

RICHARD AVEDON

IN THE AMERICAN WEST

1979—1984

L'Amon Carter Museum di Fort Worth (Texas) e il suo direttore Mitchell A. Wilder avevano raccolto una straordinaria collezione di fotografie dell'Ottocento e del Novecento dedicate al West americano. Wilder vide un ritratto di Wilbur Powell, caposquadra di un ranch, che avevo scattato il 4 luglio 1978 a Ennis, nel Montana, e mi propose di proseguire quel lavoro con il sostegno del museo. Concordammo che il progetto sarebbe stato completato nell'arco di cinque estati, che la mostra sarebbe stata inaugurata all'Amon Carter nell'autunno del 1985 e che i negativi originali e una serie di stampe sarebbero entrati stabilmente a far parte dei loro archivi. Dopo la morte di Wilder, nell'aprile del 1979, il museo continuò a sostenere il progetto.

R. A.

PREFAZIONE

Dal 1979 ho trascorso i mesi estivi viaggiando nel West degli Stati Uniti, fermandomi nelle aree di sosta per camion e nei mercati del bestiame o aggirandomi tra la folla delle fiere alla ricerca dei volti che volevo fotografare. Avevo ben chiara in mente quasi dall'inizio la struttura del progetto e ogni nuovo ritratto doveva trovare il proprio posto al suo interno. Man mano che il lavoro procedeva, dalle immagini stesse cominciarono a emergere legami di ogni genere — psicologici, sociologici, fisici, familiari — tra persone che non si erano mai incontrate.

Questo è il mio metodo. Fotografo il soggetto davanti a un foglio di carta bianca largo circa due metri e settanta e alto poco più di due metri, fissato a una parete, a un edificio, talvolta alla fiancata di un rimorchio. Lavoro al riparo dal sole perché la luce diretta sulle superfici crea ombre, riflessi ed effetti che finiscono per guidare lo sguardo. Voglio che la fonte luminosa sia invisibile, in modo da neutralizzarne il ruolo nella percezione delle cose.

Uso una fotocamera di grande formato 20 × 25 cm montata su un treppiede, non molto diversa da quelle di Curtis, Brady o Sander, fatta eccezione per la velocità dell'otturatore e per la pellicola. Mi metto accanto alla macchina fotografica, non dietro, qualche centimetro a sinistra dell'obiettivo e a circa un metro e venti dal soggetto. Mentre lavoro devo immaginare la foto che sto scattando perché, non guardando attraverso l'obiettivo, non vedo mai con precisione quello che la pellicola registra finché non viene stampata. Sono così vicino al soggetto da poterlo toccare e non c'è nulla tra di noi se non ciò che accade nel momento in cui ci osserviamo reciprocamente durante la realizzazione del ritratto. Questo scambio comporta manipolazioni, sottomissioni. Ci si forma un'idea l'uno dell'altro e si agisce di conseguenza, in un modo che nella vita quotidiana raramente potremmo permetterci senza subirne le conseguenze.

Il fotografo ritrattista dipende da un'altra persona per portare a compimento la propria opera. Il soggetto che ho in mente — e che, per certi versi, sono io — devo scoprirlo in qualcuno che sia disposto a prendere parte a una finzione di cui non può sapere assolutamente nulla. Le mie esigenze non sono le sue. Abbiamo ambizioni diverse riguardo

all'immagine. Il suo bisogno di affermare la propria verità è probabilmente profondo quanto il mio, ma sono io ad avere il controllo.

Un ritratto non è una riproduzione fedele. Nel momento in cui un'emozione o un fatto si trasformano in fotografia, smettono di essere tali e diventano opinioni. Non esiste inesattezza: tutte le foto sono esatte, ma nessuna è la verità.

La prima parte della seduta è un processo di apprendimento, tanto per il soggetto quanto per me. Devo trovare la posizione corretta della macchina fotografica, la distanza esatta, la distribuzione dello spazio intorno alla figura e l'altezza dell'obiettivo. Allo stesso tempo osservo come si muove la persona, come reagisce, le espressioni che gli attraversano il viso, in modo da poter accentuare grazie a qualche indicazione ciò che fa spontaneamente, il suo modo di essere.

Durante la seduta il soggetto deve riuscire a non spostare il peso del corpo, anzi a rimanere il più possibile immobile, per evitare di finire fuori fuoco o modificare la propria posizione nello spazio. Deve imparare a rapportarsi con me e con l'obiettivo come se fossimo un'unica entità e accettare il grado di disciplina e concentrazione che questo comporta. Man mano che la seduta procede comincia a capire che cosa di lui mi colpisce e trova il proprio modo di gestire questa consapevolezza. Il processo ha un ritmo scandito dal click dell'otturatore e dai miei assistenti che sostituiscono le lastre di pellicola dopo ogni scatto. Ci sono momenti in cui parlo e altri in cui taccio, momenti in cui reagisco con troppa intensità e allora distruggo la tensione da cui nasce la fotografia.

Questo teatro silenzioso, queste regole e strategie tendono tutte a creare un'illusione: che la fotografia restituisca semplicemente ciò che accade; che la persona ritratta sia sempre stata lì e nessuno le abbia mai detto di mettersi in quella posizione, né suggerito di nascondere le mani, insomma, che non si sia mai trovata davanti a un fotografo.

Richard Avedon

CONTESTO

Nella regione del Callahan Divide, nel Texas occidentale, le estese formazioni di gesso rendono amara l'acqua dei torrenti. Fa eccezione un ruscello che nasce sulle alture della contea di Nolan ed è chiamato dai Kiowa «mobeetie»: acqua dolce. Nel 1879 le sue acque attirarono nella regione alcuni dei primi coloni bianchi, che vi si stabilirono e chiamarono Sweetwater la cittadina fondata sulle sue rive.

Come la maggior parte delle città del West, Sweetwater cominciò a crescere in modo significativo con l'arrivo della ferrovia. Nel 1881, la Texas and Pacific prolungò fino a qui la linea da Fort Worth ad Abilene e da allora la cittadina divenne un centro importante per l'allevamento e l'agricoltura. In seguito, la produzione di petrolio e gas superò per rilevanza economica — ma non simbolica — l'attività dei ranch e oggi nella zona si producono beni che spaziano dai manufatti in gesso alle apparecchiature per il rilevamento delle radiazioni.

Da ventisei anni, a marzo, i Jaycee di Sweetwater organizzano il Rattlesnake Round-Up, destinato agli abitanti della contea di Nolan e di quelle circostanti. Lo scopo della manifestazione è liberare i pascoli dai serpenti e renderli più sicuri per l'allevamento del bestiame; quasi ogni anno vengono portati al Nolan County Coliseum circa tremila chili di serpenti a sonagli ancora vivi. I Jaycee li pagano circa otto dollari al chilo. Agricoltori, allevatori, operai dei giacimenti petroliferi, impiegati delle ferrovie e ragazzi di ogni età setacciano la campagna utilizzando grandi bombole di gas pressurizzato per snidare gli animali dalle loro tane tra le rocce.

I serpenti morti non hanno alcun valore commerciale: la carne si deteriora ed è difficile spellarli. I cacciatori portano quindi le prede ancora vive dentro bidoni della spazzatura o sacchi di iuta. Per l'esemplare più lungo è previsto un premio in denaro; la ricompensa per il più pesante è stata invece abolita perché in passato alcuni partecipanti hanno versato pallini di piombo nella gola degli animali prima della pesatura. Gli addetti estraggono il veleno destinato alla ricerca medica, mentre le signore del Jaycees Wives Club li tagliano a pezzi e li friggono e altri trasformano le pelli e le carcasse in souvenir: fermacarte, orecchini e boccali da birra. Il venerdì sera, tra le studentesse dell'ultimo anno della Sweetwater High School viene eletta Miss Snake Charmer, mentre il sabato sera si tiene il Rattlesnake Dance.

Avedon partecipò a questa manifestazione di tre giorni nella primavera del 1979, accompagnato da due assistenti. Allestirono un semplice studio all'aperto fissando con del nastro adesivo un grande foglio di carta bianca a una parete esterna del Coliseum. La macchina fotografica era una Deardorff, un apparecchio grande e ingombrante, simile a quelli utilizzati dai fotografi ritrattisti un secolo prima. Con uno strumento di questo tipo, il fotografo si posiziona sotto un telo nero per mettere a fuoco, mentre sul vetro smerigliato il soggetto appare capovolto e con la destra e la sinistra invertite. Il procedimento richiede molto tempo, ma grazie ai due assistenti — uno dietro la macchina per caricare i fogli di pellicola da 20 × 25 cm, l'altro davanti all'obiettivo per controllare l'apertura del diaframma — Avedon riusciva a lavorare con sorprendente velocità. A volte si muoveva con la rapidità di chi ha tra le mani una 35 mm.

Quel fine settimana di marzo fece posare davanti al foglio bianco un ragazzino. Lo aveva notato all'interno del Coliseum mentre aiutava il padre a spellare e sventrare i serpenti a sonagli. Lo fotografò in tre sessioni nell'arco di due giorni e il ritratto di Boyd Fortin, scuoiatore di serpenti a sonagli, segnò l'inizio del Western Project.

Fin dall'inizio Avedon scelse uomini e donne impegnati in lavori faticosi e umili, persone che spesso passavano inosservate o venivano ignorate. Cercava quello che voleva e le sue scelte erano del tutto soggettive. Seguendo la tradizione dei ritrattisti itineranti di epoca coloniale e dei fotografi di frontiera dell'Ottocento, Avedon attraversò cittadine e fiere di campagna, rodei e feste della trebbiatura, insediamenti minerari e siti di trivellazione. Lavorò nelle Grandi Pianure e negli Stati delle Montagne Rocciose, spingendosi a ovest fino alla Sierra Nevada, a nord fino a Calgary, in Canada, e a sud fino al confine con il Messico. «È un West immaginario», disse. «Non credo che il West di questi ritratti sia più veritiero di quello di John Wayne».

Quel fine settimana a Sweetwater fu la mia prima volta con il Western Project. Avedon e l'Amon Carter Museum mi avevano incaricata di svolgere ricerche per il progetto e di aiutare a trovare nuove occasioni fotografiche.

Una delle cose che imparammo a Sweetwater fu l'importanza di frequentare eventi capaci di richiamare un gran numero di persone. Al di fuori delle aree urbane, infatti, il West è scarsamente popolato. Nell'intero Stato del Wyoming vivono meno di 480.000 abitanti. A New England, cittadina del North Dakota, sei uomini seminano e raccolgono da soli oltre cinquemila ettari di girasoli. Quasi tutto il Nevada appartiene al governo federale, così come gran parte dello Utah, dell'Idaho e dell'Oregon. Sono Stati ricchi di minerali, legname e bestiame, ma sostanzialmente privi di abitanti.

Avevamo bisogno di aiuto per trovare i nostri soggetti. Un fornitore di animali per rodei ci disse che ad Augusta, nel Montana, avremmo trovato «il rodeo di un giorno più selvaggio d'America». Una donna elettricista seduta accanto a noi in aereo ci parlò invece del direttore di una miniera a Paonia, in Colorado, conosciuto in tutto lo Stato come 'Mr. Coal'. Marta Weigle, studiosa di folklore, condivise generosamente con noi le sue conoscenze sul New Mexico e sui Penitentes e grazie a lei Avedon poté scattare le sue foto nei villaggi dei monti Sangre de Cristo durante la Settimana Santa.

Nel Montana, ci sono stati di grande aiuto Doc e Olive Losee. Si erano stabiliti nella Madison Valley nel 1949, subito dopo la laurea di lui alla Yale Medical School. Olive era un'infermiera e insieme hanno dedicato la vita a curare la popolazione del Montana. Conoscevano a fondo il loro territorio e sono stati loro a indirizzarci verso Butte.

Nel suo periodo d'oro, Butte, nel Montana, sorgeva in cima a quella che veniva chiamata 'la collina più ricca del mondo'. Migliaia di gallerie ne perforavano le viscere e si diceva che ci fossero più chilometri di cunicoli nel sottosuolo di Butte che strade a New York. Ogni ora partivano dalla città treni da cinquanta vagoni carichi di rame e altri metalli. Negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, nelle miniere di Butte lavoravano seimila uomini: italiani, finlandesi, slavi e i discendenti degli immigrati irlandesi e della Cornovaglia arrivati negli anni Ottanta dell'Ottocento. «La vita notturna era fantastica», ricorda Carl Rohan, proprietario di un caffè. «A Meaderville, alle due del mattino, la strada era così affollata che non riuscivi nemmeno a muoverti».

La Berkeley Pit, una miniera a cielo aperto, entrò in attività nel 1955. Gli ingegneri minerari scavarono nella collina una voragine che con il tempo raggiunse quasi due chilometri e mezzo di larghezza e oltre trecento metri di profondità. Le case vittoriane costruite dai primi minatori, con i loro elaborati decori in stile 'gingerbread', tremavano sull'orlo del precipizio e ogni anno, man mano che la voragine aumentava di dimensioni, il terreno circostante cedeva sempre di più. «Tante cose che c'erano un tempo, oggi non ci sono più», raccontava un minatore. «La miniera ha inghiottito anche McQueen, il paesino dove sono cresciuto».

Quando arrivammo per la prima volta a Butte, nel 1979, la città mineraria era ancora gestita da un'unica società, la Anaconda, che dal 1906 ne possedeva e gestiva i giacimenti. La Berkeley Pit era in funzione ventiquattro ore su ventiquattro, ma l'industria del rame cominciava a dare segni di crisi. I giovani di Butte non seguivano più le orme dei padri scendendo nel sottosuolo, e l'unica miniera sotterranea ancora in attività era la Kelly. Il responsabile della sicurezza, Hugh Graham, ci accompagnò dall'ingresso principale lungo un tunnel di circa 120 metri che conduceva al pozzo. «Vedete questo tunnel?», disse. «Questo tratto è stato dipinto circa due anni fa e le pareti sono ancora pulite. Si capisce subito quando i minatori sono anziani: non ci sono graffiti sui muri. Se avessimo minatori giovani, questo tunnel ne sarebbe ricoperto».

Al termine del turno diurno alla Kelly, la 'gabbia', una piattaforma elevatrice a due piani, riportò in superficie settanta uomini dopo otto ore trascorse sottoterra. Uno di loro ci raccontò di essere sceso a quasi un chilometro e mezzo di profondità. «Nessuno di noi ha più un buon udito», disse. «Riesco a sentire un gruppo di uomini che parlano, ma non distinguo una voce dall'altra. Perforiamo la roccia con i martelli pneumatici, lavorando in due in uno spazio ristretto. Siamo tutti sordi».

