprie condizioni di lavoro e il processo di stampa senza preoccuparsi dell'approvazione del soggetto. Affermando di resistere alle pose pianificate e agli "sfondi convenzionali o disorganizzati", Adams sperimentò qui il "moving in" (l'avvicinamento al soggetto), minimizzando lo sfondo per intensificare l'immaginata intimità dello spettatore con il soggetto.

L'intenzionale esame scrupoloso del viso come superficie attraverso la quale la mente poteva essere vista al lavoro può essere considerato una preparazione ad approcci più radicali nel ritratto, come nella serie di ritratti di grande formato di Richard Avedon che sfoggiano le cicatrici su corpi di lavoratori e che furono pubblicate sotto il titolo *In the American West 1979-1984*.³⁷ o come nell'inchiesta sugli effetti della contaminazione nucleare attraverso corpi malati di Carole Gallagher in *America Ground Zero: The Secret Nuclear War*.³⁸ Discutendo le ambiguità del viso in fotografia, Trachtenberg mette in contrasto le opposte concezioni di Avedon e Weston su come funziona la ritrattistica. Avedon insisteva sul fatto che un ritratto "non può arrivare alla cosa stessa, alla vera natura del modello, strappando via la superficie. La superficie è tutto ciò che hai". Weston invece affermava che lo scopo del fotografo di ritratto è "rivelare l'individuo...la verità essenziale del soggetto" (*Lincoln's Smile*, 69). Con il ritratto di Orozco, Adams sembra testare la validità di queste posizioni opposte, sia cercando una verità essenziale nella creazione artistica, sia insistendo sulla superficie della pelle, dei capelli e delle lenti degli occhiali.

Quando realizzava primi piani di persone che conosceva bene, Adams aveva un approccio diverso. Poteva aspettare finché il suo modello si fosse sentito comodo o inaspettatamente attivo. Torniamo ora ai suoi intensi e complessi sentimenti verso O'Keeffe, evidenti in uno dei suoi migliori ritratti che la mostrano piena di allegria e malizia, ripresa dal basso con uno sfondo di solo cielo: "Georgia O'Keeffe e Orville Cox, Canyon de Chelly National Monument" (1937).³⁹ Come abbiamo visto, O'Keeffe aveva un forte effetto su Adams: la sua presenza "mi incita a fotografare di nuovo l'intero Yosemite", confessava a Stieglitz. Ma egli poteva anche osservarla più in là negli anni e ritrovare la donna che invecchia dietro la celebrità senza tempo, anche se a lei non facevano sempre piacere i risultati.⁴⁰ Senza badare al sentimento, Adams tendeva a mantenere una distanza emotiva tra sé e le donne che fotografava, mentre Stieglitz e Weston idealizzavano e rendevano erotici i propri soggetti femminili.

Le rocce, tuttavia, erano un'altra faccenda. Forse furono i sentimenti ambivalenti di Adams rispetto all'unione fra mondo cosmopolita dell'arte moderna e mondo naturale della sua California nativa durante il campeggio sulla High Sierra che condussero al rinnovato impegno di "concentrarsi su cose sincere", opposte alle persone complicate o false. Questo implicò il recupero dei propri soggetti fotografici originali: la Yosemite Valley e le rocce della High Sierra. È noto che Cartier Bresson derise sia Adams sia Weston per aver scelto di concentrarsi sugli elementi del mondo naturale in un'epoca di grandi lotte sociali e di una guerra mondiale. "Il mondo sta andando in pezzi e Adams e Weston fotografano rocce!" esclamava con disgusto.⁴¹ Entrambi i fotografi difesero con passione la propria scelta di fotografare semplici rocce, studiandole da ogni distanza e direzione e in tutti i contesti stagionali – come se le stessero ritraendo. Un critico del "Washington Post" vide un parallelo nel lavoro di Adams, scrivendo: "Le sue fotografie sono come ritratti dei picchi giganti, i quali sembrano essere abitati da dèi mitici".⁴² Adams stesso espresse una connessione più emotiva, spiegando al suo amico Wright il tipo di epifanie che il cielo tempestoso sopra l'Half Dome provocò: la nube temporalesca "mi fece vedere molte cose che si aggiravano dentro di me; cose che avevano a che fare con le persone care e i veri amici".⁴³

