



Emanuele Crescimanno\*

## USA ON THE ROAD: DA *THE AMERICANS* DI ROBERT FRANK AD *AMERICAN SURFACES* DI STEPHEN SHORE

### 1. USA e fotografia: una cultura visuale

In un ipotetico catalogo della storia fotografica degli Stati Uniti e dell'immaginario che essi hanno creato e imposto al resto del mondo, l'origine potrebbe spettare alle immagini di Ansel Adams mentre la conclusione a ridosso della contemporaneità potrebbe vedere le immagini della presidenza Obama scattate da Pete Souza e quelle della presidenza Trump. Entrambi i poli rappresentano al meglio la prima e più immediata idea che chiunque potrebbe avere del Paese: i paesaggi che lo contraddistinguono, unici e mitici, che dalle fotografie di Adams sono passati al cinema hollywoodiano e alla cultura popolare da un lato; l'uomo di successo che riesce a realizzare tutte le proprie aspettative al di là delle origini o che conquista il potere grazie al successo economico dall'altro. Senza dubbio queste immagini racchiudono alcuni dei temi fondamentali dell'immaginario americano che la fotografia è riuscita a narrare e diffondere; eppure è possibile raccontare un'altra storia, differente e probabilmente più corretta e interessante. Una storia che raffiguri un differente lato troppo spesso dimenticato ma altrettanto necessario: una narrazione che la fotografia ha contribuito a sviluppare e che anzi, senza la fotografia, non sarebbe stata rappresentata.

È la storia che passa per il viaggio *on the road* attraverso gli Stati Uniti, forse l'unica possibile modalità di accesso al variegato universo che il paese racchiude al di là delle metropoli e dei luoghi universalmente conosciuti e rappresentati nelle cartoline; un viaggio che necessariamente deve essere una peregrinazione alla ricerca e alla scoperta di un'identità e, oggi ancor più di ieri, alla ricerca di tutte quelle tracce che hanno caratterizzato l'americanizzazione di tutto l'occidente con l'universale affermazione dell'*american way of life*. Del resto gli stessi Stati Uniti sono nati come Nazione per mezzo della conquista e della scoperta del West e della conseguente unificazione sotto un'unica bandiera, capace di tenere insieme un'irriducibile eterogeneità.

La macchina fotografica è uno strumento privilegiato per produrre immaginario, è stata una costante compagna del viaggio alla scoperta degli Stati Uniti e ha intrecciato la sua storia con quella del Paese. La fotografia ha infatti contribuito in maniera determinante alla costruzione dell'identità e dell'immaginario degli USA, è stata capace di evidenziare i mutamenti di senso e di valore e dunque di ricostruire una storia distante dagli stereotipi di forza e successo troppo spesso raccontati: al di là dei pioneristici viaggi di Ansel Adams o del fondamentale *American Photographs* di Walker Evans, è utile concentrare l'attenzione sul secondo dopoguerra; di conseguenza è possibile considerare l'iconico viaggio di Robert Frank del 1958 come uno dei primi artefici dell'identità americana sotto il segno della decadenza e la testimonianza di metà degli Anni Settanta di Stephen Shore come definitiva manifestazione di una storia al limite dell'insignificanza. Queste due testimonianze appaiono oggi profetiche e ricche di suggestioni capaci di raccontare come l'America si è fatta, quali sogni ha realizzato e quali aspettative ha invece tradito: i reportage di Frank e Shore, e i rispettivi viaggi di cui sono testimonianze, documentano un'identità degli Stati Uniti differente dai modelli più affermati, che tendono a raccontare un Paese di successo, capace di imporre al resto del mondo il proprio modello sociale, economico, politico ed estetico. *Gli americani* di Robert Frank (1958) in maniera strabiliante vista l'epoca di realizzazione, *American Surfaces* (1972-73) e *Uncommon Places* (1982) di Stephen Shore invece rappresentano l'altra America, lontana dagli stereotipi e piena di insanabili contraddizioni: i luoghi dell'esperienza comune (quasi non-luoghi), i personaggi disillusi e frustrati dall'*American Dream*, l'apparente banalità e insignificanza delle situazioni rappresentate, il quotidiano, mostrano che accanto a un immaginario vincente ne esiste un altro, quello degli sconfitti, realmente rispondente alla complessità degli Stati Uniti.

---

\* Emanuele Crescimanno è Ricercatore di Estetica all'Università degli Studi di Palermo; svolge attività didattica nei corsi di Scienze della comunicazione e Dams; è componente del collegio dei docenti del Dottorato di ricerca internazionale in Studi Culturali Europei/Europäische Kulturstudien. Si è occupato della riflessione di Paul Valéry; attualmente si occupa dell'estetica dei media digitali e della fotografia in relazione ai nuovi modi di esperienza estetica che esse impongono e agli intrecci disciplinari con la cultura visuale.



