

Natura e uomo nel progetto fotografico *Documerica*

Elena Baldassarri*

Analizzare i progetti fotografici più famosi che, a partire dalla fine dell'Ottocento in avanti, arricchiscono la storia degli Stati Uniti permette anche di visualizzare e quindi studiare l'ambiente nordamericano e le sue trasformazioni. Alcuni di questi, come quello sponsorizzato dalla Farm Security Administration negli anni della Depressione, hanno prodotto fotografie che sono diventate vere e proprie icone, garantendo fama mondiale a chi le aveva scattate. Questo saggio ripercorre le vicende che hanno portato alla creazione di *Documerica*, un foto-documentario ideato e sviluppato negli anni Settanta che, pur coinvolgendo alcuni dei fotografi più conosciuti di quel periodo, non ha goduto della fortuna dei lavori precedenti, rimanendo quasi dimenticato per molti anni. *Documerica* era stato ideato allo scopo di raccontare attraverso le immagini i cambiamenti ambientali in atto negli Stati Uniti e rifletteva la montante coscienza ecologista che avrebbe caratterizzato la società americana negli anni a seguire.

Gli anni Settanta si aprivano con un massiccio consolidamento dei principali gruppi ambientalisti: gli iscritti al *Sierra Club* crescevano da 15 mila nel 1960 a 113 mila nel 1970, e la *National Audubon Society* passava da 32 mila a 148 mila membri. Uno degli effetti di questa esplosione straordinaria di adesioni fu quello di spingere la politica ad assecondare le richieste di tutela della natura. I sondaggi indicavano un forte aumento della preoccupazione dell'opinione pubblica per l'ambiente, e la lobby ecologista, appena nata ma ben organizzata, stava facendo sentire la sua presenza in tutte le sedi, sia a livello statale sia locale.

L'ampia copertura mediatica riservata ai disastri ambientali aveva in questi anni raggiunto il pubblico, sensibilizzato anche dall'uscita di alcuni libri come *Silent Spring* di Rachel Carson, a cui si aggiungevano nel 1968 *The Population Bomb* di Paul Ehrlich, e nel 1970 *The Closing Circle* di Barry Commoner.¹ Di conseguenza, anche la fiducia nel governo federale iniziò a essere misurata seguendo questi nuovi criteri. Emergeva un diffuso scetticismo nei confronti del settore industriale, rafforzato da nuovi valori sociali, dall'interesse per la salute pubblica e la qualità della vita. L'effetto di queste forze fu per il sistema politico americano un periodo straordinario di produttività legislativa in materia ambientale.

Anche se il presidente Lyndon Johnson aveva contribuito alla realizzazione delle prime significative norme anti-inquinamento, la *Great Society*² si era dimostrata inadeguata e la preoccupazione dell'opinione pubblica continuava a crescere. Il 1° gennaio 1970 il presidente Richard Nixon firmava il *National Environmental Policy Act* (NEPA). L'amministrazione Nixon stava affrontando un momento di impopolarità a causa della guerra in Vietnam e della recessione economica interna.³ Come J. Brooks

Flippen mostra nel suo libro *Nixon and the Environment*,⁴ l'interesse del presidente derivava dal suo desiderio di “conquistare il voto ambientale”. Fin dall'inizio della sua amministrazione, Nixon si era trovato infatti ad affrontare problemi ambientali sempre più complessi. Un primo banco di prova era stata la fuoriuscita di petrolio al largo di Santa Barbara, in California, nel gennaio 1969, quando le immagini televisive scioccanti di uccelli coperti di petrolio avevano provocato un crescendo di indignazione tra i cittadini e avevano reso la tutela dell'ambiente un tema scottante. Inoltre, il disastro aveva dimostrato che gli Stati Uniti non erano in grado di far fronte ai grandi disastri ecologici causati dall'industria estrattiva del petrolio. L'opposizione, già forte localmente, divenne ben presto nazionale, e le operazioni di estrazione del greggio al largo delle coste statunitensi cominciarono a essere valutate più per il loro potenziale di inquinamento che non come un simbolo di prosperità.

Alla luce di questa nuova sensibilità e sull'onda del drammatico avvenimento, aveva luogo nell'aprile del 1970 il primo *Earth Day*. Descritto dallo storico Adam Rome come “l'evento meno famoso della storia americana moderna”,⁵ esso nasceva da una proposta dal senatore Gaylord Nelson del Wisconsin di organizzare una protesta a livello nazionale contro il degrado dell'ambiente. Seguendo l'esempio del movimento pacifista, Nelson aveva indetto una serie di *teach-in*, forum di discussione politica, nei campus universitari per sensibilizzare l'opinione pubblica riguardo le numerose minacce ambientali che rischiavano di colpire migliaia di americani in tutto il paese.