Quando tornammo a Butte nel 1980 e nel 1982, la situazione era peggiorata. La città soffriva ormai del contraccollo seguito agli anni del boom. Il prezzo del rame era sceso a settantacinque centesimi la libbra, mentre estrarlo dal sottosuolo costava un dollaro, e per di più il minerale era di bassa qualità.

Il giacimento non era più redditizio. Milleottocento minatori erano stati licenziati e settecento case erano in vendita. L'enorme Berkeley Pit aveva chiuso. «Butte non potrebbe stare peggio nemmeno se la colpisse un ciclone», disse un minatore. I tempi d'oro dell'estrazione erano finiti e ora la Camera di Commercio cercava di diversificare l'economia cittadina attirando nuove attività, comprese catene nazionali come Baskin-Robbins e Kentucky Fried Chicken.

Non lontano da Butte, isolata su vaste distese di terreno e lontana dal flusso principale della vita americana, viveva la comunità autonoma degli Hutteriti. Setta religiosa conservatrice, gli Hutteriti sono arrivati negli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento, fuggendo dalle persecuzioni in Germania. Oggi vivono in colonie di trentacinque-novanta persone nel Montana centrale e in Canada. Si sostengono grazie al duro lavoro e alla condivisione equa dei beni e di tutti i profitti, ed evitano la maggior parte degli aspetti della vita statunitense, preferendo tenersi alla larga da «quelle cose che distruggono le famiglie». Non mandano i figli alle scuole pubbliche, ma li istruiscono a casa per ottemperare alle leggi statali; tuttavia l'istruzione è limitata e di breve durata. Leggono la Bibbia. Televisione, radio, cinema e persino gli strumenti musicali sono vietati. E sebbene adottino le tecniche agricole più moderne e utilizzino macchinari altamente automatizzati, in una fattoria hutterita non c'è posto per frivolezze come motoslitte o moto da fuoristrada.

Gli Hutteriti si sposano tra loro, infatti nella maggior parte delle colonie ricorrono quattro o cinque cognomi: Stahl, Kleinsasser, Waldner e Wipf. Pragmatici e rigorosi nell'osservare i precetti della loro religione, sono riusciti a mantenere un'identità straordinariamente forte. I giovani non abbandonano le comunità per trasferirsi in città e in un'epoca in cui le fattorie di tutta l'America falliscono, quelle hutterite sono vigorose e prospere.

Tutti gli Hutteriti lavorano. Gli uomini allevano il bestiame, coltivano i campi, riparano le attrezzature agricole. Le donne cucinano, puliscono, lavano, cuciono e dipingono gli edifici della colonia. Abbiamo visto ragazzini selezionare le uova, radunare il bestiame e guidare i trattori; mentre le ragazzine aiutano a lavare, pulire e raccogliere le verdure nell'orto. La vita di ciascuno è legata alla terra e dipende quindi dalle condizioni meteorologiche. Un pomeriggio, mentre facevamo visita a una famiglia hutterita, si stava addensando un temporale. Dalla finestra vedemmo un lampo netto e abbagliante squarciare il cielo scuro e abbattersi su un campo di grano. Tutta la famiglia si precipitò alla finestra: sapevano che in mezz'ora la grandine avrebbe potuto distruggere il lavoro di un anno intero.

Alla fine di una giornata, mentre stavamo riponendo l'attrezzatura fotografica e parlavamo con alcuni uomini hutteriti, una ragazza ci sussurrò: «Mamma dice di venire a casa nostra». Quattro o cinque bambini ci seguirono in casa: la magia della Polaroid li aveva conquistati fin dall'inizio della giornata e aveva creato un legame tra noi. La madre e le cinque figlie si affrettarono a sistemare delle sedie per farci accomodare. Il nonno corpulento, rimasto in disparte, con un occhio spento e storto, annuiva in segno di approvazione. Il padre rientrò dai campi accaldato, con il viso e le braccia color ruggine, bruciati dal sole. Si unirono anche due zii particolarmente amati. Dalla soglia della sua casa, il Ministro, che è il capo della colonia, ci osservava: non approvava ma tollerava. I due zii sembravano gemelli, massicci e robusti, entrambi con una massa di capelli neri schiacciati dal berretto sulla fronte pallida. Uno dei due, il 'Cow Boss', cominciò a cantare a bassa voce, con un po' di esitazione. Il fratello, vestito come lui con camicia e pantaloni fatti in casa, tirò fuori dalla tasca una piccola armonica che teneva nascosta. Via via che intonavano le strofe di varie canzoni country-western, come *Your Cheatin' Heart* e *I'm So Lonesome I Could Cry*, le loro voci acquistarono sicurezza.

Diversi mesi dopo tornammo in quella colonia. Una donna ci raccontò un episodio avvenuto undici giorni dopo la nostra partenza. Suo marito, lo 'Hog Boss', e il nipote stavano pulendo una delle fosse della porcilaia. Le stalle erano grandi e i 250 animali vivevano su griglie metalliche, attraverso le quali il letame cadeva nelle fosse sottostanti che venivano periodicamente svuotate. Quel sabato mattina, il nipote era sceso in una delle fosse per raschiare via i residui, mentre lo zio lo osservava dall'alto. Il ragazzo ricordava di aver sentito lo zio parlare e, a un certo punto, la sua voce come spegnersi. Poi le esalazioni del letame gli fecero perdere i sensi e quando lo zio si calò nella fossa per tirarlo su, fu sopraffatto dai gas anche lui. Poco dopo due ragazzini entrarono per caso nel capannone, e vedendo il nipote vicino alla porta d'ingresso ancora stordito, corsero a chiamare aiuto. Arrivarono due uomini e capirono immediatamente che lo zio era scomparso, così cominciarono a perlustrare le fosse. Una delle griglie era ancora sollevata e uno dei due guardò giù nel buio ma non riuscì a vedere nulla, allora allungò una mano nella fossa e sentì il corpo. A forza di braccia riuscirono a portarlo fuori. Non riprese mai più conoscenza. In seguito, sua moglie scrisse: «I suoi trentadue anni di durissimo

lavoro erano giunti al termine. Non possiamo mettere un punto interrogativo dove il Signore ha messo un punto. Paul non ha mai disonorato il Signore, né i Suoi insegnamenti».

Non incontrammo mai nativi americani simili a quelli dei ritratti di Edward Curtis: fieri, nobili, indomiti. Tra i Navajo, gli Ute, gli Apache e i Crow l'alcolismo era un problema gravissimo, e nessuno sembrava conoscerne con certezza le cause. Secondo alcuni vanno ricercate nelle condizioni di vita nelle riserve: l'isolamento, la mancanza di lavoro, la disgregazione delle famiglie e la dipendenza dall'assistenza sociale. Tenzialmente le donne bevono quanto gli uomini. Per molti dei nativi con cui abbiamo parlato, la possibilità di riuscire ad affermarsi nell'America contemporanea appariva assai remota. Le riserve che abbiamo visitato sono la drammatica testimonianza del fallimento delle politiche adottate dal governo federale nei confronti delle popolazioni native.

Percorrendo la Route 73 in direzione sud, poco oltre Whiteriver, in Arizona, nella riserva degli Apache delle White Mountains ci siamo imbattuti in un piccolo emporio che vendeva, tra le altre cose, vino ad alta gradazione alcolica — soprattutto MD 20/20 e Thunderbird. In passato il negozio si trovava a pochi metri dalla strada. Alcuni Apache andavano lì a comprare da bere e cominciarono a farlo appena usciti dal minimarket; poi, ubriachi, vagavano intorno all'edificio e più di uno, barcollando, era finito sotto le ruote di un pick-up perdendo la vita. La soluzione adottata dalle autorità della riserva fu di arretrare il negozio allontanandolo di circa trenta metri dalla strada, in un terreno aperto, tra gli arbusti e la vegetazione spontanea.

In quella fredda giornata di dicembre, fuori dall'emporio i nativi erano raccolti in gruppetti di due o tre. Alcuni si erano raccolti tra gli arbusti attorno a un fuoco e parlavano in modo sconnesso, ubriachi; altri se ne stavano appoggiati al muro sul lato soleggiato dell'edificio, esposti al vento di dicembre, e si passavano una bottiglia di Gypsy Rose. Una donna malmessa, con il viso gonfio per l'alcol, venne verso di noi: «Datemi un...». Pensammo che stesse chiedendo un passaggio, ma non riuscivamo a capire dove volesse andare.

Molti leader nativi, determinati a non lasciarsi sopraffare dal peso di una storia segnata dalla disperazione, ritengono che l'unica via per sopravvivere sia conquistare un'autonomia economica: avere la capacità di gestire direttamente le proprie risorse e creare posti di lavoro nelle riserve. L'esempio migliore che abbiamo visto è stato certamente quello della Fort Apache Timber Company, di proprietà della tribù degli Apache delle White Mountains, che la gestisce direttamente. Situata a meno di un miglio dal minimarket, l'azienda coordina l'intero ciclo del legno, dal taglio nei boschi alla lavorazione in segheria, vendendo ogni anno circa 260.000 metri cubi di legname. Per avviare l'impresa nel 1961, gli Apache delle White Mountains avevano ottenuto un prestito di due milioni di dollari dal Bureau of Indian Affairs, quel ramo del governo federale responsabile degli affari dei nativi americani. Nel giro di sette anni ripagarono interamente il debito, interessi compresi. Da allora l'azienda ha continuato a crescere, grazie a una gestione efficiente e a una manodopera qualificata.

Las Vegas, nel New Mexico, dista un'ora di auto da Santa Fe e si raggiunge percorrendo il versante meridionale dei monti Sangre de Cristo. Negli anni Venti e Trenta, mentre Santa Fe cresceva come comunità di artisti e scrittori, l'economia di Las Vegas si reggeva sull'agricoltura 'a secco' e sull'allevamento. Durante la Grande depressione, la città faticò a sopravvivere: la piazza, un tempo oasi di alte querce sempreverdi circondata da edifici in mattoni a due piani, assunse l'aspetto malandato di un luogo in cui la fortuna sembrava aver bussato una volta sola.

Oggi Las Vegas vive soprattutto delle attività amministrative della contea di San Miguel (New Mexico), ed è anche sede dell'ospedale psichiatrico statale, fondato negli anni Quaranta. Si tratta di un complesso di edifici in mattoni rossi, tutti accomunati dal carattere austero tipico delle strutture pubbliche di quel periodo. Molti dei pazienti sono ispanici e provengono da comunità rurali isolate, sparse nello Stato. Li abbiamo fotografati nella primavera del 1980, durante la Settimana Santa. A terra c'era ancora la neve e le temperature diurne oscillavano tra i 2 e i 10 °C per cui era impossibile lavorare all'aperto, così sistemammo la macchina fotografica e il fondale di carta bianca nella mensa principale, di fronte a una parete interamente finestrata da cui proveniva la luce del mattino che inondava la sala. Alle 11:45 uomini e donne entrarono in fila, presero i vassoi con il cibo e si sedettero ai tavoli. Il personale dell'ospedale li aiutava a scegliere cosa mangiare e li incoraggiava a rilassarsi

e a parlare tra loro. Entrò una donna che avanzava tre passi alla volta, poi si fermava e contava fino a dieci. Aveva circa trentacinque anni e indossava una maglia bianca e un completo blu. Nessuno la disturbò, ma il tempo che impiegò a compiere quei passi così precisi finì per consumarle gran parte della pausa pranzo. Avedon le chiese se poteva fotografarla e lei per il ritratto volle mettere al collo un rosario d'argento. Terminata la seduta, rimase a parlare tranquillamente con noi. Gli assistenti scattarono diverse Polaroid da regalarle e Avedon le porse quella in cui era venuta meglio. Lei chiese di vedere anche le altre e le esaminò attentamente, una ad una. «Questa mi somiglia?», chiese mostrando un primo piano del solo viso, distorto e sfocato dalla messa a fuoco automatica della Polaroid. «Questa è quella che mi rappresenta meglio», disse. «È così che mi sento».

In un negozio di tatuaggi di San Antonio, in Texas, il proprietario ci parlò dei suoi clienti. «Questa è una città militare», ci disse, «quindi lavoriamo soprattutto nei fine settimana, e il sabato pomeriggio c'è il pienone». Ci descrisse i diversi tipi di tatuaggi e poi quello di cui andava più fiero: «Mi piace questo Uomo Mitico che faccio. Ha le braccia alzate, le ali sulla schiena e, dietro, un grande sole con i raggi che si irradiano tutt'intorno. Serve molto spazio; chi se lo vuole tatuare deve avere una schiena davvero ampia». Per caso, un poliziotto che quella mattina era di pattuglia si fermò e si unì alla conversazione. Ci spiegò che in quel negozio stavamo sprecando il nostro tempo: i tatuaggi migliori e i veri artisti tatuatori si trovavano nel carcere della contea di Bexar. Il proprietario non disse una parola. Decidemmo di seguire il consiglio del poliziotto e quella stessa mattina andammo al carcere. Lì i detenuti ci raccontarono che si tatuavano a vicenda a mano libera, usando aghi da cucito e colorando la pelle incisa con pennarelli indelebili. Erano per lo più ispanici e prediligevano i soggetti religiosi — soprattutto la Vergine di Guadalupe e la testa del Cristo dolente — spesso accostati a immagini erotiche, persino pornografiche. Tutti indossavano uniformi bianche. Avedon li fotografò sul tetto del carcere, dove di solito trascorrevano l'ora d'aria. Poco distante, sei detenuti si alternavano sul campo da basket, mettendo a segno un canestro dopo l'altro.

Le sorelle Johnson — Loudilla, Loretta e Kay — vivono in una fattoria di grano nei pressi di Wild Horse, in Colorado e hanno una quarantina d'anni. All'età di ventuno, Loudilla Johnson ascoltò *I'm a Honky-Tonk Girl*, la prima canzone incisa da Loretta Lynn. «Mi conquistò subito; a quei tempi non c'erano molte cantanti donne nella musica country». Loudilla convinse le due sorelle a fondare un fan club nazionale. «Siamo co-presidenti del Loretta Lynn Fan Club da ventidue anni».

Le sorelle si acconciano i capelli, si truccano e scelgono i vestiti come Loretta Lynn. Sembrano tre gemelle. Condividono ancora la stessa camera da letto azzurra che avevano da ragazzine e dormono in tre letti identici, con copriletti blu in raso antico di fronte ai quali ciascuna ha la propria toeletta con uno specchio da trucco a tre ante. Per tenersi al passo con le ultime tendenze in fatto di make-up, le sorelle sono abbonate ai mensili “Glamour”, “Self”, “Star”, “Rolling Stone” e ad altre quarantotto riviste. Nei piccoli cassetti sotto gli sgabelli delle toelette ripongono calze di nylon e gioielli. «Ci sentiamo sorelle di Loretta», dice Kay. Tutte e tre curano il proprio aspetto proprio come la star del country: persino quando vanno nei campi di grano ad aiutare con il raccolto, sono ‘truccate di tutto punto’.

