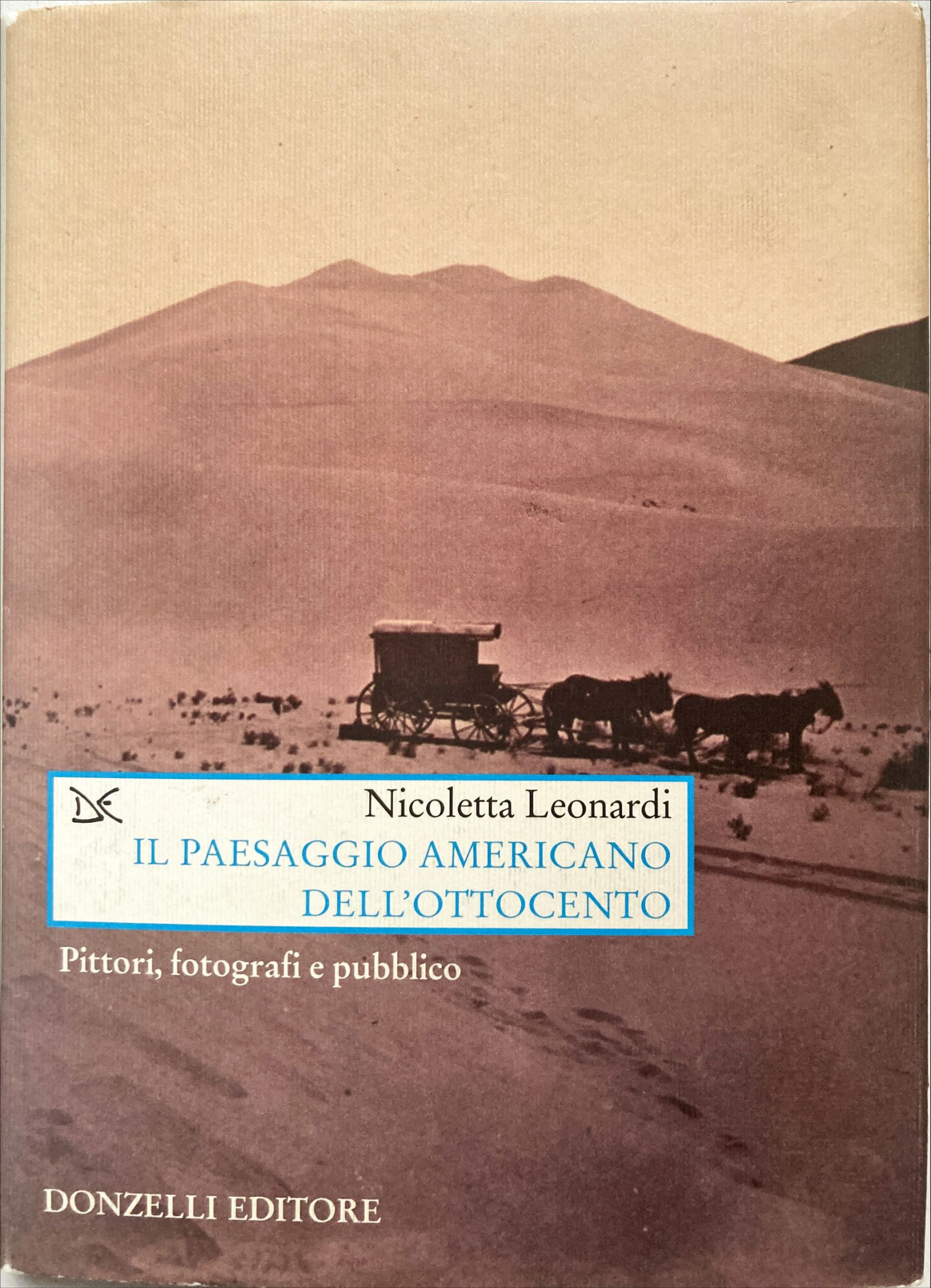


Nicoletta Leonardi

IL PAESAGGIO AMERICANO DELL'OTTOCENTO

Pittori, fotografi e pubblico

DONZELLI EDITORE

I. La nazione della natura

«Vogliamo l'esatto e il vasto.
Vogliamo i nostri sogni e le
nostre matematiche».

Ralph Waldo Emerson

Fin dai tempi della scoperta, l'America apparve alla cultura europea come un immenso spazio paesaggistico. L'esistenza di un continente vergine e inesplorato sembrò materializzare antiche utopie di rigenerazione in un luogo remoto dalla natura incontaminata nel quale iniziare una nuova vita. Tuttavia, non vi fu mai unanimità nelle descrizioni del Nuovo Mondo. Già nella letteratura elisabettiana di esso apparvero due immagini differenti: quella del giardino pastorale e quella della natura primitiva e indomabile. Il paesaggio americano evocò tanto l'Eden, paradiso riconquistato colmo di abbondanza, l'Arcadia e la ricomparsa di Atlantide, quanto lo stato originario selvaggio della Terra come si credeva fosse al momento della creazione[1].

[1] Sulle reazioni europee alla scoperta dell'America si veda l'importante studio di A. Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo*, Ricciardi, Milano 1973. Cfr. inoltre R. Cawley, *The Voyagers and Elizabethan Drama*, Heath, Boston 1938 e *The Puritans: A Sourcebook of Their Writings*, a cura di P. Miller e T. H. Johnson, Harper & Row, New York 1963.

Intorno al 1605, il poeta inglese Michael Draydon descrisse la Virginia come unico paradiso della terra, dove:

La Natura ha in serbo
Uccelli, cacciagione e pesce,
E la terra più fertile,
Senza alcuna vostra fatica,
Tre raccolti in più,
Che eccedono i vostri desideri.

Al contrario, a William Bradford, governatore della colonia di Plymouth nel 1620, il paesaggio del New England apparve ostile e sgradevole: «un'orribile e desolata regione selvaggia, piena di bestie feroci e di uomini selvaggi»[2].

I coloni puritani, che assimilarono l'emigrazione nel Nuovo Mondo ove fondare la nazione rigenerata alla fuga del popolo ebraico dalla tirannia verso la libertà, attribuirono agli scenari paesaggistici del continente americano entrambi i caratteri. Convinti che nulla potesse accadere se non per volontà della provvidenza divina, essi accolsero le avversità della terra vergine, insieme ai suoi aspetti più assimilabili all'Eden, come rivelazione al nuovo «popolo scelto» del disegno divino inscritto nel paesaggio. Negli appunti di Jonathan Edwards, teologo e predicatore vissuto nel New England durante la prima metà del Settecento, il territorio americano compare nel suo duplice aspetto: «Il libro della Scrittura è l'interprete del libro della natura. Come il tuono e le nuvole del temporale [...] hanno un'ombra della maestà di Dio, così il cielo azzurro, i prati verdi e i fiori hanno un'ombra dei dolci attributi di Dio»[3].

[2] Entrambe le fonti sono citate in L. Marx, *La macchina nel giardino*, Edizioni Lavoro, Torino 1987, p. 36 (ed. or. *The Machine in the Garden*, Oxford University Press, New York 1964).

[3] J. Edwards, *Images or Shadows of Divine Things*, a cura di P. Miller, Yale University Press, New Haven 1948, p. 61. Tutte le citazioni tratte da originali in lingua inglese sono state da me tradotte, tranne laddove indicato diversamente.

Durante l'Ottocento, negli anni della grande espansione territoriale e dell'ascesa economica, la giovane repubblica si costituì attorno all'idea di natura rigeneratrice dai tratti fortemente nazionalistici. La rapida espansione che, a partire dagli anni trenta, portò i territori degli Stati Uniti dal Mississippi fino all'attuale superficie, fu vissuta come il compimento del «destino manifesto» annunciato dai rivoluzionari americani: la creazione di una grande repubblica ricca, democratica e felice[4].

Il successo del processo di edificazione nazionale degli Stati Uniti fu dovuto, oltre che alla robustezza economica, a importanti fattori socio-culturali. In primo luogo, la fortissima religiosità della cultura americana e l'immagine del paesaggio del Nuovo Mondo come «terra promessa» fecondarono il germe utilitaristico del pensiero puritano e unificarono le varie sette protestanti nella conquista e nell'evangelizzazione dei territori dell'Ovest. Inoltre, la nascita della cultura di massa, le cui prime manifestazioni si ebbero in America intorno agli anni trenta, favorì la diffusione presso un vastissimo pubblico del culto nazionalistico della natura[5].

Le immagini del paesaggio selvaggio e del giardino pastorale furono entrambe di centrale importanza nella formazione dell'identità culturale di quella che lo storico Perry Miller ha definito «la nazione della natura»[6]. Ma come conciliare l'idea dell'America come terra vergine e incontaminata, selvaggia o pastora-

[4] W. LaFeber, *The New Empire*, Cornell University Press, Itacha 1963; R. W. van Alstyne, *The Rising American Empire*, Oxford University Press, New York 1960; W. E. Weeks, *Building the Continental Empire: American Expansion from the Revolution to the Civil War*, Ivan R. Dee, Chicago 1996.

[5] P. Ortoleva, *Sviluppo capitalistico ed espansione territoriale negli Stati Uniti (1830-1895)*, in Aa.Vv., *La Storia*, Utet, Torino 1985, VI, pp. 133-64.

[6] P. Miller, *Nature's Nation*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1967 e Id., *Errand in the Wilderness*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1967. Sulla cultura coloniale americana si veda inoltre H. N. Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1950 e S. Bercovic, *The Puritan Origins of the American Self*, Yale University Press, New Haven 1975.

le, con la corruzione della natura dovuta al progresso, con la civilizzazione e, ancor più, con le rivoluzionarie trasformazioni che le macchine introducevano nel paesaggio?

La violazione della natura si propose immediatamente ai coloni come dilemma morale. Lo spettro della deformazione provocata dal progresso divenne un elemento permanente nella letteratura e nelle arti visive. Sia l'una che le altre si fecero interpreti del disagio collettivo dovuto alla contraddizione fra natura e macchina, e del timore individuale del pioniere, preoccupato di perdere la sua libertà nello spazio condiviso dei nascenti agglomerati urbani[7].

Emblematica, in questo senso, è l'opera del celebre pittore Thomas Cole, fra i primi e più significativi artisti della tradizione paesaggistica americana[8].

Nato a Bolton, in Inghilterra, nel 1801, Cole iniziò la carriera artistica all'età di quattordici anni come apprendista incisore di stampe su cotone. Figlio di un fabbricante di tessuti dagli scarsi successi economici, nel 1818 Cole emigrò con la famiglia in Ohio, dove apprese i rudimenti della tecnica ad olio presso un pittore itinerante di ritratti. Nel 1823 Cole si trasferì a Filadelfia per studiare presso la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Qui espose i suoi primi dipinti di paesaggio. L'anno successivo si stabilì a New York e continuò a realizzare con successo vedute paesaggistiche e tele di soggetto biblico. Fra il 1829 e il 1832 Cole soggiornò a lungo in Europa, dove incontrò Constable, Martin e Turner. La fama e i guadagni ottenuti gli permisero di trasferirsi, a metà degli anni trenta, nella piccola città rurale di Catskill, nella regione settentrionale dello stato di New York, soggetto privilegiato dei suoi quadri e celebre meta turistica della nuova borghesia americana. Nella sua ultima dimora l'artista morì improvvisamente nel 1848.

[7] Questo tema è presente nella letteratura americana da Thoreau, Cooper, Whitman, Hawthorne e Melville fino a Fitzgerald e Faulkner.