L'assunto proposto dai curatori secondo cui vige una sorta di equivalenza tra gli Stati Uniti e la fotografia nel senso di reciproche influenze che legano intimamente i due termini in questione impone di porre la domanda sulla peculiare capacità della fotografia di rendere evidente questa affermazione e di comprendere di conseguenza il modo in cui lo fa e in base a quali sue caratteristiche. Guardare le immagini fotografiche e l'immaginario che esse hanno prodotto significa comprendere la cultura visuale che gli Stati Uniti hanno prodotto per mezzo della fotografia e che la fotografia ha prodotto osservando il Paese; significa porsi di fronte a due entità complesse e di difficile comprensione soprattutto perché esse, nel loro congiungersi, hanno imposto il proprio modo di vedere, pensare e vivere sino a farlo divenire naturale e quasi scontato. È dunque necessario mettere in campo una strategia capace di articolare dialetticamente vicinanza e lontananza, distanza e immersione nell'oggetto di analisi e, di conseguenza, guardare con occhi nuovi qualcosa che conosciamo e che sempre è davanti ai nostri stessi occhi. Uno dei possibili fondamenti dell'ipotesi di lavoro suggerita dai curatori è rintracciabile, per esempio, in Susan Sontag, che ha riconosciuto e ricostruito l'intimo legame esistente tra fotografia ed *esprit* americano: "guardare oltre le differenze tra bello e brutto, tra importante e banale" e dunque prendere atto che "ogni cosa o persona fotografata diventa [...] una fotografia, ed è quindi moralmente equivalente a qualunque altra fotografia" (2004, 24, 27) è la caratteristica peculiare che è emersa nella fotografia americana. Essa è, nell'ottica di Sontag, frutto di una medesima indole che caratterizza sia la fotografia sia l'America e che si fonda sull'anelito di democratizzazione che le accomuna: gli Stati Uniti sono nati come Paese delle opportunità a prescindere da ogni valutazione esterna alla capacità di saper costruire il proprio futuro e, di conseguenza, quello della nazione; allo stesso modo la fotografia ha democraticamente portato qualunque soggetto alla dignità della rappresentazione.

Bisogna guardare queste fotografie degli Stati Uniti sottolineandone il valore culturale, considerandole come testimonianze di modi di vivere e di esperire, riconoscendo il potere delle immagini, cioè la loro intrinseca capacità di essere performative, di provocare una reazione, di veicolare in maniera peculiare conoscenza: riprendendo infatti i termini di W.J.T. Mitchell è possibile evidenziare che la fotografia ha svolto il ruolo di "mostrare-il-vedere" (2002, 60) e ha aperto alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare. A partire da "un'area situata al di sotto dell'attenzione di queste discipline [la storia dell'arte, l'estetica e gli studi sui media] – il regno del non artistico, del non estetico, delle esperienze e delle immagini visuali non mediate, o immediate" apre alla dimensione di una "visualità vernacolare o vedere quotidiano"; di conseguenza l'immagine (fotografica) seppure "non esaurisce il campo della visualità" può essere un luogo privilegiato per comprendere la cultura visuale. Dunque "i *visual studies* non sono semplicemente un'indisciplina o un supplemento pericoloso alle tradizionali discipline rivolte alla visione, ma anche una *interdisciplina* che trae spunto dalle loro risorse e da quelle delle altre discipline al fine di costruire un nuovo e distinto oggetto di ricerca." Di conseguenza il ricorso alle immagini fotografiche può essere la strategia appropriata per comprendere come esse siano state capaci di "strappare il velo di familiarità e risvegliare il senso di meraviglia, in modo che molto di ciò che è dato per scontato sulle arti e sui *media visivi* (e forse anche su quelli verbali) venga messo in discussione" (2002, 63-65).

È dunque vero che la fotografia ha imposto quella che, ponendosi nell'ottica dei *visual studies* così come li intende Mitchell e come li pratichiamo sulla sua scia, è definibile come una nuova grammatica della percezione, dell'espressione e dell'esperire perché è stata capace di essere con il proprio tempo, saperlo ben raffigurare e dunque essere capace di dar luogo a efficaci esperienze del reale. La fotografia ha imposto un nuovo modo di vedere, nuove relazioni tra soggetto che guarda, dispositivo e oggetto della visione e della rappresentazione; essa ha dato di conseguenza luogo al visuale, tenendo conto della posizione e del contesto storico-culturale del soggetto che "guarda" e si pone dunque come valido strumento per interrogare l'identità.

Del resto è bene ricordare che una delle matrici che stanno alla base dell'invenzione della fotografia è quella connessa alla possibilità di scoprire, per mezzo delle immagini fotografiche, l'identità del soggetto fotografato. Questa funzione è quella che magistralmente evidenzia Roland Barthes ne *La camera chiara* e, in fin dei conti, è l'esigenza da cui tutto quel testo muove: dall'incrocio con gli occhi che videro Napoleone sino alla fotografia della madre nel giardino d'inverno ritrovata appena dopo la sua scomparsa, si crea quella dialettica tra noto e ignoto, tra ciò che vuole il fotografo e ciò che impone il soggetto fotografato (o la situazione o l'oggetto), in cui risiedono il fascino e le potenzialità della fotografia. In prima istanza dunque la fotografia informa, è fonte di conoscenza e, in base a questa, può costruire l'identità. In questo scarto



diviene fondamentale il ruolo del fotografo, la sua capacità di leggere il reale e proiettarlo in immagini capaci di riarticolare presente, passato e futuro e dunque di scoprire l'identità di ciò che fotografa: lo stupore di qualcosa che è stato messo davanti ai nostri occhi da una fotografia che necessariamente è "falsa a livello di percezioni, vera a livello di tempo: un'allucinazione in un certo senso temperata, modesta, *divisa* (da una parte 'non è qui', dall'altra 'però ciò è effettivamente stato'): immagine folle, *velata* di reale" (1980, 115).

