

San Fedele Arte



Galleria San Fedele
Via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

Premio Arti Visive San Fedele 2011/2012

23 maggio – 7 luglio 2012

mostra a cura di

Andrea Dall'Asta S.I.

Daniele Astrologo, Ilaria Bignotti, Chiara Canali, Matteo Galbiati,
Chiara Gatti, Massimo Marchetti, Kevin McManus, Michele Tavola

opere giovani artisti

Francesco Arecco, Mirko Canesi, Ettore Frani, Silvia Inselvini, Ayumi Kudo, Marco La Rosa, Elisa Leonini,
Mikayel Ohanjanyan, Alice Pedroletti, Antonio Piga, Paolo Richetti, Claudio Rivetti,
Giorgio Tentolini, Aliza Veneziano, Lucia Veronesi

giuria Premio Arti Visive San Fedele Giovani Artisti 2011/12

Daniela Annaro, Tullio Brunone, Pierluigi Cerri, Cristina Chiavarino, Andrea Dall'Asta S.I., Rosella Ghezzi,
Paolo Lamberti, Ada Masoero, Giuseppina Panza di Biumo, Giacomo Poretti, Alessandro Rubini e
Daniele Astrologo, Ilaria Bignotti, Chiara Canali, Matteo Galbiati, Chiara Gatti, Massimo Marchetti,
Kevin McManus, Michele Tavola

giuria Premio Rigamonti 2011/12

Mauro Bianchini, Giorgio Braghieri, Andrea Dall'Asta S.I., Ruggero Montrasio,
Gabriele Caccia Dominioni, Giovanni Pelloso, Giovanni e Aline Radice Fossati,
Emilio, Maria Teresa e Michele Rigamonti

testi in catalogo

Daniele Astrologo, Ilaria Bignotti, Chiara Canali, Andrea Dall'Asta S.I., Matteo Galbiati, Chiara Gatti,
Massimo Marchetti, Kevin McManus, Michele Tavola

conferenze di

Francesco Erbani, Silvano Petrosino, Jean-Pierre Sonnet S.I., Bartolomeo Sorge S.I.

organizzazione mostra e redazione catalogo

M. Chiara Cardini

progetto grafico

Donatello Occhibianco

allestimento

Umberto Dirai

ringraziamenti

Famiglia Rigamonti

"E QUINDI USCIMMO A RIVEDER LE STELLE"

IL VIAGGIO



fondazione
c a r i p l o



In cammino verso... le stelle

Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele

"E quindi uscimmo a riveder le stelle. Il viaggio". È questa la seconda tappa del percorso dei giovani artisti che hanno riflettuto sul tema del viaggio, tante volte declinato nella letteratura, nell'arte o nel cinema. È sembrato importante approfondire questo tema. Viaggiare implica il riconoscere il proprio punto di partenza, il luogo in cui ci si trova e allo stesso tempo presuppone il fare emergere il desiderio di mettersi in cammino verso una meta, un obiettivo. Non si può restare fermi. Certo, occorre arrestarsi per riposare, per riprendere fiato, per valutare il percorso compiuto, ma poi bisogna ripartire. Occorre andare avanti, attraversando i diversi aspetti della vita, anche quelli più complessi e contraddittori. Mettersi in viaggio vuole dire chiarificare i propri obiettivi e domandarsi: verso dove sto andando? Quali sono i desideri della mia vita e che cosa faccio per realizzarli? In un mondo sempre più frammentato e senza ideali, è fondamentale chiedersi il senso del proprio viaggio. Israele compiva il proprio viaggio verso una Terra promessa, Enea verso un luogo in cui fondare una città che sarebbe stata luogo di irradiazione di una grande civiltà, Cristo stesso era sempre in cammino, annunciando la buona notizia di un Dio che ama gratuitamente l'uomo. E noi, quale viaggio siamo in grado di intraprendere? Diverse sono le modalità con le quali i giovani artisti hanno affrontato la tematica. Marco La Rosa, per esempio, giunto primo classificato, con l'opera *Il migliore dei mondi possibili*, presenta una vera e propria riflessione filosofica. Attraverso un'installazione, mostra cinque particolari figure geometriche: i poliedri regolari, meglio conosciuti con il nome di solidi platonici, già citati dal *Timeo* di Platone. Non si tratta semplicemente di solidi geometrici, ma di figure cariche di fascino e di mistero. Sono solidi, certo. Tuttavia, presentano caratteristiche particolari. Sono solo cinque e inscrivibili in una sfera. Hanno facce, spigoli e vertici uguali. Il numero delle loro facce è tuttavia diverso, in una sorta di viaggio da ciò che è più complesso a quanto invece è più semplice. Non solo, nella cultura dell'Occidente, i poliedri sono stati associati ai quattro elementi fondamentali e alla quinta essenza, per essere poi assimilati alla struttura dell'universo e al moto dei pianeti... Il materiale scelto per realizzare i solidi è il piombo, metallo molto resistente agli agenti corrosivi che ha un lento processo di ossidazione che ne altera continuamente la patina. Un viaggio compiuto dai metalli, in una loro continua trasformazione, dunque. I poliedri sono esposti in cinque teche dalle medesime dimensioni, quasi fossero stati pensati per una *Wunderkammer*. Tuttavia, variano le altezze, concepite secondo alcuni parametri, in relazione all'elemento fondamentale che rappresentano: l'universo, la terra, l'aria, il fuoco e l'acqua – oppure l'orbita dei pianeti ai quali sono associati (Saturno, Giove, Venere, Terra, Marte). Si tratta dunque di "pure forme" che permettono di compiere un viaggio complesso, nella filosofia, nella storia, nella nostra percezione, attraverso il cosmo...

Molto diverso è il viaggio che Ayumi Kudo, giunta seconda classificata, con un libro illustrato, *Il giromondo di Ayumi*, compie attraverso 195 paesi del mondo. Nelle sue innumerevoli e bellissime illustrazioni, frutto di un grande lavoro, la giovane autrice giapponese fa emergere emozioni, speranze, nel desiderio di suscitare un sorriso a chi lo guarda. Per ogni paese è colto un tratto specifico dalla religione, dalle singole tradizioni. È un viaggio pieno di vitalità, di speranza e di dolcezza. In una sorta di grande festa collettiva, la giovane giapponese ci invita a eliminare le barriere tra i diversi popoli, nel riconoscimento di una fanciullezza comune, da cui

riprendere un dialogo che troppo spesso si interrompe.

Completamente diversa è l'opera di Giorgio Tentolini, giunto terzo classificato e vincitore del Premio Rigamonti con il lavoro *L'uomo che cammina*. È un lavoro che elabora numerosi riferimenti artistici, da Masaccio a Pellizza da Volpedo, a Giacometti. È la rappresentazione di un giovane uomo nudo che avanza, deciso, come se si inoltrasse verso il futuro, in un viaggio per una presa di consapevolezza di se stesso, delle sue possibilità. È un viaggio alla ricerca di un senso, di un significato da dare all'esistere. Si dirige verso lo spettatore. Tuttavia, cosa vuole suggerirci? Che cosa ci sta dicendo? Il suo diritto a crescere, a solcare i sentieri della storia? L'opera è costituita dal sovrapporsi di numerose reti che, forate dall'autore, lasciano intravedere un corpo umano, trasfigurandone la figura e dando allo stesso tempo l'impressione di un continuo movimento. Il lavoro si presenta dunque come una sindone che dal passato raggiunge il nostro presente.

Ancora molto diverso è il viaggio che Aliza Veneziano, segnalata dai curatori, compie a San Salvi, ex-ospedale psichiatrico di Firenze. Se Dante, compiuto negli Inferi un viaggio attraverso le tenebre, ritrova le "stelle", simbolo dell'armonia divina, la giovane fotografa ci fa sprofondare in questo "Inferno", per rivelarci tuttavia un ordine, una bellezza. È come se attraverso la macchina fotografica tutto fosse trasfigurato. Da luogo di sofferenza, il manicomio abbandonato si trasforma in spazio capace di sprigionare serenità e pace, come a suggerirci che le stelle possono essere ritrovate anche in un luogo carico di dolore.

I lavori degli altri artisti selezionati (Francesco Arecco, Mirko Canesi, Ettore Frani, Silvia Inselvini, Elisa Leonini, Mikayel Ohanjanyan, Alice Pedroletti, Antonio Piga, Paolo Richetti, Claudio Rivetti, Lucia Veronesi), compiono ancora viaggi molto diversi grazie alla scultura, alla pittura, al video, a installazioni... Qualunque sia la tecnica, si tratta di viaggi che cercano di interpellarci sul cammino che stiamo compiendo nella nostra vita, invitandoci a riflettere quale percorso intraprendere.





Il migliore dei mondi possibili

Ilaria Bignotti

Critico d'arte

Sospesi a diverse altezze, incapsulati in teche trasparenti, adagiati su lastre nere e specchianti, i cinque solidi platonici sono il recente approdo al quale perviene il viaggio creativo e cognitivo di Marco La Rosa. Teso a trovare il luogo simbolico di un incontro impossibile al quale l'umanità ha nei secoli aspirato – tra ragione e natura, ideale e terreno – il giovane artista perviene al *Il migliore dei mondi possibili*, come esplicita fin dal titolo con puntuale riferimento a Leibniz. Nato da una costruzione della realtà come insieme di particelle elementari, uniche e infinite, necessarie e contingenti, l'opera si compone di monadi condensate nel piombo, materiale che La Rosa impiega per i cinque solidi, destinati a vivere in costante trasformazione, complice la lenta ossidazione del metallo prescelto.

Cinque figure geometriche che l'umanità ha nei secoli affrontato, ora attraverso la speculazione filosofica e teologica, ora nei linguaggi dell'arte e della matematica: inizialmente studiati dalla scuola Pitagorica, sono poi stati consacrati nel *Timeo* di Platone, analizzati nel pensiero di Euclide e Archimede, presenti nelle ricerche di Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, in Keplero e Cartesio. Legati al problema della sezione aurea, altro elemento di analisi della ricerca del giovane artista, associati ai quattro elementi fondamentali e alla quinta essenza – o etere – sono *imago* della struttura dell'universo e del moto dei pianeti. Simbolicamente, le diverse altezze dalle quali ci guardano rispondono all'elemento rispettivamente rappresentato: universo, terra, aria, fuoco ed acqua, e all'orbita dei pianeti a cui sono associati: Saturno, Giove, Venere, Terra, Marte.

Ma l'opera di Marco La Rosa si pone lucidamente anche lungo la storia dell'arte contemporanea, erede delle ricerche neo-geo che dai primi anni '90 avrebbero ripreso l'indagine sul monocromo e sulle forme geometriche pure elaborate nelle ricerche del primo '900, poi nei linguaggi concreti e minimal, da Paolo Scheggi a Rodolfo Aricò, da Sol Lewitt a Ettore Spalletti.

Aperti al margine di un errore possibile, puntuali dichiarazioni di una perfezione contaminabile e sospesa in una metafisica atemporalità, dalla loro unione deriva la sfera, nel singolo apparire visualizzano l'unicità e la fallibilità dell'uomo e del mondo.

Un'aura silente si diffonde e riluce da un elemento all'altro: l'opera diventa dichiarazione dell'assenza di una soluzione definitiva: nel vuoto-pieno che protegge e avvolge i singoli elementi, nella luce nera e riflettente che li replica e trasforma, cogliamo l'invito ad un viaggio verso *Il migliore dei mondi possibili*.

Un invito necessario che il giovane artista compie ogni giorno, alla ricerca del senso del proprio lavoro.

Un invito necessario consegnato ad un'umanità futura che dovrà, se vorrà e potrà, ogni volta leggerlo per la prima volta.

Viaggiare sulla carta, foglio dopo foglio, senza soluzione di continuità fino a raggiungere il punto di partenza perché la sfera terracquea è circolare. Quando il viandante si scopre a percorrere sentieri già battuti senza voltarsi indietro assimila l'esperienza del cerchio in tutta la sua perfezione e s'interroga sul senso del viaggio che si ripete in modo sempre diverso.

Ad ogni pagina spetta una sosta in uno stato di questo mondo così com'è vissuto da Ayumi, secondo la propria sensibilità che la porta a maturare una condizione interiore. Detto altrimenti, ogni civiltà sottesa ad una bandiera viene colta attraverso lo spessore esistenziale dell'artista. Ne risultano pagine sature di atmosfere interiori, stati d'animo che trasfigurano il mondo, rendendolo quasi irriconoscibile. Il referente preserva la propria identità grazie alla presenza di un indice in cui è riportato l'elenco di tutti i paesi, nel loro ordine di successione. Può risultare utile per facilitare la lettura di certi valori simbolici e cogliere il sentimento provato, il pensiero formulato a cospetto di quel dato paese. Si scopre così un atteggiamento analitico anche se alleggerito da quell'innocente ironia che smaschera la realtà con un soffio poetico. Basta poco, pochi segni vergati per tracciare il pensiero che s'imprime sulla carta, connotandola in nome di una nazione. L'iconografia schiude una situazione critica, una dimensione mentale che sorprende per la sua portata. La sola presenza di alcuni stati ancora in attesa di essere riconosciuti dalla comunità internazionale è sintomatica perché sottende una scelta, una presa di posizione verso lo stato delle cose. Impegno concettuale in filigrana, celato sotto il segno elementare dell'innocenza, nel candore della carta che attende solo di essere letta e sfogliata per continuare il giramondo, in apparenza senza scopo e senza meta, perché non c'è fine al viaggio dell'esistenza finché il cerchio non si spezza.

Ayumi giramondo

Daniele Astrologo

Critico d'arte

Un viaggio senza fine

Matteo Galbiati

Critico d'arte

Una sagoma dai contorni umani. Un uomo? Forse un'ombra. Il dubbio rimane. Questa figura cammina lenta, sospesa e leggera, venendo incontro al nostro sguardo di spettatori carichi di attese e interrogazioni. Emerge dall'oscurità e anela ad un nuovo bagliore. Arriva palesandosi dal buio, per scomparire dissolvendosi nella luce. Un uomo trasfigurato il cui corpo si ritaglia attraversando una cortina di reti e teli. È Lazzaro.

Giorgio Tentolini pensa all'uomo resuscitato dal Cristo, il primo a tornare dopo il suo incontro, risorgendo, ad una nuova vita dopo la morte. Un'anima che torna ad abbracciare le proprie carni. L'artista ricorre a lui come metafora che indica il destino di ciascuno di noi. In questa direzione si orienta la sua riflessione: il viaggio di cui ci parla diventa quello dell'uomo nella vita. Il percorso, lungo o breve, dell'individuale esistenza. Un uomo solo che vale per tutti. Un viaggio che per ognuno si compone comunque di esperienze diverse, ma che si conserva ugualmente carico di aspettativa verso quel qualcosa di più grande che è il mistero imponderabile dell'eterno. Speranza finale di ciascuno.

La sua non è una scelta iconografica semplice, eppure i materiali del suo lavoro, la perizia e la poesia della sua realizzazione, riescono a farsi forma intrigante e persuasiva; ci offre un'immagine reale e coinvolgente, non un'allucinazione o un miraggio vuoto e fatuo. Questo perché, in un'aura a-temporale, al centro mantiene come unico protagonista proprio l'uomo e la riconoscibilità del suo viaggio da e verso l'ignoto. Un uomo identificabile anche se intenzionalmente spogliato dalle sue contingenze materiali, una sagoma eroica e nuda, libera e sincera, eppure anche così tanto distinguibile nelle immagini della storia: si è detto di Lazzaro e troviamo anche – come ci suggerisce lo stesso artista – l'Adamo cacciato dall'Eden di Masaccio; le figure della fiumana di operai di Pellizza da Volpedo che cercano un riscatto in un futuro più radioso; *La rivoluzione siamo noi* di Beuys, *L'homme qui marche* di Alberto Giacometti. Molti altri esempi affollano la nostra memoria, incontrando la figura da lui proposta. Suggerisce molto una certa familiarità con le immagini digitali contemporanee: forse, dentro quelle trame e orditi, si possono scorgere i pixel del mondo e della realtà virtuale che pare scalzare prepotentemente quella reale. Intravediamo allora l'identità di un uomo disumanizzato e la sua fragilità nel cedere alle lusinghe di nuovi demiurghi. Nella geometrizzazione delle forme, frutto di calcoli e alchimie matematico-informali, si vede un uomo a mosaico, computerizzato, fatto di piccoli pezzi che sempre celano il pericolo di dissolversi e svanire nel nulla. Senza lasciare traccia alcuna di sé dopo aver perduto la via. L'uomo di Tentolini rimanda allora anche alla debolezza dell'uomo contemporaneo, intrappolato nella falsità dell'artefazione, il cui destino di speranza rimane sempre quello di rimettersi a considerare il mistero più grande che pervade la sua vita e si svela alla sua morte. Non in un clima di angoscia apocalittica, ma con un desiderio di piena e forte consapevolezza.

Una figura umana che si fa soglia, luogo di transito o transizione del nostro stesso essere. L'immagine che appare è pronta a sfuggire di nuovo, dal pellegrinaggio limitato della vita alla tappa di un viaggio molto più lungo. Nell'attesa di quella consapevolezza che si avvolge nel silenzio e di cui, nessuno mai, ha saputo darci testimonianza. Quella meta finale del viaggio che si risolve solo tra noi e l'assoluto cui saremo davanti. Tentolini parla di vita e morte, di principio e fine. Parla di rinnovamento e rinascita. Ci narra l'incessante viaggio esistenziale umano e, ricorrendo ad una rete, che stratificata lascia affiorare per maglie, sempre più larghe e libere, il contorno del suo soggetto facendolo sfuggire in superficie, ci suggerisce una figura più labile e immateriale. Chi resta protagonista di questo rinnovamento della vita, di questa imperitura rinascita? Chi si ritrova protagonista di quel nuovo viaggio senza termine?

L'uomo o, forse, la sua anima di cui Giorgio Tentolini ci offre già la sua possibile e labile impronta.



L'ordine nel caos

Chiara Gatti

Critico d'arte

Se esiste un briciolo di armonia, bellezza ed equilibrio nel caos delle cose, a volte apparentemente orribili, a volte tragiche, l'obiettivo discreto di Aliza Veneziano ha il dono di riuscire a trovarlo. Merito della pazienza con cui lei, esploratrice del silenzio e dell'abbandono, scava fra le macerie, avanzando in punta di piedi fra storie di vita disordinate, invisibile e lentissima con i suoi movimenti di macchina fuori scena. Una calma che si traduce in immagini sospese, memori certamente della lezione di Luigi Ghirri e delle sue spiagge diafane sull'Adriatico. Ma che Aliza Veneziano veste di inquietudine quando sceglie luoghi ai margini, dalla vicenda pesta. Come nei quadretti di ordinaria privazione, scorci del Villaggio dei fiori, quartiere popolare alla periferia ovest di Milano. Qui, nei sentieri larghi un braccio che separano case e piccoli cortili, i suoi sguardi misurati, dolcemente voyeuristici, avevano già a suo tempo osservato segreti quotidiani oltre le griglie delle reti di cinta, scovando equilibri e regole nella disposizione degli oggetti. Paccottiglie e minuterie dall'assetto perfetto.