[8] Fra gli studi più recenti su Cole si veda *Thomas Cole: Landscape into History*, a cura di W. H. Truettner e A. Wallach, Yale University Press, New Haven 1994.

Fra il 1832 e il 1836, Cole produsse, su commissione di un ricco collezionista di New York, cinque dipinti sul tema del progressivo decadimento della stirpe umana dalla beatitudine dello stato selvaggio, alla degenerazione provocata dall'incivilimento, fino al declino e alla completa estinzione. Il ciclo, intitolato *The Course of Empire*, è un'allegoria dell'America. In un passo del suo diario scritto durante la realizzazione del lavoro, Cole espresse il timore di una grande catastrofe sociale:

> Mi sembra che il principio morale della nazione sia molto più basso di prima, molto più di quanto la vanità consenta. Gli americani sono troppo affezionati all'idea di attribuire la grande ricchezza del paese al loro buon governo invece di rintracciarne le origini nelle sconfinate risorse e nelle opportunità politiche favorevoli del paese. È con sconforto che prevedo la caduta del governo repubblicano – la sua distruzione sarà il vento di morte della Libertà – perché se il governo Libero degli Stati Uniti non resiste più di un secolo, in cosa dovremo confidare? La speranza dei saggi e dei buoni sarà svanita – le scene di tirannia e ingiustizia, sangue e oppressione alle quali abbiamo assistito da quando il mondo è stato creato si ripeteranno[9].

Il primo dei cinque dipinti, *The Savage State* (ill. 1), è un riuscito esercizio sul tema del sublime alla maniera di Salvator Rosa. Esso contiene tutti gli elementi iconografici e stilistici presenti nei lavori di Cole sulla *wilderness* americana: il vasto paesaggio non coltivato, le nuvole scure in movimento, l'atmosfera cupa, segno di un pericolo incombente. Il colore rosato della luce, l'inclinazione dei raggi luminosi e la presenza della nebbia indicano che il sole è appena sorto. Il verde fogliame degli alberi ci informa, inoltre, che la primavera è al suo inizio. La vetta rocciosa rappresentata sullo sfondo è l'unico elemento del paesaggio che compare in tutti i quadri del ciclo, a ricordare che l'azione si svolge sempre nello stesso luogo. In basso a sinistra, un uomo vestito di pelli animali e armato di arco e frecce ha appena colpito a morte un cervo. Sulla destra, le tende montate in cer-

[9] Annotazione di Cole sul suo diario datata 21 agosto 1835, citata in A. Miller, *The Empire of the Eye. Landscape Representations and American Cultural Politics, 1825-1875*, Cornell University Press, Ithaca-London 1993, p. 23.

chio in una zona pianeggiante e le numerose figure danzanti attorno a un fuoco testimoniano la presenza di un popoloso accampamento indiano. Al di sotto di esso, alcune canoe risalgono il fiume. Come indicato dallo stesso Cole nello scritto di accompagnamento alle tele distribuito ai visitatori in occasione dell'esposizione al pubblico del ciclo dei dipinti, *The Savage State* rappresenta l'alba della civiltà, la «società ai suoi primi rudimenti», quando gli uomini erano «tenuti insieme dall'aiuto che essi si fornivano reciprocamente»[10]. Quest'immagine sembra echeggiare il mito del buon selvaggio di Jean-Jacques Rousseau.

Nel dipinto successivo, *The Pastoral or Arcadian State* (ill. 2), l'estetica del sublime è sostituita dalla compostezza classica della tradizione paesaggistica di ispirazione pastorale. Questa volta, l'artista emulato è Claude Lorraine. Il dipinto, scrisse ancora Cole,

> presenta la stessa scena molto tempo dopo. L'evolversi graduale della società ha comportato un cambiamento nel paesaggio. Ciò che era «inesplorato e selvaggio» è stato domato e ammorbidito. I pastori conducono le greggi, il contadino lavora il suolo con l'aratro spinto dai buoi e il commercio comincia a stendere le proprie ali[11].

Immersa nella luce sottile dell'estate, la scena è un idillio della cultura rurale. Sulla destra, alcune figure vengono intrattenute dalle note di un pifferaio. C'è chi danza, chi ascolta, chi conversa al suono della musica. Entrambe le discipline hanno raggiunto un livello di raffinatezza più elevato rispetto ai balli rituali celebrati nell'accampamento indiano, al cui posto si è sviluppato un villaggio di pescatori. Anche la scienza e l'industria sono agli albori: a indicare che il commercio marittimo ha avuto inizio, alcune barche si muovono nel fiume e un grosso natante è in costruzione lungo la riva. Sulla destra, un bambino disegna grossolanamente su una lastra di pietra le sembianze di una donna in posa davanti a lui con in mano un fuso. Le due figure rappresentano rispettivamente la nascita della pittura e della manifattura. È significativo il fatto che Cole abbia posto il proprio monogramma sulla stessa lastra su cui disegna il bimbo. In tal modo, infatti, la pittura americana viene rappresentata come l'espressione culturale di un popolo giovane, sincero e innocente.

[10] T. Cole, *The Course of Empire*, New York 1836, citato in E. C. Parry III, *Thomas Cole's «The Course of Empire»: A Study in Serial Imagery*, tesi di dottorato, Yale University, 1970, p. 193.

[11] T. Cole, *The Course of Empire*, New York 1836, citato in E. C. Parry III, *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*, University of Delaware Press, Newark 1988, p. 159.

Nella beatitudine della scena arcadica vi sono alcuni elementi che lasciano presagire la futura decadenza: al centro, in primo piano, un soldato armato ci ricorda che la guerra è un elemento della civilizzazione; in basso, all'estrema destra, l'albero reciso dall'uomo indica come il progresso si affermi a scapito dell'ambiente naturale.

Cole dipinse la scena seguente, *The Consummation of Empire* (ill. 3) su una tela di dimensioni più grandi delle altre. Destinata a essere appesa alla parete al di sopra di una porta, in posizione centrale rispetto ai restanti quadri del ciclo (fig. 1), essa

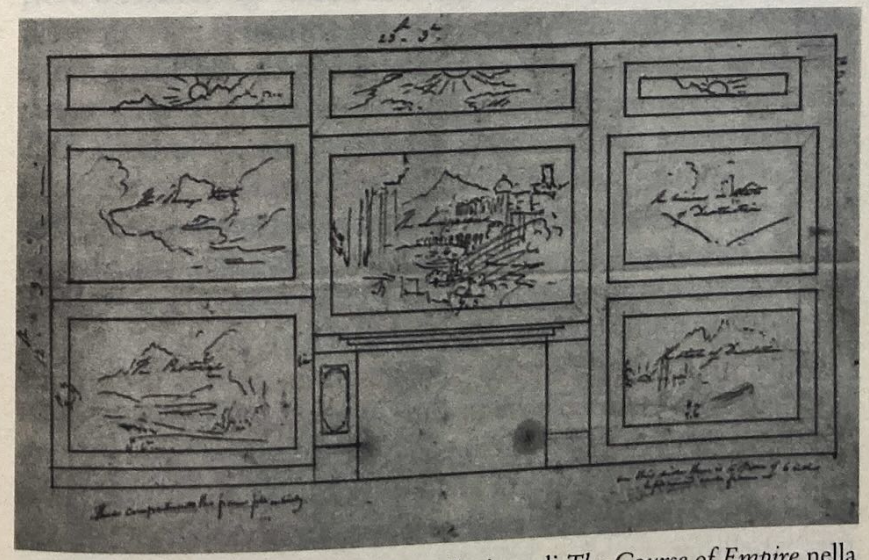


Figura 1. Disegno del progetto di installazione di *The Course of Empire* nella quadreria di Luman Reed, 1833. Penna e inchiostro marrone su matita, 26,7 × 32,4 cm. Detroit Institute of Arts.

rappresenta la fase culminante dello sviluppo umano: un impero all'apice della potenza e dell'autocelebrazione. Agli occhi di un commentatore del «New York Mirror», il dipinto apparve come la rappresentazione del

> raggiungimento, ad opera dell'uomo, di uno stato di relativa perfezione [...]. Insieme al trionfo dell'arte è il trionfo del conquistatore, e insieme agli emblemi della pace e della religione vediamo i segni della guerra e lo sfoggio di orgoglio e vanità. L'ostentata messa in mostra delle ricchezze è succeduta allo sforzo dell'industriosità virtuosa e allo studio della natura e della verità [...]. L'uomo ha ottenuto il potere senza conoscerne il vero uso, e ne ha abusato[12].

Sulle rive del fiume sorge ora un ricco agglomerato urbano bagnato dalla luce abbagliante di un pomeriggio di fine estate. Sebbene sullo sfondo la montagna sia ancora visibile, gli opulenti edifici di marmo decorati in oro hanno completamente ricoperto le verdi colline. Al suono di una fanfara di trombe, l'imperatore, vestito di rosso e seduto su di un grande carro spinto da un elefante, attraversa il ponte passando al di sotto di un arco trionfale, mentre giovani donne gli lanciano fiori tutto intorno. Il corteo imperiale si apre con lo sfoggio del bottino di guerra, un carro ricolmo di tesori, per finire con la sfilata dei senatori, delle guardie e dei prigionieri. Una statua di Minerva che tiene in mano una figura alata, simbolo della vittoria, è posata su un piedistallo sorretto da quattro colonne. A sinistra, sulle scalinate di ingresso al tempio, vi è una moltitudine di sacerdoti vestiti di bianco. Sulla destra, l'imperatrice guarda lo spettacolo seduta su un trono, circondata da dame di corte e inservienti. Ai suoi piedi, vicino a una grande fontana, un anziano filosofo registra su un papiro il dramma che si svolge davanti ai suoi occhi. I semi della distruzione sono infatti ben più evidenti che nel quadro precedente. La presenza dei prigionieri indica che l'impero si è costituito attraverso l'aggressione territoriale ed è segno premonitore di future ribellioni. La scena è inoltre pervasa dal lusso eccessivo e

[12] «New York Mirror», 4 novembre 1836.

ostentato che prelude alla decadenza dei due dipinti conclusivi. La folla affacciata ai balconi e ai parapetti degli edifici è anch'essa sintomo di un pericolo imminente. È infatti più che probabile che il pubblico del tempo l'associasse alle note teorie di Robert Malthus che, nel 1798, aveva previsto una grande carestia in Gran Bretagna e nei paesi in via di industrializzazione qualora la crescita della popolazione avesse mantenuto costante il suo tasso di incremento[13].

Nel quarto atto del dramma allegorico di Cole, *Destruction* (ill. 4), l'ordine ha lasciato il posto al caos.

> Il lusso – scrisse ancora l'artista – ha portato all'indebolimento e alla destabilizzazione. Un nemico selvaggio è entrato nella città. È in corso una violenta tempesta. I muri e le colonne sono stati demoliti. I templi e i palazzi bruciano [...]. I soldati lottano in mezzo al fumo e alle fiamme degli edifici caduti.

Sulla terrazza a destra, gli invasori attaccano non soltanto le truppe imperiali, ma le donne. Una di esse viene tirata per i capelli; un'altra si getta nel fiume per evitare le attenzioni rapaci di un soldato che la tiene per la tonaca. Il vortice di nuvole nere che annuncia l'approssimarsi della tempesta si unisce al fumo prodotto dalle fiamme che divampano in un palazzo.