Identità degli Stati Uniti e fotografia sembrano dunque avere la medesima caratteristica: la riarticolazione, in una sorta di cortocircuito, di realtà e immaginazione, che va al di là del semplice e immediato requisito della verità ma che produce un inedito resoconto capace di essere fondativo. Se c'è un genere in fotografia che può essere inteso come decisa affermazione di questa caratteristica è il reportage: nella sua *Storia della fotografia*, nel capitolo sulla *fotografia-documento*, Beaumont Newhall sostiene, a partire dalla definizione di documento del dizionario, che "qualsiasi fotografia può essere considerata un documento se contiene informazioni utili su un particolare soggetto che ci interessa" (1984, 326). Ci si trova così di fronte a una definizione applicabile a qualsiasi fotografia, seppure è appropriato fare riferimento con l'espressione "documentario" a quella tradizione che, in sintonia con un certo modo di far cinema degli anni Trenta del Novecento, segna il ritorno al realismo e riconosce nella fotografia un modo efficace per raccontare quell'epoca.

Si tratta di una precisa scelta estetica che non comporta la rinuncia alla qualità bensì un rispetto per il *medium* che consideri la necessaria competenza tecnica come strumento e non come fine. Questo risultato è raggiungibile non con una semplice e immediata operazione di registrazione di ciò che accade innanzi all'obiettivo della macchina fotografica: si ottiene con un lavoro di costruzione del reale per mezzo del dispositivo, con un suo uso rispettoso del soggetto fotografato e dunque tutt'altro che oggettivo e autoritario poiché l'essenzialità delle immagini non è sintomo di oggettività o distacco. La fotografia documentaria quindi non è altro che una manifestazione dell'attenzione alla realtà che caratterizza i primi decenni del Novecento, "il secolo dell'uomo della strada [...] dominato da forme d'arte prodotte dall'uomo comune e a lui destinate" (Hobsbawm 2011, 230): reportage e macchina fotografica sono gli strumenti principali di questo inedito atteggiamento volto a trasmettere le informazioni in maniera appropriata ed efficace in equilibrio tra utilità pratica della documentazione ed effetti estetici che rischiano di soverchiare l'altro aspetto.

Si tratta di un'alternativa efficacemente sintetizzabile con la domanda: "dove si colloca la frontiera tra fotografia documentaria e documentazione fotografica?" (Lugon 2008, 21). Qualsiasi risposta a questo interrogativo fa correre il rischio di scivolare nella banalità e insignificanza come conseguenza di ogni formalismo; rischio ancora più concreto se si pensa che la macchina fotografica per lungo tempo è stata tacciata di oggettività e automatismo. Ma ancor di più, come si vedrà nelle conclusioni, se la risposta a questo interrogativo porta alla produzione di immagini che piuttosto che rendere conto della complessità del reale propongono modelli pacificati e privi delle naturali contraddizioni e carenze di senso che l'esperire quotidiano presenta.

## 2. Robert Frank: un ritratto in movimento

Robert Frank, fotografo svizzero naturalizzato americano, nel 1955, su suggerimento di quello che possiamo considerare il suo maestro, il fotografo Walker Evans, ottiene una borsa della fondazione Guggenheim con cui finanzia un viaggio per gli Stati Uniti nei due anni seguenti, scattando più di 28.000 fotografie; nel 1959, 83 immagini diventano *The Americans*, un'opera che si presta efficacemente a far comprendere chi possono essere o sono gli americani.

Già solo un rapido e sommario sguardo sul volume di Frank rivela la complessità del tema trattato e la costante oscillazione tra noto e ignoto che sta alla base dell'interrogazione sull'identità degli Stati Uniti: basterebbe infatti l'analisi dell'immagine della copertina del libro (*Tram*, New Orleans) per avere innanzi agli occhi il variegato universo di cui ci occupiamo e non solo per le diverse etnie presenti, per la presenza di un mezzo di trasporto – oggetto così fondamentale per la determinazione spaziale degli Stati Uniti – o per i giochi di riverberi che sembrano rendere impossibile la differenziazione tra realtà e riflesso e dunque porre in maniera sensata alcuna domanda. E d'altro canto basterebbe un'altra celebre immagine (*Comizio politico*, Chicago) per rinunciare a cercare di dare una risposta alle domande poste sull'identità degli americani a causa dell'impossibilità di scorgere il volto del suonatore (altra cifra stilistica ricorrente nelle immagini di Frank) e per la presenza di un simbolo, la bandiera americana, che sarà presente più volte nelle immagini, senza tuttavia mai assumere un significato né univoco né scontato.



Tuttavia, come già detto, non si può rinunciare all'impresa e non scorgere già in questi primi elementi dei dati fondamentali, apparentemente in contraddizione, per la comprensione dell'identità degli americani. A tutto ciò, ancora in via preliminare, è necessario aggiungere altri due elementi. Robert Frank non è statunitense: ha dunque uno sguardo esterno, intrinsecamente altro rispetto all'oggetto delle sue immagini: ancora una volta, tale elemento non è un limite ma presenta la necessaria riarticolazione della relazione tra vicino e lontano necessaria per la corretta comprensione degli USA. In secondo luogo, è utile ricordare che il volume di Frank fu pubblicato per la prima volta in Francia nel 1958 con il titolo *Les Américains*; soltanto l'anno successivo uscì negli Stati Uniti con una prefazione di Jack Kerouac e, per volontà dello stesso fotografo, con un nuovo impaginato senza le citazioni tratte da Simone de Beauvoir, Erskine Caldwell, William Faulkner, Henry Miller e John Steinbeck che accompagnavano la prima edizione francese, per lasciare lo spazio esclusivamente alle immagini: ancora una volta, quindi, siamo in presenza del riarticolarsi della dialettica tra vicinanza e lontananza, caratteristica che è necessaria per la comprensione fotografica degli Stati Uniti.

