

LE CASCADE DEL NIAGARA E I PARADOSSI DEL PAESAGGIO AMERICANO

Carlo Martinez

doi: 10.7359/780-2016-mart

Le Cascade del Niagara costituiscono un grande archetipo del paesaggio americano, uno dei suoi simboli più popolari e riconoscibili. Nel 1604, Samuel de Champlain le menziona per la prima volta nei suoi *Voyages*, dove riporta, in un breve passo, quel che ha sentito dire dagli indiani: «there is a fall about a league wide, where a very large mass of water falls into said lake»¹. Questo semplice accenno, ristampato a più riprese, è bastato ad avvolgerle in un alone di meraviglia che ha acceso l'immaginazione degli Europei. Più tardi, sarà il suono il primo aspetto delle Cascade con cui gli esploratori europei entreranno in contatto, quando, nel 1669, René Brehan de Galinée ne descrisse il fragore senza tuttavia riuscire a scorgerle. Immaginate, prima che viste, le Cascade del Niagara compaiono così come intreccio indissolubile di natura e narrazione: natura primigenia, rivelata però dalla traccia testuale.

Louis Hennepin fu il primo Europeo che, addentratosi in quella regione al seguito della spedizione capitanata da LaSalle, nell'inverno del 1678-79 riuscì infine ad ammirarle e descriverle di persona: «Four leagues from Lake Frontenac there is an incredible Cataract of water-fall which has no equal»². L'incomparabilità delle Niagara Falls – a quel punto già chiamate con questo nome dall'origine tuttora parzialmente incerta – assieme alla loro difficile accessibilità per tutto il Seicento e buona parte del Settecento vennero immediatamente eletti a tratti distintivi, messi in risalto infinite volte dai resoconti successivi: situate nel cuore della frontiera del tempo,

¹ Citato in McKinsey 1985, 7.

² Citato *ivi*, 9.

le Cascate rimasero a lungo quasi irraggiungibili, se non a rari esploratori. Inoltre, la loro maestosità fu decisiva nell'imporle quale metafora privilegiata della natura americana, che, con la sua selvaggia imponenza, mise in crisi la paesaggistica europea del tempo. Come scrisse uno dei primi visitatori, La Rochefoucauld Liancourt, «nothing can stand the test of comparison with the Falls of Niagara. Let no one expect to find here something pleasing, wildly beautiful or romantic; all is wonderfully grand, awful, sublime»³.

Con la fine del periodo coloniale e la sopraggiunta indipendenza, tuttavia, l'immagine delle Cascate iniziò a cambiare. Da recondito luogo di terrificante bellezza, esse progressivamente assursero a simbolo della forza della giovane nazione americana e del fascino del suo paesaggio. La *wilderness* che le circondava, la presenza degli indiani (che peraltro dalla fine del Settecento non costituivano più un pericolo), la grandiosità e il potenziale di energia concorsero a elevare le Niagara Falls a vera e propria icona nazionale. I codici del monumentale e del sublime ben si prestarono a essere impiegati in chiave nazionalista, oltre che iconografica, coniugando l'immagine di potenza con quella di bellezza, entrambe senza eguali nel vecchio mondo. Le Niagara Falls, rese popolari da un gran numero di riproduzioni, sembravano calzare perfettamente per rappresentare «the purity and the untold potential of the nation»⁴.

In questo saggio, vorrei soffermarmi sul rapporto che lega le Cascate del Niagara a un certa immagine del paesaggio americano, inteso come protocollo della rappresentazione, come processo di costituzione tanto dello spazio rappresentato, quanto dell'identità di chi lo costituisce, e non come dato di partenza, referente naturale esterno, o ambiente naturale nella sua integrità⁵. Per la loro centralità e popolarità, così come per il ruolo giocato nella cultura americana, le Cascate costituiscono il soggetto privilegiato per investigare il potere intrinsecamente mediatico e simbolico rivestito dal paesaggio⁶. Come afferma W.J.T. Mitchell, quest'ultimo «doesn't merely signify or symbolize power relations»; al contrario, si configura come «in-

³ Citato *ivi*, 36.

⁴ Irwin 1996, xix.

⁵ Numerosi studi hanno indagato il ruolo svolto delle Cascate del Niagara, dalla loro scoperta al giorno d'oggi, in campo artistico, sociale e culturale. Cfr. McKinsey 1985; Sears 1989; McGreevy 1994; Irwin 1996; Dubinsky 1999; Revie 2003; Severance 2007 (1911); Strand 2009 (2008).

⁶ A rendere le Cascate ancora più famose concorsero le imprese spettacolari di Sam Patch, il quale nel 1829 si lanciò nella cateratta sopravvivendo, e di Charles Blondie, funambolo francese che le attraversò camminando in bilico su una corda. Cfr. Irwin 1996.

strument of cultural power», vero e proprio «cultural medium»⁷. Agendo quasi come «an agent of power that is (or frequently represents itself as) independent of human intentions»⁸, il paesaggio assume infatti un'ampiezza e una forza simbolica che vanno ben oltre il mero potere iconografico, reso evidente dai codici artistici secondo i quali è stato declinato. In questo senso, più che sulle rappresentazioni in sé, l'accento verterà sulle ricadute discorsive che tale immagine genera nelle opere in cui essa compare, ma anche sul modo in cui esse creano a loro volta altre immagini di questo simbolo. Nello specifico, prenderò in esame testi letterari del periodo che va dalla Early Republic alla fine dell'Ottocento, perché è nel corso di questi decenni che l'immagine delle Cascate si emancipa dal protocollo del sublime (cui spesso viene tuttora ricondotta), per acquisire invece una dimensione squisitamente mediatica.

