

## 5

Note su *Park City*

Park City è una località turistica in rapida espansione, un insediamento suburbano di seconde case situato ventisette miglia a est di Salt Lake City nella regione delle Wasatch Mountains, nello Utah. La statale 224 collega Park City all'autostrada 80 che passa a meno di sei miglia dal margine settentrionale della cittadina.

Per raggiungere il centro di Salt Lake City in automobile, in condizioni atmosferiche favorevoli, ci vogliono trentacinque minuti. L'insediamento minerario originario si trova in un canyon lungo meno di due miglia e largo un miglio e mezzo che si estende lungo un asse Nord-Sud; fu fondato alla fine degli anni sessanta dell'Ottocento dopo che nella zona erano stati scoperti giacimenti di argento. L'attività di estrazione durò fino al 1898, quando un incendio distrusse buona parte della città. Park City fu ricostruita, ma l'incendio segnò comunque la fine di un'epoca. La riduzione del rendimento delle miniere portò a una contrazione dell'economia locale che durò fino agli anni cinquanta. Park City sembrava destinata a diventare una città fantasma.

Il crescente interesse per lo sci segnò l'inizio della ripresa economica. Furono create piste e skilift sulle montagne a nord e a ovest di Park City; nella città vecchia furono aperti hotel e ristoranti. Le buone condizioni sciistiche, un'atmosfera pittoresca da vecchio West e migliaia di acri non ancora edificati nei pressi della città spinsero gli investitori a immaginare uno sviluppo secondo i medesimi criteri di Aspen, in Colorado.

Nel 1977 era in atto la seconda espansione economica di Park City, con la progettazione o costruzione di ampie aree destinate all'edilizia residenziale immediatamente a nord della città vecchia. Sei lotti di case unifamiliari, diversi condomini, un centro commerciale, un grande albergo, un centro congressi e due campi da golf erano in fasi diverse di completamento. Prima dell'edificazione, la maggior parte di quelle aree erano state terra di nessuno, mentre un lotto vicino alla città aveva avuto una funzione di discarica per i rifiuti minerari. Fu in quell'area che ebbe luogo parte dello sviluppo edilizio più ambizioso; fu soprattutto lì che lavorai fra il 1978 e il 1979.

L'individuazione di Park City come soggetto fotografico nasceva dal desiderio di raccontare la nascita ex novo di una tipica città del West più ancora che da una volontà di mettere in evidenza gli aspetti negativi del luogo. Dopotutto la maggior parte degli americani nati come me in quella parte dell'America dopo la Seconda guerra mondiale vive in complessi simili a quelli di Park City. Park City era interessante in quanto caso paradigmatico e per la comodità di poter assistere in un luogo circoscritto a diverse fasi di uno sviluppo estremamente intenso e variegato, anche se le città che spuntano da un giorno all'altro nel deserto del West sembrano sempre accompagnate dall'inquietante possibilità di svanire altrettanto rapidamente di come sono sorte.

La prima volta che andai a Park City ad attirare la mia attenzione non furono gli edifici in costruzione ma il territorio. A parte qualche film o fotografia di calamità naturali, non mi era mai capitato di vedere un paesaggio così cupo, caotico e devastato. La maggior parte dei terreni erano stati rivoltati e apparivano butterati e disseminati di pezzi di legno, fildiferro ritorto, metallo arrugginito e vetri rotti; la vegetazione era estremamente rada. Questa sensazione di "materia fuori posto" era attribuibile solo in parte ai rifiuti dell'attività mineraria prima e poi di quella edilizia; anche la terra che era riuscita a sottrarsi alle due fasi di sviluppo era attraversata da un silenzio e da un senso di morte innaturali. L'impressione che ne ebbi nel complesso fu di distruzione violenta, sterile. Nei due anni e mezzo che lavorai a Park City, questa impressione non mi abbandonò mai completamente e fu anzi rafforzata da ciò che vidi in seguito.