Inoltre è bene concentrare l'attenzione sullo stile di Frank e sull'importanza della sua opera: probabilmente a un osservatore di oggi le immagini appaiono "normali"; eppure, se si torna indietro a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, appare evidente come le fotografie di Frank rivoluzionino il classico e canonico stile del reportage facendo uso del mosso, dello sfocato, della profondità di campo, di tagli insoliti: tali cifre stilistiche apparentemente casuali si rivelano come la più appropriata traduzione in immagini del tentativo di rappresentare l'America. E lo sono state in maniera così efficace che questo stile e queste immagini hanno formato il nostro modo successivo di vedere e pensare gli Stati Uniti; le immagini di Frank hanno dato luogo al nostro immaginario degli Stati Uniti e l'hanno fatto qui per la prima volta con tale precisione e nettezza da far affermare a Jack Kerouac nella presentazione del volume:

Quella folle sensazione in America, quando il sole picchia forte sulle strade e ti arriva la musica di un jukebox o quella di un funerale che passa. È questo che ha catturato Robert Frank nelle formidabili foto scattate durante il lungo viaggio attraverso qualcosa come quarantotto stati su una vecchia macchina di seconda mano. Con l'agilità, il mistero, il genio, la tristezza e lo strano riserbo di un'ombra ha fotografato scene mai viste su pellicola. (Kerouac 2008)

Infatti porre l'attenzione sullo stile di Frank dimostra ancora una volta come *Gli americani* sia un fondamentale punto di riferimento per la comprensione degli Stati Uniti e come la forma assunta dal libro che presenta le immagini sia in perfetta sintonia con il suo contenuto. Le fotografie sono prevalentemente orizzontali, un'ulteriore novità rispetto alle immagini coeve delle grandi riviste di fotogiornalismo quali *Life*. Ma differente è anche la narrativa di Frank rispetto a quel modello lineare e immediato: il fotografo infatti predilige una narrazione che proceda per frammenti, con discontinuità e per salti, delle immagini che nascondono dietro l'apparente semplicità una difficoltà di lettura e dunque necessitano di tempi lunghi e lenti, non immediatamente lineari e diretti, quali quelli di un viaggio *on the road* per gli Stati Uniti.

*Gli americani* mostra dunque l'America che non si riusciva a vedere, distante anni luce dalla positività ideale della nazione vincitrice della seconda guerra mondiale, del successo e della ricchezza (basti pensare all'immaginario che Hollywood ha prodotto). Basta sfogliare il libro per ottenere una breve carrellata delle immagini che ci mostrano oggetti, luoghi, situazioni, volti che oggi ci appaiono familiari sia nella forma che nella sostanza: allora era la prima volta che venivano mostrati e che venivano mostrati in quella maniera. Frank presenta più volte alcuni oggetti che sono divenuti i simboli della cultura americana: la bandiera, le corse, i ristoranti, le automobili, le sale da barba, le pompe di benzina, le *highways*, le cerimonie religiose; tuttavia nessuno di essi è rappresentato in pompa magna, in maniera ottimistica, positiva, entusiastica bensì con uno sguardo neutro, distante e distaccato, privo della grandiosità che immediatamente connettiamo alla grandezza della potenza americana.

La scelta stilistica di Frank è un'efficace risposta a un'interrogazione della fotografia e del suo potere di rendere conto del reale in tutta la sua complessità e contraddittorietà, infatti alcune peculiarità rendono la sua opera davvero unica. Innanzi tutto il metodo: fedele alla poetica beat, Robert Frank si mette *on the road* alla ricerca di qualcosa di cui non conosce la natura con l'obiettivo di ricercare le caratteristiche di una nazione, di scoprirne l'identità e ciò che la rende tale. Un autore non americano che pretende dunque di scoprire, proprio grazie a questo scarto, l'*americanità*; cioè quello che, in un modo o in un altro, rende unico



un Paese così diverso al suo interno, un Paese che si estende dall'oceano Atlantico a quello Pacifico. Non resta dunque altra alternativa che percorrerlo per incrociare gli sguardi e far emergere, nel quotidiano che documenta, i frammenti inespresi di vita. La sfida è di alto livello poiché si pone l'obiettivo di evidenziare quei caratteri propri di un popolo senza tuttavia essere didascalici e banali; di mettere in rilievo *ante litteram* quegli aspetti comuni a tutta la nazione capaci di renderla, nella sua eterogeneità, un insieme omogeneo: si tratta di evidenziare per immagini il modo di essere degli americani nel loro quotidiano, il modo in cui essi si esprimono e quindi di produrre una loro immagine complessiva capace di essere fondativa dell'identità di una nazione che sta diventando il modello indiscusso di quello che rapidamente diverrà l'*American way of life*. Si tratta di fare ciò non tacendo ma evidenziando tutte le possibili contraddizioni.