Il quadro, dagli effetti simili alle mezzetinte drammatiche di Martin e ai tumulti atmosferici di Turner, è un perfetto esempio dell'estetica del sublime apocalittico. Esso presenta inoltre numerose analogie con le versioni popolari di questo tipo di immagini rappresentate nei diorama e nei panorama del periodo a Londra e New York[14]. È certo che Cole abbia utilizzato queste

[13] R. Malthus, *An Essay on the Principle of Population as it Affects the Future Improvement of Society*, London 1798.

[14] Il panorama di Robert Burford dal titolo *Pandemonium, from Milton's Paradise Lost*, tratto dalle illustrazioni di Martin ed esposto a Londra durante il soggiorno in Inghilterra di Cole, presenta effetti assai simili. Mentre l'artista lavorava al ciclo di dipinti, nel nuovo edificio per diorama di New York erano inoltre in mostra un enorme *Departure of the Israelites out of Egypt* e un diorama raffigurante un incendio a Mosca con effetti luminosi e manichini mobili. W. Born, *American Landscape Painting: An Interpretation*, Yale University Press, New Haven 1988.

fonti per soddisfare la richiesta di un pubblico che nutriva un forte interesse per scene di caos e distruzione. Per questo, egli combinò il linguaggio e l'iconografia dell'arte elevata con il senso di spettacolo e di dramma della cultura popolare.

The Course of Empire (ill. 5) si conclude con una veduta delle rovine della città imperiale:

> La violenza e il tempo hanno distrutto i lavori dell'uomo, e l'arte si dissolve negli elementi della natura. La meravigliosa saga è finita, i rumori della battaglia sono cessati – la moltitudine è affondata nella polvere – l'impero si è estinto.

La vita umana è svanita nel nulla e la natura ha ripreso possesso della scena. Gli uccelli hanno fatto il nido sulla colonna e la vegetazione cresce sulle rovine. Due cervi pascolano lungo la riva del fiume di fronte al tempio dorico. Liberi da ogni pericolo generato dalla presenza dell'uomo, gli animali vagano senza rischi fra le rovine della civiltà. È sera, e la luna «compare nel cielo al tramonto proprio laddove il sole era sorto nel primo dei dipinti».

Il ciclo pittorico sulla nascita e il declino della civiltà era fra i progetti dell'artista fin dal decennio precedente la sua realizzazione. Prima di rientrare a New York da un lungo soggiorno in Europa, Cole scrisse, chiedendogli di finanziare il progetto, a Robert Gilmor, un ricco e sofisticato finanziere in pensione residente a Baltimore, che in pochi anni aveva messo insieme la più significativa raccolta d'arte degli Stati Uniti. Ma il collezionista, che di Cole preferiva le vedute paesaggistiche, declinò la proposta.

Giunto in America, Cole incontrò Luman Reed, un imprenditore di New York arricchitosi con il commercio di generi alimentari. *Self-made man* autodidatta, Reed non era colto né raffinato e viveva in maniera modesta nonostante le disponibilità economiche. L'incontro con Cole avvenne proprio nel momento in cui Reed aveva appena cambiato casa e cercava dipinti per decorare le pareti della sua nuova dimora. Reed si dimostrò un benefattore ideale, che incoraggiò e aiutò Cole a seguire le sue intuizioni e inclinazioni artistiche.

Nel settembre 1833, Cole persuase Reed a commissionare i cinque dipinti per la somma, allora molto alta, di 2500 dollari. L'opera venne portata a compimento nonostante la morte del collezionista, avvenuta nel giugno del 1836. Alla consegna del lavoro, la famiglia Reed pagò a Cole, oltre alla somma pattuita, altri 2000 dollari. I numerosi biglietti d'ingresso, venduti al pubblico in occasione dell'esposizione dei dipinti alla National Academy of Design nel giugno del 1836, fruttarono all'artista ulteriori guadagni. Una lettera indirizzata dal genero di Reed a Cole ci informa infatti che a seguito dell'esposizione quest'ultimo ricevette circa «1000 dollari in contanti e un *Milione* in fama»[15].

Cole trasse il titolo del lavoro dai *Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America* (1752) di George Berkeley:

> Il corso dell'Impero è volto ad Occidente;
> I primi quattro Atti già finiti
> Un quinto chiude il Dramma con il Giorno:
> Il Risultato più nobile del tempo è l'ultimo[16].

Nella poesia, le giovani e prospere colonie americane vengono contrapposte alle rovine della vecchia Europa: ad esse è affidato il futuro della civiltà occidentale. Fra le possibili fonti letterarie di Cole vi è anche *The Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon (1776-1788), che apparve in coincidenza con l'indipendenza americana, evento che segnò la sconfitta di un impero e la fondazione di un altro. Cole citò inoltre alcuni versi di *Childe Harold's Pilgrimage* di Lord Byron (1812-1818) nell'annuncio pubblicitario dell'esposizione di *The Course of Empire* da lui stesso redatto e pubblicato sui giornali:

> Ivi è la morale di tutte le vicende umane,
> non è che il fato che si ripete:

[15] T. Allen, lettera a Thomas Cole datata 27 dicembre 1836, in *Mr. Luman Reed's Picture Gallery: A Pioneer Collection of American Art*, a cura E. M. Foshay, Harry N. Abrams, New York 1990.

[16] G. Berkeley, in *Berkeley: A Literary Tribute*, a cura di D. La France, Heyday Books, Berkeley 1997.

prima la Libertà e poi la Gloria, e, quando questa manca,
la Ricchezza; Vizio, Corruzione e Barbarie alla fine.
E la Storia, pur con tutti i suoi vasti volumi,
non ha che una pagina [...][17].

La grande fama di queste speculazioni storiche è certamente da mettere in relazione agli eventi del tempo: la Rivoluzione americana, la Rivoluzione francese, l'età napoleonica e la rivoluzione industriale. Questi fatti diedero a Cole e ai suoi contemporanei il senso vivo della storia nel suo farsi: un processo complesso e turbolento reso comprensibile attraverso il tentativo di identificare cicli ripetuti e riconoscibili. In *The Course of Empire* Cole applicò il modello dei corsi e ricorsi della storia agli Stati Uniti. Più precisamente, il ciclo di dipinti è ispirato al programma espansionista, utilitarista e democratico di Andrew Jackson[18].

Presidente dal 1829 al 1837, Jackson promosse l'espansione territoriale e la crescita delle nuove città industriali. Gli anni del suo potere segnarono il passaggio dallo Stato coloniale al consolidamento economico, sociale e culturale della nazione. La formula democratica jacksoniana sosteneva lo sviluppo dell'economia di mercato in nome della moltitudine. Questa politica favorì l'affermazione della nuova borghesia urbana, capace di mettere insieme enormi fortune assai rapidamente. Per questo, il presidente fu considerato una minaccia alle élites terriere, finanziarie e mercantili del paese. Accusato di dispotismo e di demagogia, egli fu spesso descritto sarcasticamente come il Cesare americano. I suoi oppositori erano legati all'immagine degli Stati Uniti come una repubblica pacifica fatta di piccole comunità rurali autosufficienti proposta da Thomas Jefferson. Nella loro prospettiva, le ricchezze eccessive prodotte in seno

[17] G. Byron, *Childe Harold's Pilgrimage, All'Italia*, canto IV, prefaz., introd., note e traduzione di G. Salvatore, Palladio editrice, Salerno 1990. A. Wallach, *Cole, Byron and The Course of Empire*, in «Art Bulletin», dicembre 1968, pp. 375-9.
[18] A. Miller, *Thomas Cole and Jacksonian America: «The Course of Empire» and Political Allegory*, in «Prospects», XIV, 1989, pp. 65-92.

all'industrialismo e al libero mercato avrebbero allontanato il paese dai principi etici e religiosi dei padri fondatori, portando alla corruzione e alla rovina.

Cole era legato alla politica conservatrice federalista dei vecchi proprietari terrieri. La figura del conquistatore che compare in *The Consummation of Empire* potrebbe alludere proprio a Andrew Jackson e al trionfo dei capitalisti urbani di New York che crescevano durante la sua presidenza; un trionfo che, secondo l'artista, avrebbe portato alla rapida distruzione del paese. Nella sua opera, come in quella di molti altri pittori a lui contemporanei, è vivo il dilemma fra la natura e il progresso, il rurale e l'urbano, l'espansione e il consolidamento, che il popolo americano si trovò ad affrontare al momento dello sviluppo industriale e dell'espansione territoriale.

In un fondamentale studio sui rapporti fra tecnologia e ideale pastorale in America, Leo Marx ha sostenuto che le antinomie fra l'idea di territorio vergine e «l'ascia distruttrice della macchina» furono risolte all'interno dell'universo simbolico del giardino coltivato dall'uomo[19]. In effetti, quest'ultimo tema si fece sempre più ricorrente nell'iconografia paesaggistica durante il periodo di consolidamento del paese. Tuttavia, l'immagine del giardino coltivato non prevalse mai su quella della natura selvaggia. Anzi, proprio il persistere della duplice rappresentazione della natura come *wilderness* e *pastoral garden* costituì la risposta al problema morale della modernizzazione della terra vergine. Preservati con l'innovativa fondazione dei parchi nazionali, gli scenari paesaggistici incontaminati divennero nella percezione comune monumentali e pittoreschi luoghi di ristoro turistico del popolo americano; parallelamente la progressiva conquista meccanica del territorio fu tradotta in un'idea poetica, metafora di fecondità e sviluppo raggiunti attraverso il lavoro della terra, luogo perfetto per la convivenza fra macchina e giardino.

[19] Marx, *La macchina nel giardino* cit.

Il terreno su cui ebbe luogo la reazione di Cole, come di molti altri intellettuali americani suoi contemporanei, era stato preparato nel secolo precedente dai cosiddetti «poeti della natura», quali Blake e Wordsworth. Questi trovarono ripugnante lo squallore e la sofferenza intrinseci al nuovo sistema industriale e si fecero interpreti di un atteggiamento nostalgico nei confronti della felicità agreste. Le loro opere contribuirono in maniera decisiva al mutamento culturale che portò alla nascita del movimento romantico e alla protesta in favore della concezione organica della natura cui questo diede voce. Tuttavia, pensare che il culto americano del paesaggio sia un prodotto del romanticismo sarebbe errato. Come ha suggerito Leo Marx, si tratterebbe, piuttosto, di un'espressione post-romantica e industriale della teoria tipicamente americana della società ispirata all'ideale pastorale virgiliano.

Nelle *Bucoliche*, Virgilio aveva creato quel paesaggio intermedio, chiamato Arcadia, collocato idealmente fra la beatitudine della vita di campagna e il potere e la raffinatezza della città. Delicata fusione di mito e realtà e frutto del contrasto fra due mondi, l'ideale pastorale fornì agli americani il modello entro cui collocare il mito del buon pastore ritiratosi nel Nuovo Mondo. A cominciare dall'epoca di Jefferson, gli americani aspirarono alla realizzazione di un verde giardino ordinato portato a grandezza continentale. La forma pastorale fu inserita nel progetto dell'America come luogo in cui dare inizio a una nuova società occidentale. L'affermazione dei valori primitivi non implicò alcuna intenzione di applicarli a fondo. Per questo, il modello virgiliano fu modificato alla luce delle trasformazioni subite sotto l'impatto dell'industrializzazione. Nella versione americana esso materializzò la contraddizione fra il desiderio idealizzato di una vita semplice e rurale da una parte, e lo sviluppo di una società urbana e industriale dall'altra.