Immagini dell'Half Dome e di El Capitan, due delle pareti rocciose preferite da Adams, ora ci sembrano familiari come celebrità naturali poiché sono state ampiamente ammirate e riprodotte. Esse sono più ferme, più chiare, più maestose di quanto solitamente immagineremmo sia una parete rocciosa, versioni migliori di ciò che la maggior parte di noi vedrebbe durante un'escursione occasionale. Da dove viene questa brillantezza, questa chiarezza quasi eccessiva? Dalla pazienza e dalla tecnica esigente, in parte. Ma l'eccesso deriva anche dall'impegno emotivo del fotografo verso le rocce stesse, dal suo desiderio di proiettare dentro di loro una vita emozionale. In un'intervista con James Alinder, Adams affermò che non "pensava alle persone, alle rocce e agli alberi come a qualcosa di molto diverso fra loro." Quando fu messo alle strette, ammise in realtà che "le persone hanno più significato delle rocce", ma affermò che come fotografo il suo scopo era "raggiungere una reazione intuitiva in entrambi i casi."⁴⁴ Proprio come Adams visualizzava la vita interiore di molte delle persone che fotografava, sembrava visualizzare qui

le pareti rocciose anche in quanto esseri, la cui ubicazione e “verità essenziale”, nei termini di Weston, sarebbero sempre rimasti al sicuro, ma le cui superfici potevano essere viste da molte prospettive diverse. Egli imparò persino a controllare il cielo, il suo sfondo, scegliendo il momento della giornata, la stagione, il filtro e la stampa in modo da allineare il mondo esterno con la sua visione interiore.

Potremmo concludere le nostre osservazioni sui ritratti di Adams osservando un'altra fotografia iconica di una parete rocciosa che Adams conosceva bene: “El Capitan, Alba, Yosemite National Park” (1956).⁴⁵ Questo ritratto, monumentale e intimo al tempo stesso, offre prova di continuità geologica e, attraverso l'apparenza variabile a causa del momento del giorno e della stagione, costituisce un indice dei cicli naturali. I visi e i corpi umani cambiano più rapidamente delle pareti rocciose, certo. Eppure, mentre realizzava sia singoli ritratti di estranei sia estese sequenze di ritratti di amici intimi e luoghi, Adams definiva il proprio progetto estetico come caratterizzato dalla visualizzazione di immagini distinte, fossero visi, corpi o rocce, in quanto elementi di schemi più grandi e momenti di una storia continua. Legando persone e paesaggi ai processi di creazione e trasformazione che Adams sperava fossero sempre visibili nel West americano, i suoi ritratti invitano a immaginare l'integrazione di misure temporali e spaziali disperate che molti spettatori trovarono, e continuano a trovare, irresistibili.

NOTE

* Audrey Goodman, “Associate Professor” di Letteratura angloamericana presso la Georgia State University di Atlanta, è autrice di *Translating Southwestern Landscapes* (University of Arizona Press, 2002) e *Lost Homelands: Ruin and Reconstruction in the Twentieth-Century Southwest* (University of Arizona Press, 2010). Traduzione di Silvia Maconi.

1 Mary Street Alinder e Andrea Gray Stillman, a cura di, *Ansel Adams: Letters and Images 1916-1984*, Little, Brown and Company, Boston 1988, p. 105.

2 Ibidem.

3 Cresciuto a San Francisco, Adams visitò lo Yosemite per la prima volta nel 1916, a quattordici anni; successivamente vi tornò ogni anno. Quando aveva sedici anni vi passò del tempo da solo, facendo escursioni estive con Francis Holman, un ingegnere minerario in pensione, membro del Sierra Club e custode stagionale della sede generale del Club, il LeConte Memorial Lodge. Holman aveva una buona conoscenza dell'intera zona e la condivise con il giovane Adams, il quale subentrò come custode al LeConte Lodge per diversi anni, a partire dal 1920. Si veda Mary Street Alinder, *Ansel Adams: A Biography*, Henry Holt and Company, New York 1996, capitoli 2 e 7.