In una recensione del *Canto del boia* di Norman Mailer, un romanzo ambientato in parte nello Utah, Joan Didion ha scritto:

Il vero protagonista [del libro di Mailer] è quel vuoto sconfinato così centrale nell'esperienza del West, un nichilismo che si pone in antitesi con la letteratura e con qualsiasi altra forma di cemento umano, uno sgomento così prossimo allo zero che le voci umane si affievoliscono, si dissolvono come una scritta in cielo creata da un aereo in movimento. Sotto "il blu immenso dell'intenso cielo del West americano", come lo definisce Mailer, "nulla fa differenza".<sup>1</sup>

Nel mondo pieno di ottimismo dello sviluppo economico, le condizioni di quel territorio trasmettevano un totale senso di vacuità. Il perché la terra avesse quell'aspetto non era un mistero. La maggior parte dei cantieri era situata su terreni che in passato erano stati utilizzati come discarica per i rifiuti minerari. Il fatto che le discariche risalissero a molto tempo prima non aiutava a mitigare l'immagine di distruzione; negli anni il vento e l'acqua avevano polverizzato ulteriormente il terreno. La terra portava segni visibili dell'uso che ne era stato fatto, e quel che restava aveva un proprio ordine che non era né pittorico né non-pittorico. Da un punto di vista fotografico, quel paesaggio era dotato di una

struttura autonoma: qualsiasi tentativo di imporvi un diverso criterio ordinatore sarebbe stato inutile.

Il lettore potrebbe pensare a questo punto che io abbia semplicemente deciso di puntare l'apparecchio fotografico verso l'orizzonte: l'impressione è sostanzialmente corretta, almeno per quanto riguarda i primi diciannove elementi di *Park City*. I caratteri formali di queste immagini evocano la presenza di un ordine implicito nella scena ritratta dall'apparecchio fotografico, una dimensione estetica che ricorda quella delle foto della superficie di Marte effettuate dalla NASA.

Se, come si sostiene comunemente, la fotografia traduce automaticamente in forma il suo contenuto, si possono dare per scontate le qualità formali della fotografia come condizione insita nella sua stessa esistenza, e dunque la questione del formalismo inteso come scelta di un approccio estetico resta una questione astratta. Quello che non è astratto è il modo in cui la forma fotografica riflette e descrive forme e accadimenti del mondo fenomenico.

Le fotografie catturano e fissano nel tempo e da un determinato punto di vista la superficie del mondo: una superficie specifica che, per le sue caratteristiche di immediatezza e corrispondenza a quella determinata realtà, non permette di estrapolare accurate e adeguate generalizzazioni sul mondo che si estende oltre i bordi dell'inquadratura. Il che equivale a dire che la singola fotografia offre spesso una visione molto limitata e parziale della realtà esterna. Ho pensato dunque che fosse preferibile realizzare una serie di immagini con cui abbracciare per così dire il soggetto e descriverlo in modo dettagliato. In *Park City*, come del resto nella maggior parte dei miei lavori precedenti, l'unità di misura del lavoro non è data dalla singola immagine ma dalla serie. Lavorare in serie permette di sollevare tematiche, di svilupparle attraverso la ripetizione, di verificarle, di riorganizzarle in sottocategorie; consente di articolare una sintassi visiva che mostri diversi aspetti di uno stesso soggetto. Il risultato è paragonabile al film non-narrativo, al "film di carta", per usare una definizione di Larry Sultan. E mentre un "fotogramma" può essere più interessante o esteticamente più bello di un altro, ogni immagine ha eguale rilevanza e acquista significato dal contesto d'insieme dell'opera. La singola immagine tolta dal contesto della serie resta un frammento.

In un progetto di questo tipo, l'ideale sarebbe che il fotografo fosse invisibile e il mezzo di espressione trasparente. Io aspiro a questo livello di oggettività: desidero che il lavoro sia neutrale, senza inflessioni e il più possibile libero da pregiudizi estetici o ideologici. Voglio che le fotografie di *Park City* si attengano alle consuetudini della visione ordinaria nella speranza che non siano considerate espressione personale dell'artista ma letterale presentazione del soggetto.