In quella fase storica, infatti, l'immagine delle Cascate muta più volte, in un precario equilibrio. Il grande sviluppo della tecnologia nei primi decenni dell'Ottocento rende possibili una serie di interventi destinati a incidere profondamente sulla natura fisica del paesaggio, ben rappresentati dall'apertura dell'Erie Canal nel 1825, che segnò l'inizio dell'era turistica. Da luogo secluso e inospitale le Cascate si trasformarono presto in meta turistica per eccellenza accessibile anche alle donne, come testimoniato da Frances Trollope che vi si recò nel 1830: «We met many groups of tourists in our walks, chiefly American, but they were, or we fancied they were, but little observant of the wonders around them»⁹. Questa osservazione è rivelatrice del modo in cui l'impatto del turismo modifica l'immagine delle Cascate del Niagara. Come Dean MacCannell e Jonathan Culler hanno chiarito, il turista «is interested in everything as a sign of itself»¹⁰, ovvero l'attrazione opera come un segno, in cui il legame tra significante e referente ha natura arbitraria e costruita culturalmente. Ma qui siano un passo oltre. Le parole di Trollope suggeriscono che l'attrazione acquisisca lo statuto di *medium* (proprio come fa il paesaggio secondo Mitchell) che opera indipendentemente dal referente naturale di cui dovrebbe testimoniare l'autenticità. In tal modo, Trollope coglie la fase embrionale del processo che avrebbe condotto le Cascate a divenire, oltre che icone della nazione e della natura americana, icone di se stesse, icone cioè di un paesaggio che si andava codificando ma di pari passo anche smaterializzando nell'immagi-

⁷ Mitchell 2002, 1-2.

⁸ *Ivi*, 2.

⁹ Trollope 1832, 306.

¹⁰ Culler 1981, 127; cfr. anche MacCannell 1999 (1976), 109-133.

nario collettivo. Simbolo dotato di vita propria, indipendente dal referente naturale, e icona di «utopia realizzata»¹¹, le Niagara Falls nel presentarsi come tali alla massa di nuovi turisti assunsero sempre più i tratti di simulacro di se stesse. I turisti, infatti, si recavano alle cascate per verificare quanto la realtà corrispondesse all'immagine preordinata che, già intorno alla metà dell'Ottocento, si era andata delineando nell'immaginario collettivo. Ecco perché, come vedremo, i testi degli autori presi in esame affrontano le Cascate a partire dalla problematicità che lo iato tra immagine codificata e esperienza diretta mette in luce.

In particolare, mi soffermerò sulla costruzione letteraria del paesaggio delle Cascate in alcuni celebri visitatori, da Nathaniel Hawthorne a William Dean Howells, perché è nei loro testi che avviene il cambio di paradigma dall'estetica del sublime, ancora radicata nella cultura romantica, a quella del simulacro, annuncio dell'ingresso nella modernità¹². Si può qui osservare come tale passaggio avvenne grazie a una serie di paradossi che hanno sorretto la costruzione del paesaggio americano incarnato dalle Cascate del Niagara. Come è possibile, ad esempio, che queste siano assurte a emblema nazionale, se per metà appartengono a un'altra nazione? Se proprio il loro lato più maestoso e bello si ammira dal territorio canadese? O se lo sfruttamento intensivo da parte dell'industria turistica ha in larga misura distrutto il fascino che la natura selvaggia esercitava e di cui, ciononostante, continuano a essere simbolo? O, ancora, se bisogna ricorrere all'espressione ossimorica «technological sublime»¹³ per tenere assieme un simbolo che rischia altrimenti di disgregarsi? Il *sightseeing*, da rituale di celebrazione della gloria della natura e della nazione si capovolge in un'esperienza che rasenta quella del perturbante: negli scritti degli autori che si recano a visitarle si avverte lo sconcerto nel trovarsi dinanzi a un'immagine che, già vista in innumerevoli rappresentazioni, si presenta come artificiosa attrazione turistica, come un simulacro più che come incarnazione della primigenia natura americana, o, per dirla con un recente volume su di esse, come luogo «immaginato»¹⁴, e quindi anche inventato.

¹¹ *Ivi*, 75.

¹² Per la centralità del concetto di simulacro nella cultura contemporanea, cfr. Bau-drillard 2006 (1994).

¹³ Cfr. Nye 1994 e Irwin 1996.

¹⁴ Cfr. il già citato McGreevy 1994.

1. – Le Niagara Falls compaiono ripetutamente nella narrativa breve scritta da Nathaniel Hawthorne nella fase iniziale della sua carriera, tra il 1831 e il 1837 quando, muovendosi tra letteratura, giornalismo e racconto di viaggio, era impegnato nella costruzione della propria figura autoriale¹⁵. Il più significativo è «My Visit to Niagara», apparso a firma «By the author of 'The Gray Champion'» nel numero di febbraio 1835 della *New-England Magazine*, resoconto della visita compiuta nel settembre del 1832, durante il primo viaggio che l'autore fece oltre i confini del New England.

Lo *sketch* si apre con la confessione dell'«entusiasmo» dell'autore alla prospettiva di vedere le Cascate, alle quali si avvicina con lo stesso rispetto con il quale il pellegrino si accosta al santuario: «Never did a pilgrim approach Niagara with deeper enthusiasm, than mine»¹⁶. Questo stato d'animo è caratteristico della logica del turismo e della sua sacralizzazione dei luoghi. Benché si sia qui ancora agli albori del turismo di massa, il narratore è pienamente consapevole delle sue dinamiche: «I had lingered away from it, and wandered to other scenes, because my treasury of anticipated enjoyments, comprising all the wonders of the world, has nothing else so magnificent, and I was loth to exchange the pleasures of hope for those of memory so soon»¹⁷. La circospezione nell'avvicinarsi alla meta lo induce a provare un senso di vergogna: «I am quite ashamed of myself here. Not that I ran, like a madman, to the falls, and plunged into the thickest of the spray [...]. On the contrary, I alighted with perfect decency and composure [...] and inquired, not the nearest way to the cataract, but about the dinner-hour»¹⁸. Così, passo dopo passo, la visita delle Cascate da pellegrinaggio sembra quasi farsi presagio dell'inevitabile approssimarsi di un supplizio: «At the toll-house there were further excuses for delaying the inevitable moment»¹⁹. Ma, anche in questo caso, l'ansia del protagonista palesa un tratto tipico dell'esperienza turistica: il timore della disillusione che il contatto diretto tanto agognato avrebbe potuto generare al confronto con l'immaginario indotto dalle descrizioni di altri viaggiatori.