4 Jonathan Spaulding, *Ansel Adams and the American Landscape: A Biography*, University of California Press, Berkeley 1995, p. 109.

5 Scriveva di sé stesso ad Alfred Stieglitz il 12 novembre 1937: “Il fatto resta che Adams deve prendersi una pausa. Altrimenti crollerà.” Scoraggiato specialmente dalla pubblicazione non autorizzata delle sue fotografie dallo Yosemite Park e dalla Curry Company in *Four Seasons in Yosemite National Park* e dalle oppressive richieste dei pubblicitari, Adams temeva che lo Yosemite perdesse le sue qualità peculiari. Concludeva scusandosi: “Ti prego, perdona questa lettera brontolona. Devo sfogarmi con qualcuno.” Alinder e Stillman, a cura di, *Ansel Adams*, p. 103.

- 6 Ivi, p. 106.
- 7 Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and Ansel Adams: Subjects of Self*, in *Georgia O'Keeffe and Ansel Adams: Natural Affinities*, Little, Brown and Company, Boston e New York 2008, p. 25.
- 8 Ansel Adams e Mary Street Alinder, *Ansel Adams: An Autobiography*, Little, Brown, and Company, Boston 1985, pp. 78-79.
- 9 Ivi, p. 78.
- 10 Ivi, p. 79.
- 11 Alinder and Stillman, *Ansel Adams: Letters*, cit., p. 98.
- 12 Per vedere quest'immagine, si visiti <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10373>.
- 13 Esther Gabara, *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*, Duke University Press, Durham 2008, p. 80.
- 14 Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed*, Yale University Press, New Haven 2008, p. 8.
- 15 Alan Trachtenberg, *Lincoln's Smile and Other Enigmas*, Hill and Wang, New York 2007, p. 69.
- 16 Questo saggio riporta parti sostanziali della conferenza che ho tenuto all'apertura della mostra su Ansel Adams a Missoula nell'autunno 2011, grazie al suggerimento di Nancy Cook, presidente della Western Literature Association, e all'invito generoso di Laura Millan al Missoula Art Museum.
- 17 Spaulding, *Ansel Adams and the American Landscape*, pp. 164-165.
- 18 Ivi, p. 166.
- 19 Per una discussione degli studi fotografici di Adams su Manzanar, rispetto a quelli di Lange, si veda Spaulding, *Ansel Adams*, cit., pp. 201-209 e Judith Fryer Davidov, *"The Color of My Skin, the Shape of My Eyes": Photographs of Japanese-American Internment by Dorothea Lange, Ansel Adams, and Toyo Miyatake*, "Yale Journal of Criticism", 9.2 (1996), pp. 223-44.
- 20 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/4538> per l'archivio digitale completo.
- 21 Per "Una ragazza di Taos" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11156>; per "Un uomo di Taos, Tony Lujan" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11201>; per "Un vecchio di Taos" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11149>.
- 22 Per "Ragazza messicana" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11951>; per "Ragazzo messicano, Owens Valley" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11739>; per "Nonna messicana" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10670>.
- 23 Per "Madre Navajo e figlio" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11521>; per "Montagna Navajo dal sud" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/12329>; per "Donna Navajo" si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/11751>.
- 24 "Dare il nome a qualcosa significa presumere di conoscerlo o renderlo conoscibile," spiega Rebecca Solnit in un saggio che studia come i coloni anglo-europei realizzarono la mappa di luoghi nel West sostituendo il nome indigeno con un termine inglese errato o fuorviante. Per fare un esempio vicino alle zone di Adams, le popolazioni Yosemite chiamavano la Yosemite Valley *Awooni* o *Owwoni* per "grande bocca" (spalancata), dove la radice *Awo* o *Owwo* significa "bocca" e il suffisso *ni* significa "grande". Ciò si riferiva all'apparenza delle pareti della Yosemite Valley viste dal villaggio di Ahwahnee, situato sul fondo della valle. Tuttavia, gli Yosemite si definivano *Ah-wah-ne-chee*, "abitanti di Ahwahnee". L'origine del nome della valle anglicizzato *Yohhe'meti* (Miwok meridionale) o *Yosse'meti* (Miwok centrale) non si riferiva originariamente al luogo, ma alla tribù indiana violenta e temuta che viveva nella valle; era un termine usato dai Miwok per indicare "quelli che uccidono". Si veda Rebecca Solnit, *Excavating the Sky*, in *Storming the Gates of Paradise*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 143-164.
- 25 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10087>.
- 26 Ibidem.
- 27 Si veda <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.482> per una versione digitale di questa fotografia.
- 28 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10125>.
- 29 Trachtenberg, *Lincoln's Smile*, p. 76.