Nell'introduzione al volume Jack Kerouac nota con efficacia la particolarità dell'operazione condotta da Frank: egli ha fotografato "OGNI COSA che è AMERICA". L'occhio di questo singolare fotografo ha dunque scorto nella sua peregrinazione per gli Stati Uniti alcuni momenti quotidiani e al contempo inediti, esemplari nella loro semplicità e capaci di essere quelli in cui tutta la nazione si può identificare e sui quali può costruire la propria storia:

un'immagine così americana: le facce non proclamano opinioni, non esprimono critiche, dicono solo: "Così siamo nella vita vera e se non ti piace non lo voglio sapere perché vivo la mia vita a modo mio e che Dio ci benedica tutti, forse" [...] "se ce lo meritiamo" [...]. (Kerouac 2008)

E infatti lo scrittore conclude inviando direttamente un messaggio al fotografo: "tu sai vedere" (2008).

È necessario dunque interrogarsi sulla natura e le potenzialità di questo sguardo, sulle attitudini necessarie a generare questo tipo di sguardo, sugli effetti che le immagini da esso prodotte generano. Innanzitutto uno sguardo capace non solo di vedere il presente ma anche di lasciar intravedere come il modello sociale proposto, l'identità forte dell'uomo americano, del *self made man*, contenga in sé tutte le contraddizioni che gli anni successivi hanno evidenziato: basta scorrere il libro a partire dalla *stars and stripes* per vedere i grandi magazzini, i *drug stores*, le automobili, le metropoli e le strade che hanno creato il mito americano e che al contempo evidenziano i limiti di questo modello. Un processo di costruzione dell'identità che non prenda quindi le mosse da un modello preconstituito ma che si formi nel confronto con la realtà e con la sua imprevedibilità, basato dunque sulle reazioni istintive che emergevano durante il viaggio. Lo sguardo di Frank infatti si posa su momenti e oggetti banali, apparentemente privi di interesse: eppure le immagini che li rappresentano sono dense di significato e capaci di essere in anticipo sugli sviluppi futuri. Le fotografie che compongono il libro dunque sono al contempo inserite nella tradizione (basti pensare ad *American Photographs* di Walker Evans del 1938) e proiettate in un futuro poiché "in esse c'è sempre qualcosa di familiare, qualcosa delle vestigia di una logica figurativa più antica e prudente il cui modo di confezionarla è stato abbandonato deliberatamente" (Dyer 2007, 155).

A conferma di ciò basta, ancora una volta, scorrere le immagini: troviamo tutte le icone dell'americanità (la già citata bandiera a stelle e strisce, per esempio) ma ognuna di esse è satura del suo passato e proiettata nel suo futuro (non certo radioso). *Gli americani* è un ritratto dell'America in movimento una volta che si è presa coscienza che l'unico posizionamento possibile per comprendere gli USA è farlo in movimento, così come le automobili li percorrono in lungo e in largo, di giorno e di notte: tutto il volume è frutto del viaggio attraverso gli Stati Uniti e tutte le immagini conservano questa caratteristica e trasmettono la sensazione del movimento. Lo stesso Frank nella richiesta di borsa al Guggenheim aveva scritto che "il progetto che ho in mente è di quelli che prendono forma nel procedere ed è essenzialmente elastico," perché nel suo insieme è capace di indicare la direzione verso cui questo movimento conduce: verso il destino dell'intero Paese (nella stessa richiesta Frank affermava di voler fotografare "quel tipo di civiltà nata qui e che si sta diffondendo ovunque" [Dyer 2007, 6, 153]).

In questo senso il volume mostra e al contempo produce l'identità dell'epoca che testimonia, proiettandosi tuttavia non verso il passato bensì verso il futuro, indicando la deriva imposta dall'organizzazione sociale e politica predominante di stampo capitalistico, liberale e borghese e dunque prospettandone i frutti indigesti. Lo sguardo del fotografo consiste appunto nel vedere in prospettiva al di là dell'immediato, nel vedere nel presente le tracce del futuro, nello scorgere nel quotidiano ciò che c'è di atipico e di metterlo in immagine per non farlo perdere. Lo sguardo dunque non è esclusivamente volto al passato poiché la fotografia non è semplice riproduzione di un momento bensì, a partire da questo, apertura verso il presente: le *scene mai*



*viste prima su pellicola* eppure al contempo familiari per l'immediatezza e la spontaneità che emergono sfogliando il libro, di un'America che si sta facendo sotto gli occhi e che è già mitica, affascinante e perturbante. I luoghi delle fotografie sono divenuti nel corso degli anni esemplari dell'eterogeneità degli Stati Uniti, delle contraddizioni e delle speranze che li animano; tra tutte probabilmente l'immagine più emblematica e satura di memoria è quella del solitario cowboy metropolitano (*Rodeo*, New York City): seppure fuori luogo, lontano dal proprio ambiente "quel cowboy lungo e magro che ce l'aveva fatta fino a Madison Square Garden" (Kerouac 2008) dimostra la continuità della storia e della identità degli Stati Uniti, che fagocitano il proprio passato senza tuttavia dimenticarlo del tutto né renderlo incoerente con il presente e il futuro.