Nel luglio del 1970, tre mesi dopo l'*Earth Day*, il governo riuniva i dipartimenti di alcune agenzie federali per creare l'*Environmental Protection Agency* (EPA). Nonostante la riluttanza del presidente Nixon e il suo noto cinismo,⁶ l'EPA avrebbe contribuito a cambiare radicalmente il modo in cui gli Stati Uniti si relazionavano con l'ambiente, e sarebbe presto diventata il pilastro della politica ambientale del governo. Questa scelta di assecondare le istanze degli ecologisti creava non pochi problemi con il settore più conservatore della base elettorale repubblicana, che non sembrava apprezzare l'ambientalismo, seppure di facciata, di Nixon. Il presidente, tuttavia, aveva perfettamente chiaro l'uso opportunistico delle crociate ambientaliste, a tal punto da utilizzarle anche in politica estera, appoggiando una serie di incontri e conferenze internazionali sul tema e ponendo così le basi della moderna diplomazia ambientale americana.⁷

In questo clima, nel novembre del 1971, la neonata EPA annunciava il nuovo progetto foto-documentario, chiamato *Documerica*, che aveva lo scopo di mostrare i costi naturali e sociali della crisi ambientale. William D. Ruckelshaus, il primo direttore della EPA, nel presentare il progetto affermava che era venuto il momento di fondare una nuova “etica ambientale”, basata su uno stile di vita che conciliasse la tecnologia con il rispetto dell'ambiente, senza ripetere e intensificare gli errori del passato.⁸

Anche se inizialmente era stata prevista una durata di dieci anni, il finanziamento per il foto-documentario fu progressivamente ridotto, fino a cessare nel 1977. In quei sei anni parteciparono al progetto oltre settanta fotografi, assunti come *free-lancer*, per produrre immagini di tutto il paese. Gli scatti più efficaci furono raccolti in una mostra di centotredici fotografie, dal titolo *Our Only World*, che venne esposta a

Washington alla Corcoran Gallery, cui seguì una serie itinerante di mostre sponsorizzate dallo Smithsonian Institute. In totale il progetto raccolse più di ottantamila fotografie, delle quali ventimila sono oggi catalogate e conservate presso i National Archives and Records Administration (NARA).⁹

Oltre all'inevitabile appoggio dei vertici dell'EPA, *Documerica* doveva la sua esistenza quasi interamente alla visione ispirata e alla persistente determinazione di Gifford Hampshire. Nato nel Kansas delle *dust bowl* e cresciuto durante la depressione, Hampshire aveva vissuto di persona le condizioni di vita che erano diventate oggetto di molte fotografie della Farm Security Administration (FSA). La sua carriera professionale lo aveva portato a lavorare come *editor* per il National Geographic. Nel 1970 era entrato nella EPA al momento della sua creazione, e qui aveva considerato la possibilità di replicare per l'ambiente quello che la FSA aveva già fatto con la fotografia per l'agricoltura e la povertà rurale. Riuscì a ottenere l'approvazione di Ruckelshaus e il suo sostegno anche quando decise di assegnare tutto il progetto fotografico a dei liberi professionisti, pagati su tariffa giornaliera.

Secondo le direttive che Hampshire aveva definito, il progetto perseguiva tre obiettivi primari. Il primo era quello di creare una base visiva delle condizioni ambientali negli Stati Uniti degli anni Settanta,¹⁰ in modo da capire e valutare l'impatto delle azioni umane. In secondo luogo, esso avrebbe dovuto cercare di evidenziare le connessioni tra l'ambiente e le persone, e di fornire una conoscenza della complessità dei problemi ambientali, applicando la prima legge dell'ecologia di Barry Commoner, per la quale "ogni cosa è connessa con qualsiasi altra".¹¹ Questa definizione estesa di ambiente andava al di là dei paesaggi e degli ecosistemi naturali e includeva anche il modo in cui l'uomo interagiva con il territorio: il modo in cui lo controllava ed era da esso controllato. La terza finalità del progetto era quella di diventare un punto di riferimento e un supporto per la fotografia documentaria americana. Hampshire sperava infatti di ampliare il potenziale di *Documerica* andando oltre le questioni ambientali, nonché di ottenere il supporto del governo per altri progetti di fotografia documentaria.¹²

I settanta fotografi assunti lavorarono a oltre cento incarichi definiti su aree regionali, e furono incoraggiati da Hampshire a prendere l'iniziativa, presentando le loro idee in modo del tutto indipendente e autonomo per dare più spazio possibile alla loro creatività. Tuttavia, la massima di Commoner, da cui Hampshire era partito, era ampia ma anche ambigua, e col tempo portò quest'ultimo a essere accusato di non aver favorito una visione unica e coerente, scaricando così la responsabilità sui fotografi.¹³ Le sollecitazioni molto vaghe di Hampshire rispecchiavano una grande fiducia sia nella rivoluzione ambientale, sia nella capacità espressiva dei singoli artisti; tuttavia finirono per sopravvalutarne le forze, soprattutto in un periodo in cui né l'una né l'altra erano ben delineate.