Quando infine Hawthorne si trova dinanzi alle Niagara Falls il tono del testo si fa descrittivo e l'autore narra, in soli due paragrafi, la visita, che segue il classico itinerario turistico. Concludendone la descrizione, si

¹⁵ I racconti sono: «My Visit to Niagara»; «The Haunted Quack»; «The Haunted Mind»; «Monsieur Du Miroir»; «The Prophetic Pictures»; «The Journal of a Solitary Man».

¹⁶ Hawthorne 1982 (1835), 244.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, 245.

domanda: «Were my long desires fulfilled? And had I seen Niagara?»²⁰. Il senso di queste domande va ricercato nell'interazione tra la sua insoddisfazione, il tentativo di andare oltre la descrizione stereotipata delle Cascate e il contesto del nascente turismo di massa. Non a caso, il paragrafo successivo si apre con una paradossale esclamazione di rimpianto: «Oh, that I had never heard of Niagara till I beheld it! Blessed were the wanderers of old, who heard its deep roar, sounding through the woods, as the summons to an unknown wonder, and approached its awful brink, in all the freshness of native feeling»²¹. Le espressioni di Hawthorne indicano chiaramente che la sua esperienza si articola all'interno di un universo discorsivo e rappresentativo in cui il paesaggio *naturale* sembra non corrispondere alla immagine mediatica, che gli appare – mediaticamente se non qualitativamente – superiore a quella *reale*. Non si tratta del romantico privilegiare l'immaginazione rispetto alla realtà, quanto piuttosto di un precoce esempio della percezione tipicamente moderna di una realtà dell'immagine che prescinde dalla realtà referenziale.

Hawthorne riconosce di essere giunto lì «haunted with a vision of foam and fury, and dizzy cliffs, and an ocean tumbling down out of the sky – a scene, in short, which nature had too much good taste and calm simplicity to realize»²², ovvero, ammette che l'immagine delle Cascate che lo aveva spinto a recarsi a vederle era stereotipata, iperbolica e, soprattutto, parte di un immaginario collettivo descritto come apparentemente incompatibile con la realtà della scena che gli si presenta dinanzi: «My mind had struggled to adapt these false conceptions to the reality, and finding the effort vain, a wretched sense of disappointment weighted me down. I climbed the precipice, and threw myself on the earth-feeling that I was unworthy to look at the Great Falls, and careless about beholding them again»²³. In una tipica reazione da «tourist angst»²⁴, in cui la disillusione si maschera da senso di inadeguatezza rispetto a un'attrazione la cui percezione non produce reazioni di apprezzamento, Hawthorne prova a sospendere il giudizio, a creare uno stacco, simboleggiato nel testo da un salto di riga a metà circa dello *sketch*.

Il resoconto riprende a notte fonda, quando l'autore viene svegliato dall'incessante, sordo fragore delle cascate. Il passaggio dal giorno alla notte,

²⁰ *Ivi*, 246.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, 246-247.

²⁴ Cfr. Redfoot 1984.

come l'autore ci dirà nella «Prefazione» a *The Scarlet Letter*²⁵, è simbolico del transito dall'ambito del realismo a quello del *romance*. Grazie alla particolare atmosfera notturna, Hawthorne ri-crea un'altra immagine delle Cascade: un'immagine che differisce sia da quella consolidata dall'immaginario comune che l'autore aveva negli occhi al momento dell'arrivo, sia da quella generata dalla delusione seguita al suo primo contatto. Solo la terza immagine, quella notturna costruita dalla sua mente, gli consente di apprezzare la visita alle Cascade, schiudendogli la possibilità di una percezione soggettiva. Proprio questo passaggio indica la costruzione di un'altra realtà delle Cascade, profondamente legata tanto alla soggettività quanto all'immaginazione dell'autore, che per lui diventa, nel prosieguo dello *sketch*, più vera e autentica di quella dell'arrivo: «I spent a wakeful hour at midnight, in distinguishing its reverberations, and rejoiced to find that my former awe and enthusiasm were reviving»²⁶. Allo stereotipato «tourist gaze» – sguardo forgiato dalle aspettative in larga misura preordinate che regolano la visita alle attrazioni turistiche secondo un protocollo sociale codificato – Hawthorne contrappone un altro sguardo, molto più soggettivo, attraverso il quale inscena il superamento del «tourist gaze»²⁷. E tale superamento avviene grazie all'atmosfera da *romance* indotta dalla visione notturna, ma anche grazie alla lunga contemplazione del luogo che, abbinata al registro del sentimentale, permette all'autore una diversa fruizione del paesaggio: «Gradually, and after much contemplation, I came to know, by my own feelings, that Niagara is indeed a wonder of the world. [...] Casting aside all preconceived notions, and preparation to be dire-struck or delighted, the beholder must stand beside it in the simplicity of his heart, suffering the mighty scene to work its own impression»²⁸.

A quel punto, l'autore si sofferma a descrivere gli incontri con altri turisti, che osserva quasi come fossero parte del paesaggio: «Another traveller, a native American, and no rare character among us, produced a volume of Captain Hall's tour, and labored earnestly to adjust Niagara to the captain's description, departing, at last, without one new idea or sensation of his own»²⁹. Questo e altri visitatori, con i loro commenti da tipici turisti, fanno da contrappunto al processo di autenticazione della propria esperienza messo in moto da Hawthorne il quale, nel congedarsi dal luogo, percor-

²⁵ Hawthorne 1983 (1850), 65-67.