### 3. Stephen Shore: la profondità della superficie

Dove ha condotto tutto questo movimento? Cosa è avvenuto nei decenni successivi? Sarebbe possibile innanzi tutto guardare l'opera di Stephen Shore come il riaggiornarsi di quella di Frank negli anni Settanta; ma la storia ha continuato a correre ed è necessario evidenziare anche dell'altro. Il lavoro di Robert Frank ha infatti imposto un modo di vedere e di rappresentare; la semplicità stessa delle didascalie che accompagnano le immagini (descrizione e luogo dello scatto, al posto delle citazioni della prima edizione francese) dimostrano con tutta evidenza che è sufficiente guardare le immagini, che non c'è nulla di più profondo o che vada al di là di esse stesse, di ciò che si vede ma che tuttavia bisogna saper vedere. Le immagini di Robert Frank "degli e per gli americani sono urla silenziose di una società in cui a unire le classi alte e la povera gente è l'onnipresente, profonda solitudine" (Maffi et al. 2012, 719). Se dunque gli Stati Uniti sono divenuti un luogo che sfugge alla comprensione con i classici strumenti ma che può essere solamente immaginato a partire dagli inediti spazi che determina e che lo compongono (Meschiari 2012), e dunque sono più simili a un non-luogo, è necessario un ulteriore passo in avanti rispetto all'immaginario prodotto da Frank: i luoghi di Shore infatti sono quelli del quotidiano, luoghi assolutamente banali e per nulla straordinari come parcheggi, strade o architettura ordinaria; le immagini, a colori a differenza del bianco e nero di Frank, sono istantanee per scelta stilistica ed estetica, si propongono di fare immagine del quotidiano nella sua immediatezza, banalità e insignificanza per mezzo di una apparente rinuncia alle tradizionali qualità estetiche delle fotografie.

*American Surfaces* è dunque "un atto turistico alterato" (Dahó 2014, 15), la testimonianza del girovagare per gli USA tra il 1972 e il 1973: manca del tutto il monumentale, l'evento, a vantaggio della *semplice* testimonianza del quotidiano, dell'anti-spettacolare; seppure una prospettiva analoga fosse già presente nelle fotografie di Frank per mezzo di una strategia che tendeva a rendere quotidiani e privi di aura oggetti e simboli carichi di significato per l'identità degli Stati Uniti, Shore estremizza la situazione con una precisa scelta stilistica.

Innanzitutto l'apparente rinuncia a precise e tradizionali caratteristiche della fotografia *artistica* a favore di uno stile *basso*, da fotoamatore legato agli usi di tutti i giorni della fotografia: solo l'assunzione di questa prospettiva consente infatti la piena sintonia tra l'oggetto e la forma che assume nella fotografia e dunque di dar conto con consapevolezza dell'ubiqua presenza della fotografia nella vita di tutti i giorni. Si tratta dunque di rendere conto del quotidiano nelle forme e nei modi con cui esso si manifesta, riducendo apparentemente al minimo l'intervento del fotografo, che resta nascosto dall'immediatezza che l'immagine assume. Ovviamente tutto ciò è possibile soltanto per mezzo della piena e consapevole padronanza del mezzo espressivo e della capacità del fotografo di far parlare gli oggetti, gli spazi e le situazioni che si trovano quotidianamente davanti gli occhi ma che l'abitudine tende a rendere muti e privi di significato. Significa inoltre, in sintonia con quanto detto più sopra, ritenere la fotografia capace di rendere conto di uno specifico pensiero visivo, cioè capace di dar vita a una cultura visuale e di dispiegarne gli effetti. È un modo diretto di interrogare le immagini e il quotidiano che esse rappresentano utilizzando con consapevolezza (a differenza dell'utente comune) una grammatica, delle forme e uno stile che sono quelli dell'epoca che si sta vivendo e che sembrano naturali e immediati (cioè non mediati da una precisa logica espressiva). Tutto ciò è fatto seguendo due direttrici: la prima

punta al cuore di un paese al culmine della cultura consumistica, e l'altra esplora le profondità del mezzo fotografico, le sue modalità, la sua storia, i suoi antenati [...] con il chiaro intento di decostruire i convenzionalismi imperanti, i punti ciechi del linguaggio fotografico, anche se in



modo assai discreto, per non dire segreto e, sin da subito, poco propenso alla letterarietà.  
(Dahó 2014, 16)

Le immagini di Shore accompagnano il fotografo alla scoperta del suo stesso paese partendo dagli elementi basilari, di superficie ma non superficiali, seguendo le indicazioni che in proposito fornisce Giuliana Bruno (2016) ricordando che la materialità della superficie è l'aspetto primario del rapporto con un medium: il contatto con la superficie dei tavoli delle tavole calde, dei letti dei motel, dell'asfalto delle strade, delle luci al neon delle insegne luminose è l'indispensabile chiave d'accesso all'eterogeneo mondo degli Stati Uniti; l'istantanea – la falsa istantanea, cioè l'immagine che riprende il formato, lo stile e i colori dell'istantanea – è la forma privilegiata per mostrare questa superficie e da essa spingersi verso la profondità.