«Adoriamo il caos perché amiamo produrre l'ordine» diceva Maurits Cornelis Escher, il genio degli incastri e le sciarade visive. E, infatti, Aliza adora il caos perché ama disciplinare la confusione dei luoghi. Disastri ripuliti dal suo occhio rigoroso, che non scade mai nel didascalico, si tiene alla larga dal commento, lo sguardo sociale, ma sublima l'incuria nella sospensione. Tanto da riuscire a trasformare anche i reparti di un ospedale psichiatrico in un territorio incorporeo.

È il caso del San Salvi di Firenze, 32 ettari per 20 padiglioni di una struttura dismessa che, dalla fine dell'Ottocento per un secolo, ha ospitato malati di mente nei suoi saloni candidi e i giardini pettinati. Oggi, è un infilata di porte sigillate, bianche come i camici degli infermieri, che hanno visto negli anni sbucciarsi i muri e crescere erbe infestanti fra le pietre dei viottoli. Le storie di dolore e follia consumate dietro le grate si possono solo immaginare, perché lei non le racconta. Ancora una volta le sottrae al tempo e al rumore, per ridare loro pace. Il suo viaggio fra androni deserti, porticati vuoti, panchine rotte e transenne arrugginite ha qualcosa purificante. Proprio come la purezza delle inquadrature essenziali che riesce a sedare l'ansia e le voci. Finito tutto, quello che resta è nitore. Persino una chiazza di umidità sul muro, un vetro rotto, un cumulo di foglie secche scompigliate dal vento, ha una logica esatta nella composizione dell'opera. E mentre Aliza scivola muta lungo le pareti, per non inquinare la scena, la sensazione è quella di penetrare in una città addormentata, che prima di spegnersi ha rassettato bene i suoi quartieri, affinché i visitatori occasionali ne rispettino la quiete e non risvegliano, per sbaglio, il suo passato disturbato.

Se l'opera di Arecco fosse una composizione musicale sarebbe scrittura polifonica. Sarebbe uno spartito in cui tante voci partecipano coralmemente alla creazione dell'*opus* e si fondono tra loro per riprodurre, insieme o a gruppi, la stessa nota. Ogni voce corrisponde a una testa, ogni testa a un corpo, ogni corpo a una persona con la propria vita, la propria individualità, i propri problemi e le proprie gioie. Ma quando canta nel coro ogni voce procede all'unisono e non ci sono solisti che prevalgano sugli altri, pronti a esibirsi in pezzi di bravura e a fare un passo avanti per ricevere l'applauso.

Ogni tavoletta scelta per costruire *Naviglio*, in legno di acero amorevolmente curato da cera d'api, è una voce nel coro: fondamentale per l'esecuzione del brano, ma bisognosa di incastrarsi con tutte le altre tavolette della composizione. Per comprendere meglio questo lavoro è opportuno considerarlo il risultato di un percorso creativo e di crescita personale compiuto dall'autore. Le opere di Arecco, negli ultimi anni, sono costituite da una o al più da pochissime tavolette e danno vita, seppure con forme sintetiche e minimali, a casse di risonanza capaci di generare suoni, esattamente come qualsiasi strumento musicale. Suoni individuali, però, prodotti da voci soliste. In *Naviglio* la musica cambia: la struttura portante si articola e si amplifica, conquistando lo spazio e acquisendo una dimensione monumentale.

Fin dal titolo l'opera rivendica un valore simbolico, fortemente evocativo e, a dispetto del misurato rigore formale minuziosamente ricercato, vagamente nostalgico e dolcemente emotivo. È un sentito omaggio alla città di Milano e a quella parte che forse, ancora prima della Madonnina e dello stadio di San Siro, la identifica nell'immaginario collettivo. In *Naviglio* si ritrovano l'anima e le radici della città, la sua vena più vera e popolare, le sue tradizioni e la sua storia. Ma anche il suo presente, fatto di locali alla moda, aperitivi e bar aperti fino al mattino, gente con vestiti improbabili e tempo da perdere, negozi che espongono oggetti inutili e pizzerie con arredamenti kitsch.

Dopo le canzoni della vecchia Milano, da Jannacci a Ivan Della Mea, fino a *Un romantico a Milano* dei Baustelle, cantare i Navigli può sembrare operazione retorica e un poco scontata. Ma, al netto dell'originalità con cui Arecco propone il proprio omaggio, forse non si deve mai smettere di ricordare quanto di bello rimane in città se si pensa che nel 1929 la cerchia dei navigli venne coperta per fare una circonvallazione. E a qualcuno potrebbe ancora venire in mente di asfaltare quanto resta dei canali progettati da Leonardo per farne parcheggi.

Naviglio

Michele Tavola

Critico d'arte



Due forme luminose spiraliformi, poste frontalmente l'una all'altra nel passaggio dalla galleria al foyer, rivelano solo da un determinato punto di vista di essere le sillabe SO e LE.

Il fatto di richiedere necessariamente un secondo sguardo per essere decifrata e apprezzata, rende l'anamorfosi un dispositivo visivo particolarmente efficace per dimostrare quella che Roman Jakobson aveva teorizzato essere la funzione poetica del linguaggio. In questa funzione, il messaggio è costruito in modo tale da costringere il destinatario a concentrarsi sulla modalità della sua enunciazione, suscitando quindi una rilettura dei segni che svelano ulteriori significati. Ed è effettivamente questa la dinamica che viene innescata in modo quasi letterale dalla tecnica dell'anamorfosi, che se a una prima osservazione non palesa il proprio contenuto, lo dischiude solo a un nuovo sguardo. Ma Elisa Leonini, abituata a sfruttare questa tecnica, fa in modo che il meccanismo resti aperto. Difatti, se l'anamorfosi è una rete di segni che solo da un certo punto di vista trovano unità e coerenza, in questo caso, invece, una volta che l'osservatore trova la corretta posizione, l'immagine si rivela ma non si definisce, offrendo un'ulteriore ambiguità.

SO e LE vengono istintivamente unite nel termine "sole". Se lo interpretassimo come un nome singolare maschile, la sostituzione dell'oggetto con il termine che lo indica riprodurrebbe paradossalmente un effetto visivo simile, ossia l'impossibilità di poterlo osservare direttamente: il sole accecandoci, può essere osservato solo tangenzialmente, costringendoci a rinunciare a uno sguardo centrale. Anche in questa esperienza minimale però il nucleo ci sfugge, perché non possiamo abbracciare con un unico colpo d'occhio l'intera parola. Nell'ipotesi in cui le sillabe vengano invece lette come aggettivo plurale femminile, descriverebbero effettivamente la propria condizione in quanto isolate. E se riuscissimo a unirle per comporre questo termine cesserebbero di essere tali. Questa situazione, che rimanda a certi lavori dell'arte concettuale, si rivela essere una possibile anamorfosi testuale: un termine letto e interpretato da un certo punto di vista cambia il proprio significato esattamente come una figura. "The true artist helps the world by revealing mystic truths" è scritto in una celebre spirale al neon di Bruce Nauman. Anche se non è "mistica", la verità svelata – anzi, illuminata – nel lavoro di Elisa Leonini è quella che i confini tra i territori dell'immagine e della parola sono sorprendentemente fluidi.

SO LE

Massimo Marchetti

Critico d'arte

Viaggiare verso se stessi

Kevin McManus

Storico e critico d'arte

Il lavoro di Mikael Ohanjanyan è sempre destabilizzante: ci costringe a porci in una posizione di precario equilibrio, e quindi, a seconda di quale sia la predisposizione del singolo di fronte all'opera, di totale affidamento verso la forma o, al contrario, di curiosa voglia di scomporla, di risolverla quasi fosse un enigma. Queste forme ci destabilizzano perché si mostrano, inizialmente, come familiari: all'uomo postmoderno, che nel proprio immaginario ha incluso ormai quasi tutto il possibile, la geometria ispira un senso di tranquillità, come la sagoma di una persona fidata che intravediamo con la coda dell'occhio. Nei lavori di Ohanjanyan, però, se superiamo la percezione immediata, e puntiamo consapevolmente lo sguardo, ci accorgiamo che qualcosa non va, che l'immagine contraddice in qualche modo la sua riconoscibilità. Qualcosa ci impedisce di far corrispondere queste forme all'idea preconcepita di "cubo", "piramide" e così via. Perché l'artista sembra ignorare deliberatamente tutti quegli elementi di perfezione, di distacco di *astrazione* (nel senso più generale possibile) con i quali tendenzialmente si identifica la geometria: i suoi cubi soffrono, straziati da diagonali che non si vogliono limitare a congiungere due vertici, le sue linee prospettiche, rese tangibili, sono piuttosto protesi che si espandono nello spazio, a negare la natura finita dell'opera, a mettere in discussione quel punto di vista che una pigra abitudine alla *promenade* museale ci fa percepire come privilegiato. Non esiste un'immagine che possa raccontare anche il più semplice dei lavori di Ohanjanyan; sono forme che stanno *succedendo*, che combattono contro la nostra tendenza a «dare un'occhiata».

Questa torre, nella sua leggerezza, nella sua evidente articolazione spaziale, ci comunica senza mezzi termini un processo ascensionale, un tendere verso l'alto che siamo sicuri di riconoscere in tanta scultura (e architettura) fin dall'alba dei tempi. Sembra quasi che dica troppo, che faccia le scale per noi, che ci neghi anche il piacere di completare la forma con il nostro intelletto. Questo, finché la guardiamo da fuori; appena entriamo nella struttura, appena ci poniamo nelle vesti di chi intraprende, fisicamente, questa salita, le dimensioni si confondono, e quella che ci sembrava l'indiscutibile dimostrazione di un teorema diventa invece una domanda, un'interrogazione continua sullo spazio. Non è lo spazio dell'opera a interessare l'artista, ma lo spazio letto *attraverso* l'opera, lo spazio come categoria soggettiva dell'individuo. Come nel classico gioco di specchi, ci vediamo di fronte, di dietro, di sopra e di sotto. Ci sfuggiamo proprio mentre cerchiamo di prenderci. Come nell'essenza più intima del viaggio, prima ancora di vedere l'*altro* da noi, vediamo noi stessi nell'atto di guardarci, vediamo il mondo come qualcosa che ci comprende, e che possiamo capire solo definendo la nostra posizione entro di esso.

Mirko Canesi (Milano, 1981) è uno dei pochi giovani artisti italiani la cui ricerca si direziona verso le tematiche dell'ecologia, della salvaguardia ambientale e della difesa delle bio-diversità. In quest'ultimo periodo ha sviluppato una vera e propria "Green Art" che si è concretizzata in frequenti incursioni urbane in cui l'artista dipinge con colori a olio atossici direttamente sulla superficie epiteliale di foglie e bambù selvatici.

L'opera *Fall and Rising, Fall and Rising, Fall and Rising...*, presentata per il Premio Artivisive San Fedele, estremizza questo concetto presentando allo spettatore una rigogliosa pianta da appartamento che ha subito un innesto: il nucleo dell'arbusto è stato accresciuto da un elemento estraneo costituito da una molteplicità di strati di cartapesta fluorescente che inglobano in sé parte dei fusti e delle foglie stesse.

L'installazione è stata completata dall'inserimento di due lampade alogene che si illuminano a intermittenza determinando, al loro spegnimento, la scoperta improvvisa della concreazione fosforescente interna alla pianta.

Il lavoro non intende trasmettere solamente una suggestione estetica, bensì allude a significati più profondi che rimandano sia alla componente misteriosa e inafferrabile della natura, ma anche all'esperienza di comprensione intellettuale dell'uomo, che implica spesso un cambiamento intimo e spirituale.

Il titolo *Fall and Rising, Fall and Rising, Fall and Rising...*, ripetuto all'infinito, è la dichiarazione di un messaggio di ciclicità, di caduta e di rinascita che caratterizza sia la vita biologica della natura sia l'operare artistico nelle sue molteplici trasformazioni, in un continuo flusso di rigenerazione tra la componente inorganica della materia e quella organica dell'esistenza naturale.

Il continuo ribaltamento di prospettive tra buio e luce, naturale e artificiale, morte e vita, caduta e rinascita, che si riscontra nell'opera di Mirko Canesi intende suggerire un processo di incessante mutamento dell'universo che non è sinonimo di negazione bensì preludio a nuova visione. Come "il chicco di grano deve morire per portare frutto", così nelle intenzioni dell'artista quando la natura deperisce apparentemente, è per risorgere a vita nuova, in forma diversa e potenziata. Parafrasando questo corso all'esistenza dell'uomo, quando un'apparente difficoltà o caduta ci colpisce è in realtà propedeutica a un nuovo corso delle cose.

Fall and Rising, Fall and Rising, Fall and Rising... è un pensiero trasversale che vuole indagare una pluralità di possibilità, anche contrarie e contrastanti, che occorrono sia nella dimensione della natura che in quella dell'uomo, lasciando aperte interpretazioni e letture personali da parte dello spettatore.

Caduta e rinascita

Chiara Canali

Critico d'arte



PREMIO ARTI VISIVE
SAN FEDELE

STATUETTA REALIZZATA
DA LUCIO FONTANA
NEL 1951 PER I PREMI
DEL CENTRO CULTURALE

SAN FEDELE **GIURIA PREMIO GIOVANI ARTISTI 2011/2012**

DANIELA ANNARO
TULLIO BRUNONE
PIERLUIGI CERRI
CRISTINA CHIAVARINO
ANDREA DALL'ASTA S.I.
ROSELLA GHEZZI
PAOLO LAMBERTI
ADA MASOERO
GIUSEPPINA PANZA DI BIUMO
GIACOMO PORETTI
ALESSANDRO RUBINI

DANIELE ASTROLOGO
ILARIA BIGNOTTI
CHIARA CANALI
MATTEO GALBIATI
CHIARA GATTI
MASSIMO MARCHETTI
KEVIN MCMANUS
MICHELE TAVOLA



VINCITORI

1. MARCO LA ROSA
2. AYUMI KUDO
3. GIORGIO TENTOLINI

MENTIONE SPECIALE

ALIZA VENEZIANO

MARCO LA ROSA

IL MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI

2012

legno, vetro, plexiglas e piombo sabbato

installazione di 5 teche

(45x45 cm cad. con altezza massima di 157 cm)

dimensioni ambientali









AYUMI KUDO

IL GIROMONDO DI AYUMI

2012

libro d'artista

pennino con inchiostro, matita colorata,

carta fabriano, pelle di cammello

12x2x11 cm





ALIZA VENEZIANO

SAN SALVI #1 - 2 - 3 - 4 - 5

2011

stampa inkjet su carta cotone fine art

35x47 cm





PREMIO PAOLO RIGAMONTI

STATUETTA REALIZZATA
DA HIDETOSHI NAGASAWA
NEL 2008 PER IL
PREMIO PAOLO RIGAMONTI
DELLA GALLERIA SAN FEDELE **GIURIA PREMIO PAOLO RIGAMONTI 2011/2012**

MAURO BIANCHINI
GIORGIO BRAGHERI
ANDREA DALL'ASTA S.I.
RUGGERO MONTRASIO
GABRIELE CACCIA DOMINIONI
GIOVANNI PELLOSO
GIOVANNI E ALINE RADICE FOSSATI
EMILIO, MARIA TERESA E MICHELE RIGAMONTI