²⁶ *Ivi*, 247.

²⁷ Cfr. Urry 2002 (1990).

²⁸ *Ivi*, 247.

²⁹ *Ivi*, 249.

re un sentiero isolato lungo il quale si aprono una serie di scorci inattesi che gli fanno gustare, ancora una volta, la vista delle Cascate, ammantate, ora, da un'aura edenica: «My steps were slow, and I paused long at every turn of the descent, as one lingers and pauses, who discerns a brighter and brightening excellence in what he must soon behold no more. The solitude of the old wilderness now reigned over the whole vicinity of the falls»³⁰. È a questo punto che lo scrittore può affermare: «My enjoyment became the more rapturous, because no poet shared it – nor wretch, devoid of poetry, profaned it: but the spot, so famous through the world, was all my own!»³¹.

Soltanto nel momento del congedo Hawthorne riuscirebbe dunque a superare l'immagine preconfezionata delle Cascate del Niagara, per riscoprirne il carattere più autentico, la bellezza che l'ha rese famose, la loro eccezionalità, in un certo senso. Eppure, curiosamente, tale superamento viene conseguito proprio grazie a un'intensificazione della pratica del *sight-seeing*. sottrarsi all'influenza stereotipante del nascente turismo di massa e alla mercificazione dei luoghi che esso produce, significa, sembrerebbe suggerire il testo, passare attraverso una forma individuale, unica, e creativa di *sightseeing*, che crea sulla carta, per l'autore come per il lettore, un'altra *realtà* delle Cascate. L'appropriazione soggettiva delle Cascate suggerita dall'aggettivo possessivo del titolo, tuttavia, riveste anche un'altra valenza. Colpisce come Hawthorne, in un periodo fortemente caratterizzato dal cosiddetto «nation building», taccia qualsiasi associazione tra Niagara Falls e nazionalismo. Eppure, benché la frase finale del racconto – «but the spot, so famous through the world, was all my own!»³² – sembri ricondurre la fruizione del luogo a una dimensione intimistica e soggettiva, proprio in quel pronome possessivo risiede, in fondo, l'adesione dell'autore alla grandezza dell'America. Ma questa non va affermata sul piano della retorica ufficiale del turismo o del nazionalismo, quanto riscoperta, individualmente e soggettivamente, attraverso un processo personale che solo in parte sembra incrinare i luoghi comuni sia turistici sia nazionalistici, ma che alla fine li riconferma, anzi, li traduce da linguaggi dell'ufficialità a un sentimento intimo e individuale, amplificandone così la forza.

Tre anni dopo la pubblicazione dello *sketch*, nel 1838, circa 20.000 turisti visitarono le Cascate del Niagara³³. Se è difficile stabilire quanto Hawthorne contribuì a renderle popolari, più facile invece è rintracciarne

³⁰ *Ivi*, 250.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Irwin 1996, 17.

l'influenza sulla loro rappresentazione letteraria. Una testimonianza interessante è quella di Caroline Gilman, che vi giunse proprio nel 1838 e che, nel suo resoconto su di esse, sottolinea gli aspetti sublimi e grandiosi, soffermandosi di sfuggita anche sull'inevitabile depauperamento dell'ambiente naturale provocato dal turismo. Qualche anno più tardi, nel 1843, vi fece visita Margaret Fuller, che evidenzia l'impossibilità di ammirare le cascate senza tener conto delle innumerevoli immagini e descrizioni viste e lette prima. A differenza di Hawthorne e di molti altri turisti, però, Fuller sembra trovare una coincidenza perfetta tra le immagini e la realtà che ha dinanzi: «When I first came I felt nothing but a quiet satisfaction. I found that drawings, the panorama, &c. had given me a clear notion of the position and proportions of all objects here; I knew where to look for everything, and everything looked as I thought it would»³⁴. In altre parole, Fuller sembra riconoscere immediatamente le Cascate come un'attrazione turistica, con le implicazioni che ciò comporta. Prima fra tutte, la difficoltà di una percezione soggettiva, che stenta a emergere sotto il peso delle precedenti raffigurazioni prodotte da una nascente ma già molto agguerrita industria turistica. Le narrazioni di queste due viaggiatrici lasciano già intravedere i cambiamenti che le Cascate del Niagara avrebbero attraversato dalla metà dell'Ottocento in poi. Se nel 1840 circa 25.000 turisti le visitarono, cinque anni dopo, nel 1845, tale numero era raddoppiato.

Indice delle trasformazioni che investirono il luogo è la costruzione del «suspension bridge» che, a partire dal 1852, permise il transito di pedoni e carri e poi, dal 1855, addirittura di treni. Il successo fu tale da farne un'attrazione a sé, al punto che, come afferma Irwin, il ponte «altered the Niagara tourist experience forever»³⁵. Ma un'altra innovazione tecnologica era destinata a mutare ancor più il volto del paesaggio: la produzione di energia idroelettrica. Avviata già nel 1805, la ricerca su come trarre vantaggio dall'enorme potenziale delle Cascate portò alla realizzazione della prima centrale elettrica nel 1882³⁶. Lo sfruttamento delle Cascate mutò completamente il paesaggio circostante: la *wilderness* assunse l'aspetto di paesaggio industriale. Tali radicali trasformazioni indussero negli anni Settanta dell'Ottocento una forte reazione pubblica, guidata dal celebre *landscape architect* Frederick Law Olmsted il quale riuscì a far istituire dal governo federale una riserva naturale attorno alle cascate, sia nella parte americana che in quella canadese³⁷.