Gli scatti ottenuti, che testimoniano i problemi ambientali mostrando le persone e la natura, si basano su tre modelli di riferimento: il fotogiornalismo, le precedenti campagne fotografiche promosse dal governo, e il culto della *wilderness* e del sublime della tradizione americana, per cui la natura supera e trascende l'uomo. Eppure, i fotografi di *Documerica* sembravano non del tutto coinvolti nei temi di ricerca, a tratti spaesati dalla vastità, dall'ampiezza della questione ambientale, incapaci di trovare

una propria estetica dell'ambiente. La raccolta risente del momento di transizione dalla riflessione sulla fotografia-come-arte a quella della fotografia-come-documento, come John Szarkowski ha egregiamente sintetizzato, tra fotografia specchio delle percezioni individuali e fotografia come finestra sul mondo reale.¹⁴

Nel complesso, l'esperienza fotografica di *Documerica* si inserisce proprio a metà strada nell'evoluzione di quella fotografia documentaristica che, secondo le parole di Gretchen Garner, vede negli anni Settanta un momento di fondamentale cambiamento. In questo decennio si passava da una testimonianza diretta del mondo a una espressione dei desideri artistici del fotografo. Garner sottolinea come per i fotografi americani degli anni Venti fino agli anni Sessanta, la fotografia dovesse essere una prova documentata. Nel corso di questi decenni, essi avevano visto tale mezzo in primo luogo come un veicolo per la descrizione veritiera e, a volte, come arma contro le ingiustizie sociali. Tuttavia, a partire dagli anni Settanta, la pratica fotografica e il suo significato culturale andavano spostandosi su una riflessione più personale, quasi una messa in scena della visione soggettiva della realtà – una tendenza che si è andata intensificando con la fotografia digitale.¹⁵

Se, come dice Mark Rice, i mezzi espressivi e i valori culturali sono strettamente intrecciati tra loro, a influenzare gli scatti dei fotografi di *Documerica* sono stati anche i cambiamenti della cultura americana degli anni Settanta.¹⁶ Nelle recenti analisi svolte dagli studiosi di storia culturale, si evidenzia come quegli anni rappresentino un passaggio essenziale, anche rispetto all'impatto che hanno avuto sui decenni successivi:¹⁷ trasformazioni culturali, mode e nuove tendenze risaltano negli scatti e oggi sono uno degli aspetti più affascinanti delle fotografie.

Anche se la raccolta fotografica offre una descrizione dettagliata e originale dell'ambiente post-industriale americano, non sembra in grado di rendere una visione completa e univoca del paese, che possa essere definita, nel suo complesso, nazionale. Essa rivela un paesaggio naturale, sociale e culturale sempre più frammentato, altamente particolare, che reagisce in modo diseguale alle pressioni politiche ed economiche. Sfogliando le fotografie si riscontra lo stesso senso di nostalgia che permea gran parte della cultura degli anni Settanta, sortito anche dalla consapevolezza dell'impossibilità di costruire un "ritratto nazionale" unico. Non esiste più una sola nazione americana, ma molteplici, che spesso non hanno la possibilità e la volontà di interagire.¹⁸

Le fotografie di *Documerica*, quindi, sono pervase da una patina di tristezza e di disillusione e da un profondo sentimento di nostalgia, spesso al limite del rimpianto per un armonioso passato rurale ormai perduto. Queste osservazioni vanno di pari passo con un generale e crescente senso di inutilità e di impotenza rispetto al paesaggio americano che, nonostante l'intervento del governo, sarebbe agli occhi dei fotografi irrimediabilmente distrutto. Il disincanto si allinea con una non troppo velata critica al nuovo ambientalismo dell'amministrazione Nixon, che è anche il committente del progetto. Si evidenzia così una differenza notevole con il progetto della FSA: se quest'ultimo intendeva veicolare l'idea che la povertà potesse essere sconfitta attraverso le riforme statali, *Documerica* proponeva un futuro irrimediabilmente corrotto. Conservazione e ambientalismo moderato, le idee alla base del progetto fotografico, sembrano rimaste prudentemente radicate all'idea di

un ritorno al passato e di un recupero di ciò che rimaneva della vecchia architettura, dei vecchi valori, e dei luoghi ameni con aria e acqua pura.