PREMIO
PAOLO RIGAMONTI

GIORGIO TENTOLINI



GIORGIO TENTOLINI

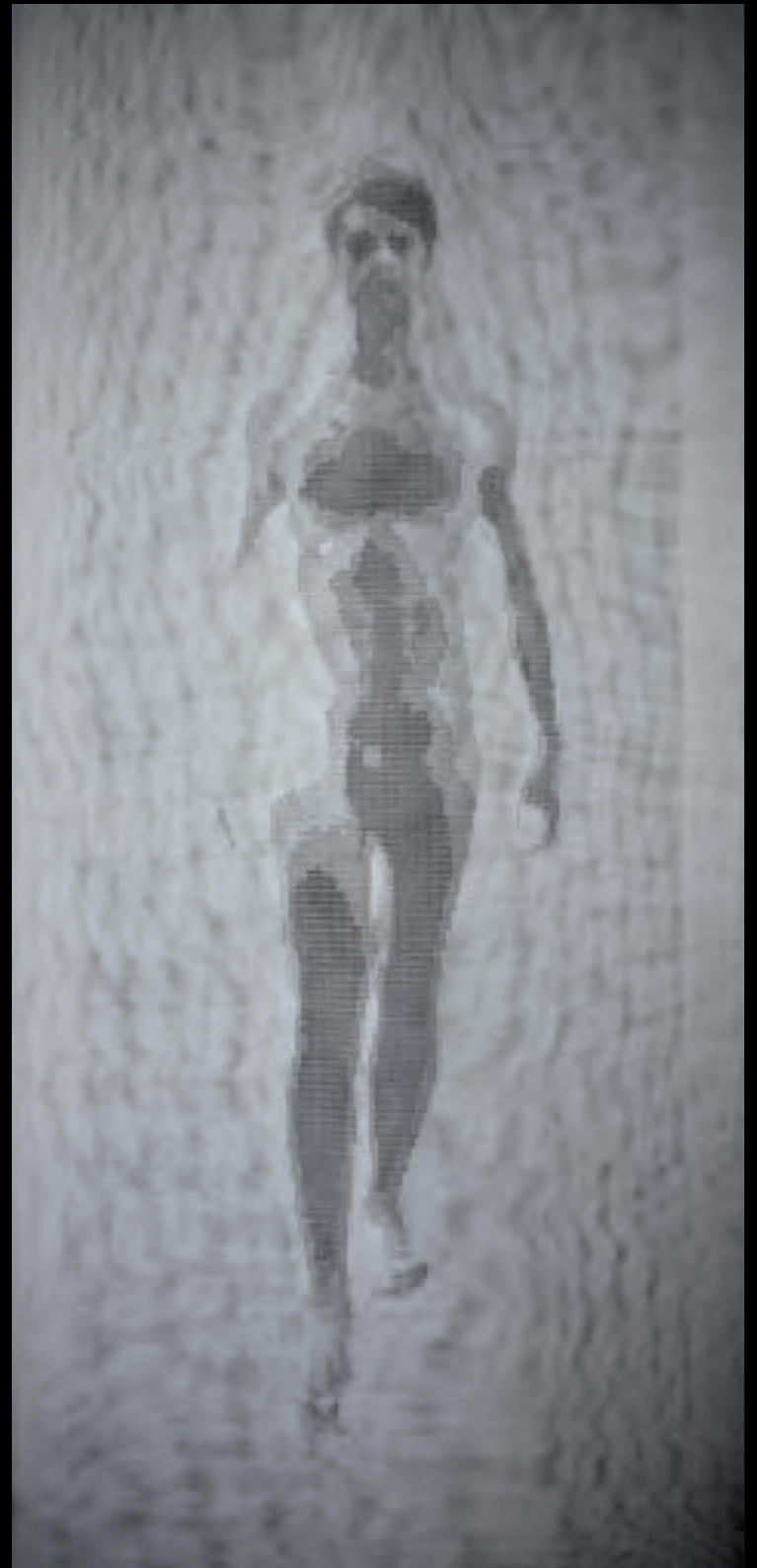
L'UOMO CHE CAMMINA

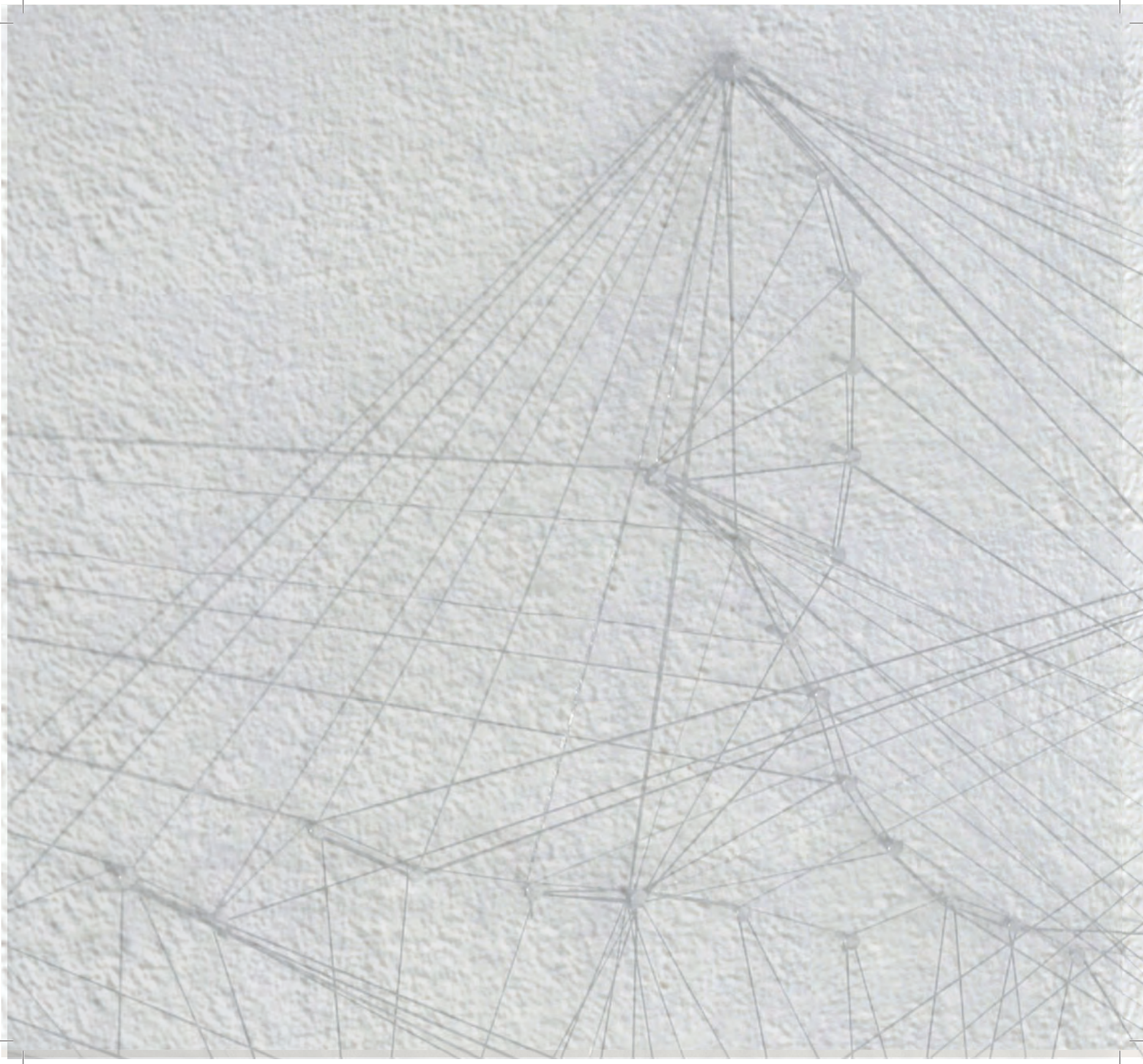
2012

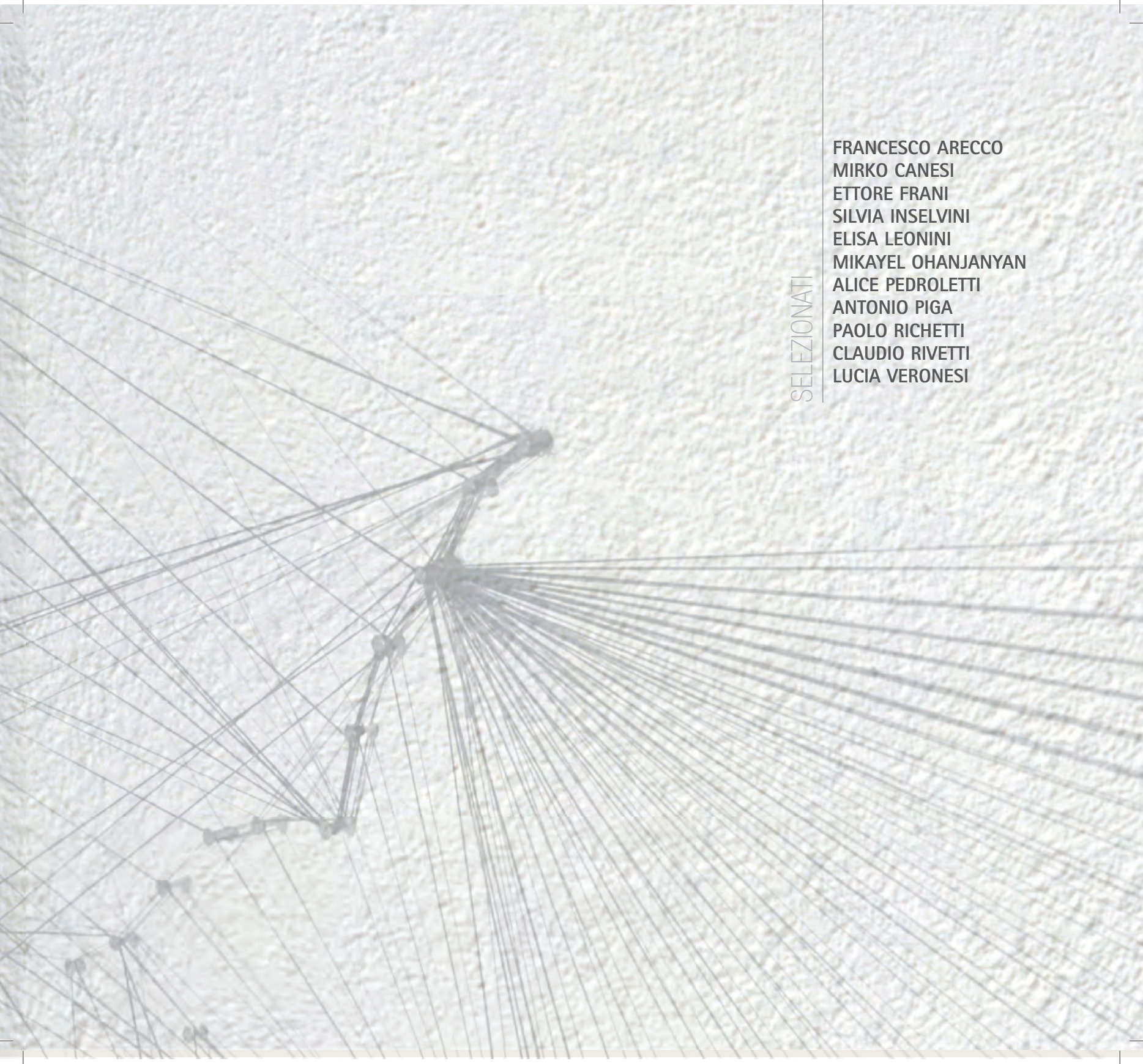
3 reti in pvc incise a mano,

fondale in cotone

280x100x30 cm







SELEZIONATI

FRANCESCO ARECCO
MIRKO CANESI
ETTORE FRANI
SILVIA INSELVINI
ELISA LEONINI
MIKAYEL OHANJANYAN
ALICE PEDROLETTI
ANTONIO PIGA
PAOLO RICHETTI
CLAUDIO RIVETTI
LUCIA VERONESI

FRANCESCO ARECCO

Naviglio

2012

castagno, acero, abete rosso di risonanza, cera d'api

194x500x90 cm





MIRKO CANESI

FALL AND RISING, FALL AND RISING, FALL AND RISING...

2012

pianta da appartamento, cartapesta fosforescente,

vaso, mattoni di cemento, aste di legno e materiale elettrico

installazione con dimensioni ambientali variabili



ETTORE FRANI

TERRA LATTE LUCE: IL VIAGGIO

2012

olio su tavola

trittico, 2 tavole laterali 50x60 cm,

1 tavola centrale 60x50 cm





SILVIA INSELVINI

PER ASPERA

2012

300x83cm

struttura in legno e penna su carta



ELISA LEONINI

SOLE

2012

neon

installazione anamorfica site specific

30x60x30 cm, 50x90x20 cm





MIKAYEL OHANJANYAN

VIAGGIO – TORRE BABELICA

2012

ferro, plexiglas, ottone, ottone cromato

123x80x80 cm

fotografia di KEV0.biz



ALICE PEDROLETTI

PRE-CES-SIÒ-NE

2012

video su 2 iPad bianco e nero (durata 2'39", 2'35")

legno, chiodi, maniglie, tiranti per pacchi

15x90x30 cm



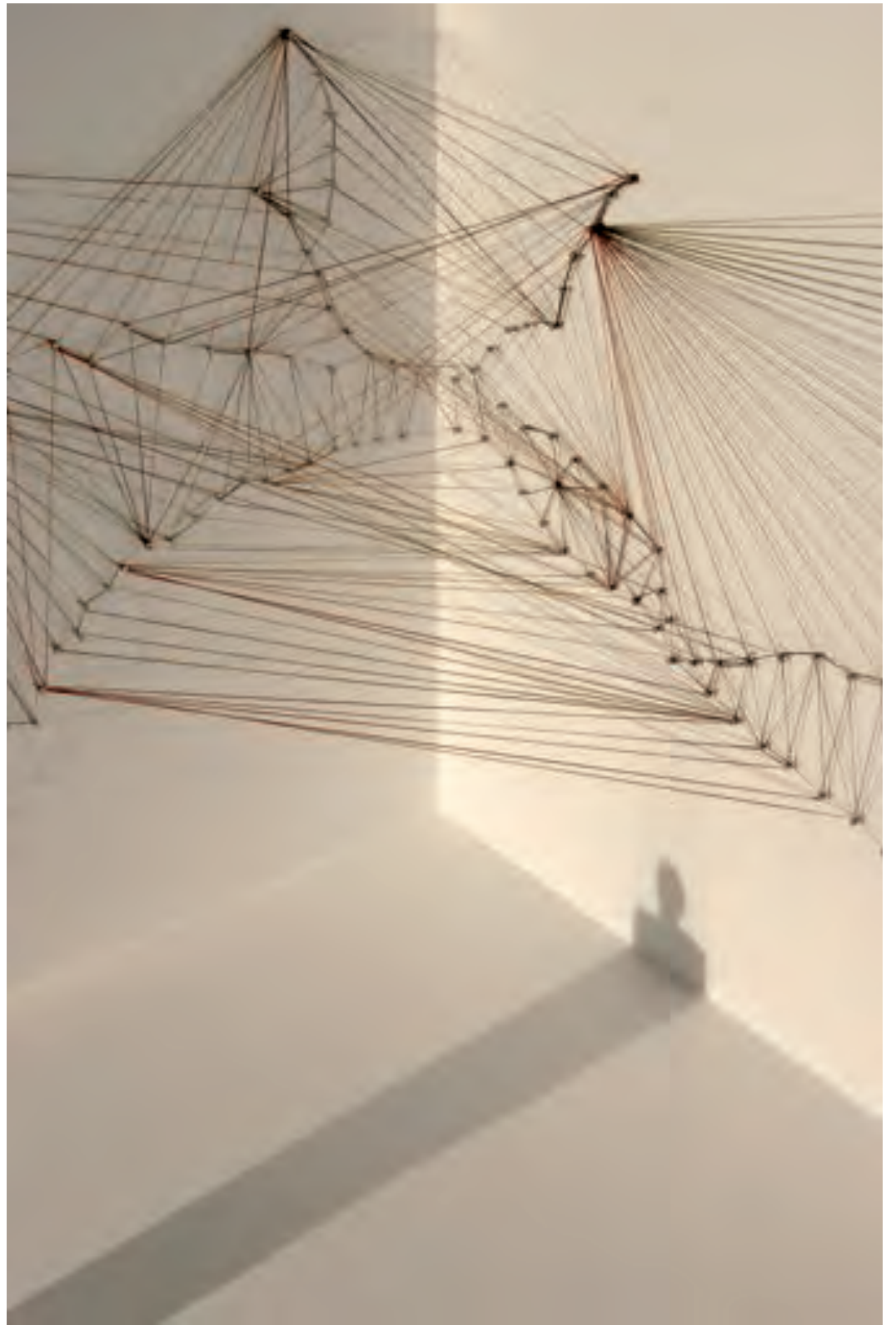
ANTONIO PIGA

UNISCI I PUNTINI...

2012

chiodi d'acciaio, capelli naturali e sintetici

installazione site specific





PAOLO RICETTI

NO GAG REFLEX

2012

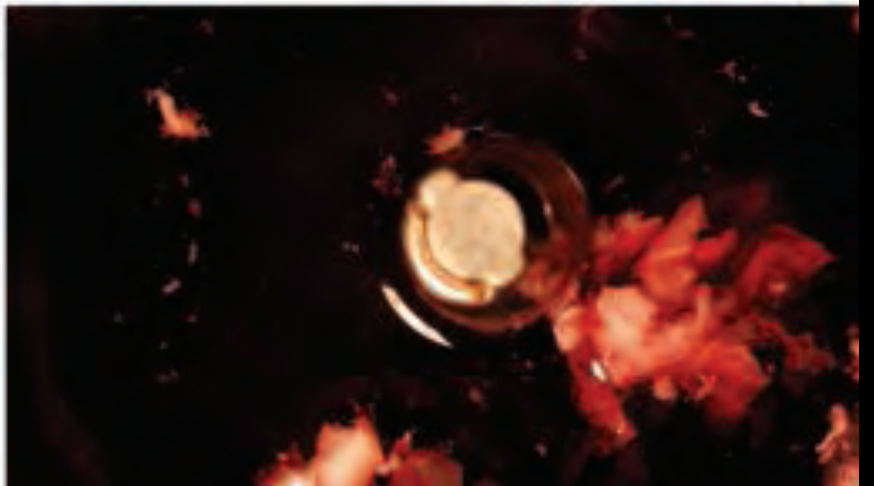
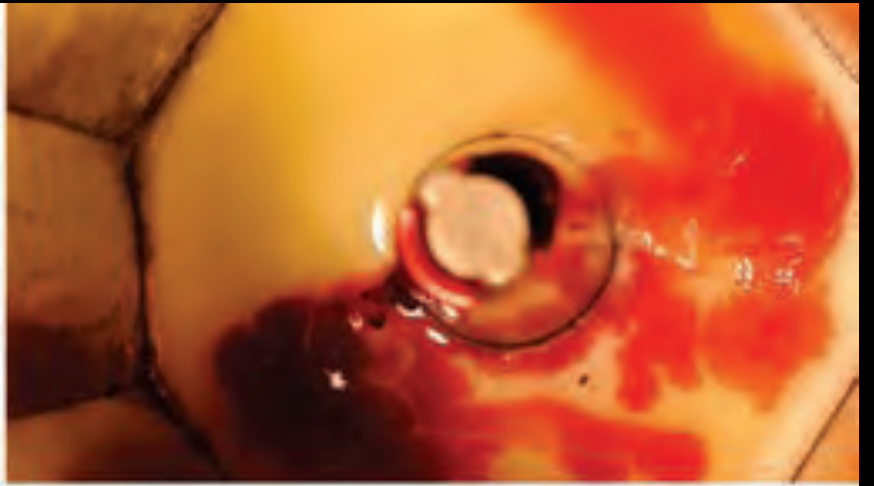
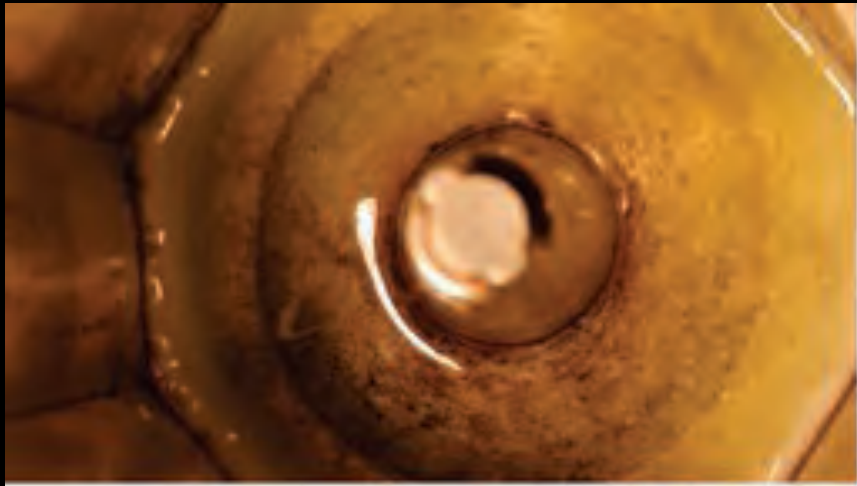
video monolocale, colore, sonoro

8'18"





CLAUDIO RIVETTI
OVERLAP
2011
video HD
3'02"



LUCIA VERONESI

L'INABITABILE

2012

video HD, 11'16"

musica di Roberto Di Fresco



Francesco Arecco

Nato a Gavi, Alessandria, nel 1977. Compie studi classici e artistici, giuridici, naturalistici. È avvocato e autore in materia di energia ed ambiente. Vive e lavora tra Gavi e Milano.

Mirko Canesi

Nato a Milano nel 1981. Laureato all'Accademia di Brera in pittura. Vive e lavora a Milano. La sua ricerca verte sulla creazione di un'immaginario figurativo attraverso l'uso di tecniche digitali e tradizionali. Sperimenta inoltre attraverso il web e realizzando interventi urbani.

Ettore Frani

Nasce a Termoli nel 1978. Si diploma in Pittura presso AABB di Urbino e Bologna. Dal 1998 espone in mostre personali e collettive in spazi pubblici e privati. Nel 2010 vince il Premio Artivisive San Fedele *Il segreto dello sguardo* ed è finalista al LXI Premio Michetti. Nel 2011 esce la sua prima monografia d'artista Vanillaedizioni con testi di Stefano Castelli e Massimo Recalcati; è selezionato da Vittorio Sgarbi e dalle Accademie di Belle Arti Italiane per l'Evento Speciale del Padiglione Italia *Lo Stato dell'Arte*/Padiglione Accademie alla *54° Biennale d'Arte di Venezia* ed è invitato ad esporre a *Giorni Felici a Casa Testori 2011*. Nello stesso anno vince (ex equo) la *55° edizione del Premio Marina di Ravenna 2011* e la *1° edizione del Premio Ciccio Broker per la Giovane Pittura Italiana*. È rappresentato dalla Galleria L'Ariete artecontemporanea. Vive e lavora a Roma.

Silvia Inselvini è nata a Brescia nel 1987, dove vive e lavora. Nel 2012 si è diplomata in Arti Visive presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia di Brescia. Dal 2009 partecipa a diverse mostre collettive.

Ayumi Kudo

Nasce nel 1980 a Okayama in Giappone. Si laurea in pittura all'Accademia di Belle Arti di Carrara nel 2010. Tra le ultime mostre personali: *Il sole di Ayumi*, Montrasio Arte, Monza (2011); *Bokuwa itsudatte shiawase*, Art garden, Okayama (2012). Selezionata per l'esibizione di Bologna Children's Book Fair 2012. Vive a Firenze dove sta esplorando nuove possibilità artistiche.