Loudilla, Loretta e Kay non sono sposate e non sono mai state fidanzate. «Noi tre ci diamo molta forza a vicenda», ha spiegato Loretta. «So senza ombra di dubbio che Lou e Kay saranno sempre dalla mia parte. È come se fossero un'estensione di me». Loudilla ha dichiarato a un giornalista: «Molte donne non si sentono complete se non sono sposate e non hanno figli. Be', nel mio caso Dio non ha lasciato nulla da completare, ero già completa fin dall'inizio». Nessuna delle tre ha mai lasciato la fattoria per costruirsi una vita propria. «Se una di noi se ne andasse, mi si spezzerebbe il cuore», ha rivelato Loudilla.

Le sorelle Johnson mantengono i contatti con i membri del fan club tramite la newsletter che spediscono da Wild Horse. I messaggi sono ricchi di informazioni sulle date dei concerti e sulle ultime uscite discografiche, ma anche sul marito di Loretta Lynn, ‘Mooney’, e i loro sei figli, e sul suo contratto con il marchio Crisco. Ogni newsletter si chiude con l'esortazione delle sorelle Johnson: «Nel frattempo ricordate... FATE QUALCOSA PER LORETTA OGNI GIORNO».

Da Wild Horse abbiamo proseguito in auto verso nord, attraversando il

Wyoming fino al Montana. Per chilometri e chilometri si susseguivano campi di grano, ormai maturo e pronto per la mietitura. Da luoghi lontani come il Texas arrivavano squadre di operai con le loro mietitrebbie per dare inizio al raccolto annuale. Ci siamo fermati a Brockway, una cittadina sperduta nella parte orientale del Montana, dove da trentatré anni famiglie e amici si riuniscono un giorno all'anno per un rodeo. Da una collina che domina una piccola arena, si assisteva a spettacoli amatoriali di monta su cavalli selvaggi, intervallati da corse di pony per bambini e da una gara in cui bisognava catturare un maialino unto. A nessuno importava che la giornata fosse calda, secca e polverosa.

Il rodeo si concluse al tramonto. Poi raggiungemmo a piedi la chiesa metodista per la cena della comunità e da lì proseguimmo verso l'Iron-J Bar and Dancehall. Il locale era gremito. Non avevamo mai visto dei cowboy ballare così bene: i giovanotti che quel pomeriggio volteggiavano sui cavalli da rodeo ora facevano volteggiare le ragazze. Un anziano signore attraversò la pista ballando il two-step con una bambina appoggiata sul fianco. Tutti gli uomini, giovani e meno giovani, erano ballerini provetti e le donne facevano del loro meglio per tenere il passo. Un cowboy rimasto senza compagna afferrò una sedia, vi si mise a cavalcioni al contrario e, scalcando, danzò con la sedia per tutta la sala.

Il giorno seguente arrivammo in auto a Jordan, nel Montana, dove incontrammo i fratelli Wheatcroft, Richard e Brad. Ci accompagnarono verso sud a bordo del loro pick-up, correndo a tutta velocità lungo strade sterrate e polverose dritte come frecce da un punto all'altro del territorio. Spaventate dal rumore, le antilopi americane fuggivano di qua e di là, scattando velocissime. Sui pick-up non si va mai con calma: nel West, chi guida sembra avere fretta di lasciarsi alle spalle quelle distanze interminabili.

Ci fermammo per salire a piedi su un'alta collina che si ergeva come una sentinella sulla pianura. I fratelli Wheatcroft raccoglievano frammenti di punte di freccia, individuandoli con la stessa facilità con cui certe persone riescono a scorgere un meteorite in un cielo pieno di stelle. Sulla sommità sorgeva una colonna di pietre a secco, alta quanto un uomo, eretta dalla seconda ondata di pionieri giunti in questa parte del Montana: allevatori di pecore alla ricerca di prati liberi. Abbiamo poi proseguito verso Ingomar, che conta appena venti abitanti ed è circondata da oltre 25.000 chilometri quadrati di terre da pascolo praticamente disabitate. A sud, un torrente si inoltra in un distretto di circa 31.000 ettari di pascoli non recintati. In un inverno di inizio Novecento, un'insegnante e i suoi due figli lasciarono la scuola per tornare a casa in una giornata di *chinook*; ma quel vento caldo e imprevedibile durò poco e ben presto le temperature precipitarono di nuovo sotto lo zero. I tre morirono lungo il torrente, a poca distanza dalla loro abitazione. Oggi su quelle terre ormai note come «The Froze to Death» pascolano bovini di razza Hereford e Black Angus.

Appena entrati a Ingomar, tre bambini corsero lungo la strada sterrata per aggirarsi al nostro pick-up. I fratelli Wheatcroft tolsero dal cruscotto il loro ‘arsenale’ — una Smith & Wesson calibro .66, una Colt New Frontier .45 e una pistola Kit calibro .22/.32 — e lo sistemarono sotto il sedile anteriore.

Ci fermammo al Jersey Lily, dove un paio di uomini stavano bevendo al bancone, due adolescenti giocavano a biliardo e un giapponese della squadra di sismografi di una società di prospezione petrolifera sedeva tutto solo. Ordinammo delle bistecche e i famosi *Jersey Lily Beans*, considerati i migliori fagioli pinto del Montana orientale. Mentre mangiavamo, Brad Wheatcroft si lasciò andare ai ricordi di famiglia. Suo nonno era arrivato nel Montana nel 1913 con un'ondata di coloni e aveva ricevuto gratuitamente dal governo degli Stati Uniti circa 130 ettari di terreno semiarido. Man mano che le proprietà venivano abbandonate a causa della siccità e della Grande depressione, il nonno aveva acquistato vari appezzamenti confinanti al prezzo di circa 60 centesimi per ettaro. Negli anni Cinquanta il padre di Brad e Richard aveva preso le redini dell'azienda, dedicandosi all'allevamento sugli oltre 3.500 ettari che la famiglia aveva pian piano acquisito. Ma i margini di profitto su questa attività erano talmente bassi che Brad e altri due fratelli erano stati costretti a cercare lavoro al di fuori del ranch. Nel 1978, il padre era morto in un incidente, schiacciato da un trattore. Fu Richard, il fratello più giovane, a trovarlo. A lui toccò la responsabilità di mandare avanti il ranch. Non aveva altra scelta.

In Montana non è facile guadagnarsi da vivere. Con l'allevamento del bestiame, anche in un'annata favorevole, Richard poteva solo sperare di mantenere ciò che i Wheatcroft già possedevano. Brad disse che, se fossero riusciti a tenere duro ancora per qualche anno, forse tutte quelle ricerche energetiche avrebbero finito per far guadagnare qualcosa anche a loro. «Chissà», sorrise, «magari diventeremo i Cabot e i Lodge del Montana».

Siamo stati testimoni diretti del più grande cambiamento che il West americano avesse conosciuto dalla fine dell'epoca dei grandi pascoli aperti e dalla costruzione delle ferrovie: il boom energetico. Negli anni Settanta, la scarsità di petrolio greggio a livello mondiale aveva provocato un'impennata dei prezzi, rendendo l'estrazione sul territorio nazionale più redditizia che mai. Le nuove esigenze imposero importanti innovazioni tecnologiche e, dal bacino di Williston nel North Dakota all'Austin Chalk nel Texas centrale, furono scoperti nuovi giacimenti petroliferi. C'era molta richiesta di manodopera. Intanto, le società energetiche tornarono a interessarsi a combustibili ormai fuori moda, come il carbone. Nel Wyoming, nel Montana e nel Colorado, con enormi impianti a cielo aperto si otteneva il carbone dai giacimenti superficiali. Ma furono riaperti anche alcuni vecchi pozzi minerari e gli uomini tornarono sottoterra a scavare sempre più in profondità. Gli analisti prevedevano che il carbone avrebbe reso gli Stati Uniti «autosufficienti dal punto di vista energetico».

La miniera di Stansbury a Reliance, nel Wyoming, fu riaperta nel 1975 dopo quasi vent'anni di chiusura. I minatori erano giovani, duri e sempre pronti a spostarsi dove c'era lavoro. Scendevano sottoterra stipati in piccole navette chiamate 'mantrip', con le porte, i sedili e il tettuccio ricoperti di graffiti. Dopo appena quindici metri, la luce del giorno scompariva. Il 'mantrip' proseguiva fino a oltre mille metri di profondità. Lì, nell'oscurità totale, cominciava la lunga marcia verso il 'fronte di scavo', il punto in cui si estraeva il carbone. Solo per raggiungerlo gli operai impiegavano quasi un'ora percorrendo gallerie che in molti punti non superavano il metro e mezzo di altezza, piegati in avanti su un terreno roccioso e sconnesso, con l'acqua che filtrava dalle pareti. Noi, che non eravamo abituati a quelle profondità, al buio e ai passaggi angusti, perdemmo ogni punto di riferimento visivo. Le luci sui caschi servivano a poco: non riuscivamo a vedere nulla. Allora tendemmo l'orecchio, ma il silenzio dei tunnel era opprimente. L'aria era satura di polvere di carbone, che ci riempiva le narici e la gola e si depositava sul viso e sui vestiti. Ogni ora i minatori controllavano il livello di ossigeno. Nei vecchi settori ormai esauriti, non sempre circolava aria a sufficienza e la carenza di ossigeno poteva essere letale quanto un gas velenoso. I minatori la chiamavano 'black damp' [umidità nera].

Nelle miniere di carbone sotterranee esistono anche altri pericoli: la 'float dust', ad esempio, una polvere finissima che si forma mentre la macchina da taglio opera sul fronte del filone. Basta una scintilla accidentale prodotta dalla punta di taglio per incendiarla, provocando un'esplosione potente quanto la dinamite. Il 'bounce', un termine all'apparenza quasi giocoso con cui i minatori indicano la tremenda scossa causata dall'assestamento del terreno — può innescare un crollo dal quale non c'è scampo.

Ai giovani minatori piacevano la sfida e il rischio e vivevano con la consapevolezza che «un giorno poteva toccare anche a loro». Uno ci disse con naturalezza: «Non è un lavoro noioso. Forse è anche per via del pericolo». Un caposquadra ci spiegò: «I minatori non sono fedeli alla compagnia, sono fedeli al carbone. Sono come i marinai che prendono il largo: si misurano con la terra proprio come quelli fanno con il mare».

E poi c'erano quelli che un caposquadra definì i 'tender ones': uomini cresciuti insieme, che avevano frequentato le stesse scuole e avevano fratelli, padri o zii minatori e che, appena finite le superiori, potevano già guadagnare ottimi salari nel settore. A loro piaceva lavorare uniti, fare squadra, guardarsi le spalle a vicenda. Roger Tims, un ventunenne di Reliance, nel Wyoming, ci disse: «A me piace. Mi piace davvero stare laggiù. Nessuno può venire a darti fastidio».

Nel 1979, quando Avedon scattò le sue prime fotografie in Oklahoma e in Texas, il 'gimme cap', il berretto con visiera e logo promozionale della compagnia petrolifera, aveva ormai quasi del tutto soppiantato il venerabile Stetson, il tradizionale cappello da cowboy. Manovali e addetti alla perforazione affluivano in massa nelle zone petrolifere e un allevatore del Texas occidentale si lamentava: «Faccio fatica a trattenere i giovani cowboy. Nel settore petrolifero guadagnano molto di più». Per tradizione, gli uomini che lavorano sulle piattaforme di trivellazione sono duri e hanno un carattere tutto particolare. Lavorano in squadra, svolgendo un mestiere pericoloso «nelle condizioni peggiori che si possano immaginare: da +43 °C a Odessa in Texas a -40 °C sul fianco di qualche montagna nel Wyoming. È una vita d'inferno». Ma sono proprio quelle condizioni a unirli; sanno di poter riuscire bene in quello che altri non sarebbero mai in grado di fare.

Nella perforazione petrolifera tutto ruota intorno alla pressione. Un impianto che può valere fino a dieci milioni di dollari è affidato a una squadra

di cinque o sei persone. Tre operai lavorano sulla piattaforma, unendo sezioni di tubo d'acciaio lunghe nove metri. Un addetto alla perforazione controlla gli enormi motori che azionano l'impianto. Un altro, da solo, lavora sulla torre, a quasi trenta metri di altezza, guidando le sezioni dell'asta di perforazione dentro il pozzo. Questi uomini sanno che è molto più facile che qualcosa vada storto piuttosto che per il verso giusto. Mentre perforano il sottosuolo attraversando strati di roccia, possono imbattersi a qualsiasi profondità e in ogni momento in una sacca di gas. La pressione spinge gas, petrolio e frammenti di roccia verso l'alto lungo il tubo di perforazione, generando un attrito così forte da infiammare il flusso di gas. Nel giro di pochi secondi il fuoco diventa «così caldo da far sciogliere l'intero impianto come una candela». Una fuoriuscita incontrollata può durare un giorno, una settimana o persino un anno.

Nel 1979, l'impiego di tecniche sismiche per individuare il petrolio intrappolato nel calcare fratturato dell'Austin Chalk, una sessantina di chilometri a est della capitale dello Stato, diede il via a un vero e proprio boom petrolifero in Texas. La tranquilla comunità agricola di Giddings si trasformò così nel centro commerciale e residenziale dell'intera zona. Procacciatori di diritti minerari e 'segugi' delle concessioni, addetti alla perforazione e posatori di condotte invasero il capoluogo della contea, travolgendolo con nuovi capitali, compravendite di terreni e attività petrolifere. Nel giro di un anno e mezzo, oltre duecento impianti di trivellazione erano in funzione ventiquattro ore su ventiquattro, sette giorni su sette. Gli alloggi erano diventati così introvabili che un imprenditore ebbe l'idea di mettere in orizzontale dei serbatoi d'acciaio per lo stoccaggio del petrolio del diametro di circa tre metri, praticare un'apertura a un'estremità con la fiamma ossidrica, sistemarvi due letti a castello e un condizionatore, e affittare questi 'appartamenti-serbatoio' per cinquecento dollari al mese. I diritti minerari, ossia la proprietà dei giacimenti di petrolio e gas presenti nel sottosuolo, passarono da cinque a cinquecento dollari per acro. Alcuni allevatori che un tempo guadagnavano seimila dollari l'anno vendendo bestiame arrivarono a incassare ottantamila dollari l'anno in royalties. La comunità, tradizionalmente molto religiosa e incentrata sulla famiglia, vide il tasso di divorzio salire alle stelle.