Le *Letters from an American Farmer* di J. Hector St. John de Crèvecour, uno dei corrispondenti di Jefferson, esemplificano

magistralmente l'idea pastorale dell'America[20]. All'inizio del libro, l'autore si presenta come un contadino americano semplice e ignorante impegnato a rispondere a un dotto e raffinato inglese che, con sua sorpresa, l'ha invitato a diventare suo corrispondente. Parlando l'accento dell'ignoranza rurale, egli dà voce al disprezzo nei confronti dell'Europa, al desiderio di dissociarsi dalle raffinatezze e dall'erudizione del Vecchio Mondo. Scettico nei riguardi delle idee astratte, Crèvecour è una specie di lockiano senza pretese convinto che la terra vergine penetri nella mente fornendo gli elementi per la costituzione di una nuova coscienza: la filosofia americana. Nelle *Letters*, egli narra della possibilità di cambiare la propria vita offerta dal nuovo continente. Per l'agricoltore, il paesaggio significa rigenerazione. Esso fornisce una speranza di agio che in precedenza era stata la prerogativa della classe privilegiata e rappresenta la possibilità di una resurrezione mondana, egualitaria e naturalistica, dal contenuto profondamente religioso.

La geografia morale delle *Letters* traccia un disegno spaziale in cui tra lo stato selvaggio della frontiera e l'ordine sociale oppressivo dell'Europa vi è il paesaggio intermedio dell'America: al posto dell'Arcadia, il territorio selvaggio ma potenzialmente bucolico del continente americano; al posto del pastore, un contadino indipendente e democratico impegnato a trasformare la natura selvaggia in un fertile giardino coltivato. Il modello pastorale servì dunque a divulgare l'idea che nel Nuovo Mondo, sotto l'influsso rigeneratore della natura incontaminata, gli europei potessero diventare uomini nuovi, migliori e felici. Le virtù e la fortuna degli americani affondavano le proprie radici nella natura selvaggia, munifica e sublime, che essi avevano a disposizione. Il sacerdote inglese unitariano Richard

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

Prince, fra i più fervidi sostenitori della causa americana, sostenne che

> Lo stato più felice dell'uomo è quello di mezzo, tra l'incivile e il raffinato, ovvero tra lo stato selvaggio e lo stato lussuoso. Tale è la condizione della società nel CONNECTICUT, e in alcune delle province americane, dove la popolazione è composta da PICCOLI PROPRIETARI TERRIERI indipendenti e arditi, praticamente omogenea – i quali sono addestrati alle armi [...] vestiti di stoffe tessute in casa – di modi semplici – non conoscono il lusso. Ricavano grande abbondanza dalla terra – e tale abbondanza viene facilmente raccolta da mani operose [...] i ricchi e i poveri, il gran signore superbo e il subdolo adulatore sono ugualmente sconosciuti – protetti da leggi, le quali (essendo per loro volontà) non possono opprimere [...]. O popolo insigne! Che tu possa continuare a lungo così felice; e che questa felicità di cui godi possa diffondersi su tutta la faccia della terra[21].

L'ideale pastorale dell'America abbracciò un concetto ambiguo della storia, offrendo la sensazione che la conquista delle regioni selvagge, il miglioramento della natura incolta e lo sviluppo economico e tecnologico, avrebbero potuto aver luogo *fino ad un certo punto*. L'obiettivo da raggiungere era un mondo autonomo lontano dalla storia, in cui natura e arte sarebbero state in perfetto equilibrio. Ma nessuno, neanche Jefferson, era riuscito a individuare il punto d'arresto, il momento critico oltre il quale il declino avrebbe avuto inizio.

Nelle *Notes on Virginia* (1795), Jefferson si chiese come sarebbe stato possibile per l'America rurale respingere le forze che stavano trasformando l'economia dell'Europa e che tipo di politica avrebbe dovuto adottare il governo per salvare il sistema del paesaggio intermedio. A questi interrogativi, egli rispose invocando l'immagine della natura incontaminata americana come alimentatrice del senso morale. Jefferson non offrì, dunque, soluzioni «reali» al conflitto fra il progresso tecnologico e l'ideale del giardino, impossibile da risolvere sul piano dell'esperienza umana. Passando dallo stile dell'economista a quello del poeta,

[21] Citato in Marx, *La macchina nel giardino* cit., p. 90.

egli ricorse all'artificio retorico dell'ideale pastorale. Ma c'è di più: poco dopo la pubblicazione delle *Notes on the State of Virginia*, Jefferson indicò come l'idea di un'America permanentemente non sviluppata e rurale fosse soltanto una teoria. Egli ammise che, in determinate condizioni, il paese sarebbe stato costretto a sviluppare il commercio e l'industria. Ai suoi occhi, una volta rimossa dalle buie e fuligginose città europee, la macchina si sarebbe fusa armonicamente con il paesaggio americano.

Le immagini negative della tecnologia furono frequentemente associate alla vecchia Europa per neutralizzare il conflitto fra macchina e ideale rurale. Grazie alla convinzione che l'ambiente del Nuovo Mondo sarebbe stato capace di purificare il sistema di fabbrica dai suoi infelici residui feudali, l'industrializzazione venne vista come un mezzo per realizzare l'ideale del paesaggio intermedio. In questa veste sentimentale, l'ideale pastorale della terra di mezzo rimase in auge per molto tempo dopo la comparsa della macchina nel paesaggio. Esso permise all'America di continuare a definire i propri scopi nei termini della ricerca della felicità rurale nel momento stesso in cui il paese si votava alla produttività, alla ricchezza, al potere. Nella prospettiva di questo progressismo nostalgico e ambivalente fu possibile guardare in entrambe le direzioni della macchina e del paesaggio, dell'industrialismo e della verde repubblica.

A parte alcuni apologeti del sistema schiavista, non vi fu alcuna consistente opposizione all'industrializzazione. Certo, qualche impulso alla resistenza si fece sentire. Tuttavia si trattò di episodi sporadici e inefficaci che non produssero una teoria alternativa della società capace di conquistare vasto consenso. Al contrario, l'immagine dell'America arcadica dominò il comportamento collettivo: servì da sprone ai coloni, i quali per anni fecero ogni sforzo per far crescere dei raccolti in quello che era, letteralmente, un deserto; indusse i membri del Congresso a insistere affinché venissero incluse alcune clausole nello *Homstead Act*; fu alla base del malcontento degli agricoltori del *West*, che cominciò a manifestarsi nel settimo decennio

dell'Ottocento; stimolò l'immaginazione di Frederick Turner e degli storici che sostennero l'ipotesi della frontiera come spiegazione della «americanità»[22].

Fu in questo contesto socio-culturale che, a partire dal 1820 circa, la pittura di paesaggio divenne la forma d'arte preminente negli Stati Uniti. Gli artisti resero omaggio esplicito e sincero alla versione industrializzata dell'ideale pastorale. Essi ne interpretarono la contraddizione e crebbero dentro di essa. La retorica del progresso è inscritta nelle loro opere. I dipinti in cui, come quelli di Cole discussi sopra, il progresso è associato a immagini di ansia e di timore, fanno parte dell'ambigua retorica del giardino coltivato.

Il quadro dal titolo *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusets, after a Thunderstorm (The Oxbow)*, del 1836 (ill. 6), è un chiaro esempio di come Cole nutrisse sentimenti ambivalenti nei confronti del progresso. Esso presenta, sulla sinistra, un paesaggio battuto da una tempesta e, sulla destra, una zona agricola coltivata, idillio di abbondanza e armonia sociale, sulla quale splende il sole. Il dipinto è parte di un filone iconografico in cui l'immagine della natura come *wilderness* compare fianco a fianco con quella del giardino pastorale. In questo doppio registro iconografico è implicita la convinzione che la natura incontaminata del Nuovo Mondo, lungi dall'essere completamente distrutta dal progresso e dalla civilizzazione, avrebbe potuto coesistere pacificamente con il giardino coltivato dall'uomo prima e con la città industriale poi. L'inserzione dell'iconografia moderna nella formula classica è un'implicita accettazione del progresso industriale. Nella letteratura e nelle arti visive americane esistono numerose varianti dell'immagine del paesaggio entro il quale la tecnologia fa la sua comparsa. Esse rappresentano l'ideale pastorale sottoposto alla pressione delle forze della storia, al cambiamento dovuto al progresso.

[22] Cfr. Marx, *La macchina nel giardino* cit., *passim*.

All'idillio jeffersoniano rappresentato da Cole fa seguito, qualche decennio più avanti, un lavoro di Asher Brown Durand.

Nato nel 1796 da un orafo specializzato nella produzione di orologi, Durand fu avviato alla carriera di incisore di metalli preziosi. Dopo aver completato l'apprendistato a Newark, New Jersey, aprì insieme al fratello una ditta di produzione di banconote. Nel 1826 fu tra i fondatori della National Academy of Design e nel 1832 chiuse l'attività commerciale di incisore per dedicarsi alla pittura di ritratti. Poco dopo, sotto l'influenza di Thomas Cole, cominciò a dipingere i paesaggi che lo resero celebre.

Dipinto nel 1853, *Progress (The Advance of Civilisation)* (ill. 7) è compositivamente identico a *The Oxbow* di Cole[23]. Accanto alla natura selvaggia questa volta non compare l'immagine della repubblica agraria popolata da contadini operosi, ma la marcia verso il progresso teorizzata da Jackson: strade, trasporti e produttività agraria si uniscono alla ferrovia e alla città industriale sullo sfondo, emblemi del futuro americano. Le linee telegrafiche sottolineano la modernità della scena. Non a caso, agli occhi di un critico della rivista «The Knickerbocker», *Progress* apparve come «una storia americana fatta di fatti americani, raffigurata con vero sentimento americano da un devoto e sincero studente della Natura»[24].

Nell'ambito delle produzioni artistiche e letterarie legate a questo clima socio-culturale, l'immagine della ferrovia che irrompe nel paesaggio occupò un posto di particolare rilievo. A partire dal quarto decennio dell'Ottocento, essa comparve sistematicamente nell'opera di artisti e scrittori di grande talento come nelle più banali espressioni della cultura popolare. Anche in ragione del rapidissimo sviluppo delle vie ferrate, che nel giro di

[23] Su Asher B. Durand si vedano D. B. Lawall, *Asher Brown Durand: His Art and Art Theory in Relation to His Times*, Garland Publishing, New York 1977 e, dello stesso autore, *Asher B. Durand: A Documentary Catalogue of the Narrative and Landscape Paintings*, Garland Publishing, New York 1978.

[24] «The Knickerbocker», XLII, 1° luglio 1853, p. 95.

pochi decenni permisero il collegamento delle maggiori città del Nord con ben 30 000 miglia di binari posati fra il 1830 e il 1860, la locomotiva, celebrata come una delle meraviglie della modernità, divenne una sorta di mito nazionale[25].

Nel 1854 la «Lackawanna Railroad Company» commissionò al pittore autodidatta di Newark George Inness (1825-1894) un quadro raffigurante la scena delle sue operazioni[26]. Avendo fino a quel momento dipinto paesaggi convenzionali e romantici, Inness accettò con perplessità l'incarico di raffigurare la ferrovia con gli annessi depositi e officine di riparazioni. Tuttavia, lo sforzo compiuto dal pittore nell'affrontare un soggetto del tutto estraneo al suo repertorio generò una delle sue opere migliori (ill. 8). Nella rappresentazione di Inness, il treno non disturba l'armonia del paesaggio, ma è parte integrante di quest'ultimo. L'opera dell'uomo non è nettamente distinta da quella delle forze naturali. Le colline sullo sfondo e gli alberi in secondo piano avvolgono delicatamente la ferrovia. Il fumo che si innalza dalla locomotiva è raffigurato in maniera del tutto analoga alla nube che sale dietro la chiesa. I binari, che descrivono un'elegante curva al centro del dipinto, compaiono accanto agli animali che brucano l'erba o si riposano indisturbati mentre passa il treno. Infine, l'uomo sdraiato sotto un albero in primo piano contribuisce in maniera determinante a definire l'atmosfera di pacifica contemplazione che connota l'intera scena.