Marco La Rosa

Nato a Brescia nel 1978. Si laurea in Giurisprudenza all'Università Statale di Brescia nel 2005. Si diploma all'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia nel 2011 e nello stesso anno è vincitore del Premio Rigamonti all'interno del Premio Arti Visive San Fedele 2011. Partecipa a diverse mostre collettive e personali.

Elisa Leonini

Nasce a Ferrara nel 1980. Nel 2006 si laurea in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e nel 2008 consegue la laurea specialistica abilitante all'insegnamento delle Discipline Plastiche. Espone in numerose mostre collettive tra le quali *PASSAGGI Arte Contemporanea in Università*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia; *Ensimismamiento* Il Chiostro Arte Contemporanea, Saronno

(Va); *Il mestiere delle arti. Here we are. Il luogo è sempre specifico*, PAC, Ferrara; Ha collaborato con vari artisti e musicisti, e dal 2009 lavora anche con Silvia Sartori formando il gruppo artistico la CRUNA, partecipando tra le varie esposizioni alla *XIV Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo* a Skopje, Macedonia e ad *Area progetto.off*, Giardini Ducali, Modena.

Mikayel Ohanjanyan

Nasce in Armenia nel 1976. Dopo gli studi basati sull'arte classica presso il Liceo Superiore d'Arte e di seguito l'Accademia di Belle di Yerevan, nel 2000 si trasferisce in Italia e si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove sviluppa una ricerca personale sulla forma e lo spazio. Nel 2010 è vincitore del *Premio Targetti* e partecipa nello stesso anno alla *12° Biennale d'Architettura di Venezia*, Padiglione Armenia. Nel 2011 è presente alla *54° Biennale d'Arte di Venezia*, Evento Collaterale *_ Art is a game 2011-1966*, Neoludica. Vive e lavora a Reggello (FI).

Alice Pedroletti

Nasce a Milano nel 1978. La sua ricerca artistica si basa sul rapporto tra uomo-ambiente/emozioni-tempo e sul ricordo e la memoria. Lavora principalmente con la fotografia e con moduli installativi espositivi o ambientali. Espone in mostre collettive e personali, in Italia e all'estero, dal 2000. Gli ultimi lavori sono stati realizzati negli Stati Uniti dove ogni anno l'artista si trasferisce per un periodo di ricerca personale.

Biografie degli artisti



**Antonio Piga**

Nasce nel 1977 a Sassari dove frequenta l'Accademia di Belle Arti. Vive e lavora a Milano. Tra le ultime mostre personali: *SemiNaturali*, Galleria 10.21, Milano (2011), *A mia immagine*, Studio Vanna Casati, Bergamo (2012).

Paolo Richetti

Nasce nel 1986 a Brescia. Sotto la guida di Massimo Uberti, Stefano Mandracchia e Maggie Cardelus si laurea in arti visive presso l'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia nel 2012. Tra le ultime mostre collettive: *Sweet Sheets IV (Only works on paper)*, Galleria Zelle Arte Contemporanea, Palermo (2011), *Meganfox*, Spazio Qasba, Brescia (2011), *I Can No Longer Associate Myself*, Spazio Morris, Milano 2011. Vive e lavora a Sarezzo (BS), dove porta avanti la sua ricerca incentrata sul video.

Claudio Rivetti

Nato nel 1987 a Brescia, dove consegue la laurea in Arti Visive Contemporanee, all'Accademia di Belle Arti Santa Giulia. Si dedica principalmente al video dal 2010, dopo un periodo di studi in Inghilterra, presso University of Creative Arts di Canterbury. Ha esposto a Barcellona, Margate, Bologna, Cremona, Brescia e Venezia. In occasione del Premio Arte Laguna 2012, è vincitore del premio speciale offerto dall'Istituto Rumeno.

Giorgio Tentolini

Nato a Casalmaggiore (CR) nel 1978, compie i primi studi in arti grafiche

applicate presso l'Istituto d'Arte P. Toschi di Parma. Nel 1999 si diploma al corso di design e comunicazione "Università del Progetto" di Reggio Emilia.

Dopo tirocini formativi in atelier di artisti e designer come Marco Nereo Rotelli e Denis Santachiara, nel 2002 inizia la sua attività di grafico e illustratore per case e riviste di moda. Negli stessi anni prende avvio la sua attività propriamente artistica con installazioni su base fotografica con riconoscimenti significativi in esposizioni nazionali e internazionali. Da anni continua la sua ricerca intorno al problema della rappresentazione della memoria. I materiali vanno dal legno alla rete metallica, dalla carta alle proiezioni luminose. La sua riflessione è volta a una diversa fruizione dell'immagine fotografica, sintetizzata e ricomposta attraverso rigorosi parametri geometrici e punto di partenza per la rilevazione del dato reale.

Aliza Veneziano

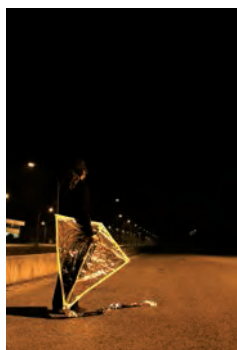
Nasce a Firenze il 17 Maggio 1980. Si forma al CFP Bauer di Milano negli anni dal 2008 al 2010. Partecipa a stages con Giorgio Barrera e con Francesco Jodice, Silvia Camporesi e Davide Monteleone. Tra le mostre collettive: *Daily living- six different point of view* presso AngeArt Gallery di Milano, Biennale di Alessandria, Biennale di San Pietroburgo e *il Bianco e il Nero* presso la Galleria 70 di Milano, che attualmente la rappresenta. Lavora dal 2010 presso il settore fotografico e gli archivi dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

Lucia Veronesi

Diplomata in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, nel 2003 si trasferisce a Venezia dove vive e lavora. Nella sua ricerca utilizza i diversi linguaggi del video, del disegno, della pittura e dell'installazione. Partecipa a numerose mostre e festival sia in Italia che all'estero. I suoi video sono selezionati più volte per *2video_undo.net*, nel 2010 partecipa a *VIDea3*, festival di regia femminile, nel 2009 al *LagoFilmFest*, Revine Lago, (TV) e nel 2002 *Sguardi Altrove IX* edizione, Milano. Tra le residenze d'artista il CSAV, Fondazione Ratti a Como nel 2000 con Ilya Kabakov, il Sanskriti Kendra nel 2002 a Nuova Delhi, nel 2012 *Painting Detours*, residenza a cura di Andrea Bruciat, Guado dell'Arciduca, Udine e *Mustarinda Artist in Residence* in Finlandia.

Altre opere

Giovani artisti



Claudio Beorchia

COPERTA / AQUILONE

2012

coperta termica, legno, nastro adesivo

120x115x1cm

video HD, colore, sonoro

2'40"



Alex Bombardieri

MASSI ERRATICI

2011

china su carta

70x100 cm



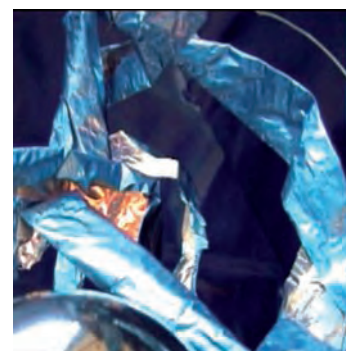
Silvia Bottazzini

ORA

2012

grafite, pastello ad olio, stucco su stampe plotter su carta

100x70 cm



Valentina Brenna

SENZA TITOLO

2012

video a colori

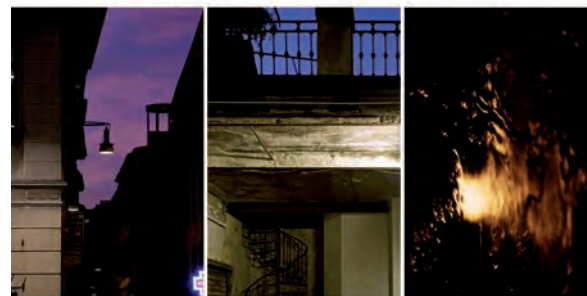
2'



Alessandro Brighetti
 UNTITLED (A TO B TO C TO...)
 2012
 60x50x4 cm



Giulia Cenci
 S.T.
 2012
 proiezione su parete, videoinstallazione
 dimensioni ambientali



Giulio Crosara
 PASSAGGIO
 2012
 trittico fotografico
 40x60 cm cad



Francesco Di Luca
 SENZA TITOLO
 2012
 polveri di ferro e scaglie di fusione d'acciaio, fiore in lamiera smaltata su legno
 120x120x30cm

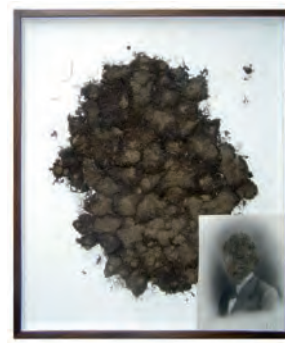


Anna Ferraro

(UNA CAMERA OVUNQUE)

2012

televisione 14 pollici, braccio di sostegno a parete, decoder con abbonamento a pay tv attivo, mensola in legno, telecomando, luce
misure variabili



Lorenzo Mariani - L'orMa

UNDER THE...

muschio e antica fotografia

2012

65x55 cm



Francesco Fossati

UPDATE REQUIRED

2012

olio su tela e lampade al neon
170x140x8 cm cad.



Nunzio Paci

UOMO - CAPRONE GRAVIDO

olio, smalto, encausto su tela

80x80 cm

courtesy Officine dell'Immagine, Milano



Isabella Pedaci
 MEMENTO NASCI
 2012
 tecnica mista su carta
 32x45 cm



Melissa Provezza
 VERSO
 2012
 olio su tela, occhielli di metallo, farfalle artificiali, spilli
 206x118 cm



Margherita Raso
 FONTE BATTESIMALE
 2012
 ceramica
 15x57 cm



Elena Redaelli
 LE FORME DEL TEMPO
 2012
 scultura tessile in lana, filati sintetici, cordame nautico, feltro, ferro
 200x100x100 cm



Giulia Roncucci

VIAGGIO ATTRAVERSO UN CORPO

2012

video



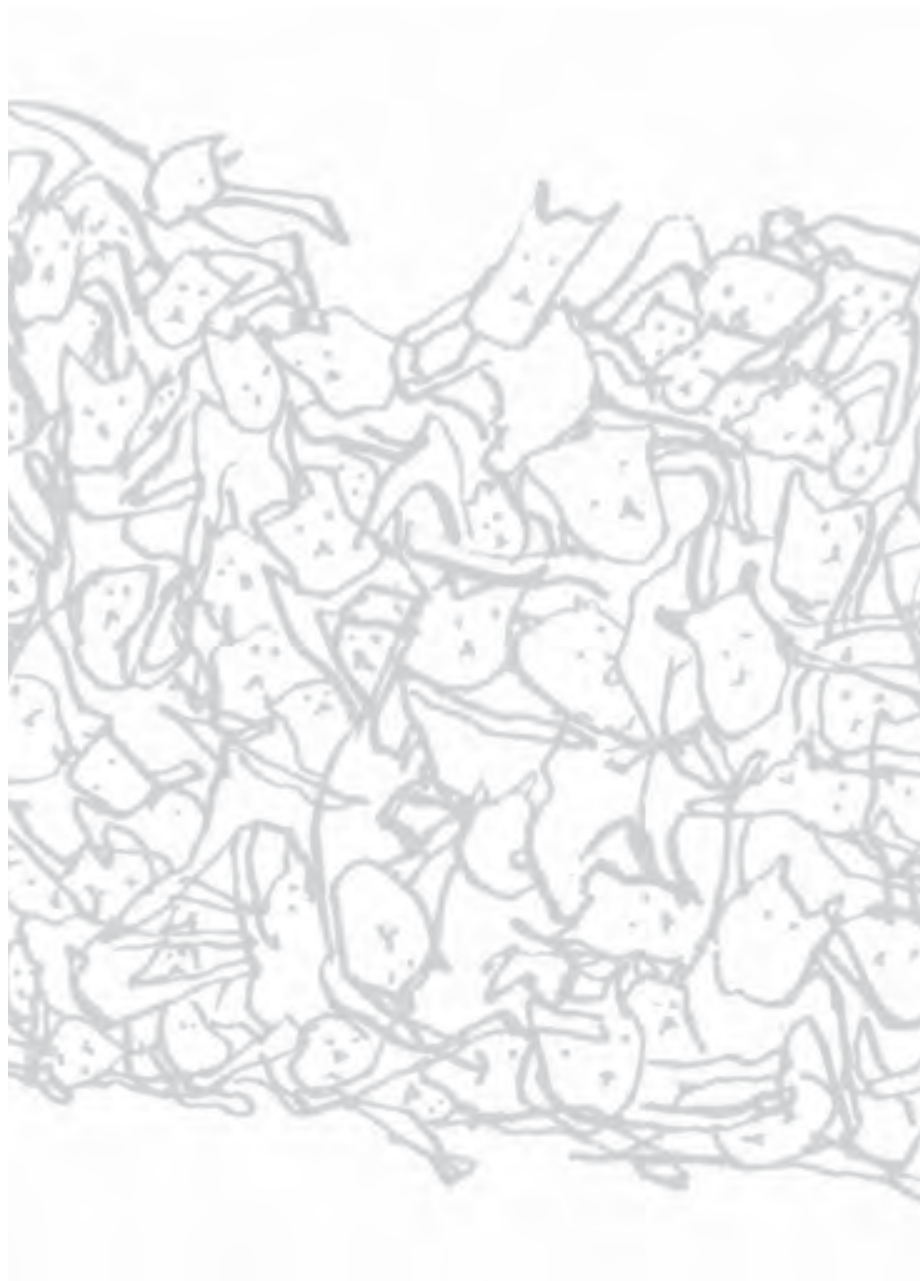
Camilla Rossi

MAPPE_CANTICHE

2012

tecnica mista su carta intelata

130x60 cm cad.





Premio Arti Visive
San Fedele 2011/2012

"E QUINDI USCIMMO A RIVEDER LE STELLE"

IL VIAGGIO

Interventi di:

Francesco Erbani

Silvano Petrosino

Jean-Pierre Sonnet S.l.

Bartolomeo Sorge S.l.

Durante il Premio si è svolto un ciclo di conferenze per approfondire il tema proposto. I testi che compaiono in catalogo sono trascrizioni degli interventi, non riviste dagli autori se non per l'apporto delle note.

Come e perché si viaggia? I motivi sono cento, mille: lavoro, diletto, turismo, ragioni familiari, desiderio di conoscenza, gusto dell'avventura, noia. Difficile elencarli o anche solo sistemarli per genere. Si può provare a raccogliere qualche impressione sul perché si viaggia annotata dagli scrittori. Che cosa si aspetta di trovare uno scrittore aggirandosi per le strade di una brulicante Bahía o di una megalopoli dell'Estremo oriente? E la letteratura di viaggio che cosa offre? Impressioni e resoconti o anche qualcosa di diverso, un'immagine di sé, ad esempio, un autoritratto che si riflette nei luoghi visitati, percepito in controluce o addirittura deformato?

Molto celebre è l'incipit di *Tristi tropici*, il libro del più grande degli antropologi del Novecento, Claude Lévi-Strauss: «Odio i viaggi e gli esploratori, ed ecco che mi accingo a raccontare le mie spedizioni». Si viaggia per conoscere un universo ignoto che rimetta in sesto una fantasia troppo usurata dall'abitudine. «Non importa dove sono», scrive Carlo Levi sbarcato nell'Urss, «sono altrove». Ma si viaggia anche per indagare se stessi a contatto con gli altri e per definire meglio la propria identità in rapporto all'estrema varietà del mondo. Un viaggio in America, per esempio, non è solo un transito oceanico, ma un percorso nel tempo che nei secoli scorsi valeva come un ritorno all'infanzia di una comune civiltà, mentre nel Novecento è quasi sempre una proiezione nel futuro. Alberto

Moravia avverte in America un senso di "prologo", di fronte all'impressione di "epilogo" che invece gli offre l'Europa. L'America si presenta come un concentrato di simboli e di apparenze, di sogni e aspettative. E al cospetto di questo universo metaforico, ogni realtà concreta si sbiadisce. «L'America non è soltanto una parte del mondo, l'America è uno stato d'animo», sentenzia Mario Soldati, che racconta quel paese come si racconta la fascinazione per una donna (*America primo amore*, si intitola il libro che scrive nel 1935: ma il viaggio risale alla fine degli anni Venti). L'America, contrapposta all'Italia opaca del fascismo, seduce e tradisce chi l'ama e che, «ignaro, folle e prodigo», a lei si dedica «per un giorno, un mese, un anno, finché dura». Emilio Cecchi in *America amara* (1939) sfoga lo sgomento provato osservando i grattacieli, dotati certo di bellezza, ma di bellezza ai suoi occhi demoniaca. Il moderno nelle forme più accese scompagina le sue categorie mentali. Guardando al cinema Biancaneve di Walt Disney non può che riflettere sull'abbinamento di «genialità e pessimo gusto». Lo stesso sentimento condiziona Mario Praz che in *Viaggi in Occidente* (1955) si aggrappa alla misura architettonica e mentale del Vecchio continente contro l'immagine delle città americane prive di storia e costruite all'insegna del provvisorio.

Il secolo americano si chiude con le divagazioni di Alberto Arbasino fra i musei della California, uno Stato che si associa alle *highway* e alle

spiagge battute dall'Oceano e che invece agli occhi dello scrittore è il luogo eletto di tante muse europee (e *Le muse a Los Angeles* si intitola appunto il diario arbasiniano uscito alcuni anni fa). Inevitabile che Sebastiano del Piombo, Dosso Dossi e Cassiano Dal Pozzo, visti al Getty, conducano, lungo un filo di memorie culturali, a Ferrara, Mantova, Roma e a mille altre storie. Ma il Novecento è attraversato anche da altri tragitti. Gran parte dei viaggi di Alberto Moravia (in Urss, Cina, India e Africa) sono itinerari verso l'utopia, al di là dei confini dell'Occidente, del mondo borghese e industriale. Incerto sul buon esito della sua ricerca, lo scrittore romano è comunque proiettato «in una zona ideale e senza tempo, che chiamiamo preistoria». Per Gianni Celati, l'ultimo, desolato lembo di Mauritania è la meta ideale dove concedersi «lo stordimento che dà il mondo dell'assenza e del vuoto, punto massimo di contemplazione».

Ma una minaccia incombe. Il viaggiare crea quella cultura globale che può segnare la fine delle diversità e dunque rendere paradossalmente superfluo il viaggio come occasione di scoperta. È il vecchio gioco del cane che si morde la coda: più si viaggia e si scopre meno cose restano da scoprire. Viaggiare è ricerca del diverso, significa mettersi in discussione, è disponibilità all'incontro. Anche se un altro antropologo, Vito Teti, ha scritto recentemente un libro che si intitola *Pietre di pane* e che traccia una specie di elogio del restare. Esiste una

Il paesaggio tradito. Viaggio in un territorio compromesso

Francesco Erbani
Giornalista de "La Repubblica"

forma spaesante anche nel restare, assicura Teti. L'erranza affascina più della permanenza, ma anche la permanenza può assicurare quella disponibilità all'incontro, al diverso, che sembra più tipica dell'erranza.