Shore passa dunque dall'apparente trasparenza delle immagini che caratterizzano *American Surfaces* a una più complessa organizzazione delle immagini di *Uncommon Places*: il fotografo infatti lascia l'apparecchio 35 mm del primo progetto per una macchina grande formato di utilizzo più complesso, lento e meditato che gli consente un maggiore approfondimento tematico. Shore passa da immagini con pochi, chiari e significativi dettagli (*Mineral Wells, Texas*, giugno 1972, tra le più iconiche del primo volume per la presenza degli elementi fondamentali e ricorrenti del viaggio *on the road*) a fotografie in cui si moltiplicano gli elementi presenti e di conseguenza i piani di profondità (*Beverly Boulevard e La Brea Avenue, Los Angeles, California*, 21 giugno 1975: stessi elementi della precedente ma con una complessità del loro rapporto del tutto differente): da immagini in cui lo sguardo penetra immediatamente attraverso i vuoti della superficie a immagini in cui lo sguardo erra tra diversi livelli e dettagli che conducono all'interno della fotografia; da immagini che vanno lette nel loro insieme a immagini che hanno una loro autonomia rispetto alle altre.

Per Shore, la superficie dell'immagine non è un elemento neutro, bensì il luogo in cui gli attributi fisici e formali scelti dal fotografo fanno emergere il contenuto; essa è il necessario *come* dell'immagine in relazione dialettica con la materialità dell'immagine stessa: vi è infatti una profondità della materia che si esprime spesso per mezzo della superficie e non è una dimensione che la riproducibilità tecnica ha eliminato bensì ha solamente dislocato in maniera differente; la storia della materialità e dei supporti non è dunque soltanto la storia dei materiali bensì è, potremmo dire più in profondità, la storia delle idee che hanno prodotto la contemporaneità. La materialità non è semplicemente la materia ma è lo spazio di relazioni che a partire dalla superficie si viene a creare. Grande importanza svolge dunque in questa relazione l'uso del colore, scelta "obbligata" per essere in sintonia con il soggetto fotografato:

il colore estende la tavolozza di una fotografia e aggiunge un nuovo livello di informazione descrittiva all'immagine, accrescendone la trasparenza perché ci si sofferma meno sulla superficie, dal momento che noi vediamo i colori. La descrizione diventa più approfondita perché vediamo il colore della luce, i colori di una cultura o di un'epoca. (Shore 2009, 18)

Le intenzioni del fotografo si intrecciano con ciò che vede e con i modi con cui vuole rappresentarlo; lo sguardo, tutt'altro che passivo, determina ed è determinato dall'oggetto guardato in "una complessa, continua, spontanea interazione fra l'osservazione, la comprensione, l'immaginazione e l'intenzione" (Shore 2009, 132). Soltanto in questo processo la fotografia dispiega le sue potenzialità e ha la possibilità di dar luogo a una visione fotografica e dunque a un'immagine produttiva di realtà e non semplicemente riproduttiva: lo sguardo del fotografo infatti è differente da quello naturale poiché questi attraverso il suo dispositivo dà luogo a un inedito regime scopico e dunque mostra qualcosa di originale.

Shore mostra gli Stati Uniti a partire da oggetti e situazioni quotidiane che sono apparentemente privi di un senso profondo al di là dell'immediatezza della superficie: la molla che lo muove è la meraviglia che suscita il semplice modo di essere delle cose; l'obiettivo che si prefissa è di rendere in fotografia il vedere, riducendo al minimo lo scarto imposto dalle necessarie convenzioni del medium. Ecco dunque perché molte delle fotografie di edifici in *American Surfaces* scartano la convenzionale regola dei terzi nella composizione dell'immagine e pongono invece l'oggetto al centro, come nella visione naturale di un soggetto posto di fronte a un palazzo. È la ricerca della spontaneità: sui volti delle persone e dei luoghi attraversati deve emergere la naturalezza e deve sparire ogni soggezione per l'apparecchio fotografico. Lo stesso Shore lo definisce "un diario [...], un modo di decostruire l'esperienza dell'America attraverso una serie di motivi ricorrenti" (Campany 2014, 31) che nel viaggio *on the road* ha incontrato e di cui vuole rendere



testimonianza. Non è tuttavia un lavoro di superficie ma un addestramento nell'utilizzo del dispositivo fotografico che dalla semplicità della 35 mm passa alla complessità del medio e grande formato ma non perde naturalezza e incisività: la maestria si nasconde dietro l'immediatezza dell'immagine che appare come un'istantanea ma che in realtà nasconde sotto la superficie la complessità del soggetto fotografato. È dunque l'appropriata strategia per rendere conto del Paese e degli infiniti frammenti che lo compongono e lo descrivono: degli istanti banali che nel loro insieme divengono tuttavia il completo resoconto della peregrinazione e danno a essa un senso. Così la ripetizione di alcune immagini – gli incroci, i parcheggi, le stanze dei motel, i piatti delle tavole calde, le vetrine – sempre uguali e sempre differenti sono nel complesso l'immagine del quotidiano viaggio di Shore, l'unica forma possibile per afferrare un senso che tende a sfuggire.

#### 4. Un'altra America

In perfetta sintonia con la tradizione che a partire da Walker Evans e attraverso Robert Frank giunge fino a Stephen Shore, la fotografia ha dato conto degli Stati Uniti se si è fatta carico del conflitto e delle contraddizioni: “mostrare la bellezza dove si pensa che non ci fosse, e indicare cosa c'era di sbagliato nel mondo” (Campany 2014, 34). Le fotografie di Frank e Shore fotografano gli Stati Uniti così come sono ma questa non è un'azione di mera testimonianza bensì produzione di senso e contenuto, un diario del vedere quotidiano nel girovagare per il Paese; esse dimostrano inoltre come il reale abbia bisogno di una appropriata messa in forma per essere compreso al di là dell'immediato e del contingente.