Ogni immagine è accompagnata da un titolo con l'indicazione esatta del luogo, un invito implicito all'osservatore a visitare la scena per giudicarne l'au-

tenticità.<sup>2</sup> L'osservatore è invitato inoltre a tener conto del contesto in cui l'immagine è stata realizzata, visto che informazioni molto importanti si riferiscono a ciò che avviene al di fuori dei confini dell'immagine. Questa tecnica si basa sull'idea di mostrare il soggetto con la massima precisione e chiarezza possibili. In diverse immagini della serie *City Park*, alcune informazioni importanti sono contenute in piccoli dettagli o appena visibili in lontananza: da qui la scelta di un'immagine ad alta definizione. Ho cercato di dare eguale rilievo a ogni parte dell'immagine evitando di privilegiarne una a scapito delle altre; volevo evitare di imporre all'osservatore una pre-selezione dei dati importanti e dargli invece la possibilità di effettuare una propria scelta selezionando da una serie di informazioni rese in modo democratico.<sup>3</sup>

In particolare volevo che il lavoro trasmettesse la straordinaria luminosità della luce d'alta quota che avvolge Park City. I contorni netti e affilati non sono ammorbiditi dalla situazione atmosferica. L'impressione è di essere nel vuoto; ogni elemento dell'immagine appare fisso in un suo spazio separato, come se lo spazio fotografico fosse discontinuo. Anche negli interni degli edifici si registrava questa mancanza di atmosfera, ma qui la sensazione era di imprigionamento e claustrofobia. Di recente ho mostrato il lavoro di *Park City* a Walter Hopps, di cui stimo molto l'opinione. Dopo avere guardato le fotografie in modo piuttosto approfondito, Hopps ha commentato che nell'arte occidentale l'interesse per il paesaggio è stato una prerogativa dell'età moderna. La sua osservazione mi ha colpito: riflettendoci un attimo, è talmente giusta e ovvia che ho provato imbarazzo per non averci pensato prima.

Quello che secondo me intendeva dire è che, in quasi ventimila anni in cui l'uomo ha creato immagini di divinità, animali e dei suoi simili, solo negli ultimi quattrocento anni il paesaggio nell'arte ha smesso di fare da sfondo a figure umane per diventare protagonista. Solo dopo determinati cambiamenti epocali si è arrivati a pensare al paesaggio come oggetto degno di contemplazione estetica. Fra queste svolte la più importante è stata la fine di una concezione della terra come sede primaria di produzione economica: nel momento in cui il modello agrario fu intaccato da quello industriale, fu possibile acquisire il distacco necessario per una contemplazione della terra intesa come "paesaggio". (Questa trasformazione ebbe luogo in un più ampio contesto di declino di una visione mistico-religiosa del mondo, di affermazione dell'empirismo e, legato a quest'ultimo fenomeno, di un rinato interesse per il mondo materiale e profano.)

Vale la pena di toccare questo punto per sottolineare come la nostra visione della natura, che ci piace per lo più considerare come un fatto intrinseco ("naturale"), sia di fatto un prodotto culturale della rivoluzione industriale.

La nostra interpretazione del paesaggio è una conseguenza dell'industrialismo per due aspetti importanti. Il primo, e più ovvio, è che nella maggior parte

del globo e in tutto il mondo sviluppato le tecnologie industriali hanno fisicamente trasformato il paesaggio. È sufficiente considerare il porto di Los Angeles per rendersene conto, anche se è difficile immaginare negli Stati Uniti, in Europa occidentale e in Giappone un luogo ove non vi siano tracce dell'industrialismo o dei suoi prodotti di scarto.