La stessa cifra contemplativa pervade un quadro coevo del pittore e architetto specializzato in paesaggi autunnali Jasper Francis Cropsey (1823-1900). In *Starrucca Viaduct* (1865, ill. 9) l'architettura della ferrovia assume il ruolo delle antiche rovine nel-

[25] Su questo tema cfr. L. Marx, *The Pilot and the Passenger: Essays on Literature and Technology Culture in the United States*, Oxford University Press, New York-Oxford 1988; *The Railroad in American Art: Representations of Technology in Change*, a cura di S. Danly e L. Marx, Mit Press, Cambridge (Mass.) 1988; K. Benesch, *Romantic Cyborgs: Authorship and Technology in the American Renaissance*, University of Massachusetts Press, Amherst 2002.

[26] L. R. Ireland, *The Works of George Inness. An Illustrated Catalogue Raisonné*, University of Texas Press, Austin-London 1965.

le opere di Claude Lorraine[27]. Il dipinto, di cui l'artista eseguì numerose versioni per soddisfare le richieste del mercato, rappresenta il viadotto Starrucca, costruito in Pennsylvania nel 1848. Lungo 364 metri e alto 35, esso fu uno dei simboli del progresso più noti al pubblico americano e divenne immediatamente una tappa immancabile della nascente industria del turismo, il cui sviluppo fu strettamente connesso alla rapida avanzata delle ferrovie. I treni si fermavano regolarmente sul viadotto per permettere ai passeggeri di ammirare la splendida vista che di lì si poteva godere. Ai turisti veniva inoltre consigliato di recarvisi durante l'autunno, per osservare il sorprendente fenomeno dell'estate indiana. Non è dunque casuale il fatto che Cropsey abbia rappresentato la scena nella sua veste autunnale, con i boschi ammantati dalle infinite gradazioni di giallo, arancione e rosso.

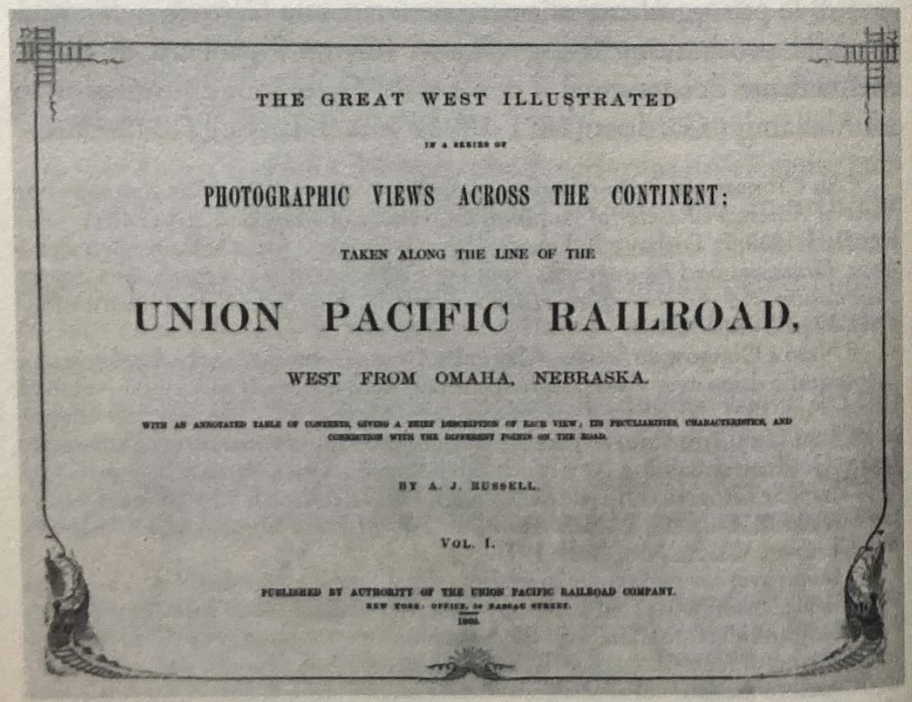
Fra le più significative opere dedicate alla ferrovia nell'ambito della produzione fotografica vi furono i progetti di documentazione dei territori a ovest del Mississippi commissionati ad Alexander Gardner (1821-1882)[28] e A. J. Russell (1830-1902)[29]

[27] Su Cropsey cfr. P. Bermingham, *Jasper F. Cropsey 1823-1900: Retrospective View of America's Painter of Autumn*, University of Maryland Art Gallery, College Park 1968; E. Foshay - B. Finney, *Jasper F. Cropsey: Artist and Architect Paintings, Drawings and Photographs from the Collection of the Newington-Cropsey Foundation and the New York Historical Society*, The New-York Historical Society, New York 1987.

[28] Nato a Glasgow, in Scozia, Alexander Gardner cominciò a sperimentare con la fotografia dopo aver visto i dagherrotipi di Matthew Brady al Crystal Palace di Londra nel 1851. Socialista e sostenitore delle riforme, nel 1856 Gardner emigrò negli Stati Uniti con l'idea di fondare una comune agricola nell'Iowa. Il progetto fallì e Gardner si stabilì a New York dove lavorò come assistente di Brady. Nel 1867 divenne fotografo ufficiale della Union Pacific Railroad. Su Alexander Gardner si veda M. D. Katz, *Witness to an Era: The Life and Photographs of Alexander Gardner*, Viking, New York 1991.

[29] Dopo aver lavorato come insegnante di calligrafia a Nunda (New York), sua città natale, Andrew Russell aprì uno studio di pittura a New York. Qui cominciò a dedicarsi alla fotografia. Nel 1862 si arruolò volontariamente nell'esercito come capitano di fanteria. In questa veste fotografò la guerra civile. Successivamente, Russell fu assunto come fotografo dalla Union Pacific Railroad Company per documentare la costruzione della ferrovia transcontinentale. Una volta portato a termine questo lavoro, Russell entrò a far parte dello staff del «Frank Leslie's Illustrated Journal», divenendo uno dei primi fotogiornalisti al mondo. Nel 1891 andò in pensione e si stabilì a Brooklyn.

dopo la guerra civile da due compagnie ferroviarie in competizione. Le immagini servivano a scopi diversificati: incoraggiare i possibili investitori pubblici e privati, documentare la topografia dei territori del *West*, intrattenere ed educare il pubblico. L'album realizzato da Gardner nel 1869, *Across the Continent on the Kansas Pacific Railroad (Route of the 35th Parallel)*, promuoveva la linea ferroviaria che iniziava nelle praterie del Kansas e, passando attraverso il Colorado, le Montagne Rocciose, i territori desertici del Nuovo Messico e dell'Arizona, giungeva in California. L'album di Russell, *The Great West Illustrated in a Series of Photographic Views Across the Continent; Taken Along the Line of the Union Pacific Railroad*, anch'esso del 1869 (fig. 2), documentava la linea ferroviaria che correva più a nord da


THE GREAT WEST ILLUSTRATED

IN A SERIES OF

PHOTOGRAPHIC VIEWS ACROSS THE CONTINENT;

TAKEN ALONG THE LINE OF THE

UNION PACIFIC RAILROAD,

WEST FROM OMAHA, NEBRASKA.

WITH AN ANNOTATED TABLE OF CONTENTS, GIVING A BRIEF DESCRIPTION OF EACH VIEW; ITS PECULIARITIES, CHARACTERISTICS, AND CONNECTION WITH THE DIFFERENT POINTS ON THE ROAD.

BY A. J. RUSSELL.

VOL. I.

PUBLISHED BY AUTHORITY OF THE UNION PACIFIC RAILROAD COMPANY.

NEW YORK: OFFICE, 56 NASSAU STREET.

1869.

Figura 2. Frontespizio del volume di A. J. Russell, *The Great West Illustrated. Photographic Views Across the Continent; Taken Along The Pacific Railroad*, Omaha 1869. Union Pacific Museum, Omaha.

Omaha lungo la pianura del Wyoming e attraversava le catene montuose dello Utah[30]. Quest'ultima, unitasi nel maggio 1869 alla Central Pacific Railroad che da San Francisco andava verso le coste orientali, fu la prima ferrovia transcontinentale degli Stati Uniti. Le immagini di Gardner e Russell mostrano una terra dalle potenzialità illimitate in cui gli indiani, le vaste praterie, gli aridi deserti, gli ampi fiumi e le vette montuose non costituiscono un ostacolo all'opera dell'uomo. Le scene fotografate rappresentano i binari in costruzione, il trasporto dei materiali, la ricchezza delle risorse rese disponibili dalla ferrovia, richiamando l'attenzione sugli sforzi eroici dell'ingegneria e sulla natura pittoresca del paesaggio (ill. 10).

La puntualità, la precisione e l'ordine della ferrovia, insieme al coraggio dei gestori di questo tipo di attività commerciale, furono oggetto di ammirazione da parte di Henri Thoreau. Coerentemente con i parametri convenzionali del paesaggio intermedio, in *Walden* (manuale pratico di sopravvivenza ed esercizio di descrizione poetica del paesaggio ideale che racconta il ritiro solitario dalla civiltà sperimentato dall'autore per un anno a partire dalla primavera del 1845) Thoreau tratta la ferrovia in maniera ambivalente[31]. Essa compare, da una parte, come una macchina fragorosa e intrusiva, il cui fischio penetra violentemente i boschi; dall'altra come uno strumento che si fonde naturalmente con il paesaggio. La presenza della meravigliosa invenzione, la cui fila di vagoni viene paragonata al movimento planetario, esalta l'autore. Se nella città la macchina schiaccia gli

[30] Per una trattazione dettagliata del lavoro di Gardner e Russell si veda S. Danly, *The Railroad Photographs of A. J. Russell and Alexander Gardner*, tesi di dottorato, Brown University, Providence 1983; *The Railroad in American Art* cit.; B. Johnson, *An Enduring Interest: The Photographs of Alexander Gardner*, The Chrysler Museum, Norfolk (Virginia) 1991.

[31] H. D. Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854. Fra i più recenti e significativi studi su Thoreau si vedano R. Midler, *Reimagining Thoreau*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1995; S. Hahn, *On Thoreau*, Wadsworth Thompson Learning, Belmont 2000; D. Botkin, *No Man's Garden: Thoreau and a New Vision for Civilization and Nature*, Island Press, Washington D.C. 2001.

uomini, quando essa viene vista dalla prospettiva incorrotta del lago Walden, le promesse della nuova energia sembrano compensarne i pericoli.