Noi italiani siamo comunque debitori nei confronti del viaggiare e dei viaggiatori. Attraverso i molti racconti scritti da questi ultimi siamo indotti a conoscere molto di noi stessi e dei luoghi in cui viviamo. Il vasto repertorio del Grand Tour ci rende noto che esisteva un'entità geografica chiamata Italia molto prima che questa si desse un assetto politico unitario. I viaggiatori del Seicento, del Settecento e dell'Ottocento fino al 1860 raccontano un viaggio in Italia e non in Toscana o in Sicilia. «È nello specchio del Grand Tour che l'Italia assume coscienza di sé», ha scritto Cesare De Seta. Contemporaneamente i viaggiatori, che per mestiere fanno o gli scrittori o i pittori e comunque svolgono attività intellettuali, ci spingono a porre attenzione al nostro paesaggio. Che è fatto di elementi diversi, naturali e culturali, ambiente e storia. Tutte le descrizioni della campagna romana, da Montaigne (1581) a Montesquieu (1729) da Goethe (1786) fino ai viaggiatori novecenteschi, a chi rivelò la Roma di periferie e borgate sul finire degli anni Cinquanta, come Pier Paolo Pasolini, resta colpito da come il paesaggio dell'agro intorno alla città – o di quel che resta dell'agro – sia un intreccio fitto di natura e di storia, di vigne e di ruderi antichi, e come in questo spazio

si muovano esseri umani e animali. Le pagine del Grand Tour grondano filari di aceri e di cipressi accanto a città turrite e a pievi romaniche, greggi che pascolano e pittori che le ritraggono. Natura e cultura. Rembrandt disse una volta che si sarebbe potuto fare a meno di un viaggio in Italia «perché le nostre gallerie sono piene di quadri italiani». L'Europa, ha scritto Leonardo Benevolo, storico dell'architettura e urbanista, «guarda all'Italia come la patria di un discernimento formale antico e immaginato indistruttibile, che affonda le sue radici nell'antichità classica e si contrappone alle mode occasionali vigenti nell'ambiente europeo».

Oltre che noi, il viaggio può interessare le cose che ci circondano. Detto in altri termini: possiamo noi restare fermi e intanto tutto quello che ci sta intorno cambia e ci comunica un senso, appunto, di spaesamento, di perdita dei riferimenti abituali. Una sensazione di questo genere – e vengo un po' al cuore del ragionamento – la proviamo di fronte alle mutazioni che investono la città e il territorio, la qualità urbana e il paesaggio. Sono mutazioni profonde, in qualche modo terribili, e persino sorprendenti per l'impatto che hanno su realtà le quali sembrava naturale dovessero essere protette – la bellezza, l'armonia, l'equilibrio – perché sono il tratto distintivo di un paese come il nostro. Tutto è soggetto a cambiamenti, a manipolazioni. Tanto più i paesaggi. L'Italia non è un paese di paesaggi

naturali. E questa consapevolezza la dobbiamo anche a quei viaggiatori. Ce ne sono, ovviamente. Le alte vette dolomitiche e tutta la catena alpina, per dirne uno. Ma i paesaggi naturali sono più tipici dell'America di Soldati e di Moravia. I nostri sono paesaggi culturali. Paesaggi prodotti dalla storia e dal lavoro di uomini e donne.

Due libri fra i tanti che si potrebbero citare danno la misura di questa particolarità italiana: *Storia del paesaggio agrario* di Emilio Sereni, un libro stupendo, scritto nel 1961 da un intellettuale comunista di rigida osservanza staliniana, eppure un libro di sensazionale apertura culturale e disciplinare, una storia del paesaggio italiano attraverso le trasformazioni prodotte dall'agricoltura e dagli assetti colturali e documentate dalle arti visive, dalla pittura. L'altro libro, più recente, è quello di Piero Bevilacqua, uno storico, un contemporaneista, che si intitola *Tra natura e storia*. È, appunto, una riflessione sull'artificio che caratterizza il paesaggio italiano e la sua bellezza.

Ebbene, in virtù di questa caratteristica culturale, il paesaggio italiano è un paesaggio dotato di storicità, un paesaggio che cambia, si adatta a nuove esigenze. Ma ogni paesaggio ha un proprio statuto che in qualche modo è stato nei secoli rispettato. I paesaggi cambiavano, ma salvaguardando le cosiddette invariante, quelle parti statutarie che non possono essere modificate pena l'alterazione dei caratteri più

significativi del paesaggio stesso. Prendete i terrazzamenti. Ce ne sono in molte zone collinari italiane. Secondo Bevilacqua sono uno dei tratti che identifica il paesaggio della mezzadria. Il paesaggio determinato da un assetto sociale, prodotto di una determinata organizzazione produttiva. Ce ne sono nella costiera amalfitana e sorrentina, in Campania. Nel Chianti, in Toscana. Servono per adattare il terreno alle coltivazioni anche in pendenza. Le terrazze sono sostenute dai muretti a secco, fatti di pietre che catturano la luce del sole e la rilasciano lentamente, distribuendo piano piano la forza dell'irraggiamento sulle piante di limoni, di arancio o sulle viti. Un capitolo a parte merita la regimazione delle acque. Ma qui non possiamo che accennarvi, ci torneremo fra un attimo. I terrazzamenti cambiano, cambiano le profondità, le altezze, cambiano i rapporti fra l'una e l'altra terrazza. Non cambia lo statuto dei terrazzamenti, non deve cambiare il fatto che i terrazzamenti hanno come compito essenziale quello di mitigare la pendenza. I terrazzamenti erano e sono una delle caratteristiche anche del paesaggio ligure. Li abbiamo visti nelle immagini riprese dall'alto subito dopo le terribili frane che hanno investito qualche settimana fa le Cinque terre. Dalle foto, dalle riprese video li abbiamo visti resistere alla furia della pioggia torrenziale, mentre altrove, dove in seguito all'abbandono delle coltivazioni, della manutenzione e della cura, si era diffuso un bosco spontaneo, era tutto dilavato e franato.

I paesaggi non sono immobili. Non è possibile fissarli una volta per tutte. E infatti sono sempre cambiati, conservando il proprio statuto. Spesso si accendono discussioni fra chi difende un paesaggio e chi invece vuole trasformarlo e quest'ultimo dice al primo: «Tu pretendi che questo paesaggio resti inamovibile, musealizzato, mummificato. Ma nulla può essere fermato». Il punto è che da un certo momento in poi quando si parla di trasformazioni del paesaggio è prevalentemente al cemento che si pensa. Come se la natura o un paesaggio non avessero una propria intima storicità in grado di assicurare un dinamismo dettato però da condizioni che vanno lette e interpretate. Un paesaggio, appunto perché in qualche modo è artificio, possiede una regola costruttiva che va individuata e analizzando la quale si possono apportare ad esso dei cambiamenti. O anche dei ripristini e dei restauri. Questa è una capacità di lettura che si è in gran parte smarrita. E si è smarrita perché, per una consolidata opinione, è la trasformazione edilizia di un paesaggio il segno più evidente che le cose cambiano. Non è solo un equivoco culturale. Qui entrano in gioco potenti fattori economici.

Se si possiede un suolo si ritiene che si posseda anche il diritto di poterlo trasformare come si vuole ("padroni in casa propria": è stato uno dei ritornelli ascoltati nella stagione politica che potrebbe essersi conclusa qualche giorno fa) e dato che la

trasformazione più redditizia è quella edilizia è questa la trasformazione alla quale più naturalmente si tende, immaginando anzi che essa sia potenzialmente inscritta nel suolo stesso. Anche in Italia, come altrove in Europa, esistono norme che attribuiscono solo all'autorità pubblica l'autorizzazione a costruire, quella che si chiama la concessione edilizia. Ma chissà perché da noi, a differenza di quasi tutti i paesi europei, queste norme sembra che valgano fino a un certo punto, poi le si aggira, complice, ovviamente, un'autorità pubblica che fa di tutto perché possano essere aggirate. È un problema che in Italia ci trasciniamo da tempo. Che condiziona la nostra economia, nella quale gli elementi della rendita sono molto più forti di quelli della produzione di reddito e di ricchezza.

Il fenomeno dell'espansione edilizia incontrollata è di lunga durata nella storia italiana. Ne rappresenta una delle continuità, almeno dal dopoguerra. Napoli, Palermo, Roma e altre città vennero prese d'assalto dalla speculazione. Si formarono le gigantesche e inospitali periferie. Ma su questo non è possibile diffondersi qui, salvo rimandare agli articoli e ai libri di Antonio Cederna, il capostipite delle battaglie di tutela in Italia, (*I vandali in casa*, *Mirabilia urbis*, *Brandelli d'Italia*) e a *Mani sulla città*, il film di Francesco Rosi del 1963 sulla Napoli saccheggiata in epoca laurina. Qui basterà dire che storici ed economisti hanno spesso attribuito il successo del mattone

a due caratteristiche: la scarsità di innovazione e il basso tasso di rischio imprenditoriale. Entrambe queste caratteristiche qualificano questa attività come dominata prevalentemente dal meccanismo della rendita, più che del profitto d'impresa. Senza considerare un altro aspetto: la stretta dipendenza di questa attività dalle decisioni politiche, la stretta connessione con la politica, fino alla confusione dei ruoli. Fino a essere l'edilizia uno dei motori della decisione politica. A un certo punto – all'inizio degli anni Sessanta, se avremo tempo ne parleremo – il nodo si strinse talmente al collo dell'economia e della società italiana che qualcuno tentò di romperlo. Un ministro democristiano, Fiorentino Sullo, mise a punto un progetto di riforma del regime dei suoli, che puntava a tagliare le unghie alla speculazione edilizia, introducendo un criterio in vigore in tutta Europa. Ma quel tentativo, che fallì, mise a dura prova la tenuta democratica del paese se è vero, come sostengono alcuni storici, che alla base del tentativo di colpo di Stato messo a punto nel 1964 – il piano Solo – vi fu anche la reazione contro quel progetto di riforma. Fiorentino Sullo ebbe poi la carriera politica e anche la vita distrutte.

Ma torniamo ai paesaggi. Mettendo da parte la questione di una sua definizione, per la quale si sono spesi storici, giuristi, architetti, urbanisti. Ma dicendo solo che il paesaggio non è semplicemente una "veduta",

è un insieme più complesso, piuttosto una dimensione che spiega la nostra cultura, la nostra politica, il nostro essere comunità e cittadini. È la forma che diamo agli spazi. Ed è una forma fatta di elementi fisici, sia naturali che costruiti. Ma che esprime anche questioni culturali, politiche, economiche. Pensiamo di nuovo ai terrazzamenti. O alla scena che si vede arrivando a Mantova da Verona, con le mura medievali e cinquecentesche, il Castello, il Palazzo ducale incorniciati dal verde e dal Mincio che qui diventa un lago. Questa scena si può vedere al naturale e nei quadri di Andrea Mantegna. Secondo Luis Fernández-Galiano, architetto madrileni, «avremo il paesaggio che ci meritiamo, perché il paesaggio è una geografia volontaria». Eppure, scrive il filosofo Rosario Assunto in un libro uscito a metà degli anni Novanta, gli italiani sono colti da una specie di «voluttà sostitutiva, derivata dal sentirsi artefici di una vera e propria *rivoluzione culturale*, al negativo, che si avventa contro il *paesaggio* della memoria e della fantasia per ridurlo a semplice *spazio* della geometria». Il paesaggio si presta a essere laboratorio di idee e di progetti, sempre che non venga considerato come puro spazio da riempire e se interpretato come vera risorsa.

Il suolo è una risorsa non riproducibile. Una volta coperto di cemento è difficilissimo che si rigeneri. Il suolo è un bene comune,

almeno in larga parte. Certo è di proprietà di qualcuno, un privato, un ente pubblico. Ma il suolo ha molte caratteristiche che interessano l'intera comunità e se vengono annientate è la comunità che perde qualcosa. Se ne può citare solo una, che tutti hanno interesse a che sia conservata: la permeabilità. Più suolo permeabile c'è, più l'acqua piovana filtra nel sottosuolo e non scorre su una lastra di cemento provocando allagamenti e altri danni. Ecco un altro motivo per cui sarebbe giusto che fosse un'autorità pubblica responsabile a dare autorizzazioni su dove e come impermeabilizzare suoli.

Rischiando di annoiare, proviamo ora a vedere alcuni dati che fanno capire quanto suolo in Italia si stia consumando. Non possediamo cifre esatte. Possiamo dire però con sicurezza che negli ultimi dieci anni si sono costruiti 3 milioni e mezzo di appartamenti. Lo stesso ritmo del dopoguerra, quando c'era un paese da ricostruire, quando la popolazione italiana cresceva e si trasferiva massicciamente dalle campagne nelle città. 340 mila sono ora mediamente i nuovi appartamenti ogni anno. Sono dati Istat, che fornisce anche una quantificazione volumetrica: 3 miliardi di metri cubi. A questa cifra andrebbe aggiunta quella degli abusi edilizi, stimati nell'ordine di 30 mila appartamenti ogni anno. E poi ci sono gli stabilimenti industriali, che hanno spesso una vita breve. Tra

il 2001 e 2006 sono state rilasciate in Veneto concessioni edilizie per la realizzazione di 110 milioni di metri cubi di capannoni. Secondo una stima, il 20 per cento dei capannoni realizzati è attualmente sfitto. E poi ci sono le cave, i porti turistici, i centri commerciali. Le autostrade, le tangenziali. Sul consumo di suolo i dati sono molto incerti, non c'è un criterio che valga per tutti. Per la prima volta un'équipe del Politecnico di Milano ha creato un Osservatorio nazionale (Crcs, si chiama) e incrociando diverse rilevazioni ha approntato una misurazione del suolo consumato. Ma solo in alcune regioni - l'Emilia Romagna, il Friuli, la Lombardia e il Piemonte. Secondo l'urbanista Paolo Berdini, il consumo di suolo dal 1995 al 2006 ha raggiunto i 750 mila ettari, una superficie grande quanto l'Umbria. Ogni giorno in Emilia Romagna viene consumato l'equivalente di 11 campi di calcio. Ogni giorno. Anche la progressione storica indica un fenomeno travolgente. A metà dell'Ottocento le aree urbanizzate della pianura erano l'1,5 per cento del totale. Negli anni Cinquanta del Novecento erano il 2,5, diventato il 7,5 negli anni Settanta e il 13 nel 2001. Praticamente il raddoppio dell'edificato in trent'anni.

Tutto questo cemento, si dirà, risponde a necessità e bisogni. Ma è così? Si costruisce, dicevamo, come nel dopoguerra, ma senza che ci siano gli stessi trend demografici o le stesse migrazioni interne. A

Roma il Piano regolatore del 2008 prevede nuove costruzioni per 70 milioni di metri cubi. Come se la città dovesse ospitare altre 300 mila persone. Mentre invece la popolazione romana diminuisce di 180 mila persone negli ultimi dieci anni. Contemporaneamente Roma soffre di un'evidente emergenza abitativa. Almeno 30 mila famiglie cercano casa e non la trovano perché quello che offre loro il mercato immobiliare non possono permetterselo. Né a questo bisogno supplisce l'edilizia pubblica, l'edilizia popolare, che praticamente non c'è. Più case si fanno più ce ne vorrebbero, diceva Antonio Cederna, fra i capostipiti delle battaglie per la tutela in Italia. Dal 1991 al 2001 l'Istat calcola un incremento delle superfici urbanizzate pari al 15 per cento, a fronte di un aumento demografico di appena lo 0,4, cioè 37 volte di più.

Se tanta gente resta senza casa e si costruisce tanto, vuol dire che questo tanto serve ad altri scopi. Serve soprattutto a chi costruisce, in assenza di una autorità pubblica che sia in grado di regolare questo eccesso e di soddisfare i bisogni reali di chi non ha casa. Una lottizzazione realizzata, anche se non venduta, serve a chi costruisce per andare in banca e farsi dare un fido per realizzare un'altra lottizzazione. E così via. Il diluvio di cemento non intacca il fabbisogno di case (che, per un numero crescente di italiani, è una tragedia). E qui questo discorso incrocia quello che riguarda la crisi dei mercati finanziari internazionali, che

stiamo tuttora attraversando, e che in America è stata generata proprio da un eccesso di offerta immobiliare. E pensare che fra i provvedimenti che il precedente governo aveva varato per fronteggiare quella crisi c'era anche il Piano casa - come se un raffreddore si potesse curare uscendo sudati in una notte di gelo.

A questo punto occorre aprire una parentesi. In tempi di Piano casa e di fervore cementizio, fa impressione sentire che la multiforme ricchezza del paesaggio rurale italiano è minacciata certo dall'espansione urbana, ma anche dalla sua banalizzazione, da quel velo di uniformità che si posa su di essa a causa dell'abbandono di molte colture (le estensioni coltivate sono passate da 23 milioni di ettari degli anni Trenta ai 13 milioni attuali). O anche perché si diffondono incontrollati i boschi (nei primi decenni del Novecento la loro superficie era di circa 3 milioni e mezzo di ettari, oggi occupano 10 milioni di ettari). O, infine, come conseguenza di concimi chimici e agricoltura industriale, che fanno scomparire paesaggi tradizionali ritenuti di ostacolo alle produzioni intensive: e così laddove c'erano campi promiscui con vegetazione e colture diverse ora si espandono monoculture - tutto mais, tutto girasole, tutto vite, tutto ulivi. Un esempio? La Toscana. Fino a tutto l'Ottocento in un'area di circa mille ettari si potevano contare almeno 24 tipi di seminativi arborati, 25 tipi fra pascoli e prati, 6 tipi di boschi, per

un totale di 65 usi diversi del suolo organizzati in circa 600 "tessere" di un ricchissimo mosaico paesaggistico. Ora su quella stessa estensione di usi se ne contano 18.

È l'abbandono uno dei fattori che minaccia i paesaggi rurali italiani, che invece hanno come elemento tipico la manipolazione dell'uomo, il quale nei secoli ha creato, regione per regione, luogo per luogo, assetti diversi. E dietro la manipolazione controllata c'è la manutenzione. Chi viene in Italia non è richiamato dalla naturalità del paesaggio, altrimenti se ne andrebbe in Amazzonia o sul Grand Canyon, abbiamo visto. Un anno fa è uscito un prezioso Catalogo dei paesaggi rurali storici italiani, lo ha curato un professore di Agraria a Firenze, Mauro Agnoletti, che ha coordinato alcune decine di collaboratori i quali hanno realizzato una mappa, regione per regione, di almeno centoquaranta paesaggi italiani che hanno conservato assetti tradizionali, hanno insomma rispettato, pur modificandosi, quello statuto di cui si parlava prima.

Nel catalogo sfilano pascoli arborati e orti periurbani, limonaie e filari di gelso. Nel Nord, riassume Agnoletti, sono ormai scarse le aree estese che conservano i caratteri tradizionali del paesaggio rurale. La montagna alpina presenta spesso zone con pascoli e terrazzi a vigneto, come in Valtellina o in Trentino. Sopravvivono le foreste cinquecentesche che i veneziani usavano per la costruzione delle navi.

Ma la pianura padana ha perso gran parte del paesaggio storico: troviamo tracce di fontanili, marcite, cascine e risaie, ma con pochissime alberature, un tempo invece estesissime. Nelle regioni centrali viene sottolineata la permanenza dei castagneti da frutto in Toscana, vecchi anche trecento, quattrocento anni, oppure le alberature nelle Marche, i tracciati della transumanza in Abruzzo. Al Sud, invece, la dotazione è molto più ricca: i mandorleti terrazzati del Gargano, i pistacchietti di Bronte, le viti maritate dell'aversano, una coltura vecchia anche duemila anni, citata da Columella, Varrone e Plinio, o ancora il paesaggio agrario della Valle dei Templi di Agrigento.