Meno banale e ben più diffuso è il fatto che il nostro approccio nei confronti del paesaggio è condizionato dalla nostra condizione di abitanti di una società industriale, che ci trasmette i valori che proiettiamo sulla natura.

Nel *Fedro* di Platone, quando il protagonista chiede a Socrate per quale motivo non si avventuri mai oltre le porte della città, Socrate afferma di ricercare la saggezza non fra gli alberi e in campagna ma in mezzo agli uomini. Il messaggio implicito è chiaro: a Socrate, che è alla ricerca della saggezza etica, la natura appare priva di idee e significato. Se oggi un nostro contemporaneo negasse il ruolo della natura come fonte di conoscenza, lo considereremmo persona ignorante o sospetteremmo un intento provocatorio nella sua affermazione. Nella nostra cultura che non tiene in grande considerazione la saggezza etica, l'osservazione sistematica dei fenomeni naturali è il caposaldo della scienza, la quale rappresenta a sua volta una suprema conquista della nostra cultura. L'interesse per il mondo naturale è un ottimo business, e in una società capitalista questa argomentazione di solito è sufficiente.

D'altra parte non è del tutto improprio associare lo "stato selvaggio" in natura a uno "stato selvaggio" in senso etico. La natura è moralmente neutrale e sembra adattarsi (perlomeno per ora) a qualsiasi sistema di convinzioni le si imponga.

Una delle concezioni della natura più comuni nella società capitalista è anche una delle più rigorose e terribili: «Il paesaggio come bene immobiliare». <sup>4</sup> Questa è la visione della natura che mi si presentò a Park City e quella che ho voluto mostrare nelle mie fotografie. Sapere che su una distesa apparentemente ininterrotta di terra siano state tracciate linee invisibili che delimitano le proprietà e indicano l'impianto del futuro sviluppo edilizio significa percepirla in modo completamente diverso da come si farebbe altrimenti. Il fatto che quelle linee di demarcazione coincidano solo casualmente con la topografia del luogo e siano il risultato arbitrario della speculazione finanziaria è testimonianza del disprezzo talvolta ingordo della nostra cultura per il mondo naturale in quanto tale.

Secondo questa concezione, la terra improduttiva è marginale; "natura" è ciò che resta dopo aver soddisfatto ogni altra esigenza umana. Il fatto che la terra offra alla nostra società una arena eccellente per mettere in scena la propria avidità rivela quale sia la vera dimensione "contemporanea" del paesaggio. Sarebbe tuttavia semplicistico sostenere che nella nostra cultura la concezione della natura non sia più complessa della pura cupidigia. La natura suscita

nell'uomo anche altri tipi di risposte, risposte che rivelano alcune contraddizioni fra le sue azioni e l'immagine che egli ha di se stesso.

L'uomo ha una visione strumentale della natura e nello stesso tempo la concepisce come un rifugio dalla sua stessa tendenza a strumentalizzarla; sebbene i sistemi produttivi creati dall'uomo rispecchino i processi naturali, egli si pone nei confronti degli uni e degli altri in modo molto diverso. Se prova soggezione nei confronti dei processi naturali, ciò avviene a causa della distanza della natura dalla volontà dell'uomo e non suo malgrado. La natura è intrinsecamente lontana, non ha nulla a che vedere con noi, ci volta le spalle. Contemplare un qualsiasi paesaggio è come osservare l'abisso, senza alcuna implicazione di fascinazione o timore. L'opacità della natura appare come un possibile rifugio dalla soggettività, e tuttavia l'uomo non viene mai a patti con la natura. Può scegliere di credere, come fece Rilke, che l'arte sia un modo per ritrovare se stesso nel paesaggio; ma questo assunto, per quanto affascinante, sembra basarsi più sull'illusione che sulla realtà: forse perché abbiamo poca fiducia nel potere dell'arte, o forse perché alla fine abbiamo capito che il nostro estraniamento è ormai al di là di ogni possibilità di riconciliazione. È questa, a mio parere, la qualità "contemporanea" del paesaggio.