³⁴ Fuller 1844, 4.

³⁵ Irwin 1996, 36.

³⁶ *Ivi*, 97.

³⁷ *Ivi*, 63-95.

2. – Sintomatici dei mutamenti subiti dal paesaggio delle Cascate sono i resoconti di viaggio di Henry James e Mark Twain che vi si recarono tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. In apparenza opposte, le reazioni di James e Twain sono in realtà testimonianze complementari di un modo nuovo di guardare il paesaggio, che sarebbe divenuto poi tipico.

A fine luglio del 1869 ci andò da turista Mark Twain, in procinto di trasferirsi a Buffalo per diventare direttore del quotidiano *Buffalo Express*. Su questo giornale giornale, il 21 agosto 1869, apparve «A Day at Niagara», resoconto della sua visita alle Cascate avvenuta circa un mese prima. Il tono sardonico e paradossale dell'articolo, caratteristico della miglior vena satirica di Twain, prende a bersaglio le Cascate proprio in quanto attrazione popolare. Reduce dal grande successo di *The Innocents Abroad*, Twain insiste sulle stesse note, impersonando un turista maldestro e impreparato, che però, attraverso uno sguardo apparentemente ingenuo, evidenzia le contraddizioni e i paradossi sottesi all'esperienza turistica delle Cascate.

Sin dall'*incipit*, il testo di Twain utilizza il linguaggio descrittivo-iperbolico tipico del registro delle guide turistiche: «Niagara Falls is a most enjoyable place of resort. The hotels are excellent and the prices not at all exorbitant»³⁸. L'apparente funzione pratica di fornire indicazioni utili ai lettori, a loro volta possibili turisti, viene subito volta in ridicolo:

The opportunities for fishing are not surpassed in the country; in fact, they are not even equaled elsewhere. Because, in other localities, certain places in the streams are much better than others; but at Niagara one place is just as good as another, for the reason that the fish do not bite anywhere, and so there is no use in your walking five miles to fish, when you can depend on being just as unsuccessful nearer home.³⁹

Dal connotare la presunta eccezionalità del luogo, l'iperbole viene traslata all'esperienza, straordinariamente insensata, che comporta provare a pescare nelle Cascate. Esperienza che Twain continua a presentare in forma di ironici suggerimenti: «The advantages of this state of things have never heretofore been properly placed before the public»⁴⁰. Questo attacco, fuori tema rispetto alla fama del paesaggio, segnala come anche nel caso di Twain ci sia una certa ritrosia ad affrontare le Cascate direttamente e a tentarne una descrizione. Infatti il testo è un resoconto, paradossale, sferzante, persino assurdo, della sua visita, piuttosto che un tentativo di descriverle.

³⁸ Twain 1995 (1869), 47.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Alla considerazione sull'insensatezza del pescare segue l'osservazione delle modalità attraverso le quali il turista viene in contatto con il luogo: «When you start to 'do' the Falls you first drive down about a mile, and pay a small sum for the privilege of looking down about a mile into the narrowest part of the Niagara River»⁴¹. Dopodiché: «After you have done it, you will wonder why you did it; but you will then be too late»⁴². Questa ulteriore osservazione induce nel lettore l'impressione che lo scrittore non sia al cospetto di una delle meraviglie del mondo, ma di una qualsiasi trappola per turisti. Non basta – ulteriori disavventure attendono il visitatore: «Then you drive over to Suspension Bridge, and divide you misery between the chances of smashing down two hundred feet into the river below, and the chances of having the railway-train overhead smashing down onto you. Either possibility is discomforting taken by itself, but, mixed together, they amount in the aggregate to positive unhappiness»⁴³.

La visita continua tra torme di fotografi pronti a cogliere un «ostentatious frontispiece» del malcapitato turista che si staglia su «a diminished and unimportant background of sublime Niagara»⁴⁴. Twain acutamente registra come la funzione del paesaggio, nella logica del turismo, cambi sostanzialmente di segno: «There is no actual harm in making Niagara a background whereon to display one's marvelous insignificance in a good strong light»⁴⁵. Eppure, c'è un momento della visita in cui l'autore entra in contatto con la spaventosa maestosità delle Cascate subendone, quasi suo malgrado, il fascino:

All was darkness. Such a mad storming, roaring, and bellowing of warring wind and water never crazed my ears before. I bent my head, and seemed to receive the Atlantic on my back. The world seemed going to destruction. I could not see anything, the flood poured down so savagely. I raised my head, with open mouth, and the most of the American cataract went down my throat. [...] I never was so scared before and survived it.⁴⁶

Successivamente all'evocazione della forza primigenia e indomabile della natura, il testo sposta il fuoco su un altro protagonista dell'iconografia classica: l'indiano. Presenza costante nelle illustrazioni, la figura del *Native American* riveste una funzione duplice: da un lato, quella di conferire

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ivi*, 48.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ivi*, 49.

un effetto di reale alle rappresentazioni; dall'altro, quella di accentuare il carattere esotico e remoto di questo paesaggio. L'indiano costituisce una vivida evocazione dell'immagine della *wilderness* nelle sue varie sfumature iconografiche, ma anche semantiche⁴⁷. È pertanto un complesso quadro di riferimento quello che Twain richiama al lettore quando afferma che: «The noble Red Man has always been a friend and darling of mine»⁴⁸. La connotazione ironica è evidente nell'uso dell'appellativo generico per rivolgersi a qualcuno che sarebbe suo «amico», come anche nel fatto che la sua conoscenza è di natura unicamente libresca. E difatti l'incontro con l'artigianato indiano, di cui sovrabbondano i negozi di *souvenir* intorno alle Cascate, lo «riempie di emozione» al pensiero di essere in procinto di trovarsi «face to face with the noble Red Man»⁴⁹. Ma il suo primo contatto con il «Son of the Forest» non produce gli esiti auspicati. Twain gli si rivolge col tono di chi parla a un nipote degli indiani raffigurati nei quadri dei paesaggisti americani:

Is the Wawhoo-Wang-Wang of the Wack-a-Wack happy? Does the great Speckled Thunder sigh for the war-path, or is his heart contended with dreaming of the dusky maiden, the Pride of the Forest? Does the mighty Sachem yearn to drink the blood of his enemies, or is he satisfied to make bead reticules for the papposes of the paleface? Speak sublime relic of bygone days-venerable ruin, speak!⁵⁰

Nell'apostrofarlo come «sublime relic» e «venerable ruin» Twain allude al processo di fossilizzazione subito dai *Native American* che appaiono relitti di un passato tanto grandioso quanto oramai remoto. Alla reazione irata del presunto indiano, il narratore non si scompone, ma tira dritto fino a quando non si imbatte in quella che gli appare una «daughter of the aborigines in fringed and beaded buckskin and moccasins and leggins», intenta a vendere «her pretty wares»⁵¹. Anche con lei l'approccio rimane di stampo sostanzialmente reificante e produce gli stessi risultati del precedente incontro. Entrambi i personaggi, nel rispondere, specificano il proprio nome, tipicamente angloamericano, e manifestano indignazione per le parole rivolte loro dal narratore. Questi tuttavia si mostra impermeabile alle loro rimostranze e persiste nel suo atteggiamento, che ripropone una terza volta,

⁴⁷ McKinsey 1985, 20-25.

⁴⁸ Twain 1995, 49.

⁴⁹ *Ivi*, 50.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

quando incontra un gruppo di artigiani di oggetti tipicamente indiani: lo sfoggio del medesimo linguaggio usato nei due precedenti incontri provoca l'ira dei presunti indiani che, dopo averlo malmenato, lo gettano giù dalle Cascate:

About ninety or a hundred feet from the top, the remains of my vest caught on a projecting rock, and I was almost drowned before I could get loose. I finally fell, and brought up in a world of white foam at the foot of the Fall, whose celled and bubbly masses towered up several inches above my head. Of course I got into the eddy.⁵²

Il racconto si conclude con l'arresto del narratore per disturbo alla quiete pubblica da parte del poliziotto che lo salva dai gorgi del fiume nei quali si dibatteva. «Thus I escaped. I am now lying in a very critical condition», scrive Twain mentre si sottopone a una lunghissima visita medica che lo terrà in osservazione fino a sera, nel corso della quale viene a sapere che «only sixteen of [his] wounds are fatal»⁵³. Riguardagnata un'altrettanta improbabile lucidità di mente, Twain chiede al medico: «It is an awfully savage tribe of Indians that do the beadwork and moccasins for Niagara Falls, doctor. Where are they from?»⁵⁴. La risposta chiarisce l'equivoco: «Limerick, my son»⁵⁵. Ovvero: immigrati irlandesi, ingaggiati per produrre *souvenir* indiani da vendere ai turisti che, sempre più numerosi, affollano le Cascate.

Dietro il tono graffiante, il testo sviluppa un'acuta riflessione sul nuovo statuto acquisito dal paesaggio delle Cascate in risposta alla pressione esercitata dal turismo di massa. Twain presenta il suo *sightseeing* come la ricerca di *markers*, segnali attraverso i quali riconoscere e consumare le Cascate, in un percorso che sembrerebbe non concedere nessuno spazio a uno sguardo che si spinga oltre gli stereotipi e i luoghi comuni sui quali è incardinato l'immaginario popolare. Come afferma Jonathan Culler, il turista si fa semiologo, ma solo per sovrapporre il sistema di segni prescritto dalla visione turistica a quello presente nel luogo, nel tentativo di farli combaciare⁵⁶. Questo turista, infatti, non fa altro che leggere i supposti indiani come segni di se stessi, riprova di una autenticità tautologica, che starebbe a conferma di una realtà presupposta in partenza, ma che si rivela largamente fittizia.

⁵² *Ivi*, 52.

⁵³ *Ivi*, 53.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. Culler 1981.

Le Cascate acquistano così una valenza intrinsecamente segnica, in un processo in cui perdono i tratti di referente concreto, di luogo maestoso, icona del sublime, per divenire un'attrazione turistica, sorta di spettacolo di se stesse. Ed è proprio su questo contrasto tra le attese di un incontro con una natura sublime e il confronto con un'esperienza turistica largamente standardizzata fa leva il testo di Twain. La visita si conclude in un parossismo di paradossi quando la ricerca di autenticità del turista culmina con la definitiva distruzione dell'aura delle Cascate che di quella autenticità avrebbe dovuto essere il suggello. La radicale desacralizzazione del luogo operata da Twain è dunque una critica feroce del valore iconico del luogo. La presenza ossessiva degli obiettivi dei fotografi, la vestizione per la passeggiata nella celebre *Cave of the Winds*, i falsi indiani impegnati nella realizzazione su scala quasi industriale di *souvenir*, rende il paesaggio una gigantesca scenografia sulla quale il turista è chiamato a compiere la sua *performance*, diventando il protagonista di uno spettacolo farsesco che rende a caratteri vividi il cambiamento di *status* delle Cascate da icona a parodia.