Molti dei paesaggi censiti hanno grandi attrattive per un turismo selezionato, in costante crescita. Ma è fondamentale che quei paesaggi restino vivi, che chi li abita non sia costretto ad abbandonarli e che si incentivino le produzioni di qualità. Il rapporto fra il buon cibo, il buon vino e un territorio ben conservato è un valore che il nostro paese sfrutta ancora poco, a differenza di altri. Ci siamo molto concentrati sui prodotti, poco sui paesaggi che li esprimono. Eppure gli esperti di marketing sanno che è indispensabile costruire "una storia" per vendere bene un formaggio o un olio: i nostri paesaggi sono ricchissimi di queste "storie".

Non c'è solo la semplificazione dei paesaggi a mettere a repentaglio la multiforme varietà dell'Italia

rurale. Le città si espandono, dilaga la cosiddetta "città diffusa". E gli spazi rurali periurbani sono i primi a soccombere. Quasi il nove per cento di tutta la superficie agricola italiana si trova intorno a grandi aree urbane, fra le quali le più importanti sono Milano o Napoli. I territori dell'agro romano fanno gola a nuovi e vecchi palazzinari. E una vera devastazione interessa l'area fiorentina, dove il paesaggio rurale della piana a ovest della città sta scomparendo e si sta realizzando la saldatura fra il capoluogo e gli insediamenti della provincia: uno degli ultimi baluardi di verde è l'area di Castello, sulla quale dovrebbero abbattersi più di un milione di metri cubi (la vicenda è ora in mano alla magistratura).

Sfogliando il catalogo sono molte le pagine in cui suonano i campanelli d'allarme. Ma una in particolare possiamo segnalare qui, quella dedicata al paesaggio agrario del Parco delle colline a nord di Napoli, un'area di oltre duemila ettari che dalle pendici della collina dei Camaldoli, dalle conche dei Pisani e di Pianura si infila fin dentro il centro storico della città, con le sue macchie di vegetazione e di giardini. L'area è saldamente tutelata e valorizzata dal piano regolatore, ma la sua vulnerabilità è massima. Lungo i confini meridionale e occidentale si aprono le voragini di numerose cave, profonde fino a ottanta metri, ora dismesse (quelle che si vedono nelle inquadrature del film *Gomorra*). In una di queste, a Chiaiano, è stata

sistemata un'imponente discarica che è stata riempita con l'immondizia dei napoletani.

In parallelo alla trasformazione rovinosa dei paesaggi, procede la mutazione di stato delle città. In tutta Europa – la vicenda è ampiamente analizzata – le città perdono i caratteri di finitezza e vedono svanire ovunque la loro forma. Gli insediamenti si spalmano e si riaddensano. Ma che tipo di edilizia prevale? Che tipo di sviluppo stanno conoscendo le nostre città? La tendenza che sta diventando dominante in Italia è quella dello spappolamento, la cosiddetta città diffusa, le città che invadono il territorio circostante, senza però che questo territorio diventi città, restando un ibrido, una specie di marmellata cementizia senza centro, senza luoghi di socialità. Tante villette, stabilimenti industriali, molti dalla vita brevissima, e centri commerciali, una città prevalentemente privata, dove si circola solo in macchina. Questo è un fenomeno che negli Stati Uniti e in molti paesi europei è più sviluppato che da noi, e infatti lì si dibatte moltissimo e si cerca di porvi rimedio. In Italia il problema si pone molto relativamente, ancora non se ne valutano gli effetti, i grandissimi costi economici, i problemi politici e amministrativi (chi comanda in queste aree che sembrano terra di nessuno?).

Leonardo Benevolo ha parlato in un suo recente libro di "fine della città". Non che la città sia finita, è finito, spiega, un ciclo storico della

città durato circa cinquemila anni. Fino a non molto tempo fa, forse un paio di decenni, le città pur grandi avevano in sé il senso del limite. Era possibile percepire dove la città terminasse e dove cominciasse la non-città. Questo accadeva persino dopo la crescita smisurata degli anni Cinquanta e Sessanta, quando ai centri storici si aggiunsero i nuovi quartieri residenziali e nacquero le periferie. «Lo spazio della città è in qualche modo percepito come un insieme, deve essere percorribile in un tempo breve e costituito di elementi ravvicinati. Detto in altri termini: la città ha un suo nome e una sua individualità paragonabile a quelle di un essere umano, ma grandemente più stabile». Non è un caso, aggiunge Benevolo, che la città nasca quasi contemporaneamente alla scrittura. La città è lo spazio comune, il luogo in cui si condividono speranze, sicurezze e in cui anche la paura dovrebbe essere mitigata. È fatta di parti private, individuali. Ma queste c'erano e ci sono anche fuori della città. Nella città ci sono, in più, gli spazi pubblici, le strade, le piazze, si mettono in comune alcuni servizi. Oggi diremmo che la città, come il suolo, l'acqua, la conoscenza, ha una porzione evidente di bene comune, non monetizzabile, di cui è ingiusto e ingiustificato che qualcuno si appropri. Questo spazio, fino a un certo momento della nostra storia, era ben definito, in esso si formavano comunità e si svolgevano conflitti anche aspri, si verificavano rimescolamenti e scontri sociali. Questo spazio conteneva il senso del

limite, un limite che si spostava, ma che non veniva annullato.

La "fine della città", secondo Benevolo, consiste nella fine di questa storia della città, di questa fisionomia della città. «A un certo punto questo limite è saltato. La trasformazione quantitativa diventa qualitativa. E, quando le dimensioni della città cominciano a somigliare alle dimensioni del territorio, l'equilibrio garantito per millenni salta. Questo processo, però, copre un periodo lungo. E noi ci troviamo al suo interno, forse alla sua soglia estrema». La nostra capacità di orientarci, di viaggiare, in una città si va smarrendo. Benevolo non è un catastrofista. Il fenomeno interessa tutto il mondo, quello industrializzato e ricco e quello povero. Le modalità sono ovviamente persino antitetiche: Kinshasa non è Los Angeles. Ma è paradossale che non si sappia più definire la città, sia in termini fisici che lessicali, proprio nel momento in cui, stando alle indagini dell'Onu, oltre metà della popolazione planetaria diventa abitante di una città.

Il punto è, dice con sguardo al tempo stesso colto e pragmatico Benevolo, che non si può lasciare a se stesso questo fenomeno. In effetti il problema riguarda più l'Italia di altri paesi appunto per i motivi che si è provato a spiegare prima. Qui si sconta l'anomalia del nostro paese rispetto agli altri, l'incapacità della politica di governare le trasformazioni urbane e territoriali, la debolezza

delle amministrazioni pubbliche nel confronto con la forza del settore immobiliare e finanziario. Lo sprawl urbano, come gli inglesi chiamano questo fenomeno della dispersione abitativa, avviene senza regole, anzi seguendo una sola regola, quella del mercato delle aree, della speculazione fondiaria e immobiliare: si costruisce dove si vuole, come si vuole, quanto si vuole, per chi si vuole. E così da Cuneo a Pordenone si stende la "megapolis padana". Così in Veneto, tra il 2001 e il 2006, sono state rilasciate concessioni edilizie per nuove abitazioni o ampliamenti per un volume pari a 94,6 milioni di metri cubi, sufficienti a dare alloggio a circa 788.000 persone, mentre nello stesso periodo la popolazione è aumentata di 243.000 abitanti (si può stimare che le concessioni edilizie siano sufficienti a soddisfare la domanda di case, comprese quelle per gli immigrati, per circa 25 anni). Sentiamo ancora Benevolo: «Oggi noi continuiamo a definire "campagna" una serie di posti che non sono altro che deserti in cui sopravvivono segni non più coordinati fra loro di una civiltà scomparsa a causa del disperdersi di frammenti della città». Spariscono le campagne bresciane, spariscono i campi del trevigiano ritratti da Cima da Conegliano. Lo sprawl c'è anche al Sud, fra Napoli e Caserta, è uno sprawl più scalagnato, ma sempre sprawl è. C'è anche alle porte di Roma. Si affaccia in Toscana e in Umbria.

Questo fenomeno è strettamente

intrecciato con lo svuotamento di residenti dai centri storici: ecco che la tutela di un patrimonio storico-architettonico come sono i centri storici (una caratteristica tutta italiana, il tessuto connettivo del nostro patrimonio artistico, un'altra di quelle cose notate dai viaggiatori antichi e che dà significato a tanti capolavori dell'arte italiana) si collega strettamente con una questione urbanistica, di scelte urbanistiche. Un centro storico, recitano i fondamentali della disciplina urbanistica, si tutela, si risana, si restaura se continua a vivere, se continua a ospitare tante attività, se al suo interno si salvaguardano molte funzioni e la residenza è fra queste, ma purtroppo è la più debole, quella che subisce di più i colpi di un mercato immobiliare impazzito e lasciato senza controllo. L'alternativa, quella che purtroppo si sta realizzando in maniera impetuosa, è la trasformazione dei centri storici in contenitori di quelle che si chiamano grandi funzioni direzionali, di uffici, di studi professionali, e poi - quelli più belli, quelli più fragili - di turismo, di intrattenimento.

Tutto questo è frutto di una smodata forma di *deregulation* urbanistica. Gli anni Ottanta, il "rito ambrosiano" confluito nel Piano di governo del territorio di Milano. L'addebito che più spesso viene mosso alle amministrazioni locali è quello di aver abbandonato la logica di una corretta pianificazione e l'idea stessa che un territorio vada governato attraverso una visione d'insieme e

non per sommatoria di progetti, che è invece la strada che rende l'autorità pubblica più debole rispetto agli interessi privati, più disposta agli accordi e ai negoziati con proprietari fondiari e immobiliari. In molte amministrazioni locali prevale una specie di pragmatismo spicciolo: è questo il nuovo abito indossato dall'antica mitologia dello sviluppo fondata sull'idea che la crescita sia garantita dalle quantità, in particolare dalle quantità di cemento piantato nel suolo, e dal consumo. Le parole come compatibilità e sostenibilità sono spesso esibite, ma appartengono più a una retorica ambientalista, che non alla sostanza di un progetto politico. E così accade che trovano accoglimento le spinte alla deregolamentazione e a contrattare con i possessori delle aree e con i grandi investitori gli interventi di trasformazione dei luoghi.

Come si attraversano queste trasformazioni, come ci si muove, come si viaggia in esse? È la questione sulla quale vorrei chiudere. Non siamo al grado zero in fatto di resistenza. A pochi chilometri da qui, a ovest di Milano, c'è il piccolo comune di Cassinetta di Lugagnano, milleottocento abitanti, il cui sindaco, Domenico Finiguerra ha fatto approvare un piano regolatore a crescita zero. Niente concessioni edilizie per nuove edificazioni, solo ristrutturazioni dell'esistente. Le concessioni sono onerose. Chi le ottiene, paga. Molti Comuni, strozzati dai tagli di trasferimenti, usano i soldi ottenuti con le concessioni

per mantenere asili, centri anziani, e per distribuire stipendi. E quindi territorio in cambio di bilanci appena appena decenti. Finiguerra ha invertito la logica, ha chiesto più tasse, ma non ha svenduto suolo. Sulla base di questo programma si è presentato alle elezioni e ha vinto. Come Cassinetta sono diversi i piccoli comuni virtuosi che imboccano questa strada. Molti al centro-nord, ma ora anche al sud. Certo, prima di rovesciare le politiche attuate a Milano o a Roma negli ultimi anni non basta l'esempio di Cassinetta. Ma intanto c'è. Come c'è il piano regolatore di Napoli, della città che è esemplare nella letteratura sulla speculazione devastatrice degli anni Cinquanta e Sessanta. È un piano regolatore che non prevede espansione. È stato redatto quando assessore della prima giunta Bassolino era Vezio De Lucia, è stato approvato nel 2000 e tuttora è un documento vincolante e in attuazione.

A Treviso un gruppo di contadini e di piccoli proprietari si sono visti trasformare i loro terreni da agricoli in edificabili. È bastato un voto del Consiglio comunale e in una notte quello che valeva 3 è schizzato a 30. Hanno però deciso di opporsi, hanno intrapreso la via delle osservazioni alla variante urbanistica e hanno chiesto, in parte ottenuto, che i loro terreni restassero agricoli. Radicchio e non capannoni. Ci sono le grandi associazioni di tutela, Italia Nostra, Legambiente, il

Wwf. C'è Slow Food con i suoi presidi. E poi ci sono i comitati. Qualcuno ha provato a contarli, sono circa quindicimila in tutta Italia. Molti al centro-nord, ma anche al sud. Nelle città grandi e piccole. Nelle zone agricole. In Toscana si è formata una rete di almeno duecento comitati, la presiede un illustre storico della letteratura, Alberto Asor Rosa. I comitati sono organizzazioni di cittadini nati con obiettivi molto specifici, piccoli, se volete – il parcheggio interrato o la strada che sfonda un'area verde –, ma che stanno compiendo un salto di scala, perché il parcheggio interrato o la strada sono ai loro occhi il terminale di una politica che va aggredita in toto e non a piccoli pezzi. Sono agguerriti, in essi si formano e si mescolano competenze tecniche e passione politica, si fa politica all'ennesima potenza. Si producono elaborazioni culturali. Pensate ai No-tav, ai No-Dal Molin, ai No-Ponte di Messina. E moltiplicate per cento, anche per mille. Sono composti da giovani, da pensionati, da insegnanti, da professionisti, da agricoltori. Si riuniscono la sera, fanno le ore piccole. Leggono montagne di norme urbanistiche, di relazioni tecniche. Ho assistito a decine di assemblee in cui, di fronte a obiezioni puntuali, un sindaco o un assessore si rifugiava in un balbettio ideologico. Vanno in piazza, si incatenano, usano la rete, fanno ricorsi ai tribunali amministrativi. Molte battaglie le perdono, ma molte le vincono. È un fenomeno vasto, multiforme, ancora

poco studiato. Ma è fondamentale per capire come dal basso può strutturarsi una forma di resistenza agli scempi e alle malversazioni. E anche, senza enfasi, una forma di rigenerazione democratica, un modo per rimettere in sesto meccanismi di rappresentanza che i partiti non sono più in grado di offrire.

È un viaggio anche quello compiuto da chi resiste. Un viaggio politico e culturale verso una dimensione collettiva più stringente, dopo l'ubriacatura individualista di questi ultimi decenni. Se di fronte ai problemi si esce da soli, è egoismo, diceva don Lorenzo Milani, se se ne esce insieme è politica. Ma è un viaggio di andata e ritorno, perché chi resiste adotta anche comportamenti individuali più a bassa definizione, meno imbrattati dallo spreco. Ed ecco che dietro a una battaglia per evitare che un paesaggio sia sfigurato spunta un'etica della responsabilità sia individuale che collettiva alla quale eravamo disabituati.



1.

Il «viaggio» ed il «teatro» sono le due grandi figure attraverso le quali l'Occidente ha cercato di leggere ed interpretare lo svolgersi della vita dell'uomo. Essere sulla scena della vita significa giocare di volta in volta parti diverse che tuttavia rinviano a pochi ruoli essenziali. La persona è maschera; l'uomo rischia sempre di perdere la propria verità, la propria misteriosa unicità, smarrendosi nell'universalità del personaggio. La persona non è il personaggio, il volto non è maschera: come vivere da uomini, come «interpretare» con verità il ruolo dell'uomo e rivelare il proprio volto, senza tuttavia perdersi nel personaggio e nascondersi dietro ad una maschera? Il «viaggio», viceversa, sottolinea contemporaneamente la dimensione spaziale, si va da un «qui» ad un «là», e la dimensione temporale: andare da «qui» a «là» esige del tempo. Questo tempo è il tempo della vita di ciascuno; ma che cosa rappresentano il «qui» ed il «là»?

2.

Punto costante della riflessione sapienziale, religiosa e filosofica sull'uomo è che non si nasce uomini ma lo si diventa, e spesso non si riesce a diventarlo. Vi è dunque l'attesa di una rinascita, di una seconda nascita: si nasce come gli altri animali ma per diventare uomini bisogna rinascere, bisogna nascere all'essere umano. Il «qui» è

la nuda vita, il «là» è la vita umana; la vita deve diventare umana, deve rinascere come umana. In tal senso l'uomo, in quanto uomo, è sempre il frutto di una ri-nascita. Non si decide di venire all'esistenza e di vivere ma non si può diventare uomini e vivere da uomini senza deciderlo, senza impegnarsi per esserlo. Il decidere rinvia all'impegno della libertà e della responsabilità: l'avventura, il viaggio, che porta all'essere umano non è un processo necessario, non è una realtà interpretabile come un'evoluzione inevitabile e certa. Il viaggio è quel tempo/spazio abitato dall'impegno della libertà/responsabilità che conduce all'uomo. *Homo viator*: non è l'uomo che si mette in viaggio, ma è il viaggio ad essere necessario affinché l'uomo diventi ciò che è; l'uomo si mette in viaggio per diventare uomo, ma anche: per diventare uomini bisogna sempre mettersi in viaggio. Nietzsche: come diventare ciò che si è. Il «diventare» è «viaggio».

3.

L'esperienza dell'uomo è viaggio; l'uomo diventa uomo attraverso un'esperienza, l'essere pienamente uomini non è un dato ma l'esito di un'esperienza. Appartiene alla «natura» dell'uomo il fatto che l'umanità è sempre qualcosa da guadagnare, da raggiungere e guadagnare. L'uomo è in cammino verso la sua umanità; l'uomo è in viaggio verso il suo essere

uomo; l'uomo per tentare di diventare uomo non può che mettersi in viaggio. *Erfahrung*, esperienza in tedesco, rinvia a *fahren*, camminare, marciare, percorrere, attraversare; *Das Fahren* è il viaggio. L'esperienza non è mai semplicemente il provare o il toccare o il sentire, ma è l'attraversamento del provare, toccare e sentire a partire da un senso, cioè da una direzione. In un viaggio non si procede mai a caso, sebbene poi il caso abbia sempre un ruolo essenziale all'interno di un viaggio che proprio per questo non potrà mai essere del tutto pianificato, progettato, programmato.

4.

Il viaggio può assumere la forma del fuggire-da o dell'essere attratti-da, e non raramente esso si sviluppa intrecciando queste due modalità. In entrambi i casi si tratta di un mettersi in movimento, dell'urgenza di un uscire/lasciare per aprirsi-a. Sul fuggire-da: *Genesi* 19, 14-17: «Alzatevi, uscite da questo luogo, perché il Signore sta per distruggere la città! (...) Fuggi, per la tua vita. Non guardare indietro e non fermarti dentro la valle». Ma anche *I promessi sposi*: «(l'innominato) s'era andato a cacciare in camera, s'era chiuso dentro in fretta e in furia, come se avesse avuto a trincerarsi contro una squadra di nemici; e spogliatosi, pure in furia, era andato a letto. Ma quell'immagine,

Materiali per una riflessione sul «viaggio»

Silvano Petrosino

Docente di Semiotica e Filosofia Morale

Università Cattolica, Milano

più che mai presente, parve che in quel momento gli dicesse: tu non dormirai (...) Indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza: ognuna ricompariva all'animo consapevole e nuovo, separata da sentimenti che l'avevan fatta volere e commettere; ricompariva con una mostruosità che que' sentimenti non avevano allora lasciato scorgere in essa (...) si proponeva d'abbandonare il castello, e d'andarsene in paesi lontani, dove nessun lo conoscesse, neppur di nome; ma sentiva che lui, lui sarebbe sempre con sé (...))» (capitolo XXI). Sull'essere attrattiva: «E su, su per la collina va la gente, con solletichini e bambolotti e rose e piume. Salgono, salgono, avanzano nella gran luce, nel gran calore, salgono gridando, ridendo, squittendo, come se ci fosse qualcosa a spingerli, laggiù, come se fosse il sole, lassù innanzi a loro - ad attirarli in quella piena, vivida, abbacinante radiosità verso... che cosa?» (K. Mansfield, *Ferragosto*).