Ma il boom dell'Austin Chalk era troppo bello per durare e Giddings divenne vittima di dinamiche di mercato che andavano molto al di là del suo controllo. Il prezzo del petrolio, che nel 1980 aveva raggiunto i quaranta dollari al barile, scese a ventinove entro la metà del 1982; nello stesso periodo, la domanda si dimezzò. Nella zona di Giddings gli impianti di perforazione in attività si ridussero a meno di venti e gli operai del settore si dispersero in altre parti del Paese, adattandosi a lavori non qualificati. A meno di quattro anni dall'inizio del boom, le lavanderie a gettoni erano quasi deserte, i costruttori di case si resero conto che l'atteggiamento delle banche era cambiato e Giddings dovette fare i conti, suo malgrado, con la fine di quel successo tanto improvviso.

A Omaha, nel Nebraska, e ad Amarillo, in Texas, Avedon fotografò ancora una volta uomini con il volto tutto colorato ma questa volta di rosso e di viola. Erano gli operai degli stabilimenti di lavorazione della carne, dove si abbatterono circa trecento capi di bestiame all'ora. Con turni a rotazione da cento-centoquaranta uomini, gli impianti restavano in funzione dalle quattordici alle diciotto ore al giorno. Il bestiame veniva condotto dai recinti esterni lungo una rampa fino a uno stretto passaggio. Qui, mentre scalciava e muggiva, ogni animale veniva abbattuto con una pistola speciale, che gli conficcava un perno nella testa. Subito dopo, un dispositivo fissato a una zampa posteriore lo sollevava bruscamente in aria. Le carcasse appese avanzavano sferragliando lungo un binario davanti a una fila di operai. Per prima cosa, una grande lama automatica strappava via la pelle. Poi, sul piano di macellazione, un uomo squartava l'animale, recideva le zampe anteriori e la testa, ed estraeva le viscere. L'ambiente era rumoroso, caldo e saturo di vapore. Potenti getti d'acqua investivano le carcasse, lavavano il pavimento e ripulivano dal sangue il petto e le braccia degli uomini.

Di tutti i lavori che vedemmo — nei campi petroliferi, nelle miniere sotterranee, nei cantieri edili — quello nei mattatoi era il più estenuante, senza un attimo di tregua. L'odore era nauseante e il rumore non si placava mai.

Il 22 agosto 1980 stavamo facendo colazione al Keith's Lunch and Breakfast di Provo, nello Utah. Due tavoli più in là sedeva, rivolto verso di noi, un uomo emaciato e sporco che gesticolava, alzava gli occhi al cielo e piangeva parlando da solo. Era difficile stabilire quanti anni avesse, ma sembrava diverso dalla gente del posto seduta agli altri tavoli. Ci chiedemmo come avvicinarlo, ma quando Avedon si presentò, fu contento di parlare con noi.

Si chiamava Richard Garber. Qualche mese prima era venuto dal Sud nello Utah in cerca di lavoro. Raccontò di aver perso la sua auto: gli era stata

sequestrata per una violazione del divieto di sosta e non aveva i soldi per riprendersela. Disse che la sua vita era una sofferenza e che voleva morire. Se ne era andato da solo sulle montagne per quattro settimane, senza cibo. Una volta aveva sentito il fischio acuto di un treno che correva lungo la Utah Valley. Odiava quel suono: «Il fischio di un treno è il suono più solitario che si possa sentire».

Proprio quella mattina Garber era tornato dalle montagne. Aveva cercato di telefonare alla madre, che viveva in un altro Stato, ma gli avevano detto che era stata ricoverata in un ospedale psichiatrico. Mentre si trovava all'angolo di Center Street, accanto all'ufficio postale, qualcuno gli aveva dato dei soldi per fare colazione da Keith's.

Gli assistenti sistemarono la macchina fotografica in fondo al parcheggio. Il sole non aveva ancora superato gli edifici e, all'ombra, l'aria del mattino era piuttosto fredda. Durante la posa Avedon parlò con Richard Garber, gli chiese che cosa aveva provato quando si trovava da solo sulle montagne e continuò a fotografarlo mentre lui ricordava il desiderio di morire. Davanti al fondale bianco, all'ombra, con addosso soltanto un giubbotto leggero e una maglietta con la scritta 'Mardi Gras', Garber tremava per il freddo. Finita la sessione, Avedon lo fece mettere al sole.

Più tardi, quella stessa mattina, venne accompagnato al centro di riabilitazione per alcolisti alla periferia della città. Per ironia della sorte, l'alcol

non era uno dei suoi problemi, ma quello era l'unico centro di accoglienza di Provo. Nel pomeriggio passammo a trovarlo. Dopo aver ricevuto ogni ora vitamine e succo d'arancia, il suo umore era decisamente migliorato. Ci chiese di sederci fuori con lui, sull'erba, al sole. Eravamo a più di millecinquecento metri di altitudine, con Provo e la Utah Valley distese sotto di noi; l'aria era fresca e asciutta e Garber riprese il suo racconto: «Sulle montagne non pensavo ad altro che ai Big Mac, alle patatine fritte e all'anguria». Poi parlò del lavoro che gli sarebbe piaciuto fare: voleva andare a Salt Lake City a fare il cameriere, non lo sguattero.

Quando ci alzammo per andarcene e ci avviammo verso la macchina, lui rimase sulla soglia del centro di riabilitazione. Sembrava allegro, come se l'idea di Salt Lake City gli sorridesse. Ci fece un cenno con la mano e gridò: «Oh rev wah, o come diavolo si dice».

Ten Sleep, Wyoming. Two Dot, Montana. Faith, South Dakota. Jackpot e Winnemucca. Crownpoint e Window Rock. Wolf Creek, Rock Springs, Shiprock e Show Low. Centottantanove città e paesi in tutto. Diciassette Stati. Settecentocinquanta persone fotografate. Il primo ritratto fu scattato il 10 marzo 1979 a Sweetwater, in Texas. L'ultimo, il 28 ottobre 1984, alla Fiera dello Stato del Texas.

Laura Wilson

«IL PARADOSSO DI OGNI GRANDE ARTE» RICHARD AVEDON NEL WEST AMERICANO

AUDEN DI AVEDON

Una sagoma scura emerge dal candore ovattato di una folata di neve. A capo scoperto, con un piede in avanti e le mani nelle tasche del cappotto, un uomo dalla corporatura robusta guarda dritto nell'obiettivo; il soprabito nero punteggiato di fiocchi bianchi sembra una pelliccia di ermellino al negativo. Così, nell'inverno del 1960, nell'East Village di New York Richard Avedon ritrasse il grande poeta angloamericano W. H. Auden¹. Alcuni anni dopo, Auden pubblicò una breve poesia intitolata *I Am Not a Camera*. Il riferimento era a un racconto del suo compagno Christopher Isherwood adattato per il cinema col titolo *I Am a Camera*, ma i versi potrebbero essere letti altrettanto bene come una reazione a quel servizio fotografico, a dir poco tormentato dal maltempo invernale². La quartina che si trova esattamente al centro del componimento contiene questo interessante monito: «Sbirciare attraverso un obiettivo può essere istruttivo; ogni volta che lo facciamo, però, dovremmo scusarci con chi è lontano o piccolo, per esserci intromessi nella sua intima essenza»³. Avedon, grande appassionato di poesia, conosceva quel testo di Auden⁴ e forse il suo ammonimento gli tornò in mente alla fine degli anni Settanta, quando intraprese l'ambizioso progetto di *In the American West*.

IL CICLO TEXANO

Avedon raccontava spesso di aver scattato la prima fotografia della serie il 4 luglio 1978, il giorno della festa nazionale. Si trovava in convalescenza a Ennis, nel Montana, dopo un ricovero in ospedale per un'infezione cardiaca⁵ e Wilbur Powell, il responsabile del ranch che il fotografo possedeva nella zona, si era preso cura di lui con tanta premura che volle fargli un ritratto. L'immagine di colui che, con un bell'ossimoro, definì «un uomo comune fuori dal comune», fu pubblicata alcuni mesi dopo su "Newsweek"⁶ e attirò l'attenzione di Mitchell A. Wilder, direttore dell'Amon Carter Museum di Fort Worth, in Texas, il quale contattò Avedon offrendosi di finanziare una serie di ritratti dedicati al West americano. Il lavoro sul campo ebbe inizio il 10 marzo 1979 a Sweetwater, in Texas, dove Avedon realizzò la straordinaria foto di Boyd Fortin, il tredicenne che esibisce con orgoglio un serpente a sonagli decapitato ed eviscerato. Per cinque anni, soprattutto in primavera e in estate, il fotografo percorse il Paese insieme a Laura Wilson, coordinatrice del progetto, e a due assistenti: attraversò ventuno Stati⁷ e, usando un apparecchio di grande formato (20 × 25 cm) montato su treppiede, ritrasse su fondo bianco e con luce naturale più di mille persone. L'ultimo scatto fu realizzato il 28 ottobre 1984, alla Fiera dello Stato del Texas. Il cerchio si chiuse là dove era cominciato.

UN TOUR DE FORCE

Seguì la fase della post-produzione. Tra le oltre mille persone fotografate, Avedon selezionò 124 ritratti destinati alla mostra. Nei nove mesi successivi, queste immagini furono ingrandite in quattro formati (51 × 40 cm, 104 × 84 cm, 120 × 94 cm, 142 × 114 cm) presso il laboratorio newyorkese Modernage⁸ e dieci ritratti furono stampati in dimensioni ancora maggiori (198 × 162 cm). Nel corso del progetto, alcuni scatti erano già apparsi su "Artforum", "Vanity Fair", "Texas Monthly" ed "Égoïste"⁹. Una selezione di 103 opere, tra cui cinque dittici e un trittico — per un totale di 110 fotografie — confluì nel volume pubblicato da Harry N. Abrams¹⁰ in occasione dell'inaugurazione della mostra all'Amon Carter Museum, il 14 settembre 1985. Nei due anni successivi, l'esposizione fece tappa alla Corcoran Gallery of Art di Washington, al San Francisco Museum of Modern Art, all'Art Institute di Chicago, al Phoenix Art Museum, all'Institute of Contemporary Art di Boston e, infine, all'High Museum of Art di Atlanta. Parallelamente si tennero altre mostre in gallerie private di New York, Chicago e San Francisco. Nel complesso, fu un autentico tour de force produttivo, che tenne impegnato lo studio di Avedon per quasi otto anni, dal 1979 al 1987.

PERCHÉ IL WEST?

A questo punto è lecito chiedersi che cosa abbia spinto Avedon a cominciare questa serie di ritratti. Quando diede inizio al progetto aveva superato i cinquantacinque anni ed era già un fotografo di grande successo: dopo aver lavorato anni per "Harper's Bazaar", era entrato a far parte di Condé Nast e realizzava le copertine di numerose riviste del gruppo, tra cui "Vogue". Aveva pubblicato due raccolte fotografiche accompagnate da testi di scrittori di primo piano: *Observations* con Truman Capote e *Nothing Personal* con James Baldwin. Il suo lavoro era stato celebrato con mostre personali nelle più prestigiose istituzioni newyorkesi, come il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. Persino Fred Astaire si era ispirato alla sua figura per interpretare il ruolo dell'affascinante protagonista del film di Stanley Donen *Funny Face* [*Cenerentola a Parigi*], accanto ad Audrey Hepburn. Avedon era inoltre l'unico fotografo della sua generazione il cui volto fosse apparso sulla copertina di una rivista a larga diffusione come "Newsweek"¹¹. Perché dunque imbarcarsi in un'avventura tanto lunga, lontano dal suo elegante studio e dall'alta società cosmopolita che era solito frequentare? Oppure, per dirla in altro modo: che cosa lo spinse ad abbandonare volontariamente la sua comfort zone per andare a fotografare una serie di persone anonime nel West americano?

MODA O MUD

Diversi commentatori sostennero che Avedon fosse mosso soprattutto dal desiderio di rinnovarsi. In un'intervista, Nicole Wisniak gli chiese se non avesse intrapreso il progetto perché era ormai stanco «dell'élite»¹². Douglas Davis ipotizzò che avesse «percorso le vaste distese del West alla ricerca dell'antitesi di quel mondo di celebrità con cui veniva ormai identificato»¹³. Con un gioco di parole, Andy Grundberg si spinse ancora oltre, sostenendo che, dopo la moda, aveva sentito il bisogno di fotografare il 'mud'¹⁴, cioè il fango. Un'interpretazione non soltanto sprezzante nei confronti dei suoi soggetti, per i quali Avedon nutriva autentico rispetto, ma anche sostanzialmente inesatta. Nel corso della carriera, infatti, il fotografo si era dedicato con regolarità a progetti più personali e di maggiore impegno politico. Nel 1964, insieme all'amico James Baldwin e nel pieno delle lotte per i diritti civili, aveva pubblicato un libro che denunciava la discriminazione sistematica nella società nordamericana. Sette anni dopo, durante la guerra del Vietnam, era andato a Saigon per documentare le vittime gravemente ustionate dal napalm. Nel 1976 aveva inoltre realizzato, per la rivista "Rolling Stone", una serie di ritratti di uomini e donne saldamente insediati ai vertici del potere statale¹⁵. Tra i suoi lavori, *In the American West* si inserisce dunque pienamente in questo filone di più marcato impegno politico.

LE VITE INVISIBILI

Dopo la crisi del petrolio della fine degli anni Settanta, il decennio successivo fu segnato negli Stati Uniti dalla recessione e dalla deindustrializzazione, che fecero aumentare il numero dei disoccupati, delle persone che vivevano al di sotto della soglia di povertà e dei senzatetto. Il progetto di Avedon costituisce un vero e proprio *statement* sugli effetti che l'aggressiva politica neoliberista del repubblicano Ronald Reagan aveva sul mondo del lavoro, soprattutto nelle regioni centrali del Paese, dove furono scattate le fotografie. In contrasto con l'immagine di un Nord America che ostentava ricchezza e successo, celebrata in quegli anni da serie televisive come *Dallas* o *Dynasty*, Avedon voleva puntare l'obiettivo su quella classe lavoratrice che l'economia postindustriale stava relegando ai margini della società. Nel 1986, quando visitò la mostra al San Francisco Museum of Modern Art, la giovane scrittrice Rebecca Solnit raccontò di aver subito provato un senso di rigetto di fronte alla «crudeltà» di quei ritratti; ma poi, uscita in strada, aveva cominciato a riconoscere intorno a sé molti volti che avrebbero potuto benissimo figurare tra quelli esposti: le immagini avevano provocato in lei uno «shock da riconoscimento»¹⁶. Ed era proprio questo l'effetto che Avedon cercava di ottenere portando alla luce quelle «vite invisibili»¹⁷. «I miei soggetti», spiegava all'epoca, «sono persone a cui nessuno presta attenzione. Eppure, sono loro a far girare il mondo. Sono loro che fanno il lavoro»¹⁸.