Le città sono un soggetto importante per *Documerica*, in quanto proprio nelle grandi metropoli si vedono maggiormente gli effetti dello sviluppo sull'ambiente, come il traffico, il consumo di energia e lo smaltimento dei rifiuti. Complessivamente, nel progetto sono presenti ventotto città e alcune di queste, come New York, sono documentate più volte. L'enfasi data ai problemi urbani è simile all'attenzione che, negli anni Trenta, il progetto fotografico della FSA aveva dato alle aziende agricole e alle cittadine di provincia.¹⁹

Negli anni Settanta, infatti, si assisteva a un progressivo fenomeno di fuga dalle città: le opere di rinnovamento urbano attuate negli anni precedenti avevano smantellato le grandi baraccopoli, ma avevano lasciato spazio alla nascita di nuovi ghetti etnicizzati. I quartieri centrali subivano l'esodo della classe media bianca e con essa perdevano il bacino di tasse necessarie a costruire le infrastrutture per gli abitanti rimasti. A questo si aggiungeva la delocalizzazione delle aziende, che portava a una notevole riduzione delle opportunità di lavoro e al pendolarismo. L'America urbana, simbolo di prosperità e progresso, stava cambiando, sviluppandosi in maniera incontrollata e diventando sempre più decentrata, complessa e decadente. In controtendenza erano le città della *Sunbelt*, che stavano superando in importanza i tradizionali centri urbani del Nord-Est e del *Rustbelt*. Organizzate in modo diverso, secondo le topografie della periferia, erano città senza centro, con immense aree che escludevano la possibilità di spostarsi a piedi e con centri commerciali serviti e concepiti come se fossero i principali spazi di aggregazione pubblica.²⁰ L'utopia della moderna città industriale americana sembrava essere stata spazzata via, e il suo destino aveva coinvolto una buona parte della popolazione americana, come era stato per il mondo rurale a conduzione familiare negli anni Trenta. Le città industriali avevano cercato di rispondere con opere di riqualificazione per attirare i consumatori, puntando sul recupero storico dei centri, ma erano destinate a capitolare per la concorrenza dei centri commerciali suburbani e i loro abbondanti parcheggi.

Le fotografie di *Documerica* testimoniano questa complessità di trasformazioni con scatti che ritraggono l'eterogeneità del paesaggio urbano: città in declino, ma anche quartieri recuperati attraverso la nuova architettura; povertà e degrado che convivono, nella stessa città, con spazi verdi e di aggregazione sociale. La documentazione sulla città di New York rappresenta più di altre questa tendenza alla coabitazione degli estremi. Un esempio sono le fotografie di Danny Lyon di Brooklyn, abbandonata dai bianchi e occupata da latinos e afroamericani, come altri centri urbani. Le fotografie di Lyon sottolineano come gli abitanti di Brooklyn vivono il quartiere perché *sono* il quartiere; la loro condizione sociale paradossalmente è la garanzia della salvaguardia dell'ambiente in cui vivono, preservandolo dagli abbattimenti di alcune delle più belle costruzioni rimaste del XIX secolo. I residenti del centro possono così appropriarsi della città e, secondo le parole di Lyon, giorne e goderne, in controtendenza con quello che stava accadendo nel resto del paese, invaso da autostrade, centri commerciali e villette a schiera, luoghi impersonali e alienanti. Le fotografie di Lyon si popolano di persone che abitano le città, come i bambini che giocano, all'apparenza senza essere turbati dalla condizione dell'ambiente che li circonda.



Figura 1. Danny Lyon. *Giovani che festeggiano il 4 luglio nella piscina di Kosciusko nel distretto di Bedford-Stuyvesant a Brooklyn, New York City. 07/1974.*

In contrasto con gli scatti di Lyon, le fotografie di Suzanne Szasz descrivono la Manhattan borghese come un luogo di coesione sociale, stimolato da eventi culturali e pubblici, ai quali i suoi cittadini partecipano attivamente. Qui il recupero degli spazi e della città avviene attraverso il suo abbellimento, anche grazie all'opera dei singoli cittadini che si prendono cura del luogo in cui vivono, piantando fiori e coltivando orti. Parchi pubblici vivibili, piccoli giardini curati dai privati, piazze ordinate e accoglienti; questa è la visione che la fotografa condivide con i residenti del quartiere. New York non è più una città cosmopolita e moderna, ma *ordinaria*, in cui si fondono i valori delle piccole città e gli stimoli artistici delle metropoli.