Fra gli scrittori, Walt Whitman si avvicinò più di ogni altro a trasformare in poesia la retorica del sublime tecnologico. Il componimento dal titolo *Passage to India* (1868) costituisce uno degli esempi più emblematici dell'utilizzazione del linguaggio progressista nella letteratura americana[32]. Dapprima, Whitman contrappone alla fiducia nel cambiamento per opera delle macchine una lieve nostalgia del passato. Questo sentimento viene però ben presto sopraffatto dal senso di forza esuberante che emerge alla vista del movimento della macchina nel paesaggio. Il poeta prevede che un giorno tutti i continenti saranno attraversati e allacciati ad un'unica rete e la terra sarà un vasto globo «tutto coperto di visibile forza e bellezza». La poesia si conclude con un'immagine dell'energia meccanica come fonte di ispirazione poetica:

> Cantando i giorni miei,
> Cantando le superbe conquiste del presente,
> Cantando le solide opere leggere degli ingegneri,
> Le meraviglie d'oggi (che superano le sette ponderose Meraviglie dell'antichità),
> [...]
> Scorgo sul mio continente la ferrovia del Pacifico vincer tutti gli ostacoli,
> Vedo traini continui di vetture che, lungo il Platte
> serpeggiano, trasportano merci e passeggeri,
> Odo locomotive in fuga ruggire, e lo stridulo fischio del vapore,
> Odo gli echi riverberati dalle più superbe visioni di questo mondo...
> Dopo che i mari saranno tutti solcati (e pare che già lo siano),
> Dopo che i grandi capitani e ingegneri avranno compiuto l'opera loro,
> Dopo i nobili inventori, gli scienziati, i chimici, i geologi
> e gli etnologi,
> Verrà infine il poeta che è degno di questo nome,
> Verrà il vero figlio di Dio a cantare i suoi canti[33].

[32] S. J. Mack, *The Pragmatic Whitman: Reimagining American Democracy*, University of Iowa Press, Iowa City 2002; E. S. Cutler, *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*, University of New Hampshire-University Press of New England, Lebanon (NH) 2003.

[33] Citata in Marx, *La macchina nel giardino* cit., p. 182.

Comparsa in un momento provvidenziale di grande espansione territoriale, proprio quando il paese ne aveva più bisogno, la macchina come oggetto concreto e come metafora fondamentale dell'essere, divenne l'emblema della forza e della «personalità» della nazione. Quale essenziale veicolo di democratizzazione e simbolo della liberazione dello spirito umano, essa entrò nel sentire comune come un naturale sviluppo del paesaggio, mezzo ideale per raggiungere la felicità dello stato naturale. «Meccanismo e trascendentalismo vanno molto d'accordo», scriveva nel 1843 il filosofo e saggista Ralph Waldo Emerson nel cuore della conquista della «frontiera»[34].

Anche Emerson unì l'entusiasmo per il progresso tecnologico al sentimento romantico di amore per la natura. Egli non dubitò mai che la situazione americana permettesse l'asservimento della scienza e della tecnologia all'ideale rurale. Nei saggi *Art* (1841) e *The Poet* (1844), Emerson esortò gli intellettuali a cantare il nuovo mondo dell'industrializzazione[35]. Ai suoi occhi, nulla appariva antipoetico, e gli artisti avevano la responsabilità di includere nelle loro opere «realtà nuove e indispensabili» come la fabbrica, l'officina e la ferrovia, e di raccontare al pubblico come la città industriale e la ferrovia fossero tutt'uno con il «grande ordine non meno dell'arnia e della geometrica tela del ragno». In una conferenza tenuta alla Harvard University nel 1844, significatamente intitolata *The Young American*, Emerson affermò che l'emergere di una cultura nazionale americana, di-

[34] *The Journals of R. W. Emerson*, a cura di R. W. Emerson e W. Emerson Forbes, Houghton Mifflin Co., Boston 1909-14, IV, p. 288. Su Emerson cfr. R. K. Hudnut, *The Aesthetics of Ralph Waldo Emerson: The Material and Methods of His Poetry*, E. Mellen Press, Lewinston (NY) 1996; *Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, a cura di J. Myerson, Oxford University Press, Oxford-New York 2000; K. Sacks, *Understanding Emerson: «The American Scholar» and His Struggle for Self-Reliance*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2003. Sulla diffusione delle idee di Emerson e Thoreau presso il pubblico americano si veda inoltre R. Twichgraeber, *Sublime Thoughts/Penny Wisdom: Situating Emerson and Thoreau on the American Market*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.

[35] R. W. Emerson, *Complete Works*, AMS Press, New York 1979.

stinta da quella europea, fosse da attribuire alla tecnologia e alla geografia: «fortunatamente per noi, adesso che il vapore ha ridotto l'Atlantico ad uno stretto, l'irrequieto e roccioso Ovest sta imponendo un nuovo elemento americano nella mente della nazione, e finalmente avremo un genio americano». Dopo aver elogiato la scienza e le macchine, egli espresse tutto il suo disprezzo nei confronti delle città, sicuro che il progresso scientifico fosse il miglior strumento per bloccare la crescita urbana. Ferrovie, strade, fili telegrafici e piroscafi avrebbero rafforzato l'unità nazionale, annullando le distanze. Le esplorazioni geologiche e la colonizzazione delle terre dell'Ovest avrebbero fecondato l'attività immaginativa del popolo americano, fortificandone il sentimento nazionalistico.

In effetti, le esplorazioni geologiche e geografiche, svoltesi prevalentemente su incarico governativo fra il 1850 e il 1880, furono di fondamentale importanza nel processo di costruzione dell'identità nazionale. Oltre a permettere di conoscere e quantificare le risorse naturali e le effettive possibilità di vita nei territori da colonizzare, esse irrobustirono la certezza del valore morale della conquista legato all'utopia della terra promessa. Fu infatti anche attraverso le esplorazioni, informate al modello scientifico pre-positivista, denso di componenti religiose, che venne diffusa l'immagine del territorio del *West* come giardino biblico della creazione.

L'idea dell'unione mistica fra Dio, natura e nazione non fu messa in crisi nemmeno dalla pubblicazione, nel 1859, di *The Origin of Species* di Darwin. L'evoluzionismo venne anzi largamente osteggiato in America, dove gli scienziati, i teologi e i filosofi cercarono, fino al 1880 circa, di operare una mediazione tra le scienze naturali e la Genesi. In virtù delle loro posizioni filosofiche, gli adepti americani della teologia naturale rigettarono tutti gli argomenti che mettevano in cattiva luce il carattere scientifico della verità biblica. Pur certi che la natura fosse mutabile e che i tempi geologici della storia si inabissassero nell'infinito, ben oltre i seimila anni indicati nelle Sacre Scritture,

essi non abbandonarono mai la convinzione del carattere divino e provvidenziale della creazione[36]. Al contrario, le teorie del mutamento delle specie e dell'età indefinita della Terra, integrate con i principi della teologia, accrebbero il senso di meraviglia di fronte alla creazione. Proprio l'attribuzione di un passato primordiale al continente americano fu infatti elemento essenziale della retorica nazionalistica. La geologia diede all'America un'origine più antica e più sacra di quella europea, degna di compensare il vuoto di eredità monumentali: nei territori sconosciuti al di là della frontiera risiedevano, agli occhi degli scienziati, i misteri delle origini e con essi la storia della nazione. Inscritto nel tempo geologico, infinito e mitico, il paesaggio del *West* appariva come una meravigliosa testimonianza archeologica della creazione.

All'inizio degli anni trenta, Benjamin Silliman, professore di mineralogia e chimica a Yale, il cui manuale di geologia fu a lungo il più adottato nelle università statunitensi, poteva ancora vantarsi di aver dimostrato come il racconto della Genesi fosse letteralmente scientifico. Alle obiezioni presentate dai naturalisti riguardo all'età della Terra, egli oppose una teoria secondo la quale la parola ebraica «Yom», tradotta come giorno, non si riferiva a una sequenza di 24 ore, ma si poteva applicare a lunghi periodi. Silliman cercò di dimostrare, appoggiandosi ai dati del registro fossile, che i sei giorni della Bibbia corrispondevano alla successione dei sei periodi geologici[37].

[36] C. Gillispie, *Genesis and Geology*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1951; G. Daniels, *American Science in the Age of Jackson*, Columbia University Press, New York 1968; R. Boekenkamp, *Geological Education in the United States during the Late Nineteenth Century*, tesi di dottorato, Ohio State University, Columbus 1974; M. T. Greene, *Geology in the Nineteenth Century: Changing Views of a Changing World*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1982; S. Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987; D. Lecourt, *L'Amerique entre la Bible et Darwin*, Puf, Paris 1992.

[37] *Benjamin Silliman and His Circle*, a cura di L. Wilson, Science History Publications, New York 1979; C. Brown, *Benjamin Silliman: A Life in the Young Republic*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1989.

Le teorie di Silliman non furono una fantasia isolata. Sull'argomento vennero pubblicate una massa di opere prodotte con straordinario fervore. Molti furono gli specialisti pronti a completare o a sostenere il punto di vista dello scienziato. Fra questi, Edward Hitchcock, rettore dell'Università di Amherst dal 1851, utilizzò le ipotesi formulate da George Couvier allo scopo di confermare l'esistenza del disegno divino della creazione. Fondatore dell'anatomia comparata, Couvier studiò le specie perdute per avanzare la sua teoria delle «rivoluzioni sulla superficie del globo». Secondo tale dottrina, sulla Terra si erano succeduti giganteschi cataclismi la cui violenza aveva distrutto, a più riprese, gli esseri viventi e le piante del pianeta. Courier sostenne che dopo alcune di queste immense distruzioni la creazione aveva ripreso la sua opera, migliorando al bisogno le sue produzioni. Il Diluvio biblico non poteva che corrispondere all'ultima catastrofe. Hitchcock applicò alla Genesi le teorie di Couvier e affermò che i fossili degli organismi spariti appartenevano alla prima creazione. Dopo che questo primo mondo fu distrutto, Dio procedette a una seconda creazione, corrispondente al mondo attuale e avvenuta seimila anni prima per la durata di sei giorni, conformemente a quanto indicato nelle Sacre Scritture. Sulla base di questi principi, nel 1842, lo stesso anno in cui Darwin scriveva la versione preliminare di *The Origin of the Species*, Hitchcock affermava:

> Sembra che uno dei principali strumenti attraverso i quali i disegni della Divinità riguardo al mondo naturale vengono realizzati sia il cambiamento costante: in parte meccanico, ma prevalentemente chimico. In ogni luogo del nostro globo, sulla superficie, sulla crosta e, supponiamo, perfino nelle profonde porzioni interne, questo cambiamento è in sempre progresso [...]. In breve, la geologia ci ha dato un'idea del principio di instabilità attraverso il quale è preservata la stabilità dell'Universo [...]. Un tempo, gli esempi di decadenza così comuni dappertutto erano ritenuti difetti della natura; ma adesso essi appaiono come un indizio del sapiente e benefico disegno, parte dei vasti piani della Divinità volti ad assicurare la stabilità e la felicità dell'Universo[38].

[38] E. Hitchcock, *Elementary Geology*, Dayton and Newman, New York 1842, p. 279.

Fra gli scienziati che, con brillanti argomentazioni, portarono avanti una netta opposizione nei confronti dell'evoluzionismo vi fu Louis Agassiz, titolare della cattedra di zoologia e mineralogia ad Harvard, il quale sostenne che l'universo non poteva che essere frutto di un programma di creazione «non emerso dalle azioni necessarie delle leggi fisiche, ma generato liberamente dall'Intelletto onnipotente e maturato nel suo pensiero prima di manifestarsi in forme tangibili»[39]. Agassiz formulò una teoria secondo la quale non sarebbero stati i diluvi o altre catastrofi ad aver modellato vaste zone d'Europa, ma gli strati di ghiaccio. Lo scienziato mise a punto inoltre una teoria di grande modernità sullo sviluppo progressivo delle forme viventi. Tuttavia, anche tutte le sue indicazioni restarono ancorate alla prospettiva del piano divino della creazione. Non a caso, egli ebbe un consenso di pubblico vastissimo; del suo studio, *Contributions to the Natural History of the United States* (1857), furono vendute 2500 copie. Nessun uomo di scienza aveva mai raggiunto un tale livello di popolarità negli Stati Uniti.