A due anni di distanza, nel 1871, l'articolo pubblicato da Henry James su *The Nation* sembra tornare sul terreno consolidato del resoconto di viaggio tradizionale, ma sviluppando una serie di intuizioni che il testo di Twain lasciava allo stato di mera suggestione d'effetto. Indicativa la descrizione dell'arrivo alle Cascate dal Canada, attraverso il lago Ontario:

I was occupied, as we crossed, in wondering whether this dull reduction of the main contained that which could properly be termed «scenery». At the mouth of the Niagara River, however, after a sail of three hours, scenery really begins, and very soon crowds upon you in force. The steamer puts into the narrow channel of the stream, and heads upward between high embankments. From this point, I think, you really enter into relations with Niagara. Little by little the elements become a picture, rich with the shadow of coming events. You have a foretaste of the great spectacle of colour which you enjoy at the Falls.⁵⁷

Prima ancora di giungere alla meta, la visita alle Cascate si configura come un'esperienza che sta a metà tra l'assistere a uno spettacolo e l'ammirare un'opera d'arte in un museo. Anche per James, come già per Hawthorne, il viaggio alle cascate assume il significato di un pellegrinaggio – in questo caso di stampo estetico –, per contemplare un'attrazione che sembra possedere i connotati di opera d'arte naturale, trasformata in un «great spectacle» per turisti. La delusione all'arrivo, indotta dagli «horribly vulgar

⁵⁷ James 1984 (1871), 777.

shops and booths and catchpenny artifices»⁵⁸, non intacca tanto la qualità dell'esperienza turistica, quanto quella dell'esperienza estetica, certamente fuori dalla portata del turista impersonato da Twain. La differenza tra i due sta nello sguardo: dissacrante, paradossale e iperbolico in un caso, colto, estetizzante, teso alla ricerca di capitale simbolico nell'altro. Non a caso, James evoca la pittura di William Turner: «A side-glimpse of the falls, however, calls out your philosophy; you reflect that this may be regarded as one of those sordid foregrounds which Turner liked to use, and which may be effective as a foil»⁵⁹. Le Cascade appaiono a James simili a una grande cattedrale che, al centro di una piazza vuota, si staglia sugli insignificanti edifici che a distanza la circondano e che ne rivelano, per contrappasso, tutto lo splendore. Nella sua visione estetizzante James, rammaricandosi di non poterle proteggere con muri e tetto, sembra quasi volerle musealizzarle. La visita prosegue ponendo insistentemente l'accento sulla qualità estetica della percezione delle Cascade:

The common feeling just here, I believe, is one of disappointment at its want of height; the whole thing appears to many people somewhat smaller than its fame. My own sense, I confess, was absolutely gratified from the first; and, indeed, I was not struck with anything being tall or short, but with everything being perfect.⁶⁰

Attraverso un poderoso processo di estetizzazione e classicizzazione, James tenta di riscattare le Cascade dal loro *status* di popolare attrazione di consumo, per ricollocarle sotto il segno del gusto e della cultura. Esse gli appaiono un «drama of thrilling interest»⁶¹, uno «spectacle in which nothing is imperfect»⁶², tale che «[i]f the line of beauty had vanished from the earth elsewhere, it would survive on the brow of Niagara»⁶³. In quanto «most beautiful object in the world»⁶⁴, sorpassano ogni forma d'arte⁶⁵. Il suo sguardo è talmente governato da un protocollo artistico che la parete rocciosa dove si trovano le rapide chiamate Whirlpool gli ricorda la torre

⁵⁸ *Ivi*, 778.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, 779.

⁶¹ *Ivi*, 780.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, 782.

⁶⁴ *Ivi*, 781.

⁶⁵ Da quella della Grecia antica – «long before the Greeks proclaimed theirs in the measurements of the Parthenon» (*ivi*, 782) –, a quella rinascimentale – «[i]n the matter of line it beats Michael Angelo» (*ivi*, 781).

di *Palazzo Vecchio* a Firenze, e la immagina disegnata da «Gustave Doré». In realtà, però, nel descrivere la Cascate come spettacolo dell'arte e nel costruire un'immagine di turista che, nostalgicamente, grazie al potere della cultura e del gusto riesce ancora a sublimarle, James di fatto apre la strada a qualcosa di più estremo: trasforma le cascate del Niagara in simulacro di se stesse. È questo un altro aspetto in cui egli fa sua la lezione di Hawthorne, sviluppando fino alle ultime conseguenze una interpretazione cui il predecessore aveva appena accennato.

Negli stessi anni anche il decano del realismo americano, William Dean Howells, si reca più volte alle Cascate, che rappresenta in vari testi. Fin dalla prima visita, nell'estate del 1860, egli invita il visitatore a sviluppare uno sguardo soggettivo, in grado di andare oltre l'immagine inflazionata e stereotipata del luogo. Tuttavia, anche Howells presenta le Cascate come un simulacro, un'immagine che precede la realtà, almeno nell'esperienza del turista. Nel romanzo *Their Wedding Journey* del 1871 (stesso anno della visita di James), il paesaggio delle Cascate diventa il palcoscenico sul quale i protagonisti, novelli sposi, sostano durante il viaggio di nozze:

I am not sure but the first emotion on viewing Niagara is that of familiarity. Ever after, its strangeness increases; but in that earliest moment, when you stand by the side of the American fall, and take in so much of the whole as your glance can compass, an impression of having seen it often before is certainly very vivid. This may be an effect of that grandeur which puts you at your ease in its presence; but it also undoubtedly results in part from lifelong acquaintance worth every variety of futile picture of the scene.⁶⁶

Anche questa coppia di sposi («foreground of every famous American landscape»⁶⁷ come la definisce Howells) al momento del primo contatto con le Cascate prova un'esperienza perturbante che sembrerebbe un *déjà vu*. In realtà, come sottolinea l'autore, più che psicologica l'esperienza è mediatica: preceduta da innumerevoli immagini, la visita presenta alla coppia due realtà di natura diversa, in cui quella offerta dal paesaggio fisico segue e fa da controprova a quella, non meno reale, già vissuta attraverso le sue raffigurazioni. Howells coglie con precisione il cortocircuito che viene a crearsi nel senso di realtà di questi personaggi, per i quali il paesaggio costruito dalle immagini costituisce una realtà virtuale ma non per questo meno vera, poiché è, anzi, temporalmente, psicologicamente e strutturalmente anteriore a quella *reale*. Si giunge per tale via alla più radicale

⁶⁶ Howells 1968, 75-76.