Infine, sempre su New York, le foto di Gary Miller rappresentano il contrasto tra le nuove architetture urbane e le tonnellate di rifiuti che la città produce: enormi chiatte solcano i fiumi trasportando grandi quantità di spazzatura; le nuovissime Twin Towers del World Trade Center, inaugurate proprio nel 1973, sventano nello *skyline* di New York, in primo piano una discarica, con pneumatici usati e cumuli di legni e calcinacci.



Figura 2. Gary Miller. Discarica illegale fuori dall'autostrada del New Jersey, di fronte a Manhattan oltre il fiume Hudson. Nello sfondo a sinistra le Twin Towers del World Trade Center, 03/1973.

Notevoli e mutevoli sono i punti di vista che emergono dalle fotografie delle altre città, rispecchiando le tensioni nel progetto, diviso tra la volontà di raffigurare problemi e fallimenti delle politiche ambientali, e la necessità di sottolinearne anche i successi. Le fotografie riferite alle "città nuove", spesso ma non sempre nella *Sunbelt*, sono una loro celebrazione, che, nella volontà di chi le fotografa, mette in evidenza come la riconfigurazione delle aree urbane abbia mantenuto la continuità con gli aspetti della città tradizionale, in particolare nello stile di vita. Le foto mostrano strade piene di gente come luoghi di incontro, centri di innovazione e di sperimentazione. Gli scatti di Tom Hubbard di Cincinnati insistono sulla piazza principale della città, Fountain Square, che in estate si trasforma in una moderna piazza del mercato, in cui si susseguono eventi, concerti, rappresentazioni teatrali, mercatini e attività ludiche per bambini. Non importa se lo spazio è delimitato dal cemento, dal vetro e dall'acciaio degli edifici e dei grattacieli: la piazza è comunque accogliente perché piena di vita.

Anche le città storiche mostrano tutte le loro contraddizioni, come la decadente Cleveland di Frank Aleksandrowicz, con gli edifici abbandonati, in cui non è rimasto

niente del sogno americano se non i cartelloni pubblicitari; o i quartieri residenziali vicino all'aeroporto Logan di Boston, fotografati da Michael Philip Manheim, che subiscono gli effetti dell'inquinamento acustico e dell'aria dovuto all'attività dello scalo, contro cui gli abitanti della zona hanno ingaggiato una battaglia legale per ottenere una regolamentazione dei voli.

Nell'America urbana di *Documerica* l'uomo è parte dell'ambiente, allo stesso tempo protagonista e vittima, a seconda degli occhi di chi lo guarda. Nella Chicago di Danny Lyon i *white poor* del centro cittadino trasformato in ghetto sono l'ultimo baluardo alla distruzione indiscriminata delle architetture tradizionali, e quasi si fondono con l'ambiente che li circonda. In parallelo con l'opera di Lyon, sempre nella stessa città, vi è la "Black Chicago" di John White: qui, in piena lotta per i diritti civili, ogni scatto celebra la forza, la dignità e la vitalità degli afroamericani, siano essi personalità famose come Muhammed Ali o Jesse Jackson, o bambini che ridono dinanzi all'obiettivo.

Secondo Gifford Hampshire, l'ideatore del progetto, la responsabilità di gran parte degli effetti negativi dell'inarrestabile processo di urbanizzazione andava riscontrata nella crescita esponenziale dei sobborghi.²¹ Hampshire aveva sollecitato più di un fotografo a farne materia di analisi, senza tuttavia ottenere i risultati sperati. Un esempio è la serie di Danny Lyon a El Paso, Texas, che ritrae il *barrio chicano*. Lyon qui mostra la crescente disumanizzazione causata dal progressivo avanzamento della cultura anglosassone, che fisicamente aveva inglobato aree precedentemente abitate dai messicoamericani. Documentandola, il fotografo esprime la sua avversione per l'erosione della tradizione in favore dell'*angloconformity*. La serie di El Paso ritrae quasi esclusivamente esterni, mostrando una popolazione prettamente giovane; e nonostante Lyon avesse tutt'altro intento, l'effetto complessivo della serie è quello di veicolare il cliché bianco-borghese che associa i sobborghi etnicizzati alla delinquenza.