IL GUSTO PER LE IMMAGINI MODESTE

In un saggio del 1994, Adam Gopnik immaginò un incontro tra Avedon e un fotografo di strada che offriva ritratti istantanei da montare su spillette¹⁹. Nel dialogo, interamente inventato, il celebre ritrattista spiegava al 'photo-button man' che aveva tra le mani uno strumento straordinario, dalle potenzialità ancora tutte da esplorare. In effetti Avedon era profondamente attratto dalle immagini semplici. Durante il servizio militare come fotografo nella marina mercantile aveva realizzato migliaia di fototessere, maturando un certo gusto per quel genere di ritratto modesto e basilare. All'artificialità degli scatti troppo elaborati, con effetti di luce, scenografie ricercate e angolazioni particolari, preferiva immagini più essenziali: frontali, su uno sfondo chiaro e con un'illuminazione neutra. Ne è testimonianza anche il suo interesse per le cabine automatiche per fototessere, i cosiddetti Photomaton. Nel novembre 1957, pubblicò su "Esquire" una serie di volti di celebrità che aveva invitato a posare in una cabina installata nel suo studio²⁰ e, negli anni successivi, tornò più volte a servirsi di questa tecnica. Negli album di Jacques Henri Lartigue si trova una pagina sorprendente, con le foto dei due amici insieme in un Photomaton: sorridono all'obiettivo, aspettano che la striscia si sviluppi, ci soffiano sopra per farla asciugare più rapidamente, il tutto in un clima di incontenibile allegria²¹.

LA SUPREMA RAFFINATEZZA

Anche ai suoi studenti Avedon consigliava di farsi un ritratto nelle cabine automatiche agli angoli delle strade. Voleva dimostrare loro che la potenza dell'immagine non dipende tanto dall'apparecchio quanto dall'«occhio e dalla mente del fotografo»²². Del resto, sono numerosi gli esempi che attestano il suo interesse per questa forma di fotografia senza pretese, realizzata nei Photomaton, o dai fotografi di strada, oppure dai ritrattisti itineranti che nell'Ottocento attraversavano il West americano spostandosi da una città all'altra. Ed è proprio questa forma, al tempo stesso semplice e grezza, che cercò di ritrovare per *In the American West*. Ma se l'estetica del progetto era assolutamente minimale, la sua realizzazione era invece piuttosto elaborata e, come già osservato, richiese un apparato produttivo degno di un grande film. A ciò si aggiungeva l'enorme lavoro necessario per ogni singolo scatto. Diversi

soggetti hanno raccontato sessioni di posa interminabili²³ e talvolta dovettero tornare il giorno seguente per una seconda seduta. Per ottenere immagini tanto essenziali occorrevano, in sostanza, molto impegno e grande maestria. «La semplicità è la suprema raffinatezza», recita una massima attribuita a Leonardo da Vinci. Avedon lo sapeva bene.

CREARE OCCASIONI DI AUTENTICITÀ

Avedon era inoltre perfettamente consapevole che, per ottenere la stessa grazia dei piccoli ritratti istantanei eseguiti dai fotografi di strada, non bastava trovare persone straordinarie e registrarne l'aspetto, bisognava anche 'costruire' l'immagine. In alcuni casi, come nei ritratti di Boyd Fortin o di Ronald Fischer, l'apicoltore con il volto ricoperto di api, la messa in scena è evidente. Nella maggior parte degli altri scatti, invece, la costruzione rimane invisibile, poiché passa essenzialmente attraverso il rapporto che il fotografo ha instaurato con il soggetto durante la posa. Nella postfazione del libro dedicato a Jacques Henri Lartigue, Avedon racconta un episodio significativo avvenuto durante un pranzo nel suo studio: «A un certo punto afferrò una carota e, sollevandola verso di noi, propose un brindisi. Presi subito anch'io una carota e ricambiai il brindisi; ma proprio mentre alzavo il braccio, lui tirò fuori la macchina fotografica e clic... ecco una foto di me che brindo alla compagnia, con una carota in mano»²⁴. Ripensando al celebre scatto di Lartigue in cui la cugina Bichonade scende di corsa una scala di pietra, Avedon giunse alla conclusione che il collega non aveva colto fortuitamente quell'istante, ma aveva organizzato la scena. Nel West americano adottò esattamente la stessa strategia: creò occasioni di autenticità.

SUGGERIZIONE MENTALE

La curatrice Maria Morris Hambourg racconta di aver chiesto ad Avedon di mostrarle, prendendo lei stessa come modella, in che modo dirigeva le persone che posavano per lui: «[...] lavorava con tutto il corpo, non soltanto con gli occhi e con il cervello. Era una sorta di membrana relazionale virtuale, che ti assorbiva e ti rispecchiava completamente, reagendo in modo infinitesimale a ogni cambiamento nel gesto o nell'espressione del viso che era riuscito a suscitare in te»²⁵. Nella raccolta *In the American West*, una parte significativa del lavoro di costruzione dell'immagine passava proprio attraverso questa forma di 'manipolazione', per usare le parole dello stesso Avedon. Durante lo scatto, il fotografo rimaneva accanto all'apparecchio, con il comando dell'otturatore in mano e lo sguardo fisso negli occhi del modello. «Sono così vicino al soggetto da poterlo toccare e non c'è nulla tra di noi se non ciò che accade nel momento in cui ci osserviamo reciprocamente durante la realizzazione del ritratto. Questo scambio comporta manipolazioni, sottomissioni. Ci si forma un'idea l'uno dell'altro e si agisce di conseguenza, in un modo che nella vita quotidiana raramente potremmo permetterci senza subirne le conseguenze»²⁶. «Sì, manipolo», aggiungeva, «ma lo faccio per arrivare a una verità più profonda, a qualcosa che si trova oltre la superficie»²⁷. Roland Barthes aveva colto nel segno quando scrisse: «Osservate una fotografia di Avedon: vi vedrete in azione il paradosso di ogni grande arte»²⁸. Avedon aveva ben compreso che per accedere all'autenticità è necessaria una certa dose di finzione.

UN WEST DI FINZIONE

«È una finzione»²⁹: così nel 1985, in occasione dell'inaugurazione della mostra, Avedon presentò *In the American West* alla stampa. «È un West immaginario», disse. «Non credo che il West di questi ritratti sia più veritiero di quello di John Wayne»³⁰. Va ricordato che in quegli anni la fotografia contemporanea americana era impegnata in un processo di demistificazione della presunta oggettività del mezzo. Alle immagini spontanee, come quelle di Walker Evans o Ansel Adams, si preferivano ormai fotografie costruite, fabbricate o inventate. Lo testimoniano i titoli scelti dai curatori per le numerose mostre nei musei nordamericani: *The Photograph as Artifice* (1978), *Fabricated to be Photographed* (1979), *Invented Images* (1980), *Fake* (1987), *The Photography of Invention* (1989), solo per citarne alcuni³¹. Le opere di Cindy Sherman, David Laundy, Laurie Simmons, Les Krims, Warren Neidich, Joel-Peter Witkin, William Wegman, Sandy Skoglund e di molti altri artisti che la storia ha riunito sotto l'etichetta di 'postmoderni' mettevano in scena idee o situazioni concepite in anticipo, spesso sulla base di sceneggiature, se non addirittura di schizzi preparatori. Era insomma la grande stagione delle *finzioni fotografiche*.

ACCOGLIENZA CRITICA

L'aver apertamente presentato il progetto come una finzione avrebbe dovuto, in teoria, favorire la benevolenza della critica dell'epoca. La ricezione dell'opera fu invece molto più tormentata. Tanto il libro quanto la mostra, nel suo tour attraverso gli Stati Uniti, furono infatti accolti molto duramente. «Crudele», «snob», «de-romanticizzato» sono soltanto alcuni degli aggettivi utilizzati allora dalla stampa per descrivere lo sguardo del fotografo sul West americano³². Le obiezioni avanzate dai commentatori furono molteplici. La più diffusa, soprattutto nelle testate locali, contestava proprio la scelta della

finzione: ad Avedon si rimproverava di non mostrare il paese così com'era realmente, ma di sceglierne gli aspetti più sordidi per trasmettere l'impressione di un «West triste»³³, disperatamente devastato, dove nessuno sorrideva mai. Secondo Frank Van Deren Coke, curatore del dipartimento di fotografia del San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), il cui direttore e i cui amministratori avevano deciso di presentare la mostra contro il suo parere, la serie costituiva una vera e propria «esagerazione caricaturale»³⁴. Per un lettore del «Texas Monthly» si trattava addirittura di «una frode colossale»³⁵.

OSTILITÀ 'PANICA'

Un altro argomento ricorrente nella stampa dell'epoca riguardava la crudezza delle immagini di Avedon. Un giornalista evocò il «malessere viscerale»³⁶ suscitato negli osservatori dalla vista delle fotografie. Un cronista arrivò a sostenere che la mostra facesse perdere l'appetito, consigliando quindi di mangiare prima di visitarla³⁷. Ma la critica forse più insistente e insidiosa nasceva dal sospetto che Avedon in qualche modo avesse strumentalizzato i propri soggetti, esponendoli come fenomeni da baraccone³⁸. In un articolo ampiamente argomentato che ebbe grande risonanza all'epoca, Richard Bolton sostenne che il fotografo sfruttava la classe operaia da una posizione di privilegio³⁹. Max Kozloff, invece, sulle pagine dell'influente rivista «Art in America», chiamò in causa la «responsabilità» nei confronti delle persone ritratte e accusò l'opera di «mancanza di decenza»⁴⁰. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi all'infinito, infatti la serie di Avedon provocò nel pubblico e nella stampa una vera e propria ostilità 'panica'. Qualche anno dopo l'inaugurazione all'Amon Carter Museum, una giornalista arrivò a scrivere che *In the American West* aveva «suscitato più polemiche di qualsiasi altra mostra fotografica mai realizzata finora»⁴¹.

IL RITRATTO DELL'APICOLTORE

Secondo un principio più volte confermato nell'arte del Novecento, gli scandali di un giorno finiscono per diventare i grandi classici del giorno dopo, e *In the American West* non ha fatto eccezione. Nel flusso incessante di immagini sempre nuove, la serie si è imposta come un punto di riferimento ed è oggi riconosciuta come una delle grandi opere della storia della fotografia. Gli scatti che la compongono sono stati riprodotti in innumerevoli pubblicazioni e quella di Ronald Fischer è diventata un'icona, oggetto proprio per questo

di numerosi omaggi. Nel 1998 Annie Leibovitz l'ha rimessa in scena con l'attore David Duchovny per una copertina di «Vanity Fair»⁴². Vent'anni dopo, Sandro Miller ha fatto posare John Malkovich con il torace nudo ricoperto da uno sciame di insetti⁴³. Più di recente, nell'ambito di una campagna per la salvaguardia della biodiversità promossa dalla rivista «National Geographic», Dan Winters l'ha ricostruita ancora una volta con Angelina Jolie⁴⁴. Durante una conferenza all'Amon Carter Museum, Avedon spiegò che, tra tutte le fotografie della mostra, quel ritratto era «unico» proprio perché era «un'opera d'immaginazione»⁴⁵. Lo scatto in cui il principio di finzione era stato portato alle estreme conseguenze finì così per diventare anche il più celebre della serie.

QUASI UN CORONAMENTO

Il ritratto di Fischer compare quasi alla fine del libro. Fra le 103 opere che lo compongono, occupa esattamente la centesima posizione, quasi a coronamento dell'intera serie. La sequenza delle immagini venne studiata con particolare attenzione: Avedon curò l'alternarsi delle fisionomie, le pause create dalle pagine bianche e il gioco delle tonalità. La fotografia compare dopo una sequenza piuttosto cupa di minatori, con i volti e gli abiti ricoperti di polvere di carbone che risaltano sul fondo bianco. Tra i corpi chiari e le sagome scure che popolano il volume, il «beekeeper», con la pelle pallida semplicemente punteggiata dalle centinaia di api che lo ricoprono, costituisce una di quelle figure paradossali — tra luce e oscurità — tanto amate da Avedon. Il suo ritratto richiama quello di Auden, il profilo tenebroso cosperso di fiocchi di neve evocato all'inizio di questo saggio, di cui sembra quasi il negativo. Del resto, non è un caso che, nel 1993, nell'autobiografia pubblicata da Avedon per celebrare i cinquant'anni di carriera, le due immagini compaiano insieme sulla stessa doppia pagina⁴⁶. Nella poesia già citata, Auden scriveva: «La macchina fotografica registra fatti visivi: tutti possono essere finzioni»⁴⁷. Il ritratto dell'apicoltore ne è la prova.

Clément Chéroux

Direttore Fondation Henri Cartier-Bresson

L'autore desidera ringraziare sentitamente la Richard Avedon Foundation, e in particolare James Martin e Caroline Avedon, per avergli consentito l'accesso all'archivio relativo a questo progetto.