5.

L'esperienza/viaggio è dramma. I due grandi viaggi dell'Occidente, quello di Abramo e quello di Ulisse, pur in presenza di differenze essenziali, sono tuttavia accumulati proprio dall'essere uno spazio/tempo drammatico. Il senso dei viaggi di Abramo e Ulisse è chiaro (né Ulisse né Abramo procedono a caso: il

primo è determinato a tornare a casa, il secondo è determinato a raggiungere la terra promessa), ma tale senso è sempre incerto, precario, non è mai garantito una volta per tutte ma sempre si configura come la scena (unione di spazio e tempo) dello svolgersi di un'avventura. Ogni volta il senso deve essere riguadagnato, ogni volta il soggetto deve di nuovo scegliere di mettersi in cammino e proseguire lungo la via. L'attraversare è un attraversare proprio perché non c'è alcuna garanzia che vi sia l'altra sponda, che la via sia quella giusta, che il senso sia quello adeguato. Un viaggio totalmente garantito non sarebbe un viaggio ma un mero spostamento da un «qui» ad un «là»; un'esperienza totalmente garantita non sarebbe un'esperienza ma un mero susseguirsi di sensazioni. L'esperienza/viaggio è dramma perché è abitata da imprevisti, incertezze, paure, inganni, debolezze, rinunce. L'esperienza, così come il viaggio, non può mai essere totalmente predeterminata o dedotta: essa è sempre del soggetto, è propria del singolo soggetto (non c'è un'esperienza universale, così come non c'è un unico viaggio per tutti), ma non è mai una «sua» proprietà. Non c'è esperienza e viaggio senza imprevisto e sorpresa, cioè senza incontro/scontro con l'altro.

6.

Il viaggio è ciò che non si può

organizzare, o meglio: ciò che si pianifica e progetta non è mai propriamente un viaggio. Certo, un viaggio può essere organizzato, ma se tutto rispetta il programma prefissato allora non si è compiuto propriamente un viaggio. Nell'organizzare e progettare il soggetto non può che riprodurre se stesso, l'organizzazione ed il progetto appartengono inevitabilmente allo stesso, sono sempre proiezioni del medesimo: il progetto è un'immagine dello stesso; viceversa, appartiene al viaggio l'incontro/scontro con l'altro. Un viaggio, un autentico viaggio, appartiene all'ordine dell'incontro/scontro con l'altro e l'altro è sempre ciò che non si progetta e non si inventa; in tal senso un vero incontro è un «evento» e non un «fatto»: un vero incontro non è mai deducibile, prevedibile, organizzabile, progettabile, cioè, in termini rigorosi, non può mai essere «fatto». L'esperienza, fin dal principio abitata dall'alterità, è un succedersi di incontri (scontri), cioè di eventi, e non un mero insieme di fatti.

7.

Quando il soggetto organizza e progetta egli non può fare altro che imporre, anche se spesso inavvertitamente, la legge del «qui» al «là»; viceversa quando viaggia/esperisce egli incontra il «là» anche nel «qui». Di conseguenza si può viaggiare anche stanno fermi nel «qui», così come si può riprodurre

insistentemente il «qui» anche andando «là». Ciò che dunque si può organizzare è in realtà un «tour», un giro, ma non un viaggio. Il «tour» è il girare intorno allo stesso, e il non allontanarsi mai realmente dal «qui» dello stesso; il viaggio è invece la rottura del «tour», è l'impossibilità stesso del cerchio. In un viaggio non si ritorna mai al punto di partenza: certo, Ulisse ritorna a casa, ma poiché il suo è stato un viaggio, l'Ulisse che ritorna non è lo stesso di quello che è partito. Un «tour turistico» non ha nulla a che fare con il viaggio, esso gira intorno ma non attraversa mai, non esce e non incontra; scrive al riguardo Augé: «(...) il viaggio turistico è costitutivo di non luoghi: chi viaggia non fa che passare da un luogo ad un altro; questa pluralità si ritrova più tardi nelle diapositive o nei filmati che il turista presenterà ai suoi amici, una volta ritornato a casa, imponendo loro il racconto del "suo" viaggio. Si potrebbe essere tentati di pensare che le guide di ogni tipo (quelle che l'abitante del luogo non legge mai) compensino in qualche modo la rapidità del passaggio, fornendo a chi le utilizza informazioni mancanti. ma queste guide, appunto, non vengono mai lette quando si è nel proprio paese (...) Il non-luogo è lo spazio degli altri senza la presenza degli altri, lo spazio reso spettacolo, spettacolo esso stesso già imbrigliato nelle parole e negli stereotipi che lo commentano

anticipatamente nel linguaggio convenzionale del folclore, del pittoresco, dell'erudizione. Il viaggio, qui, non è preso che come un particolare esempio (ma un esempio pregnante, perché combina un movimento e uno sguardo) di ciò che tende a diventare il nostro rapporto con l'altro nel mondo contemporaneo: un rapporto astratto nella misura in cui passa per una spettacolarizzazione dell'altro (...) Le rotonde che si sostituiscono agli incroci nel sistema stradale evitano sicuramente alcuni incidenti, ma potrebbero passare per il simbolo di uno spazio da cui è esclusa ogni possibilità di incontro» (M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 57-59).

8. Ancora sul rapporto tra «viaggio» e «teatro». Il viaggio è teatro ma non spettacolo, è teatro senza spettacolo; in un «tour» si è spettatori di uno spettacolo (si assiste ad una rappresentazione), in un viaggio si è attori di un dramma (si è presenti e non rappresentati). Da questo punto di vista un «tour», fosse anche dall'altra parte del mondo, resta incatenato al «qui» della quotidianità mentre il viaggio rompe il cerchio del quotidiano essendo investito dal «là» dell'inatteso: «Perché prendere parte ad una manifestazione per la strada, se nello stesso momento, grazie ad un apparecchio

televisivo, possiamo assistere tranquilli e al sicuro alla sua stessa *manifestazione*, proprio dove, prodotto-riprodotta, si offre ai nostri occhi nel suo insieme, facendoci credere che si svolge solo perché noi possiamo esserne i testimoni superiori? Alla pratica si sostituisce la pseudoconoscenza di una contemplazione superficiale, noncurante e soddisfatta. Ben protetto tra le quattro mura della sua esistenza familiare, l'uomo lascia che il mondo venga a lui senza pericolo, sicuro di ciò che vede e sente non lo cambierà in nulla (...) È il *divertissement* pascaliano, l'atto di voltarsi qua e là, il perpetuo alibi di un'esistenza ambigua che si serve delle contraddizioni per eludere i problemi e rimane indecisa in una quietà irresponsabile. È questo il confuso quotidiano (...) Il quotidiano è il movimento con cui l'uomo si tiene come a sua insaputa nell'anonimato umano (...) L'uomo della strada è fondamentalmente irresponsabile: ha sempre visto tutto ma non è testimone di nulla; sa tutto ma non può risponderne, non per viltà ma per leggerezza: non è veramente presente» (M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977, pp. 324-327).

9. La vera posta in gioco in un viaggio non è costituita dagli oggetti e dai luoghi che si incontrano ma dal soggetto che li incontra. Il

contenuto ultimo del viaggio è il viaggiatore stesso: da un «tour» si ritorna gli stessi, da un viaggio si torna inevitabilmente cambiati e quindi, in verità, non si ritorna affatto. Questo non vuol dire che gli oggetti e i luoghi incontrati non siano essenziali, ma essi si dimostrano essenziali proprio perché interrogano, coinvolgono e trasformano il soggetto che li incontra. Una esperienza/viaggio che non produca un cambiamento nel soggetto in essa coinvolto non è propriamente una esperienza/viaggio; o anche, come già sottolineato, al termine di un vero viaggio ci si trova sempre trasformati: o ancora: uno spostamento si rivela essere un viaggio quando il passaggio da «qui» a «là» si accompagna con l'inevitabile mutamento del soggetto in esso coinvolto. Da questo punto di vista è come se durante un viaggio tutto ciò che si incontra, persone e cose, animali e paesaggi, tradizioni e monumenti, ci interpellasse e ci sollecitasse a rispondere, trasformando così un mero spostamento in una vera esperienza, lo spettatore in attore: «Così fui l'ultima persona a rendersi conto che stavo andando via. Quando ripenso ai miei ultimi mesi in Africa, mi sembra che le cose inanimate fossero consapevoli della mia partenza molto prima di me. Le colline, le foreste, le pianure e i fiumi, tutta sapeva che ci dovevamo separare. Allorché cominciai a venire a patti

col destino iniziando le trattative per la vendita della fattoria, l'atteggiamento del paesaggio verso di me cambiò. Fino a quel momento io ne avevo fatto parte, la siccità era stata come una febbre, per me, la pianura in fiore come un abito nuovo. Ora la terra si staccava da me, si allontana un poco perché potessi vederla con chiarezza, tutta intera. Non molto diversamente si comportavano le colline, nella settimana che precedeva le grandi piogge. Una sera, all'improvviso, mentre le guadavo, compivano un ampio movimento e si rivelavano, si manifestavano, divennero distinte e vivide nella forma e nel colore, quasi volendo consegnarsi a me con tutto quello che contenevano, quasi aprendosi per lasciarmi camminare sul loro verde pendio, direttamente, da dov'ero seduta. Se ora un daino sbuca da un cespuglio, pensavo, vedrò i suoi occhi mentre volge la testa, vedrò come muove le orecchie: se un uccello si posa su un ramo, lo sentirò cantare. Nelle colline, di marzo, quel gesto di abbandono annuncia l'approssimarsi delle piogge: adesso, per me, annuncia la separazione» (K. Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, X ed., Milano 1986, p. 257).

10.

Un «tour» è per tutti e per chiunque (un identico programma del «tour» viene comunicato a tutti, indistintamente, tramite una

mailing list), un viaggio è solo per me. «A molti pare assurdo, andare in cerca di un segno. Forse perché per riuscire a trovarlo occorre uno stato d'animo speciale, non comune. Ma se si chiede un segno in quello stato di grazia la risposta non può mancare: è la conseguenza naturale della domanda. Non diversamente, nel momento dell'ispirazione, il giocatore raccoglie tredici carte, prende quella che si chiama una mano - un'unità. Dove gli altri non vedono nessuna possibilità, lui vede un grande slam che lo fissa in faccia. Ma c'è, nelle carte, il grande slam? Sì, per quel solo giocatore, in quel momento» (K Blixen, *La mia Africa*, op. cit., pp. 283-284).



Un libro per attraversare

Jean-Pierre Sonnet S.I.

Biblista, professore della

Pontificia Università Gregoriana

La Bibbia è il libro dei passaggi. Leggere il suo racconto è legarsi ad un personaggio – il popolo d'Israele – chiamato *ha-’ibrîm*, "gli Ebrei", ossia "coloro che attraversano", forse perché arrivati in Canaan da un'altra origine, da oltre il fiume.

La scena fondatrice della loro storia è quella di un attraversamento: il passaggio del mare. Momento chiave del loro esodo, della loro pasqua verso la libertà. Il vocabolo "pasqua", *Pesah* in ebraico, è egli stesso legato al campo semantico del passaggio; deriva da un verbo, *Pasah*, che significa "passare oltre"; e la festa viene giustamente chiamata in inglese *Passover*. Su un tale *Passover* viene anche imperniato il racconto evangelico, annodato e sciolto nella pasqua di Gesù.

Ha ragione il pittore, drammaturgo e scrittore Valère Novarina quando scrive: "Aprire Dio, è aprire un libro, aprire il libro che apre: il Mar Rosso, la tomba. I Cinesi hanno l'Yi-Jing che è il Libro delle Mutazioni", Israele offre al mondo la Bibbia, che è il libro dei passaggi, il libro del risorgere, del paradosso e del salto, il libro del capovolgimento, il libro pasquale: un libro per attraversare".

Un attraversamento in forma di nascita

Se la Bibbia è il libro degli attraversamenti, l'attraversare biblico riceve il suo paradigma e la sua metafora più radicale nell'esperienza della nascita – nella Bibbia, il più teologico è sempre il più antropologico. Siamo esseri di

nascita, ci ricorda la Bibbia, e questo passo è profetico per tutti gli altri. Nel libro della Sapienza, il Salomone greco riconduce i suoi ascoltatori all'entrata in scena comune a tutti: Anch'io sono un uomo mortale come tutti, discendente del primo essere plasmato di creta.

Fui formato di carne nel seno di una madre, durante dieci mesi consolidato nel sangue, frutto del seme d'un uomo e del piacere compagno del sonno. Anch'io appena nato ho respirato l'aria comune e sono caduto su una terra uguale per tutti, levando nel pianto uguale a tutti il mio primo grido.

E fui allevato in fasce e circondato di cure; nessun re iniziò in modo diverso l'esistenza.

Si entra nella vita e se ne esce alla stessa maniera. (Sapienza 7,1-6). Di questa nascita, portiamo d'altronde ciascuno un *memento* sul corpo, nell'ombelico, che è cantato nel Cantico come una "coppa rotonda" (Ct 7,3), e che il profeta Ezechiele trasforma in metafora per descrivere la terra d'Israele come "punto centrale" (e preminente) della terra abitata (Ez 38,12). Ma c'è un altro memoriale della nostra nascita nel nostro capo. Salve eccezioni, si entra nella vita di testa, come dei tuffatori. La Bibbia fa della parola *rosh*, la "testa", il simbolo di ciò che comincia, aprendo il passaggio a ciò che segue. Il primogenito è quello che, con la testa, apre il grembo materno e per questo prodigio è legato al mistero di Dio: "Ogni essere

che apre il seno materno è mio" (Es 34,19). A modo suo, la nascita ricorda che l'attraversare nella Bibbia è sempre un esito, attraverso una stretta, verso la vita.

In questa sensibilità alla nascita, il pensiero biblico interseca temi filosofici molto attuali. Se la filosofia moderna, a partire da Heidegger, ha evidenziato il nostro essere-per-la-morte, voci più recenti, quelle in particolare di Annah Ahrend, Paul Ricœur, Michel Henry e Claude Romano, hanno aggiunto a questa prospettiva un *memento nasci*: siamo anche, e saremo fino alla fine, esseri di nascita. Nessuno ha assistito alla propria nascita né l'ha vissuta in prima persona, eppure è l'evento che supporta nella sua verità tutti i fenomeni "generosi" dell'esistenza personale. Nel suo saggio, *L'événement et le monde*, Claudio Romano insiste: assumere il carico di questo evento non è stato possibile nell'istante, ma diventa l'opera della nostra vita, sebbene il dono della nascita "ecceda radicalmente ogni potere di appropriazione". Assumere la mia nascita significa allora assumere un passato mio e altro del mio – "la storia di altri, quelle dei miei genitori anzitutto, ma anche, per gradi, la storia di tutti gli altri", quindi "un passato più remoto di ogni passato assumibile". Ma assumere la mia nascita è anche accogliere in questo evento "la sorgente del possibile in generale", "un possibile di avvenire con il suo senso eccedente, irriducibile ai miei progetti".

Attraversare il mare: nascita e rinascita di un popolo

La Genesi è il libro della nascita, costellato di scene di nascita (Gen 25,24-26; 30,1-24; 35,16-20; 38,27-30) non è una sorpresa: si trova in testa! È scandito dieci volte dall'espressione "Queste sono le generazioni di ", in cui il generare è sempre problematico.

Il più naturale – concepire un figlio – ci diventa un miracolo, affidato alla provvidenza divina. Il libro che segue, quello dell'Esodo, è nondimeno segnato dalla simbologia della nascita. Si apre sulla vicenda delle levatrici che, sfidando la politica di purificazione etnica del Faraone, salvano i figli maschi ebrei. Ci ricordano quanto, nella specie umana, l'evento della nascita è sociale, e non puramente naturale. Nel caso umano, l'intervento di terzi che aiutano il nascituro a presentarsi nella migliore posizione, e accolgono il piccolo d'uomo, più vulnerabile e dipendente di ogni neonato, è cruciale. Ma le levatrici dell'Esodo sono anche profetesse dell'intreccio dell'intero libro, che racconta la nascita del popolo in quanto popolo – "il popolo dei figli d'Israele" (Es 1,9).

La nascita del popolo avviene nella pasqua, con il segno del sangue dell'agnello sulle porte e sugli stipiti, e nel passaggio del mare. Scrive Ilana Pardo, nel suo saggio *The Biography of Israel*: "Gli Israeliti sono liberati insieme, uscendo fuori dal ventre [womb in inglese] dell'Egitto. Una nascita nazionale, che si

svolge, come le nascite individuali (e tanto più nell'antichità), su un confine delicato fra vita e morte. Essa include la trasformazione del sangue da un significante di morte in un significante di vita. Essa include anche l'apertura riuscita del grembo [womb], la prevenzione che il grembo non si cambi in tomba [tomb]". La fase cruciale dell'evento si svolge nell'attraversamento del mare, scena drammatica in cui l'uscita del popolo si tramuta in disperazione. Di fronte al popolo il mare, dietro di loro gli Egiziani che incalzano. Ogni altra via è preclusa. È allora che, grazie a Dio e alla mediazione di Mosè, si apre quel mare che appariva un invalicabile ostacolo. "Le due enormi mura d'acqua, la rottura finale delle acque, e l'apparizione eccitante della terra asciutta rappresentano apparentemente insieme una nascita gigantesca, una nascita che è analoga alla creazione del mondo" (l'evento coinvolge il vento, l'acqua, l'asciutto, come il racconto della creazione in Genesi 1). E si può dire che la levatrice, intervenuta con mano potente lungo un'intera notte, è stata Dio stesso. Il grido del neonato, lo leggiamo nel capitolo successivo (Es 15), sotto la forma di un poema: "Mia forza e mio canto è Yhwh, egli è stato la mia salvezza". Nei capitoli dell'Esodo che seguono (16 – 24) è raccontata l'educazione basilare di un popolo bambino, che impara che cos'è mangiare, bere, camminare e parlare. In questi episodi della marcia nel

deserto, Israele impara a staccarsi da un'esistenza fetale, ovverosia dalla vita che ha conosciuto in Egitto, dove il nutrimento arrivava da solo – "eravamo seduti presso la pentola della carne" (16,2-3). Sullo sfondo di queste nostalgie fetali, Israele sta imparando che si entra nella vita nella dipendenza di un altro, che educa alla vita.