Totalmente diverso il punto di vista di Yoichi R. Okamoto, che propone a Hampshire una serie di fotografie dal titolo "Suburbia – is it the American dream or a gateway to new frustrations?" Il proposito del progetto di Okamoto è quello di illustrare come il massiccio popolamento dei sobborghi di Washington DC provochi effetti quali gli intasamenti dovuti al traffico nelle ore di punta. Il suo soggetto è Bethesda, Maryland, un sobborgo abitato dalla classe alto borghese, in cui è la ricchezza anziché la povertà a creare frustrazione e distruzione. Okamoto critica l'eccessiva ricerca del benessere puramente materiale che si ferma all'ostentazione del secondo televisore a colori, del camper e della piscina, come espressioni di uno status sociale acquisito. Questa prosperità è, secondo il fotografo, "male indirizzata" e col tempo avrebbe non solo creato frustrazioni, ma portato all'autodistruzione come effetto della scarsità di risorse energetiche, dell'inquinamento e dell'aumento dei prezzi. Gli abitanti di questi sobborghi, secondo Okamoto, erano colpevoli di ignorare le proprie responsabilità nella creazione e nell'incremento delle giungle di cemento, giustificate in nome del liberismo americano.²²



Figura 3. Yoichi Okamoto R. (Robert Yoichi). L'ora di punta del traffico, dalle 4:30 alle 6:30 del pomeriggio. Guardando a sudovest il Beltway Bridge che attraversa il fiume Potomac, 05/1973.

La raccolta di *Documerica* è ricca di immagini che ritraggono macchine in coda, banchine con migliaia di nuove automobili, ingorghi autostradali, orizzonti soffocati dallo smog, opprimente segnaletica commerciale sulle strade, carcasse di automobili impilate nei depositi di rottami o abbandonate nel deserto o sulle rive dei fiumi. In definitiva, la cultura dell'automobile, fiorita in modo esponenziale dal dopoguerra come conseguenza dell'accesso della classe media al benessere, non è più un simbolo di progresso e prosperità, ma un simbolo di degrado e un campanello d'allarme sui processi di involuzione che tale cultura comporta.

Tuttavia, una parte abbondante di *Documerica* raccoglie anche gli scatti che raffigurano la natura e la bellezza di un ambiente che l'industrializzazione e lo sfruttamento delle risorse stavano minacciando e in buona parte avevano distrutto. La raccolta fotografica, secondo quanto Hampshire scriveva ai fotografi, aspirava a essere non solo un triste elenco dei problemi ambientali; essa doveva anche registrare quello che c'era ancora di buono e di bello, ciò che "delizia gli occhi e soddisfa l'anima", secondo il principio della preservazione e conservazione dell'ambiente naturale.²³ Tuttavia, pur se in questo sforzo i punti di riferimento sono i precedenti lavori di

fotografi quali Herbert Gleason, Ansel Adams e Timothy O'Sullivan e le pubblicazioni delle organizzazioni ambientaliste come il Sierra Club e il World Wildlife Fund che in passato avevano celebrato la magnificenza e lo splendore dell'ambiente naturale e il "sublime" della *wilderness* americana, in *Documerica* l'effetto è diverso. Quegli scatti più che "la nazione della natura"²⁴ veicolano un senso di frustrazione e di precarietà: come se i fiori, gli animali e gli scenari ritratti fossero i superstiti di un mondo ormai annientato.²⁵



Figura 4. Dennis Cowals. *Caribou al pascolo vicino al Sagavanirktok River, 08/1973.*

La serie di fotografie scattate da Dennis Cowals in Alaska ne è l'esempio. Cowals fotografa i luoghi dove sarebbe passato l'oleodotto che da Phrudhoe Bay avrebbe raggiunto il porto di Valdez, Alaska, distruggendo la natura incontaminata da lui immortalata. Il fotografo sembra voler chiedere di ricordare e custodire l'immagine, con un richiamo alla fragilità del mondo naturale di fronte alla volontà distruttiva dell'uomo.

Le piccole città sono un'altra preoccupazione centrale di *Documerica*; eppure gli scatti che le raffigurano raramente mettono in relazione queste città alle grandi tematiche ambientali. Infatti, la provincia non sembra soffrire degli stessi mali sociali del resto della nazione. Le fotografie che ritraggono le piccole città, piuttosto,

celebrano e rievocano modi tradizionali di vita, di impegno civico e soprattutto la centralità del nucleo familiare, cercando di dimostrare come questi siano ancora vitali nel tessuto americano. Contro le tendenze del consumismo, della produzione di massa, della tecnologia, della *car culture* che stava soffocando il paesaggio americano, e allineandosi alle spinte conservazioniste dei movimenti ambientalisti e del governo, in *Documerica* le piccole comunità sembrano preservare la semplicità, le basi di una vita alternativa al modello consumista, un ritorno ai veri valori americani. Questa visione edulcorata della vita nella *small town*, a volte anche esagerata, è riscontrabile in numerose serie: le foto di New Ulm, Minnesota, di Flip Schulke che ritraggono i discendenti dei primi coloni tedeschi intenti a mantenere vive le loro tradizioni; le foto di Art Hanson, sempre di New Ulm, sulle ricostruzioni storiche dei battaglioni con le uniformi della Guerra civile; quelle di Patricia Duncan sui *cowboy* di Emporia, Kansas. Queste immagini esemplificano una sensibilità preservazionista segnata dall'estetica degli anni Trenta, che ritrae gli incontri delle *Grange*, le storiche associazioni di agricoltori, le sale bingo, le parate in occasione delle feste nazionali, la vita nelle scuole superiori, i mercatini locali.