1. Anche Geoff Dyer fa riferimento a questo ritratto di Auden e alla sua poesia *I Am Not a Camera* nel saggio che ha dedicato ad Avedon nel 2007. Geoff Dyer, *Recognition and Regard*, in Helle Crenzien, Michael Juul Holm (a cura di), *Richard Avedon – Photographs 1946-2004*, Louisiana Museum of Modern Art, Louisiana 2007, pp. 48-52.
2. Il racconto di Christopher Isherwood *Goodbye to Berlin* era stato adattato con il titolo *I Am a Camera* prima a Broadway nel 1951 da John Van Druten, poi al cinema nel 1955 da John Collier.
3. «Instructive it may be to peer through lenses: each time we do, though, we should apologise to the remote or the small for intruding upon their quiddities.” W. H. Auden, *I Am Not a Camera*, in *Epistle to a Godson, and Other Poems*, Random House, New York 1972, ripreso in Edward Mendelson (a cura di), *W. H. Auden, Collected Poems*, Faber, London 1991, p. 841.
4. Negli anni Novanta, in occasione della nascita del figlio di Adam Gopnik, Avedon gli regalò l'edizione originale del libro di Auden che conteneva questa poesia. Norma Stevens, Steven M. L. Aronson, *Avedon, Something Personal*, Spiegel & Grau, New York 2017, p. 654.
5. Stevens, Aronson, op. cit., pp. 210-212. Su *In the American West* si veda anche Philip Gafter, *A Balance of Opposites, in What Becomes a Legend Most. A Biography of Richard Avedon*, Harper Collins, New York 2020, pp. 463-488.
6. «an uncommon common man», Richard Avedon citato in Charles Michener, *The Avedon Look*, in «Newsweek», vol. 92, n. 16, 16 ottobre 1978, p. 72.
7. I dati qui riportati sono stati forniti dalla Richard Avedon Foundation e risultano sensibilmente superiori alle 189 città, 17 Stati e 752 persone indicati da Laura Wilson in *Avedon at Work in the American West*, University of Texas Press, Austin 2003, p. 122.
8. Sylvie Pénicheon, *The Making of In the American West*, in «Journal of the American Institute for Conservation» vol. 47, n. 3, autunno/inverno 2008, pp. 175-182.
9. «Artforum», vol. 18, n. 10, estate 1980; «Vanity Fair», vol. 46, n. 1, marzo 1983; «Texas Monthly», vol. 13, n. 9, settembre 1985; «Égoïste», n. 9, terzo trimestre 1985.
10. Richard Avedon, *In the American West*, Harry N. Abrams, New York 1985.
11. *The Avedon Look*, in «Newsweek», vol. 92, n. 16, 16 ottobre 1978, copertina.
12. Richard Avedon, *Un portrait est une opinion*, intervista di Nicole Wisniak, in «Égoïste», n. 9, 3° trimestre 1985, p. 49.
13. «Avedon traveled the vast region in search of the antithesis of the celebrities with whom he is identified», Douglas Davis, A «View of the West». *Avedon trains his fashionable lens on the hard life*, in «Newsweek», 23 settembre 1985, p. 83.
14. Andy Grundberg, *Richard Avedon: mode inversée, mode de la boue*, in «Art Press», n. 120, dicembre 1987, pp. 14-18.
15. Richard Avedon, *The Family*, in «Rolling Stone», n. 224, 21 ottobre 1976.
16. Rebecca Solnit, *The Shock of Recognition*, in «Pacific Sun», 9 maggio 1986, n.p.
17. «invisible lives», Richard Avedon, citato da Mark Muro, *Avedon's Western Imperative*, in «The Boston Globe», 21 ottobre 1985, p. 9.
18. «My subjects here are people nobody looks at. But they make the world move. They do the work», Richard Avedon, citato da Lela David, «In the American West». *Photographer finds project an humbling experience*, in «Beaumont Enterprise», 22 settembre 1985, sezione E.
19. Adam Gopnik, *The Light Writer*, in Richard Avedon, *Evidence, 1944-1994*, Random House, New York 1994, pp. 103-118.
20. Richard Avedon, *25c a Celebrity*, in «Esquire», vol. 48, n. 5-288, novembre 1957, pp. 58-59.
21. L'album è conservato negli archivi della Donazione Jacques Henri Lartigue e la pagina è riprodotta in Clément Chéroux, Anne Lacoste, Sam Stourdéz (a cura di), *Derrière le rideau, l'esthétique Photomaton*, Musée de l'Élysée, Éditions Photosynthèses, Losanna, Arles 2012, pp. 250-251.
22. «The eye and the mind of the photographer», Richard Avedon, citato in *Evidence, 1944-1994*, op. cit., p. 132.
23. Si vedano, ad esempio, le interviste a Boyd Fortin e Ronald Fischer sul sito *Richard Avedon: Darkness and Light*. Disponibile all'indirizzo <https://www.pbs.org/wnet/americannmasters/archive/episodes/?term=14>, consultato il 1° marzo 2025.

24. Richard Avedon, *Postfazione*, in Jacques Henri Lartigue, *Instants de ma vie*, Chêne, Paris 1970, s.p.
25. “[...] he worked with his whole body — it wasn't just his eyes and brain. He was a virtual membrane of relation, completely absorbing and mirroring you, giving back these infinitesimal responses to any shift in gesture or facial expression that he had gotten out of you”, Maria Morris Hambourg, in Stevens, Aronson, op. cit., p. 592.
26. «I am close enough to touch the subject and there is nothing between us except what happens as we observe one another during the making of the portrait. This exchange involves manipulations, submissions. Assumptions are reached and acted upon that could seldom be made with impunity in ordinary life», Richard Avedon, *In the American West*, op. cit., s.p.
27. «Yes, I manipulate, but I manipulate for some really deeper truth, something beyond the surface», Richard Avedon, in Anne Stephenson, *Taking off our masks. Uncommon exhibit focuses on images from common lives*, in «The Arizona Republic», 17 agosto 1986, p. E 19.
28. Roland Barthes, *Avedon*, in «Photo», n. 112, gennaio 1977, p. 58.
29. «It is a fiction», Richard Avedon, citato da Lela David, op. cit.
30. «This is a fictional West. I don't think the West of these portraits is any more conclusive than the West of John Wayne», Richard Avedon citato da Laura Wilson, *Background*, in Avedon, *In the American West*, op. cit., s.p.
31. John Upton (a cura di), *The Photograph as Artifice*, The Art Galleries, California State University, Long Beach 1978; Van Deren Coke (a cura di), *Fabricated to be Photographed*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1979; Phyllis Plous, Steven Cortright (a cura di), *Invented Images*, UCSB Art Museum, Santa Barbara 1980; William Olander (a cura di), *Fake*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1987; Joshua P. Smith (a cura di), *The Photography of Invention. American Pictures of the 1980s*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. 1989.
32. «cruel», Fred W. McDarragh, *In print*, in «Photo District News», dicembre 1985; «snobbery», Raphael Kadushin, *Will the real American patriots please stand up?*, in «Madison Capital Times», 9 novembre 1985; «de-romanticize», Christopher Lehmann-Haupt, *Books of The Times*, in «The New York Times», 25 novembre 1985.
33. «Sad West», Larry McMurtry, *Faces of the West*, in «Texas Monthly», vol. 13, n. 9, settembre 1985, p. 152.
34. «caricatural exaggeration», Paul Raedeke, *Diversions — In the American West: Through Avedon's Eyes*, in «Image», 16 marzo 1986, p. 38.
35. «a great fraud», H.A. Tuck, *The Roar of the Crowd*, in «Texas Monthly», vol. 13, n. 11, novembre 1985, p. 280.
36. «Visceral discomfort», Judith Mara Gutman, *Celluloid Dreams and Surreal Humanity*, in «Book World», 15 dicembre 1985, p. 10.
37. Carole Terwilliger Meyers, *The Avedon Exhibit*, in «Parents' Press», aprile 1986, s.p.
38. Janet S. Tyson, in «Times Tribune», 7 aprile 1986, s.p.
39. Richard Bolton, *In the American East: Avedon Incorporated*, in «Afterimage», vol. 15, n. 2, settembre 1987, pp. 12-17, ripubblicato in Richard Bolton (a cura di), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, MIT, Cambridge (MA), London 1989, pp. 261-283.
40. «a failure of decency», Max Kozloff, *Through Eastern Eyes*, in «Art in America», gennaio 1987, p. 97.
41. «In the American West has inspired more controversy than any exhibition of photographs to date», Ina Pasch, in «Metro. Wisconsin State Journal», 22 febbraio 1988, sezione 2, p. 1.
42. «Vanity Fair», n. 454, giugno 1998, copertina.
43. Sandro Miller, *The Malkovich Sessions*, Glitterati Incorporated, New York e London 2016, p. 127.
44. Disponibile sul sito <https://www.nationalgeographic.com/newsletters/article/angelina-jolie-was-fearless-the-making-of-an-homage-20210522>, consultato il 2 marzo 2025.
45. «unique among the photographs», «a work of imagination», Richard Avedon, *In the American West Seminar*, Amon Carter Museum, Fort Worth (TX), 14 settembre 1985, documento dattiloscritto conservato negli archivi della Richard Avedon Foundation, p. 25.
46. Richard Avedon, *An Autobiography*, Random House, New York 1993, tavv. 115 e 116, trad. it. Richard Avedon, *Un'autobiografia*, Leonardo, Milano 1995.
47. «The camera records visual facts: i.e., all may be fictions», W. H. Auden, op. cit., p. 841.

“THE PARADOX OF ALL GREAT ART”

RICHARD AVEDON IN THE AMERICAN WEST

AUDEN BY AVEDON

A dark figure emerges from the fluffy whiteness of a snow flurry. Bareheaded, one foot forward, hands in his pockets, a rather sturdily built man faces the camera, his duffle coat speckled with snowflakes, like an ermine coat in negative. And thus, during the winter of 1960, in New York’s East Village, Richard Avedon photographed the great Anglo-American poet W.H. Auden¹. A few years later, Auden published a short poem entitled *I Am Not a Camera*. The text refers to a story by his partner and friend Christopher Isherwood that had been adapted for the cinema, but it could just as easily be interpreted as a response to this photo shoot, which was, to say the least, made rather difficult by the winter weather². The quatrain that appears exactly in the middle of the poem contains this interesting warning: “Instructive it may be to peer through lenses: each time we do, though, we should apologise to the remote or the small for intruding upon their quiddities”³. Avedon had a particular love of poetry and was familiar with this poem by Auden⁴. He may well have remembered the poet’s advice when, in the late 1970s, he embarked on his major project *In the American West*.

THE TEXAN LOOP

Avedon often recounted that he took the first photograph for his project on the American West on Independence Day, 4 July 1978, while convalescing in Ennis, Montana, following a spell in hospital for heart inflammation (carditis)⁵. Wilbur Powell, the manager of the ranch that the photographer owned there, had looked after him with such kindness that he wanted to take his portrait. The photograph of the man he describes, using a neat oxymoron, as “an uncommon common man” was published a few months later in *Newsweek*⁶. It caught the attention of Mitchell A. Wilder, the director of the Amon Carter Museum in Fort Worth, Texas, who contacted Avedon to offer to fund a series of portraits of the West. The first photographs were taken on 10 March 1979 in Sweetwater, Texas. It was there that he took the extraordinary photograph of Boyd Fortin, the 13-year-old boy proudly displaying a decapitated and eviscerated rattlesnake. For five years, mainly in spring and summer, the photographer travelled the country alongside the project coordinator Laura Wilson and two assistants: he crossed a total of 21 states⁷, and, equipped with a large-format camera (20 × 25 cm) mounted on a tripod, photographed more than a thousand people against a white background and in natural light, right up to the final portrait taken on 28 October 1984 at the Texas State Fair. The circle closed where it had begun.

A TOUR DE FORCE

This was followed by the post-production phase. From the thousand or so people he photographed, Avedon selected 124 portraits for the exhibition. Over the following nine months, these photographs were enlarged into four different sizes (51 × 40 cm, 104 × 84 cm, 120 × 94 cm and 142 × 114 cm) at the New York-based Modernage laboratory⁸, with ten portraits being printed in even larger dimensions (198 × 162 cm). A few images had already appeared during the course of the project in *Artforum*, *Vanity Fair*, *Texas Monthly* and *Égoïste*⁹. A selection of 103 works, including five diptychs and one triptych — making a total of 110 photographs — were brought together in a book published by Harry N. Abrams¹⁰, which was published to coincide with the opening of the exhibition at the Amon Carter Museum on 14 September 1985. The exhibition then went on a two-year tour, visiting the Corcoran Gallery of Art in Washington, the San Francisco Museum of Modern Art, the Art Institute of Chicago, the Phoenix Art Museum, the Institute of Contemporary Art in Boston and, finally, the High Museum of Art in Atlanta. At the same time, other exhibitions were held in private galleries in New York, Chicago and San Francisco. Overall, it was a veritable tour de force of productivity, which kept Avedon’s studio busy for almost eight years, from 1979 to 1987.

WHY THE WEST?

At this point, it is fair to ask what prompted Avedon to embark on this series of portraits. When he started the project, he was over fifty-five and already a highly successful photographer. After working for *Harper’s Bazaar* for several years, he joined Condé Nast and produced the covers for several of the group’s magazines, including *Vogue*. He had already published two collections of his photographs, accompanied by texts by leading writers: *Observations* with Truman Capote and *Nothing*

Personal with James Baldwin. His photography had been celebrated in solo exhibitions at some of New York’s most prestigious institutions, such as MoMA and the Metropolitan Museum of Art. Even Fred Astaire had drawn inspiration from him to play the role of the charming protagonist in Stanley Donen’s film *Funny Face*, alongside Audrey Hepburn. Avedon was also the only photographer of his generation whose face had appeared on the cover of a widely circulated magazine such as *Newsweek*¹¹. So why embark on this long adventure, far from his elegant studio and the cosmopolitan high society he was accustomed to frequenting? Or, to put it another way: what prompted him to voluntarily leave his comfort zone to go and photograph a series of anonymous people in the American West?

MODE OR MUD

Several commentators have claimed that the photographer was driven, above all, by a desire to reinvent himself. In an interview, Nicole Wisniak asked him whether he had embarked on this project because he had grown tired of “the elite”¹². Douglas Davis suggested that he “traveled the vast region in search of the antithesis of the celebrities with whom he [was] identified”¹³. Playing on words, Andy Grundberg added that after fashion (“mode”), he felt the need to go and photograph “mud”¹⁴. Avedon harboured genuine respect for his subjects, and this was an interpretation that was not only disparaging towards them but also fundamentally inaccurate. Throughout his career, in fact, the photographer had regularly devoted himself to more personal projects of greater political commitment. In 1964, with his friend James Baldwin, and at the height of the struggles of the civil rights movement, he published a book denouncing systematic discrimination in North American society. Seven years later, during the Vietnam War, he travelled to Saigon to document the victims severely burnt by napalm. In 1976, he produced another series of portraits for *Rolling Stone* magazine, featuring men and women firmly entrenched at the pinnacle of state power¹⁵. Among his projects, *In the American West* therefore fits squarely into this strand of more pronounced political engagement.

THE INVISIBLE LIVES

Following the oil crisis of the late 1970s, the following decade in the United States was marked by recession and deindustrialization, which led to a rise in the number of unemployed people, those living below the poverty line and the homeless. Avedon’s project is a powerful statement on the impact of Republican President Ronald Reagan’s highly aggressive neoliberal policies on the world of work, particularly in the central regions of the country, where the photographs were taken. In contrast to the image of an America flaunting wealth and success — celebrated in those years by television series such as *Dallas* and *Dynasty* — Avedon wanted to turn his lens on the working class that the post-industrial economy was relegating to the margins of society. Recalling her visit to the exhibition at the San Francisco Museum of Modern Art in 1986, the young writer Rebecca Solnit says that she was initially repulsed by the “cruelty” of Avedon’s portraits. But when she stepped out onto the street, she began to recognise faces around her faces that might well have featured in *In the American West*. The images on display had provoked in her a “shock of recognition”¹⁶. And this was precisely the effect Avedon was seeking to achieve by bringing those “invisible lives”¹⁷ to light. As he explained at the time, “my subjects here are people nobody looks at. But they make the world move. They *do* the work”¹⁸.