Nel 1856, Agassiz fu tra i fondatori del circolo trascendentalista bostoniano Saturday Club, insieme a Ralph Waldo Emerson, agli scienziati Benjamin Pierce e Richard Henry Dana jr, ai poeti Samuel Gray Ward e James Russell Lowel. Al circolo si associarono successivamente anche gli scrittori Nathaniel Hawthorne ed Henry Longfellow, il pittore, fotografo e direttore della rivista d'arte «The Crayon» William J. Stillman, il bramino bostoniano, medico, romanziere e cultore della fotografia Oliver Wendell Holmes.

Le roccaforti americane dell'anti-darwinismo furono Harvard e Yale. Gli scienziati appartenenti alle due istituzioni universitarie erano uomini influenti, in stretto contatto con il potere poli-

[39] Citato in B. Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford University Press, Oxford-New York 1980, p. 62. Su Louis Agassiz cfr. J. Marcou, *Life, Letters, and Works of Louis Agassiz*, MacMillan & Co., New York 1896; E. Lurie, *Louis Agassiz: A Life in Science*, University of Chicago Press, Chicago 1960.

tico a Washington. Non è dunque un caso che gli studiosi più autorevoli fra quelli affiliati alle due scuole furono scelti per dirigere o lavorare nelle *équipes* delle esplorazioni di commessa governativa. La loro interpretazione scientifico-religiosa della storia geologica dei territori del *West* ben si sposava con l'ideale del «destino manifesto». Per dirigere le esplorazioni commissionate dal governo americano furono scelti proprio questi scienziati. Essi ebbero un ruolo assai importante nel processo di edificazione nazionale[40]. Le loro avventurose missioni esplorative vennero seguite da un vastissimo pubblico attraverso conferenze, resoconti scientifici e articoli pubblicati su riviste quali «Harper's», «Putnam's», «The Atlantic Monthly», «Appleton's Journal».

Alle esplorazioni geologiche parteciparono pittori, fotografi e topografi che produssero un gran numero di immagini. Come gli scienziati, anche gli artisti che si dedicarono alla rappresentazione del paesaggio ebbero un ruolo importante nella costruzione e nella diffusione della retorica nazionalista. Mostrando al popolo americano quei luoghi della natura che rivelavano il destino manifesto della nazione e che non tutti avevano il privilegio di poter raggiungere, anch'essi contribuirono a condizionare la cultura della classe media. Esposti in mostre itineranti e fiere oppure presso gallerie d'arte private, i dipinti e le fotografie raffiguranti gli scenari paesaggistici dei territori di frontiera captarono l'interesse del pubblico verso le nuove terre. Le riproduzioni litografiche dei quadri e le immagini fotografiche, disponibili sul mercato sia nella forma economica di vedute stereografiche che in quella più costosa delle grandi stampe incorniciate da affiggere alle pareti, venivano vendute a basso costo direttamente al pubblico oppure per corrispondenza tramite appositi cataloghi. Le litografie tratte dai dipinti e dalle fotografie venivano

[40] D. Dean, *The Influence of Geology on American Thought and Literature*, in *Two Hundred Years of Geology in America: Proceedings of the New Hampshire Bicentennial Conference on the History of Geology*, a cura di C. J. Schneer, University of New England Press, Hanover 1979.

infine pubblicate su riviste illustrate insieme a racconti di avventurosi viaggi nel *West*.

Le prime spedizioni di viaggio che impiegarono artisti furono quelle di naturalisti botanici e zoologi che all'inizio dell'Ottocento si impegnarono a classificare le migliaia di nuove specie scoperte in America. I pittori che parteciparono a queste spedizioni erano generalmente personaggi eclettici, dediti parallelamente all'attività artistica e allo studio delle scienze naturali. Fra questi vi furono John James Audubon, pittore, illustratore e ornitologo; George Catlin, pittore ed etnologo, che dal 1832 al 1840 documentò usi e costumi di una cinquantina di tribù indiane; Martin Johnson Heade, pittore, illustratore, botanico ed esploratore; Samuel F. B. Morse, pittore, fotografo e inventore del telegrafo elettromagnetico; Titian Ramsey Peale, pittore e inventore[41]. Cartografi e topografi vennero sistematicamente impiegati soltanto a partire dagli anni cinquanta, anche a causa dell'accresciuto interesse verso lo studio delle caratteristiche geologiche e geografiche dei territori di frontiera ai fini della colonizzazione. Di formazione non strettamente specialistica, essi erano spesso anche illustratori e pittori di paesaggio. La prima spe-

[41] Per un resoconto dettagliato delle prime esplorazioni nei territori dell'Ovest si veda: S. D. McKelvey, *Botanical Exploration of the Trans-Mississippi*, Oregon State University Press, Washington 1986. Sulla produzione iconografica legata alle esplorazioni cfr. G. Deak, *Picturing America: Prints, Maps and Drawings Bearing on the New World Discoveries and on the Development of the Territory that is now the Unites States*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1988 e *Art and Science in America: Issues of Representation*, a cura di A. Myers, Huntington Library Press, San Marino (CA) 1998. Sugli artisti citati, si vedano *James Audubon*, catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington 1994; G. Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*, Dover Publications, New York 1973 [1841]; T. Stebbins jr., *The Life and Work of Martin Johnson Heade: A Critical Analysis and Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven 2000; J. Poesch, *Titian Ramsey Peale, 1799-1885, and his Journal of the Wilkes Expedition*, American Philosophical Society, Filadelfia 1961. Il prevalere di interessi botanici nei primi due decenni dell'Ottocento è oggetto dello studio di E. Keeney, *The Botanizers: Amateur Scientists in Nineteenth Century America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1992.

dizione che si avvalse del contributo di un pittore topografo fu quella guidata nel 1819 dal maggiore Long, che incaricò Samuel Seymour di dipingere scenari paesaggistici. Ricordiamo inoltre John Mix Stanley, che accompagnò il colonnello Steven Watts Kearney nel 1846, e i fratelli Kern, che seguirono John Frémont nella famosa spedizione sulle Montagne Rocciose del 1848.

Fra gli anni trenta e settanta, in corrispondenza della crescita della domanda di informazione sui vasti territori inesplorati, si ebbe una grande fioritura della pittura e della fotografia di paesaggio che non interessò soltanto limitate élites culturali[42]. Pittori illustri quali Albert Bierstadt, John Kensett, Sanford Gifford e Thomas Moran si unirono agli scienziati nei viaggi di esplorazione come disegnatori ufficiali, come inviati della stampa illustrata, oppure con lo scopo di produrre vedute e studi paesaggistici da vendere in proprio. Fotografi ben noti al pubblico quali William Henry Jackson, Jack Hillers, Timothy O'-Sullivan e Carleton Watkins vennero impiegati nelle quattro grandi esplorazioni geografiche sponsorizzate dal governo federale fra il 1867 e il 1879: la *U.S. Geological Survey West of the 100th Meridian*, *la U.S. Geological Survey of the 40th Parallel*, la *U.S. Geological Survey of the Territories*, e la *U.S. Geological Survey of the Rocky Mountains*, rispettivamente dirette da

[42] Questo argomento è stato oggetto di numerosi studi fra i quali W. Naef - J. Wood, *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1880*, Metropolitan Museum of Art, New York 1975; Novak, *Nature and Culture* cit.; A. Boime, *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting, 1815 to 1865*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1991; W. H. Truettner, *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1991; *Discovered Lands, Invented Pasts*, a cura di J. D. Prown, Yale University Press, New Haven-Yale-London 1992; Miller, *The Empire of the Eye* cit.; W. J. T. Mitchell, *Imperial Landscape*, in *Landscape and Power*, a cura di W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago 1994; O. Rossi Pinelli, *Arte di frontiera: pittura e identità nazionale nell'Ottocento nord-americano*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996; R. Bedell, *The Anatomy of Nature: Geology and American Landscape Painting, 1825-1875*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2001; *American Sublime*, a cura di T. Barringer e A. Wilton, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2002.

George Wheeler, Clarence King, Ferdinand Hayden e John Wesley Powell (cfr. fig. 3, alle pagine seguenti)[43].

La prova di eroismo che l'artista-esploratore doveva affrontare durante i viaggi irti di difficoltà e di ostacoli divenne una sorta d'iniziazione all'arte: «L'avventura – affermava il critico d'arte Tuckermann – è un elemento nella vita dell'artista americano che le dona particolare gusto e interesse»[44]. Nel 1859, un giornalista del «Cosmopolitan Journal» rilevava che:

> Oggi gli artisti sono disseminati in tutto il paese, come le foglie dei cardi in fiore, in cerca del loro annuale studio della natura e del necessario divertimento. Alcuni sono andati fino al Polo Nord per invadere i rifugi degli iceberg con i loro occhi inquisitori che non risparmiano nulla. Altri sono andati nel Far West, dove la natura gioca con l'illimitato e il grandioso, nella Cordigliera e, attraverso l'America Centrale, giù fino alle Ande. Se questi sono lo spirito e la tenacia dell'arte americana, possiamo certamente aspettarci buone cose dal futuro[45].

Tale iniziazione ebbe nell'elevazione morale ottenuta attraverso la contemplazione del paesaggio il suo contenuto d'elezione:

> Per stare in solitudine – scriveva Emerson – un uomo ha bisogno di ritirarsi tanto dalla propria stanza quanto dalla società. Non sono

[43] Per un completo resoconto storico delle esplorazioni di commessa governativa si vedano: R. A. Barlett, *Great Surveys of the American West*, University of Oklahoma Press, Norman 1962 e W. H. Goetzmann, *Exploration and Empire: The Explorer and the Scientist in the Winning of the American West*, Norton, New York 1966. Sui pittori e i fotografi che parteciparono alle esplorazioni: N. Cikovsky jr., *Sanford Robinson Gifford (1823-1889)*, The University of Texas Press, Austin 1970; J. Snyder, *American Frontiers. The Photographs of Timothy O'Sullivan, 1867-1874*, Aperture, New York 1982; *John Frederick Kensett: An American Master*, a cura di J. P. Driscoll e J. K. Howat, Worcester Art Museum, Worcester 1985; D. Fouler, *The Western Photographs of John K. Hillers: «myself in the water»*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1989; N. Anderson - L. Ferber, *Albert Bierstadt: Art as Enterprise*, Brooklyn Museum, New York 1990; N. Anderson, *Thomas Moran*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1997; D. Waitley, *William Henry Jackson: Framing the Frontier*, Mountain Press Publication Co., Missoula Mont. 1998; *Carleton Watkins: An Art of Perception*, a cura di D. Nickel, San Francisco Museum of Art, San Francisco 1999.

[44] Citato in Novak, *Nature and Culture* cit., p. 137.

[45] «Cosmopolitan Art Journal», settembre 1859, p. 389.