La breve analisi qui presentata prende in considerazione solo alcuni degli infiniti aspetti del Progetto *Documerica*, che soltanto recentemente sono stati oggetto di studio e di interesse scientifico. I creatori di questa raccolta avevano chiare fin dall'inizio le potenzialità delle fotografie come strumenti didattici e come mezzo per coinvolgere il pubblico su questioni complesse come quelle ambientali e sociali. Nonostante questi intenti, per decenni le fotografie sono state relegate nell'oblio, chiuse negli archivi e sconosciute ai più, fino a quando, casualmente e grazie alle potenzialità delle nuove tecnologie, sono tornate a essere fruibili al grande pubblico. Gli scatti di *Documerica* sono stati pensati per incoraggiare chi li guarda a considerare le connessioni tra individui, stili di vita e ambiente. Perché questo avvenga, ci deve essere uno spettatore: le fotografie non significano nulla se non vengono rese visibili al pubblico.

Per questo motivo, nel 2011, a quarant'anni dall'inizio del progetto e per celebrare l'anniversario dell'agenzia, l'EPA ha dato vita a un nuovo programma fotografico, lo *State of the Environment Photo Project*. L'idea dei suoi creatori è stata quella di proporre un ritorno ai luoghi fotografati con *Documerica* e rifare gli scatti. Il progetto è stato inaugurato il giorno dell'Earth Day nel 2011 ed è tuttora attivo. *Documerica Then and Now*²⁶ è il nome della raccolta delle nuove immagini: questa volta però il progetto è aperto anche ai fotografi non professionisti allo scopo di incoraggiare un dibattito sullo stato dell'ambiente e della società americana.

Insieme al progetto dell'EPA, anche i National Archives stanno dando molto risalto al patrimonio inesauribile conservato nei ventimila scatti, organizzando una mostra dal titolo *Searching for the Seventies: The DOCUMERICA Photography Project*. L'esposizione, aperta al pubblico per tutto il 2013, ha lo scopo di testimoniare il risveglio ecologista degli anni Settanta, ma anche di catturare le tendenze estetiche dell'epoca, le mode e i cambiamenti culturali.²⁷ La mostra ha avuto un grande successo, soprattutto grazie al forte impatto pubblicitario fatto sui social media come Facebook e Twitter.

Finalmente le immagini di *Documerica* hanno la visibilità per cui erano state scattate: diffuse in tutto il mondo suscitano l'interesse non solo degli appassionati di

fotografia, ma di chiunque. Il recupero della collezione rappresenta anche un altro aspetto importante: rivedere quelle foto vuol dire anche ripensare a un decennio, gli anni Settanta, pieni di contraddizioni, di successi, di imbarazzo e di cambiamenti, sui quali si è iniziato da poco a riflettere.

NOTE

* Elena Baldassarri è docente di Storia ed Istituzioni Nordamericane nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tre. I suoi attuali interessi di ricerca si focalizzano sulla politica ambientale degli Stati Uniti e sui movimenti ecologisti canadesi, oltre che sugli effetti dei cambiamenti climatici nell'Artico dal punto di vista geopolitico e ambientale. Tra le sue pubblicazioni: *Canada e Quebec: Un problema di identità nazionale (1947-1970)* (Roma: Viella, 2009).

1 Rachel Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin Co., Boston 1962; Paul R. Ehrlich, *The Population Bomb*, Sierra Club/Ballantine Books, San Francisco 1968; Barry Commoner, *The Closing Circle. Nature, Man, and Technology*, Knopf, New York 1971.

2 Una serie di programmi nazionali promossi dal presidente Lyndon B. Johnson che avevano come obiettivi principali l'eliminazione della povertà e dell'ingiustizia razziale. A tale scopo furono varate dal Congresso delle riforme sociali e nuovi grandi programmi di spesa nel campo dell'istruzione, delle cure mediche, dei problemi urbani e dei trasporti.