A TASTE FOR SIMPLE IMAGES

In a 1994 essay, Adam Gopnik imagined a meeting between Avedon and a street photographer who offered instant portraits to be mounted on pins¹⁹. In the dialogue — entirely fictional — the famous portraitist explained to the “photo-button man” that he held in his hands an extraordinary tool, with a potential that was yet to be fully explored. Indeed, Avedon was deeply drawn to simple images. While completing his military service as a photographer in the merchant navy, he had taken thousands of passport photographs, developing a certain fondness for that kind of unassuming, basic portrait. Rather than the contrived nature of certain overly staged shots, with their lighting effects, elaborate sets and unusual camera angles, Avedon was interested in a quite rudimentary form of portrait: frontal, in natural light, and against a white background. His interest in automatic passport photo booths, the so-called Photomats, is further evidence of

this. In November 1957, he published a series of portraits in *Esquire* of celebrities he had invited to pose in a booth set up in his studio²⁰, and in the years that followed, he returned to this technique on several occasions. In Jacques Henri Lartigue's albums there is a remarkable spread featuring photographs of the two friends together in a Photomaton: they are smiling at the camera, waiting for the strip to develop, blowing on it to make it dry more quickly, all in an atmosphere of unbridled joy²¹.

THE ULTIMATE IN SOPHISTICATION

Avedon even advised his students to have their photographs taken in the photo booths on street corners. He wanted to show them that the power of an image depends not so much on the camera as on “the eye and the mind of the photographer”²². Indeed, there are numerous examples illustrating his fascination with these unpretentious portraits, produced in Photomaton booths, by street photographers, or by travelling portraitists who criss-crossed the American West in the nineteenth century, moving from one town to another. It is this form — at once *simple* and *raw* — that he sought to recapture in *In the American West*. Yet while the project's aesthetic was utterly minimalist, its execution was, on the contrary, rather elaborate and, as already noted, required a production apparatus worthy of a major film. Added to this was the enormous amount of work involved in every single shot. Several models spoke of interminable photo shoots²³, and sometimes had to return the following day for a second session. To achieve such essential images required a great deal of commitment and considerable skill. “Simplicity is the ultimate sophistication”, as Leonardo da Vinci is said to have remarked. Avedon knew this only too well.

CREATING OPPORTUNITIES FOR AUTHENTICITY

Avedon was also perfectly aware that, to achieve the same sense of grace as the quick, candid portraits taken by street photographers, it was not enough simply to find striking subjects and capture their appearance; one also had to *construct* the image. In some photographs, such as those of Boyd Fortin or Ronald Fischer — the beekeeper with his face covered in bees — the staging is obvious. In most of the other shots, however, the staging remains ‘invisible’, as it essentially arises from the relationship the photographer has established with the subject during the shoot. In the afterword to the book dedicated to Jacques Henri Lartigue, Avedon recounts a significant episode that took place during a lunch in his studio: “At one point he grabbed a carrot and, holding it up towards us, proposed a toast. I immediately picked up a carrot myself and returned the toast; but just as I was raising my arm, he pulled out his camera and click... there's a photo of me toasting the company, with a carrot in my hand”²⁴. Reflecting on Lartigue's famous photograph in which his cousin Bichonade runs down a stone staircase, Avedon came to the conclusion that his colleague had not captured that moment by chance, but had staged the scene. In *In the American West*, he uses exactly the same strategy: he creates opportunities for authenticity.

MENTAL SUGGESTION

Curator Maria Morris Hambourg recounts asking Avedon to demonstrate — using herself as a model — how he directed the people who posed for him: “[...] he worked with his whole body — it wasn't just his eyes and brain. He was a virtual membrane of relation, completely absorbing and mirroring you, giving back these infinitesimal responses to any shift in gesture or facial expression that he had gotten out of you”²⁵. In the collection *In the American West*, a significant part of the process of constructing the image involved precisely this form of “manipulation”, to use Avedon's own word. During the shoot, the photographer remained beside the camera, with the shutter release in his hand and his gaze fixed on the model's eyes. “I am close enough to touch the subject and there is nothing between us except what happens as we observe one another during the making of the portrait. This exchange involves manipulations, submissions. Assumptions are reached and acted upon that could seldom be made with impunity in ordinary life”²⁶. “Yes, I manipulate, but I manipulate for some really deeper truth, something beyond the surface”²⁷. Roland Barthes hit the nail on the head when he wrote: “Look at a photograph by Avedon: you will see the paradox of all great art in action”²⁸. Avedon had clearly understood that a certain degree of pretence is necessary to achieve authenticity.

A FICTIONALISED WEST

“It is a fiction”²⁹ ... this is how Avedon presented *In the American West* to the press in 1985 at the opening of the exhibition. “This is a fictional West,” Avedon stated. “I don't think the West of these portraits is any more conclusive than the West of John Wayne”³⁰. It should be remembered that, in those years, contemporary American photography was engaged in a process of demystifying the medium's supposed objectivity. Staged, fabricated or invented photographs were now preferred to candid images,

such as those by Walker Evans or Ansel Adams. This is demonstrated by the titles chosen by curators at the time for their exhibitions in most North American museums: *The Photograph as Artifice* (1978), *Fabricated to be Photographed* (1979), *Invented Images* (1980), *Fake* (1987) and *The Photography of Invention* (1989), to name just a few³¹. The works of Cindy Sherman, David Levinthal, Laurie Simmons, Les Krims, Warren Neidich, Joel-Peter Witkin, William Wegman, Sandy Skoglund and many other artists whom history has grouped under the label “postmodern” staged ideas or situations conceived in advance, often based on scripts, if not preparatory sketches. Essentially, this was the golden age of *photographic fiction*.

CRITICAL RECEPTION

The fact that Avedon openly presented the project as a work of fiction should, in theory, have made it easier for the critics of the time to embrace it. The reception, however, was far more troubled. Both the publication of the book and the exhibition, on its tour across the United States, were in fact met with very harsh criticism. “Cruel”, “snobbish” and “de-romanticized” are just some of the adjectives used in the press at the time to describe the photographer's perspective on the American West³². The critical arguments put forward by commentators were numerous. The most common, particularly in local newspapers, challenged the very choice of fiction: Avedon was criticised for not showing the country as it really was, but for selecting its most sordid aspects to convey the impression of a “sad West”³³, a desperately bleak place where nobody ever smiled. According to Frank Van Deren Coke, curator of the photography department at the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) — where the director and trustees had decided to stage the exhibition against his advice — the series constituted a veritable “caricatural exaggeration”³⁴. For one reader of *Texas Monthly*, it was nothing short of “a great fraud”³⁵.

PANICKED HOSTILITY

Another recurring theme in the press of the time concerned the raw nature of Avedon's images. One journalist spoke of the “visceral discomfort”³⁶ aroused in viewers by the sight of the photographs. One reviewer suggested that the exhibition would put visitors off their food and therefore advised they eat before going to see it³⁷. But perhaps the most persistent and insidious criticism stemmed from the suspicion that Avedon had in some way exploited his subjects, displaying them as circus freaks³⁸. In a thoroughly argued article that caused quite a stir at the time, Richard Bolton claimed that the photographer was exploiting the working class from a position of privilege³⁹. According to Max Kozloff, who raised the issue of the photographer's “responsibility” towards the people portrayed in the pages of the highly influential magazine *Art in America*, the series was “a failure of decency”⁴⁰. We could continue listing endless examples. Indeed, Avedon's series provoked what could be described as genuine, panicked hostility among the public and in the press. A few years after the opening at the Amon Carter Museum, one journalist went so far as to write that *In the American West* had “inspired more controversy than any exhibition of photographs to date”⁴¹.

THE PORTRAIT OF THE BEEKEEPER

According to a principle often observed in 20th-century art, the scandals of today eventually become the great classics of tomorrow, and *In the American West* was no exception. Amidst the ceaseless flow of ever-new images, the series has established itself as a benchmark and is now recognised as one of the great works in the history of photography. The photographs that make up the series have been reproduced in countless publications, and Ronald Fischer's image has become an icon, the subject of numerous tributes precisely for this reason. In 1998, Annie Leibovitz recreated the scene with the actor David Duchovny for the cover of *Vanity Fair*⁴². Twenty years later, Sandro Miller had John Malkovich pose bare-chested, covered in a swarm of insects⁴³. More recently still, as part of a campaign to safeguard biodiversity launched by *National Geographic* magazine, Dan Winters recreated the scene once again with Angelina Jolie⁴⁴. In a lecture at the Amon Carter Museum, Avedon explained that, of all the photographs in the exhibition, this portrait was “unique” precisely because it was the result of a “work of imagination”⁴⁵. The photograph in which the principle of fiction had been taken to its extreme consequences thus ended up becoming the most famous in the series.

ALMOST A CROWNING MOMENT

Fischer's portrait appears near the end of the book. Of the 103 works that make up the volume, it occupies exactly the 100th position, almost as if to crown the entire series. The sequence of images was carefully planned: Avedon paid particular attention to the alternation of facial features, the pauses created by the blank pages and the interplay of tones. The photograph

appears after a rather sombre sequence of miners, whose faces and clothes, covered in coal dust, stand out against the white background. Among the light-coloured bodies and dark silhouettes that populate the volume, the *beekeeper*, with his pale skin simply dotted with the hundreds of bees covering him, is one of those paradoxical figures — caught between light and darkness — so beloved of Avedon. His portrait recalls that of Auden – the shadowy profile strewn with snowflakes evoked at the beginning of this essay — of which it almost seems to be the negative. After all, it is no coincidence that, in 1993, in the autobiography published by Avedon to mark his fiftieth anniversary in the profession, the two images appear

together on the same double-page spread⁴⁶. In the poem already quoted, Auden wrote: “The camera records visual facts: i.e., all may be fictions”⁴⁷. The portrait of the beekeeper is proof of this.

Clément Chéroux
Director Fondation Henri Cartier-Bresson

The author would like to extend his warmest thanks to the Richard Avedon Foundation, and in particular to James Martin and Caroline Avedon, for granting him access to the archive for this project.

1. Geoff Dyer also refers to this portrait of Auden and to his poem *I Am Not a Camera* in the essay he wrote about Avedon in 2007. Geoff Dyer, *Recognition and regard*, in Helle Crenzien, Michael Juul Holm (eds.), *Richard Avedon – Photographs 1946-2004*, Louisiana Museum of Art, Louisiana 2007, p. 48-52.
2. Christopher Isherwood's short story *Goodbye to Berlin* was adapted under the title *I Am a Camera*, first for the stage on Broadway in 1951 by John Van Druten, and then for the cinema in 1955 by John Collier.
3. W.H. Auden, *I Am Not a Camera*, in *Epistle to a Godson, and Other Poems*, Random House, New York 1972, republished in Edward Mendelson (ed.), *W.H. Auden, Collected Poems*, Faber, London 1991, p. 841.
4. In the 1990s, Avedon gave Adam Gopnik the first edition of Auden's book, which contained this poem, to mark the birth of his son. Norma Stevens, Steven M. L. Aronson, *Avedon, Something Personal*, Spiegel & Grau, New York 2017, p. 654.
5. Norma Stevens, Steven M.L. Aronson, op. cit., p. 210-212. On id., *In the American West*, see also Philip Gelter, *A Balance of Opposites, in What Becomes a Legend Most. A Biography of Richard Avedon*, HarperCollins, New York 2020, p. 463-488.
6. Richard Avedon quoted in Charles Michener, “The Avedon Look”, *Newsweek*, vol. 92, No. 16, 16 October 1978, p. 72.
7. The figures quoted here were provided by the Richard Avedon Foundation. They are significantly higher than the 189 towns, 17 states and 752 people stated by Laura Wilson in *Avedon at Work in the American West*, University of Texas Press, Austin 2003, p. 122.
8. Sylvie Pénichon, “The Making of *In the American West*”, *Journal of the American Institute for Conservation*, Autumn/Winter 2008, vol. 47, No. 3, p. 175-182.
9. *Artforum*, vol. 18, No. 10, Summer 1980; *Vanity Fair*, vol. 46, No. 1, March 1983; *Texas Monthly*, vol. 13, No. 9, September 1985; *Égoïste*, No. 9, 3rd Quarter 1985.
10. Richard Avedon, *In the American West*, Harry N. Abrams, New York 1985.
11. “The Avedon Look”, *Newsweek*, vol. 92, No. 16, 16 October 1978, cover.
12. Richard Avedon, «Un portrait est une opinion», interview with Nicole Wisniak, *Égoïste*, No. 9, 3rd Quarter 1985, p. 49.
13. Douglas Davis, “A View of the West. Avedon trains his fashionable lens on the hard life”, *Newsweek*, 23 September 1985, p. 83.
14. Andy Grundberg, “Richard Avedon: mode inversée, mode de la boue”, *Art Press*, No. 120, December 1987, p. 14-18.
15. Richard Avedon, “The Family”, *Rolling Stone*, No. 224, 21 October 1976.
16. Rebecca Solnit, “The Shock of Recognition”, *Pacific Sun*, 9 May 1986, n.p.
17. Richard Avedon, quoted by Mark Muro, “Avedon's Western Imperative”, *The Boston Globe*, 21 October 1985, p. 9.
18. Richard Avedon, quoted by Lela David, “In the American West. Photographer finds project an humbling experience”, in *Beaumont Enterprise*, 22 September 1985, section E.
19. Adam Gopnik, *The Light Writer*, in Richard Avedon, *Evidence, 1944-1994*, Random House, New York 1994, p. 103-118.
20. Richard Avedon, *25c a Celebrity*, “Esquire”, vol. 48, No. 5-288, November 1957, p. 58-59.
21. The album is held in the archives of the Donation Jacques Henri Lartigue, and the plate is reproduced in Clément Chéroux, Anne Lacoste and Sam Stourdézé (eds.), *Derrière le rideau, l'esthétique Photomaton*, Musée de l'Élysée, Éditions Photosynthèses, Lausanne, Arles 2012, pp. 250-251.