⁶⁷ *Ibidem*.

contraddizione inerente al paesaggio – al paesaggio americano, ma anche a qualsiasi altro paesaggio: la sua intrinseca artificialità, innaturalità e preesistenza nell'occhio e nella mente dello spettatore, prima che nella realtà stessa. «Il paesaggio», ci ricorda Jakob, «non è fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé, bensì qualcosa che nasce in virtù dell'azione dell'uomo e che da questi dipende»⁶⁸. Non può, dunque, non essere esso stesso simulacro: perché «è proprio l'immediata esperienza del paesaggio a dimostrarsi secondaria, imitativa e guidata dalla cultura»⁶⁹, ovvero da una immagine che precede la realtà della natura posta al centro dello stesso paesaggio. Ciascuno a suo modo e in gradi diversi gli autori dei testi analizzati avvertono questa forma di virtualizzazione della realtà, che la logica del turismo rende ancora più evidente.

I paradossi che sottostanno le Cascate del Niagara non vengono meno nelle epoche successive: al crescente sviluppo industriale dell'area, favorito dalla disponibilità di energia idroelettrica, si è contrapposto, proprio dagli anni Sessanta dell'Ottocento, il movimento ambientalista che, sotto la guida di Olmsted, proprio lì nel 1885 riuscì a creare il primo parco statale americano. Il Novecento ha visto interventi di cosmesi ancora più imponenti, resisi necessari per controbilanciare la riduzione del volume di acqua (fino a un quarto dell'originale in certi orari e periodi dell'anno), causata dalla produzione di energia elettrica. Più recente in ordine di tempo è il disastro ambientale di *Love Canal*, avvenuto a poche miglia di distanza. Come recita il sito della United States Environmental Protection Agency, è «a cruel irony that Love Canal was originally meant to be a dream community. That vision belonged to the man for whom the three-block tract of land on the eastern edge of Niagara Falls, New York, was named – William T. Love»⁷⁰. Ancora una volta qui vediamo la crisi dell'ideale pastorale del paesaggio americano, il crollo del mito del «technological sublime» e dell'immagine dell'America come Arcadia ricreabile all'infinito. Con amara ironia, il toponimo *Love Canal* sembra allora l'incarnazione più estrema di un paesaggio magari simulacro, ma non per questo meno reale nei suoi effetti e nelle sue conseguenze.

⁶⁸ Jakob 2005, 9.

⁶⁹ *Ivi*, 11.

⁷⁰ Cfr. <http://www.epa.gov/aboutepa/love-canal-tragedy>.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. 2006 (1893) AA.VV., *The Niagara Book: A Complete Souvenir of Niagara Falls*, Buffalo (NY), Undersell and Nichols, 2006 (1893).
- Baudrillard 1988 J. Baudrillard, *America*, London, Verso, 1988.
- Baudrillard 2006 (1994) J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006 (1994).
- Culler 1981 J. Culler, «Semiotics of Tourism», *American Journal of Semiotics* 1, 1-2 (1981), 127-140.
- Dubinsky 1999 K. Dubinsky, *The Second Greatest Disappointment: Honeymooning and Tourism at Niagara Falls*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1999.
- Fuller 1844 M. Fuller, *Summer on the Lakes*, Boston - New York, Charles C. Little and James Brown - Charles S. Francis and Co., 1844.
- Hawthorne 1982 (1835) N. Hawthorne, «My Visit to Niagara» (1835), in *Tales and Sketches*, ed. by R.H. Pearce, New York, The Library of America, 1982.
- Hawthorne 1983 (1850) N. Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1850), Harmondsworth, Penguin, 1983 (1970).
- Howells 1968 (1871) W.D. Howells, *Their Wedding Journey* (1871), ed. by J.K. Reeves, Bloomington, Indiana University Press, 1968.
- Irwin 1996 W. Irwin, *The New Niagara: Tourism, Technology, and the Landscape of Niagara Falls 1776-1917*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.
- James 1984 (1871) H. James, «Niagara» (1871), in *Collected Travel Writings: Great Britain and America*, ed. by R. Howard, New York, The Library of America, 1984.
- MacCannell 1999 (1976) D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1999 (1976).
- McGreevy 1994 P. McGreevy, *Imagining Niagara: The Meaning and Making of Niagara*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994.
- McKinsey 1985 E. McKinsey, *Niagara Falls: Icon of the American Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Nye 1994 D.E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge (MA), MIT Press, 1994.

- Redfoot 1984 D.L. Redfoot, «Touristic Authenticity, Touristic Angst, and Modern Reality», *Qualitative Sociology* 7, 4 (1984), 291-309.
- Revie 2003 L.L. Revie, *The Niagara Companion: Explorers, Artists, and Writers at the Falls, from Discovery through the Twentieth Century*, Waterloo (ON), Wilfried Laurier University Press, 2003.
- Sears 1989 J.F. Sears, *Sacred Places: American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1989.
- Severance 2007 (1911) F.H. Severance, *Studies of the Niagara Frontier*, Westminster (MD), Heritage Books, 2007 (Buffalo [NY], Historical Society, 1911).
- Strand 2009 (2008) G. Strand, *Inventing Niagara: Beauty, Power, and Lies*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2009 (2008).
- Trollope 1832 F. Trollope, *Domestic Manners of the Americans*, London, Whittaker, Treacher, & Co., 1832.
- Twain 1995 (1869) M. Twain, «Niagara» (1869), in *Essays and Sketches of Mark Twain*, Selected and with an Introduction by S. Miller, New York, Barnes and Noble, 1995.
- Urry 2002 (1990) J. Urry, *The Tourist Gaze*, London, Sage, 2002 (1990).