3 John C. Whitaker, *Striking a Balance. Environment and Natural Resource Policy in the Nixon-Ford Years*, American Enterprise Institute for Public Policy Research, Washington 1976; Michael E. Kraft, *Environmental Policy and Politics*, 4th edition, Longman, New York 2007; J. Brooks Flippen, *Conservative Conservationist. Russell E. Train and the Emergency of American Environmentalism*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2006; Christopher J. Bailey, *Congress and Air Pollution: Environmental Policies in the USA*, Manchester University Press, Manchester 1998.

4 J. Brooks Flippen, *Nixon and the Environment*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2000.

5 Adam Rome, "Give Earth a Chance". *The Environmental Movement and the Sixties*, "The Journal of American History", XC, 2 (2003), pp. 525-554.

6 Il cinismo di Nixon emerge dalle parole dei suoi collaboratori, raccolte nella sezione della *Oral History* della EPA. Si vedano William D. Ruckelshaus: *Oral History Interview* in <http://www2.epa.gov/aboutepa/william-d-ruckelshaus-oral-history-interview>; Russell E. Train: *Oral History Interview* in <http://www2.epa.gov/aboutepa/russell-e-train-oral-history-interview>.

7 In questo senso è illuminante il saggio di J. Brooks Flippen, *Richard Nixon, Russell Train, and the Birth of Modern American Environmental Diplomacy* in "Diplomatic History", XXXII, 4 (2008), pp. 613-638, in cui l'autore descrive la nascita della diplomazia ambientale e la sua funzione nella politica di Nixon.

8 *Toward a New Environmental Ethic*, United States. Environmental Protection Agency, Washington 1971, p. 3.

9 La storia di questo fondo è particolare ed è rimasta quasi del tutto dimenticata fino al 2009, quando Jerry Simmons dei National Archives ha pubblicato alcune foto in Flickr dividendole per autore e facilitandone la consultazione (<http://www.flickr.com/photos/usnationalarchives/collections/72157620729903309>). Simmons cura anche un blog dove pubblica giornalmente le foto di *Documerica* con alcuni commenti: <http://dailydocumerica.tumblr.com/>.

10 Bruce Bustard, *Picturing the Century. One Hundred Years of Photography from the National Archives*, National Archives and Records Administration and the University of Washington Press, Washington D.C. 1999, p. 29.

11 Gifford D. Hampshire, *Guidelines for Photographers*, Documerica Records, January 1972 NARA Record Group 412.

12 Ken Light, *Witness in Our Time. Working Lives of Documentary Photographers*, Smithsonian Institution Press, Washington 2000, p. 170.

13 Ivi, p. 5.

14 John Szarkowski, *Windows and Mirrors. American Photography since 1960*, The Museum of Modern Art, New York 1978.

15 Gretchen Garner, *Disappearing Witness. Change in 20th Century American Photography*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2003.

16 Mark Rice, *Through the Lens of the City. NEA Photography Surveys of the 1970s*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 165.

17 Shelton Waldrep, *The Seventies. The Age of Glitter in Popular Culture*, Routledge, New York 2000, p. 2.

18 Nel suo studio riferito alla cultura visiva dell'Ottocento, Shawn Michelle Smith applicava il concetto di Benedict Anderson di *imagined communities* alla fotografia americana: "La nazione stessa, in quanto 'comunità immaginata', non è semplicemente il referente delle immagini fotografiche, ma anche il prodotto", in Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton University Press, Princeton 1999, p. 5. Benedict Anderson, *Imagined Communities Reflections on the Origins of Nationalism*, Verso, London 1983 trad. it. *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, Manifesto Libri, Roma 1996.

19 Barbara Lynn Shubinski, *From FSA to EPA: Project Documerica, The Dust Bowl Legacy, And The Quest To Photograph 1970s America*, Dissertation, University of Iowa 2009: <http://ir.uiowa.edu/etd/434>.

20 Bruce J. Shulman, *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society and Politics*, The Free Press, New York 2001, p.108.

21 B. L. Shubinski, *From FSA to EPA*, cit., p. 277.

22 Ivi, p. 292-293.

23 G. Hampshire, *Guidelines*, cit., p.5.

24 Perry Miller, *Nature's Nation*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1967.

25 Laura Brooks, *Can Images of the Past Change Our Future? The Role of Project Documerica in the Environmental Movement*, Dissertation, University of Chicago 2007, pp. 42-44.

26 Il sito dove vengono archiviate le foto è <http://www.flickr.com/photos/usepagov/sets/72157631778902432/>

27 *Searching for the Seventies: The DOCUMERICA Photography Project*, <http://www.archives.gov/nae/visit/gallery.html>. Il catalogo, a cura di Bruce I. Bustard, con una Prefazione di William D. Ruckelshaus, è stato pubblicato da GILES e dalla Foundation for the National Archives, Washington, D.C.