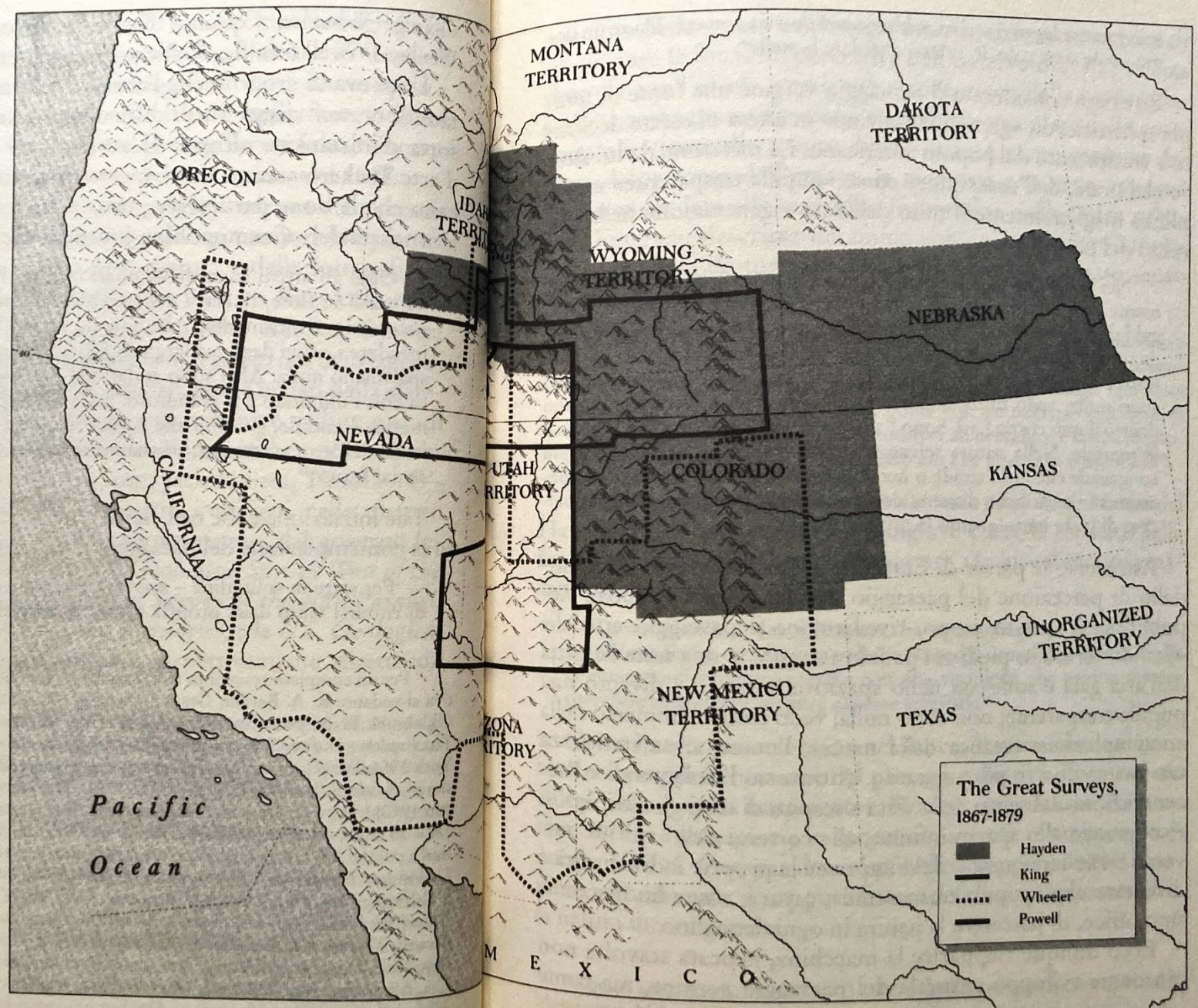


Figura 3.
The Great Surveys, 1867-1879 (da *Perpetual Mirage*, Whitney Museum of American Art, New York 1966).

solo mentre leggo o scrivo, sebbene nessuno sia con me. Ma se un uomo vuole stare solo, lo si lasci guardare le stelle[46].

Emerson considerava il paesaggio vergine una fonte di terapia spirituale, un «geroglifico divino» in attesa di essere decifrato e trasformato dal popolo americano. La metafora, da lui stesso elaborata, dell'osservatore come «pupilla trasparente» esemplifica magistralmente il mito dell'auto-rigenerazione nella purezza del paesaggio:

> Nei boschi torniamo alla ragione e alla fede. Soltanto lì sento che niente può cambiare la mia vita, nessuna disgrazia, nessuna calamità cui la natura non possa porre rimedio. Stando fermo in piedi sulla nuda terra, la testa bagnata dall'aria gaia e sollevata nello spazio infinito, tutto il crudele egoismo svanisce, divento una pupilla trasparente; non sono nulla; vedo tutto; le correnti dello spirito universale circolano dentro il mio corpo [...]. Sono l'amante della bellezza incontaminata e immortale. Nella natura selvaggia, trovo qualcosa di più caro e più congeniale che nelle strade o nei villaggi. Nel quieto paesaggio, e specialmente nella linea distante dell'orizzonte, l'uomo contempla qualcosa di bello tanto quanto la propria natura[47].

Attraverso le parole di Emerson possiamo ricostruire il modello di percezione del paesaggio dominante nella Nuova Repubblica. A questo scopo, rivediamone il passaggio cruciale: «Stando fermo in piedi sul pallido terreno, la mia testa bagnata dall'aria gaia e sollevata nello spazio infinito [...] divento una pupilla trasparente; non sono nulla; vedo tutto». Immerso nella contemplazione estatica della natura, l'uomo si smaterializza trasformandosi in puro sguardo. Attraverso l'isolamento e l'accentuazione del senso della vista a scapito di tutti gli altri, egli si ricongiunge allo spazio infinito, alle correnti dello spirito universale. Per fare questo, deve superare la propria individualità e diventare una «pupilla trasparente», capace, come un meccanismo ottico, di percepire la natura in ogni dettaglio.

Ecco dunque riapparire la macchina, evocata stavolta non più come sviluppo naturale del paesaggio vergine, ma come

[46] R. W. Emerson, *Nature*, J. R. Osgood, Boston 1876, p. 9.
[47] *Ibid.*, pp. 10-1.

metafora della mente e del corpo umano, strumento capace di amplificare le funzioni percettive dell'osservatore. In perfetta sintonia con l'ideale americano ottocentesco della rappresentazione come pura riflessione meccanico-speculare delle cose, tanto più vicina allo spirito divino quanto meno corrotta dal filtro deformante dell'artista, la memoria e la vista vennero spesso assimilate alla macchina fotografica e alla lastra negativa. Emerson descrisse un amico con cui usava fare lunghe passeggiate nei dintorni di Boston in termini in questo senso inequivocabili:

> Camminare insieme a lui era un piacere e un privilegio. Conosceva la campagna come una volpe o un uccello, e la attraversava liberamente con percorsi tutti suoi [...]. Il suo potere di osservazione sembrava indicare sensi addizionali. Vedeva come con un microscopio, sentiva come se avesse avuto una protesi auditiva all'orecchio, e la sua memoria era un registro fotografico di tutto ciò che guardava o ascoltava[48].

E ancora, nel romanzo *La casa dei sette abbaini* di Nathaniel Hawthorne, il dagherrotipista Holgrave esalta la capacità della fotografia, occhio meccanico, di portare alla luce il carattere nascosto delle cose:

> La semplice luce del cielo aperto ha un meraviglioso intuito. Mentre noi crediamo che dipinga soltanto la mera superficie, essa in realtà fa emergere il carattere segreto con una veridicità che nessun pittore oserebbe riprodurre, se pure sapesse scoprirla[49].

Come l'uomo emersoniano nel bosco, l'artista che si cimentava nella rappresentazione del paesaggio doveva diventare anch'egli una «pupilla trasparente». Non gli era concesso di intromettersi fra l'immagine e lo spettatore: era suo compito mantenersi vicino al vero, per dare al pubblico la possibilità di compiere, virtualmente, il rito purificatore della contemplazione della natura incontaminata.

[48] Citato nella postfazione di H. D. Thoreau, *Camminare*, a cura di F. Meli, Mondadori, Milano 1991.
[49] N. Hawthorne, *La casa dei sette abbaini*, Mondadori, Milano 1994, p. 844 (ed. or. *The House of the Seven Gables*, New York 1851).

> Gli antichi greci – scriveva ancora Emerson – chiamarono il mondo *kosmos*, bellezza. Tale è la costituzione di tutte le cose, o tale è il potere plastico dell'occhio umano, che la forma primaria, come il cielo, la montagna, l'albero, l'animale, ci danno gioia *di per sé*; un piacere che nasce dalla linea, dal colore, dal movimento e dalla composizione. Questo sembra essere dovuto, in parte, all'occhio stesso.

L'occhio era, dunque, per Emerson, «il migliore degli artisti» e il quadro più bello lo si poteva trovare nella natura stessa, nella sublime infinità di dettagli che essa offriva allo sguardo: «Il più triviale dei [...] fatti, la costituzione di una pianta, gli organi, il lavoro o il rumore di un insetto [...] ci colpiscono amabilmente e piacevolmente»[50].

Assimilato a un meccanismo ottico, a una lente chiarificatrice caratterizzata dalla perfetta coincidenza di soggettività e oggettività, lo sguardo del pittore divenne in tal modo una sorta di vettore dell'identità nazionale. A questo sguardo meccanico, antropocentrico e trascendente al tempo stesso, strumento privilegiato di contatto con la natura, venne attribuito un valore morale dai contenuti nazionalistici: esso simboleggiò, e in parte sostituì, il viaggio di esplorazione attraverso il territorio americano.

I reali percorsi percettivi e cognitivi nel paesaggio potevano essere ricostruiti artificialmente nelle arti visive per mezzo di apparati illusionistici di natura ottica come lo stereoscopio, il diorama e il panorama, tecniche di rappresentazione e di esposizione basate sull'isolamento e sul potenziamento del senso della vista. Rafforzato spesso anche dall'uso di binocoli e lenti di ingrandimento, lo sguardo dello spettatore poteva «oltrepassare» la superficie dell'immagine per compiere la sua peregrinazione virtuale all'interno di essa, rendendo in tal modo possibile la partecipazione collettiva all'avventuroso viaggio che riassumeva i caratteri fondanti della nazione[51].

[50] Emerson, *Nature* cit., pp. 14-21.
[51] L. Parry, *Landscape Theatre in America*, in «Art in America», novembre-dicembre 1971, 59, pp. 57-8.

L'indagine dell'occhio nello spazio della rappresentazione venne adottata quale modello sensoriale parallelo all'esplorazione geologica e geografica del territorio. È assai significativo che sia in letteratura che nelle arti visive il paesaggio venga sempre descritto in prima istanza con precisione scientifica nei termini matematici e geometrici della misurazione, e che la dimensione del piacere estetico si sviluppi proprio a partire da questi. I dettagli topografici costituirono una salda base naturalistica per le utopie del «nuovo Adamo». Il processo stesso di ricognizione visiva della natura, volto a mimare virtualmente l'attività di esplorazione, e dunque la presa di possesso dei territori dei frontiera, fu una componente determinante nella costruzione del modello di fruizione estetica del paesaggio che pervase la cultura ottocentesca nord-americana. Esso non interessò soltanto le arti visive. Lo troviamo nelle *Letters on Landscape Painting* di Asher B. Durand, nelle esposizioni al pubblico delle grandi tele di Frederic Church, nei saggi sulla fotografia di Oliver Wendell Holmes, negli scritti scientifici e letterari del geologo esploratore Clarence King, nelle fotografie di Timothy O'Sullivan.