- 30 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10391>.
- 31 Adams fece un ritratto simile a Margaret Sanger nel suo giardino a Tucson, Arizona, facendola posare davanti a tre alberi meravigliosamente sani e dal tronco graziosamente incurvato, come se la situasse al centro dei cicli della crescita e della fertilità naturale. Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10421>.
- 32 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10086>.
- 33 Il frontespizio del libro *400 Photographs*, la collezione più completa del lavoro di Ansel Adams finora pubblicata, è un ritratto del 1942 di Adams nello Yosemite fatto da Wright. Appare come una forte figura verticale leggermente incurvata, mentre si allunga per guardare nel mirino della macchina fotografica, sostenuto dal piano orizzontale e ricurvo dell'automobile sottostante e circondato da montagne nude e straordinarie. Questo ritratto situazionale conferma sia la celebrità di Adams come fotografo eroico di una natura senza tempo e allo stesso tempo riporta l'osservatore al luogo e al momento decisivo della creazione, offrendo la possibilità di reimmaginare l'atmosfera del posto prima della sua riproduzione. Si veda Andrea Gray Stillman, a cura di, *Ansel Adams: 400 Photographs*, Little, Brown and Company, Boston 2007.
- 34 Alinder and Stillman, *Ansel Adams: Letters*, cit., p. 60.
- 35 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/9969>. Quando arrivò a New York nel 1933, Adams avrebbe immediatamente riconosciuto O'Keeffe (dato il numero di ritratti in posa realizzati da Stieglitz) – e la riconobbe per la prima volta al cinema con McAlpin. Nella galleria An American Place di Stieglitz, che avrebbe descritto come “una pozza profonda di acqua chiara in un deserto” (*Letters*, 87), entrò in uno spazio che O'Keeffe – già grande pittrice e milionaria – aveva a lungo rivendicato. La mostra individuale di Adams presso la galleria nel 1936 gli assicurò la reputazione, ma probabilmente velocizzò il crollo o esaurimento nervoso che seguì.
- 36 Alinder and Stillman, *Ansel Adams: Letters*, cit., p. 45.
- 37 Abrams, New York 2005.
- 38 Random House, New York 1993.
- 39 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10033>.
- 40 Si veda per esempio “Georgia O'Keeffe, Carmel, California, 1976” alla pagina <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10947>.
- 41 Cartier Bresson, cit. in Mark Klett, Rebecca Solnit e Byron Wolfe, *Yosemite in Time: Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers*, Trinity University Press, San Antonio, TX 2006, p. 31.
- 42 Alinder, *Ansel Adams: A Biography*, p.77.
- 43 Alinder and Stillman, *Ansel Adams: Letters*, cit., p. 98.
- 44 James Alinder, a cura di, *Ansel Adams: 50 Years of Portraits*, Friends of Photography, Carmel, CA 1978, p. 54.
- 45 Si veda <http://ccp.uair.arizona.edu/item/10632>.