Il viaggio di Frank è capace di raccontare, al di là degli stereotipi e delle facili aspettative (e dunque senza cadere nella semplice descrizione), una realtà complessa e mutevole: mettere in immagine ciò che è sotto i nostri occhi e che tuttavia abbiamo difficoltà a riconoscere; i viaggi di Shore, e l'attuale inesausta attività sul profilo *Instagram*, mostrano per mezzo di frammenti minimali di quotidianità non solo la vitalità della fotografia (e dell'autore) ma anche la sua conservata capacità di rendere conto del presente senza scendere a facili compromessi. All'opposto troviamo, ad esempio, la celebrata epopea americana del presidente Obama nelle fotografie di Pete Souza, o le altrettanto autocelebrative immagini di Trump, come quelle diffuse attraverso il profilo *Instagram* del Presidente in carica. Al di là delle strategie visuali e degli stili apparentemente differenti, le immagini di entrambi i Presidenti, quello in carica e il suo predecessore, celebrano forza, vittoria, successo degli Stati Uniti ma anche la standardizzazione dei ruoli sociali, delle apparenze e dei modi di vivere. Frank e Shore portano invece avanti un'opera di decostruzione di questo falso mito americano accettando le contraddizioni irrisolvibili che stanno alla base della costruzione dell'identità nazionale americana e proponendo una ricerca di senso che trova nelle immagini fotografiche un luogo privilegiato.

Oggi, in un'epoca d'iperproduzione d'immagini, la differente tipologia di fotografie caricate su *Instagram* da Shore e da Souza può essere un'interessante cifra per comprendere l'altra America; notava infatti Studs Terkel, un altro eccezionale narratore, o meglio un grande ascoltatore, del Paese, che “ci siamo allontanati dalla nostra immaginazione. Il motivo per cui siamo assediati dalle immagini è che non ci piace ciò in cui ci siamo trasformati. Più superiamo quella roba finta, più aumentano le nostre probabilità di conservare la ragione e il rispetto di noi stessi” (2008, 349). Le fotografie di Shore, figlie dello stesso sguardo e della stessa tensione di quelle di Frank, non mostrano l'irrealizzato (e forse ancora irrealizzabile) sogno americano ma sono appunti visivi del quotidiano ricostruito da un occhio attento e rispettoso, quello dell'*outsider* che non segue il *mainstream* delle immagini del proprio tempo, che non ha nulla da perdere né nulla da propagandare e può dunque assecondare la propria visione e mostrare con la fotografia ciò che vede.

#### Opere citate

Barthes, Roland. *La camera chiara*. Torino: Einaudi, 1980.

Bruno, Giuliana. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Milano: Johan & Levi, 2016.

Campany, David. “Modi di fotografare. David Campany intervista Stephen Shore.” *Stephen Shore*, Catalogo della mostra: Fundación Mapfre Madrid settembre-novembre 2014, Les Rencontres d'Arles Arles luglio-settembre 2015, Camera Centro Italiano per la Fotografia Torino settembre-dicembre 2015, c/o Berlin Berlino gennaio-aprile 2016, Huis Marseille Amsterdam giugno-settembre 2016. Roma: Contrasto, 2014.



- Dahó, Marta. "Stephen Shore. I paradossi della trasparenza." *Stephen Shore*, Catalogo della mostra: Fundación Mapfre Madrid settembre-novembre 2014, Les Rencontres d'Arles Arles luglio-settembre 2015, Camera Centro Italiano per la Fotografia Torino settembre-dicembre 2015, c/o Berlin Berlino gennaio-aprile 2016, Huis Marseille Amsterdam giugno-settembre 2016. Roma: Contrasto, 2014.
- Dyer, Geoff. *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 2007.
- Frank, Robert. *Gli americani*. Roma: Contrasto, 2008.
- Hobsbawm, Eric J. *Il secolo breve. 1914-1991*. Milano: Rizzoli, 2011.
- Kerouac, Jack. "Introduzione." Robert Frank, *Gli americani*. Roma: Contrasto, 2008.
- Lugon, Olivier. *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Milano: Electa, 2008.
- Maffi, Mario, et al. *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*. Milano: il Saggiatore, 2012.
- Meschiari, Matteo. *Spazi Uniti d'America. Etnografia di un immaginario*. Macerata: Quodlibet, 2012.
- Mitchell, William J.T. "Mostrare il vedere." *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina, 2017. 41-65.
- Newhall, Beaumont. *Storia della fotografia*. Torino: Einaudi, 1984.
- Shore, Stephen. *Lezioni di fotografia*. Londra: Phaidon, 2009.
- Shore, Stephen. *The Road Trip*. <http://stephenshore.net/writing.php?menu=info>
- Sontag, Susan. "L'America vista nello specchio scuro della fotografia." *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi, 2004.
- Stephen Shore*, Catalogo della mostra: Fundación Mapfre Madrid settembre-novembre 2014, Les Rencontres d'Arles Arles luglio-settembre 2015, Camera Centro Italiano per la Fotografia Torino settembre-dicembre 2015, c/o Berlin Berlino gennaio-aprile 2016, Huis Marseille Amsterdam giugno-settembre 2016. Roma: Contrasto, 2014.
- Terkel, Studs. *Americani*. Milano: Rizzoli, 2008.