22. Richard Avedon, quoted in *Evidence, 1944-1994*, op. cit., p. 132.
23. See, for example, the interviews with Boyd Fortin and Ronald Fischer on the website *Richard Avedon: Darkness and Light*. Accessible at <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/archive/episodes/?term=14> consulted on 1 March 2025.
24. Richard Avedon, *Postface*, in Jacques Henri Lartigue, *Instantants de ma vie*, Chêne, Paris 1970, n.p.
25. Maria Morris Hambourg, in Norma Stevens, Steven M.L. Aronson, op. cit., p. 592.
26. Richard Avedon, *In the American West*, op. cit., n.p.
27. Richard Avedon, in Anne Stephenson, *Taking off our masks. Uncommon exhibit focuses on images from common lives*, “The Arizona Republic”, 17 August 1986, p. E 19.
28. Roland Barthes, *Avedon*, “Photo”, No. 112, January 1977, p. 58.
29. Richard Avedon, quoted by Lela David, op. cit.
30. Richard Avedon quoted by Laura Wilson, *Background*, in Richard Avedon, *In the American West*, op. cit., n.p.
31. John Upton (ed.), *The Photograph as Artifice*, The Art Galleries, California State University, Long Beach 1978; Van Deren Coke (ed.), *Fabricated to be Photographed*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1979; Phyllis Plous, Steven Cortright (eds.), *Invented Images*, UCSB Art Museum, Santa Barbara 1980; William Olander (ed.), *Fake*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1987; Joshua P. Smith (ed.), *The Photography of Invention. American Pictures of the 1980's*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. 1989.
32. “cruel”, Fred W. McDarragh, “In print”, in *Photo District News*, December 1985; “snobbery”, Raphael Kadushin, “Will the real American patriots please stand up?”, in *Madison Capital Times*, 9 November 1985; “de-romanticize”, Christopher Lehmann-Haupt, “Books of The Times”, in *The New York Times*, 25 November 1985.
33. Larry McMurtry, “Faces of the West”, in *Texas Monthly*, vol. 13, No. 9, September 1985, p. 152.
34. Paul Raedeke, “Diversions – In the American West: Through Avedon's Eyes”, in *Image*, 16 March 1986, p. 38.
35. H.A. Tuck, “The Roar of the Crowd”, in *Texas Monthly*, vol. 13, No. 11, November 1985, p. 280.
36. Judith Mara Gutman, “Celluloid Dreams and Surreal Humanity”, in *Book World*, 15 December 1985, p. 10.
37. Carole Terwilliger Meyers, “The Avedon Exhibit”, in *Parents' Press*, April 1986, n.p.
38. Janet S. Tyson, *Times Tribune*, 7 April 1986, n.p.
39. Richard Bolton, “In The American East: Avedon Incorporated”, in *Afterimage*, vol. 15, No. 2, September 1987, p. 12-17, republished in Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, London, Cambridge [MA], MIT, 1989, p. 261-283.
40. Max Kozloff, “Through Eastern Eyes”, *Art in America*, January 1987, p. 97.
41. Ina Pasch, *Metro, Wisconsin State Journal*, 22 February 1988, Section 2, p. 1.
42. *Vanity Fair*, No. 454, June 1998, cover.
43. Sandro Miller, *The Malkovich Sessions*, Glitterati Incorporated, New York and London, 2016, p. 127.
44. Accessible at <https://www.nationalgeographic.com/newsletters/article/angelina-jolie-was-fearless-the-making-of-an-homage-20210522>, consulted on 2 March 2025.
45. Richard Avedon, *In the American West Seminar*, Amon Carter Museum, Fort Worth (TX), 14 September 1985, typewritten document held in the archives of the Richard Avedon Foundation, p. 25.
46. Richard Avedon, *An Autobiography*, Random House, New York 1993, pl. 115 and 116.
47. W.H. Auden, op. cit., p. 841.

RICHARD AVEDON «SUB SPECIE CADUCITATIS»

Molte circostanze della mia vita mi hanno portato ad amare *In the American West*. A vent'anni nell'inverno del 1981 a casa Ginzburg a Roma scoprii il libro di August Sander *People of the 20th Century* che insieme a *In the American West*, costituisce una delle due colonne della fotografia di ritratto alla quale ho dedicato la mia vita.

L'estate di quell'anno feci un lungo viaggio in macchina da una costa all'altra degli Stati Uniti, e ritorno, passando lunghe giornate nell'American West.

Pochi mesi prima, avevo iniziato un reportage in sedici ospedali psichiatrici italiani, a tre anni dalla legge Basaglia che ne decretava la chiusura. Mentre fotografavo gli ospedali di Ferrara, di Bologna e di Reggio Emilia, fui ospite a Bologna di Carlo Ginzburg, con cui parlai dei miei studi storici alla Sapienza. Fu lui a incoraggiarmi a privilegiare la fotografia. Non lo rividi per moltissimi anni. Ci ritrovammo a Londra nel 2016, per la sua lezione *Aby Warburg: Morphology and/or History* al Warburg Institute; cenammo insieme, mi regalò una copia di *Nondimanco* e gli ricordai il suo consiglio. Non se lo ricordava, ma mi disse: «Vedi che avevo ragione».

Nel 1963 Richard Avedon si recò all'East Louisiana State Mental Hospital a Jackson, in Louisiana, e credo fortemente che quel lavoro sia in stretto rapporto con *In the American West*, sebbene abbia una struttura completamente diversa. Posso ipotizzare che, se nel 1963 Avedon si ispirava alla vita di sua sorella Louise, vent'anni dopo rivolgesse la sua ricerca verso persone sconosciute e che questo fosse, in un certo senso, un modo di indagare una parte di sé stesso, fuori dal mondo glamour della moda. E posso anche azzardare che il modello potesse essere *People of the 20th Century* di Sander. Mi riferisco a un processo di interazione affine a quello egregiamente esposto da Carlo Ginzburg nella celebre conferenza londinese del 2016 dedicata alla lettura warburghiana di Charles Darwin.

Tre anni più tardi, invitai Giorgio Agamben a tenere una *lecture* sul ritratto e la fotografia al *The Photo Solstice 2019* sull'isola de L'Asinara. Agamben parlò di una «speciale relazione fra la fotografia e il gesto», e di come «proprio questa speciale relazione con il gesto distingue la fotografia dalla pittura. La pittura, ad esempio un ritratto», per Agamben, «rappresenta un uomo *sub specie aeternitatis*. La fotografia invece rappresenta l'uomo

sub specie caducitatis. I ritratti nelle tombe del Fayyum riproducono con estremo realismo i volti del defunto, quasi dicesse “questo sono io in eterno e lo sono in modo così assoluto che non ha nemmeno importanza che la mia immagine sia mai vista da un occhio umano”. Nella fotografia avviene il contrario: “così sono qui e ora, così passo in un lampo e sono anzi già passato nel momento in cui voi guardate questa immagine”».

Questa differenza si può esprimere dicendo che la pittura rappresenta un'essenza, la fotografia un gesto.

Nell'introduzione alla mostra *Richard Avedon. In the American West*, il curatore Clément Chéroux scrive che Avedon «scelse una forma di ritratto piuttosto essenziale: frontale, con luce naturale e su fondo bianco (...). Il fotografo spiegò infatti di aver ritratto la maggior parte dei suoi soggetti così come li aveva incontrati, ma di aver voluto inserire nel progetto anche alcune opere esplicitamente costruite, per mostrare come, al di là della semplice testimonianza documentaria, *In the American West* fosse anche un'opera personale e soggettiva».

Seguendo il lavoro di August Sander, Richard Avedon nel suo *In the American West*, caso raro in fotografia, rappresenta l'essenza e ci restituisce ritratti per l'eternità.

Many circumstances in my life led me to immediately love *In the American West*. Chief among them was discovering August Sander's *People of the 20th Century* at the Ginzburg home in Rome during the winter of 1981; that book, together with *In the American West*, forms the cornerstone of the portrait photography to which I have dedicated my life.

That summer, I had undertaken a long road trip across the United States and back, spending many days in the American West.

A few months earlier, I had begun a photo-documentary project on sixteen Italian psychiatric hospitals — three years after the Basaglia Law had mandated their closure. While photographing the hospitals in Ferrara, Bologna and Reggio Emilia, I stayed with Carlo Ginzburg in Bologna and we discussed my history studies at Sapienza University; it was he who encouraged me to prioritize photography. I did not see him again for many years, finally meeting him once more in London in 2016 for his lecture *Aby Warburg: Morphology and/or History*, and we had dinner together afterward; he gave me a copy of his latest book *Nondimanco*, and I reminded him of the advice he had given me — which he didn't recall, though he remarked, “You see? I was right”.

In 1963, Richard Avedon documented the East Louisiana State Mental Hospital in Jackson, Louisiana; I strongly believe that this work is closely linked to *In the American West*, even though it has a completely different structure. One might surmise that while Avedon drew inspiration from his sister Louise's life in 1963, twenty years later he turned his inquiry toward strangers — a way, in a sense, to explore a part of himself outside the glamorous world of fashion. One might also venture that August Sander's *People of the 20th Century* served as a model. I am referring to a process of interaction akin to the one brilliantly outlined by Carlo Ginzburg in his renowned 2016 lecture at the Warburg Institute in London, which focused on a Warburgian reading of Charles Darwin.

Three years later I invited Giorgio Agamben to give a lecture on portraiture and photography at *The Photo Solstice 2019*, on the island of Asinara. Agamben spoke of the “special relationship between photography and gesture”, and of how it is precisely “this special relationship with gesture that sets photography apart from painting”. “Painting, for example a portrait,” for Agamben, “depicts humans *sub specie aeternitatis*, while photography depicts them *sub specie caducitatis*. The Fayum mummy portraits depict the faces of the deceased with extreme realism,

Dopo *Don McCullin. A Roma*, *Boris Mikhailov. Ukrainian Diary*, *Mario Giacomelli. Il fotografo e l'artista*, *Roger Ballen. Animalism*, *Albert Watson. Roma Codex*, *Lorenzo Meloni. Revelation* e molte altre mostre fotografiche prodotte da Azienda Speciale Palaexpo, arriva quindi *Richard Avedon. In the American West*: perfetta chiusura di una serie dedicata ai grandi maestri e al modo in cui ciascuno di loro sia stato mosso da una propria ricerca interiore.

Azienda Speciale Palaexpo è orgogliosa di presentare questa mostra a Palazzo Esposizioni Roma, promossa dall'Assessorato alla Cultura di Roma Capitale e realizzata in collaborazione con Fondation Henri Cartier-Bresson con le stampe originali prestate dalla Richard Avedon Foundation di New York. Il nostro ringraziamento va al curatore Clément Chéroux, direttore della Fondation Henri Cartier-Bresson, e a James Martin, direttore della Richard Avedon Foundation, senza i quali un progetto di questa portata non sarebbe stato possibile. Mi auguro che i visitatori ritrovino in questi volti la sensazione che la fotografia sia sempre, anche quando guarda gli altri, un modo di guardare dentro di sé.

Marco Delogu
Presidente Azienda Speciale Palaexpo

almost as if they were saying ‘this is me in eternity and so absolutely that it does not even matter that my image has never been seen by a human eye’. In photography, the opposite occurs: ‘I am like this here and now, very fleetingly; if anything, I am already the past by the time you view this picture’”.

This difference can be expressed by saying that painting depicts an essence and photography a gesture.

In his introduction to the *Richard Avedon. In the American West* exhibition, the curator Clément Chéroux writes that “Avedon was interested in a quite rudimentary form of portrait: frontal, in natural light, and against a white background. (...) He'd explain that the majority of his models were photographed in the manner that he'd met them, but he sought to introduce a few portraits explicitly made to go beyond simple documentary testimony to show that the work was also subjective”.

Following the work of August Sander, Richard Avedon in his *In the American West* — a rare case in photography — depicts an essence, and gives us back portraits made for eternity.

After the exhibitions *Don McCullin. A Roma*, *Boris Mikhailov. Ukrainian Diary*, *Mario Giacomelli. Il fotografo e l'artista*, *Roger Ballen. Animalism*, *Albert Watson. Roma Codex*, *Lorenzo Meloni. Revelation* and many others produced by Azienda Speciale Palaexpo, *Richard Avedon. In the American West* arrives as the perfect conclusion to a series dedicated to great masters and the way each is driven by a personal inner quest.

Azienda Speciale Palaexpo is proud to present this exhibition at Palazzo Esposizioni Roma. Promoted by the Department of Culture of Roma Capitale and produced in collaboration with the Fondation Henri Cartier-Bresson, it features original prints on loan from the Richard Avedon Foundation in New York. We extend our thanks to curator Clément Chéroux (Director of the Fondation Henri Cartier-Bresson) and James Martin (Director of the Richard Avedon Foundation), without whom a project of this magnitude would not have been possible. I hope that, in contemplating these faces, visitors will sense that photography — even when looking at others — is always a way of looking within oneself.

Marco Delogu
President Azienda Speciale Palaexpo

Il presente libretto è stato stampato in occasione della mostra *Richard Avedon. In the American West*, Palazzo Esposizioni Roma, Roma, 9 ottobre 2026 - 31 gennaio 2027, promossa da Assessorato alla Cultura di Roma Capitale e Azienda Speciale Palaexpo, organizzata dalla Fondation Henri Cartier-Bresson, con opere in prestito da The Richard Avedon Foundation, in collaborazione con Azienda Speciale Palaexpo.

I testi di Richard Avedon e di Laura Wilson sono la traduzione italiana dei contributi pubblicati nel libro *Richard Avedon. In The American West*, Harry N. Abrams, New York, 1985 ed edizioni successive.

Il testo di Clément Chéroux è stato pubblicato in occasione della mostra *Richard Avedon. In the American West*, Fondation Henri Cartier-Bresson, Parigi, 30 aprile - 12 ottobre 2025 e Fundación Mapfre, Madrid, 6 giugno - 30 agosto 2026.

This booklet accompanies the exhibition *Richard Avedon. In the American West*, Palazzo Esposizioni Roma, Rome, 9 October 2026 – 31 January 2027, promoted by Assessorato alla Cultura di Roma Capitale and Azienda Speciale Palaexpo, and organized by the Fondation Henri Cartier-Bresson in collaboration with Azienda Speciale Palaexpo, with works on loan from The Richard Avedon Foundation.

The texts by Richard Avedon and Laura Wilson are Italian translations of the essays published in the book *Richard Avedon. In the American West*, Harry N. Abrams, New York, 1985, and subsequent editions.

The text by Clément Chéroux was published on the occasion of the exhibition *Richard Avedon. In the American West*, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 30 April – 12 October 2025, and Fundación Mapfre, Madrid, 6 June – 30 August 2026.

Traduzioni / Translation: Alessandra Gallo e / and Jennifer Mills per / for Scriptum, Roma.