Nella Bibbia, l'"attraversare" è quindi molto più di un viaggio nello spazio; ha la forma di un nascere, implica il momento critico della rottura delle acque, della stretta, del primo respiro, momenti in cui la morte non è lontana dalla vita; fa intervenire una voce che chiama, una mano che afferra il nascituro quando si presenta; si prolunga con l'apprendistato dei primi passi nella vita nuova. Questo evento fondatore, scrive Claude Romano, è "in eccesso", sovrasta l'esistenza che segue, ed è destinato a dispiegarsi in questa storia. Nel caso de l'Israele biblico, la nascita si ripete nel ritorno dall'esilio. Questo ritorno è cantato dal profeta Isaia come un nuovo esodo lungo una via costruita dal Dio, "che aprì una strada nel mare e un sentiero in mezzo ad acque possenti" (Is 43,16). La madre è Gerusalemme, che accoglie nuovi figli neonati, tornati dall'esilio grazie al Dio levatrice:

Prima di provare i dolori, ha partorito;
prima che le venissero i dolori, ha dato alla luce un maschio.
Chi ha mai udito una cosa simile, chi

ha visto cose come queste?

Nasce forse una terra in un giorno,
una nazione è generata forse in un
istante?

Eppure Sion, appena sentiti i dolori,
ha partorito i figli.

"Io che apro il grembo materno, non
farò partorire?", dice il Signore.

"Io che faccio generare, chiuderei il
seno?", dice il tuo Dio. (Is 66,7-9; cf.
42,14).

Dall'angustia

Se la Torah narra una storia
fondatrice in forma di nascita, e se
i profeti la proiettano nella storia
"moderna" del popolo, il proprio
della terza parte della Bibbia
ebraica, gli scritti di Sapienza,
è di universalizzare l'esperienza
fondatrice nel presente del popolo.
L'attraversare, l'"uscire attraverso",
diventa in questi scritti, e in
particolare nei Salmi, l'esperienza
di ciascuno, fra morte e vita.

Nel Salmo 22, che si apre con le
parole pronunciate da Gesù sulla
croce, "Dio mio, Dio mio, perché
abbandonarmi?", il salmista, implora
Dio: "Non ti allontanare da me.
La stretta si avvicina. Altro aiuto
non c'è" (v. 12; nella traduzione
di Guido Ceronetti). La parola
"stretta" traduce qui l'ebraico
tsarah, l'"angoscia", nel suo senso
etimologico, letterale e fisico, di
"gola", "angustia". Ora, prima di
gridare aiuto a Dio dalla sua stretta,
il salmista rievoca la sua nascita:
Eppure dal ventre mi hai cavato tu
/ Tu ai capezzoli di mia madre mi
quietavi.

Caddi dall'utero sul tuo grembo / Dal
ventre di mia madre il mio Dio sei
tu, (vv. 10-11).

È la memoria della nascita che
viene in aiuto all'uomo nella
prova estrema, come l'evento
che ha aperto i possibili della sua
esistenza, in particolare i possibili
di Dio, poiché è stata l'evento di un
affidamento a Dio: "Dal ventre di
mia madre il mio Dio sei tu". Il Dio
levatrice della nascita non può non
assistere l'uomo che si affanna nella
stretta dell'ora.

Non è quindi una sorpresa se la
liberazione prende nei Salmi la
forma di uno scioglimento, di un
allargamento, di una dilatazione
dello spazio. Nel Salmo 118, l'ultimo
dei Salmi cantati nell'occasione della
Pasqua, il salmista, circondato da
nazioni minaccianti, intrappolato
dalla morte, è liberato e rende
grazie: "Dall'angustia ho gridato al
Signore: mi ha risposto il Signore,
e mi ha messo al largo" (v. 5).

Quando Dio interviene, fa passare
dall'angustia all'ampiezza, al luogo
spazioso, dove il movimento e la vita
sono liberi (cf. Sal 4,2; Sal 40,2-3).
"Ho il cuore stretto disserramelo,
fammi uscire da tanta angoscia",
implora il salmista (Sal 25,17). A
questo "Fammi uscire", il Salmo 68
aggiunge un indizio importante,
che proietta la nascita fino al punto
estremo della vita, quello della
morte: "Il nostro Dio è un Dio che
salva; a Yhwh Dio gli uscì della
morte" (v. 21).

Nascere di nuovo

Visto il suo intreccio e le prospettive
che apre, il Vangelo era come
promesso alla simbologia della
nascita. Nel racconto di Giovanni,
Gesù mette Nicodemo di fronte alla
necessità di una nuova nascita (Gv
3,3): "In verità io ti dico, se uno non
nasce di nuovo, non può vedere il
regno di Dio". Gli risponde Nicodemo:
"Come può nascere un uomo quando
è vecchio? Può forse entrare una
seconda volta nel grembo di sua
madre e rinascere?" (v. 4). La risposta
di Gesù fa intervenire gli elementi
già incontrati nel racconto della
creazione e in quello della traversata
del mare: "Se uno non nasce da
acqua e vento, non può entrare nel
regno di Dio". Le acque saranno in
questo caso quelle del passaggio del
Figlio, il vento sarà il Soffio intimo di
Dio stesso.

A queste parole, Gesù aggiunge
gesti quando interviene per l'amico
Lazzaro, morto e sepolto. Postosi
di fronte alla tomba, Gesù grida a
gran voce: «Lazzaro, vieni fuori!» Il
morto uscì, i piedi e le mani legati
con bende, e il viso avvolto da un
sudario. Gesù disse loro: «Liberatelo
e lasciatelo andare» (Gv 11, 43-44).
La scena annuncia quella della
risurrezione di Gesù. Anche nel suo
caso, la tomba poteva diventare
una matrice chiusa – rimanere una
tomba. Vengono donne, portatrice
di balsami, per ungere il morto.
Ma questi unguenti non sarebbero
anche quelli di una nascita? Non c'è
nascita senza balsami, in particolare
nell'Antichità. Alla loro insaputa,

le donne si sbrigano *anche* in quanto levatrici, chiedendosi tra loro: "Chi ci farà rotolare via la pietra dall'ingresso del sepolcro?" (Mc 16,3). Ma sono precedute dall'evento: "Alzando lo sguardo, osservarono che la pietra era già stata fatta rotolare, benché fosse molto grande" (v. 4). La risurrezione diventa allora un parto prematuro, e questo riporta il lettore alla risposta delle levatrici dell'Esodo: "Il re d'Egitto chiamò le levatrici e disse loro: "Perché avete fatto questo e avete lasciato vivere i bambini?" Le levatrici risposero al faraone: "Le donne ebraiche non sono come le egiziane: sono piene di vitalità. Prima che giunga da loro la levatrice, hanno già partorito!" (Es 1,18-19). La risurrezione-nascita di Gesù prende tutti di sorpresa, anche le levatrici, perché apre nella storia i possibili più impossibili, quelli di Dio. In questo, Gesù va oltre l'esclamazione di Giobbe: "Nudo uscii dal grembo di mia madre, e nudo vi [nel seno della terra madre] ritornerò" (Gb 1,21; cfr Qo 5,14). Nudo anche Gesù risorge dalla tomba, abbandonando il sudario e i teli della morte per una vita nuova (Gv 20,6-7). L'evento non ha avuto testimoni, fuori dal Dio che "ha risuscitato" il suo Cristo, "liberandolo dai dolori della morte, perché non era possibile che questa lo tenesse in suo potere" (At 2,24). Ma la nascita in questione è eminentemente sociale: colui che ha aperto la matrice della morte è il primogenito di numerosi fratelli. "Egli è anche il capo del corpo",

afferma Paolo, "egli è principio, primogenito di quelli che risorgono dai morti" (Col 1,18). In modo significativo, la lettera agli Ebrei mette il Salmo 22 sulle labbra del Risorto: "Annuncerò il tuo nome ai miei fratelli, in mezzo all'assemblea canterò le tue lodi" (Sal 22,23; Eb 2,10). Il salmo si era aperto con il grido di un unico ("Dio mio, Dio mio, perché abbandonarmi?"); si chiude con un annuncio al plurale, rivolto ai fratelli del primogenito: "Al popolo nascituro diranno: 'Ecco l'opera del Signore!'" (v. 32).

Vieni fuori!

Che cosa stiamo attraversando? La Bibbia risponde: la nostra nascita non è soltanto dietro di noi, è anche davanti a noi, se ne facciamo in modo creativo il simbolo fondatore della nostra esistenza. Scrive il biblista francese Paul Beauchamp: "L'uomo porta con lui il suo inizio, di cui deve decidere se è per lui una linea dove nascere o una linea dove morire". La Bibbia legge in chiave di nascita gli attraversamenti fondatori del popolo (l'esodo, il ritorno dall'esilio) e di Cristo, nella sua morte e risurrezione. Leggere i Salmi con il Risorto è fare l'esperienza del Dio levatrice, che ci libera dalla stretta, è sentire la voce del primogenito, già passato, che ci chiama: "Vieni fuori!".

«E quindi uscimmo a riveder le stelle»

Bartolomeo Sorge S.I.
teologo e politologo italiano,
esperto di dottrina sociale della Chiesa

Il tema del nostro incontro è il viaggio. Ma quale viaggio? A me è stato chiesto di rispondere a una domanda piuttosto generale: verso dove è incamminata l'umanità del XXI° secolo? Non c'è dubbio, infatti, che oggi il mondo sia in rapida e profonda trasformazione, ma dove stiamo andando? Che futuro ci aspetta? In realtà, siamo tutti disorientati, perché il cammino appare oscuro e incerto. Dominano – ha scritto Benedetto XVI – «un'atmosfera diffusa, una mentalità e una forma di cultura che portano a dubitare del valore della persona umana, del significato stesso della verità e del bene, in ultima analisi della bontà della vita». Perciò, è molto difficile «trasmettere da una generazione all'altra qualcosa di valido e di certo, regole di comportamento, obiettivi credibili intorno ai quali costruire la propria vita». Come ci dobbiamo comportare, soprattutto come educare le giovani generazioni ad affrontare in forma positiva il viaggio del XXI° secolo? La mia esposizione avrà due parti. Nella prima cercheremo di capire di che natura è il viaggio, il cambiamento, nel quale oggi noi siamo coinvolti: vedremo, cioè, che la crisi in cui ci troviamo e che siamo chiamati a superare non è normale: non è una delle solite crisi congiunturali, ma è una delle crisi strutturali, piuttosto rare, che la storia conosce. Nella seconda parte vedremo quali sono i valori fondamentali secondo cui

orientarci per superare la crisi presente, lasciandoci illuminare e guidare da essi nel nostro viaggio come da altrettante «stelle», simili a quelle che Dante rivede con gioia, uscendo dalla selva oscura in cui si era smarrito.

PRIMA PARTE: LA CRISI STRUTTURALE DEL XXI° SECOLO

La crisi che oggi viviamo non è una delle solite che caratterizzano da sempre la vita sociale, politica ed economica. È invece una di quelle crisi di natura eccezionale, che si verificano raramente, ogni qual volta, a seguito della crisi culturale, cambia pure la civiltà che su quella cultura si fondava. Usando gli strumenti concettuali forniti dall'antropologia culturale, è possibile distinguere due diverse forme di crisi: una di natura *congiunturale* e una di natura *strutturale*. Qual è la differenza? Ogni modello di società si può rappresentare come un edificio, una casa. Le fondamenta sono costituite dalla *cultura* di un popolo, cioè dalla omogeneità di valori, di costume, di lingua, di storia che sono all'origine di una nazione. Ora la cultura non rimane mai un discorso astratto, ma tende sempre a tradursi in istituzioni (i muri maestri della casa): la famiglia, la scuola, il lavoro, la politica... Una cultura tradotta nelle sue istituzioni e nelle sue strutture costituisce una *civiltà*.

La civiltà, dunque, è una cultura strutturata. Finché regge la cultura (il fondamento della casa), reggono le strutture (i muri maestri), cosicché una civiltà (un modello di società) può durare molto a lungo, nonostante il mutare dei suoi equilibri interni, cioè nonostante le numerose crisi congiunturali. Chiariamo brevemente la natura diversa di questo secondo tipo di crisi.

La crisi *congiunturale* si ha quando mutano gli equilibri interni di un modello di società, ma senza variazioni apprezzabili della cultura e dei valori, sui quali si fondano le istituzioni di una determinata civiltà. Finché reggono la cultura e i suoi valori (che sono come il fondamento della casa), il modello di società non è in discussione, reggono cioè le istituzioni che su quella cultura si fondano (i muri maestri della casa: famiglia, scuola, lavoro, sistema politico...). Ovviamente, gli equilibri interni di una società mutano a ogni cambio di generazione: muta il linguaggio, mutano i gusti letterari, il modo di vestire, l'arte e la musica...; tuttavia, questi mutamenti rimangono all'interno del medesimo quadro di valori, della medesima civiltà, finché tiene la omogeneità culturale (che sta alla base di un modello di società). Quando invece si trasformano la cultura e i valori su cui si regge l'equilibrio istituzionale (cioè, quando si incrinano le fondamenta della casa), allora la crisi diviene

strutturale, le istituzioni non reggono più ma vanno riformate e ripensate (cedono i muri maestri). Finisce una civiltà e ne inizia un'altra. Occorre ripensare il modello di società, costruire una nuova civiltà, cominciando da un nuovo fondamento, da un nuovo umanesimo, da una nuova cultura, sui cui poggiare le nuove strutture o istituzioni, ma senza smarrire quei valori fondamentali che sono insostituibili e sui quali si fonda ogni forma di convivenza civile. Ebbene, la crisi del nostro tempo è appunto di natura strutturale: è finita la civiltà industriale, durata più o meno trecento anni, e nasce la civiltà post-moderna o tecnologica; non regge più la cultura precedente con i suoi valori. La nostra, quindi, è una crisi di civiltà, una crisi di natura etica, di orientamento e di senso. Secondo un mio computo, la crisi presente è, forse, la quarta o la quinta crisi strutturale in duemila anni di storia del mondo occidentale. La prima fu la caduta dell'impero romano e la nascita del Sacro Romano Impero: un cambio di cultura, di civiltà. Un'altra crisi strutturale venne a seguito delle grandi scoperte geografiche: è cambiato il mondo. Un'altra ancora fu certamente la rivoluzione francese, che segnò la fine delle monarchie assolute e la nascita della democrazia; contemporaneamente, grazie all'introduzione della macchina nel mondo del lavoro, nacque la «civiltà industriale». Ebbene la

civiltà industriale, durata trecento anni, è entrata in crisi ai nostri giorni con la nascita della nuova civiltà tecnocratica: le nuove tecnologie applicate alla medicina, alla produzione, alla vita umana e sociale hanno cambiato la cultura e le vecchie strutture.

Il vero problema per la nostra generazione, che si trova a vivere il presente trapasso epocale da una civiltà all'altra (crisi strutturale), sta nel fatto che i modelli di ieri non servono più; quelli di domani non ci sono ancora. La nostra, perciò, è chiamata a essere la generazione del discernimento. Dobbiamo avere il coraggio di andare per strade nuove, realizzando una nuova sintesi culturale, ma, nello stesso tempo, dobbiamo recuperare e rafforzare quei valori essenziali, senza dei quali non si dà convivenza civile. Oggi, questa transizione da una civiltà all'altra è più difficile per il fatto che le grandi ideologie dell'Ottocento, che avevano alimentato la civiltà moderna, sono state smentite dalla storia e non possono più ispirare i nuovi modelli di società. Nel 1989 è implso il modello del «socialismo reale»; nel 2008, con la «bolla finanziaria» è esploso il «liberalcapitalismo», mentre il modello di «nuova cristianità» (la famosa «terza via» tra liberalismo e socialismo, elaborata soprattutto da Jacques Maritain) è tramontato in seguito all'estendersi del fenomeno della secolarizzazione e alle acquisizioni del Concilio

Vaticano II.

Nel frattempo, la «questione sociale» si è trasformata: dall'originaria «lotta di classe» tra proletari e capitalisti si è passati prima al confronto tra i modelli realizzati del socialismo reale e del liberalismo, poi all'esigenza di un nuovo modello di sviluppo globale attraverso un'equa distribuzione delle risorse tra Nord e Sud del mondo; oggi, infine, essa è divenuta «questione antropologica», perché è in discussione il modo stesso d'intendere la vita umana, la quale, attraverso l'uso delle biotecnologie di cui l'uomo dispone, può essere manipolata in mille modi: dalla fecondazione *in vitro* alla ricerca sugli embrioni, alla clonazione e all'ibridazione umana. Pertanto, il compito della nostra generazione è quello di costruire insieme, in un mondo globalizzato, un nuovo modello di società, a cominciare dal pavimento (dalle fondamenta) cioè da una nuova cultura, da un umanesimo nuovo, sulla cui base edificare la civiltà del XXI secolo. Ora, nella definizione del nuovo umanesimo su cui fondare il nuovo modello di società globale – casa comune di una umanità divenuta ormai una sola grande famiglia – bisogna salvaguardare quei valori essenziali che sono necessari ogni convivenza civile. Occorre cioè rinsaldare i tre capisaldi fondamentali della convivenza civile, che sono rimasti scossi dalla crisi strutturale in atto,

sui quali costruire la nuova cultura e il nuovo umanesimo, da porre a fondamento del nuovo modello di società globalizzata, della civiltà del XXI secolo. Questi capisaldi sono come altrettante stelle, alla cui luce ci dobbiamo orientare nella difficile opera di discernimento.

SECONDA PARTE: TRE «STELLE» PER ORIENTARCI NEL VIAGGIO

In assenza di modelli, dobbiamo andare per strade nuove. Abbiamo bisogno, perciò, di orientarci alla luce di alcuni principi e valori fondamentali, per non smarrire il cammino. Per restare fedeli al nostro tema, potremmo parlare di «tre stelle», alla cui luce camminare, per superare le difficoltà presenti e per mettere in grado noi stessi e le nuove generazioni di costruire insieme la nuova civiltà, fondata su un umanesimo nuovo. Infatti, sono soprattutto tre i valori fondamentali che ci consentiranno di oltrepassare le sfide del difficile viaggio del XXI° secolo: a) recuperare il concetto vero di «persona», che la crisi ha ridotta a «individuo»; b) imparare a fare un uso responsabile della libertà, che la crisi ha ridotto a «libertarismo»; c) aprirsi a una concezione integrale e «trascendente» della vita umana, ridotta oggi dalla crisi culturale e di civiltà alla sola sua dimensione materiale, «immanente», economica, consumistica.

a) Una forte identità personale
Il primo ostacolo al nostro viaggio viene dalla disgregazione della personalità, che oggi affligge tutti, ma soprattutto i giovani, a causa della frammentazione culturale e sociale in cui viviamo. La cultura dominante, riducendo la persona a individuo, rende difficile la formazione di una forte identità personale: «Le persone fanno sempre più fatica a dare un senso all'esistenza. Ne sono sintomi il disorientamento, il ripiegamento su se stessi e il narcisismo, il desiderio insaziabile di possesso e di consumo, la ricerca del sesso slegato dall'affettività e dall'impegno di vita, l'ansia e la paura, l'incapacità di sperare, il diffondersi dell'infelicità e della depressione». La causa di queste deviazioni è dovuta, in gran parte, al contesto socio-culturale attuale, caratterizzato da diversi soggetti di riferimento: questi sono «non solo la famiglia, la scuola, il lavoro, la comunità ecclesiale, ma anche ambienti meno definiti e tuttavia influenti, quali la comunicazione multimediale e le occasioni di tempo libero». Questa frammentazione rende difficile formare personalità equilibrate e mature. Infatti, «la molteplicità dei riferimenti valoriali, la globalizzazione delle proposte e degli stili di vita, la mobilità dei popoli, gli scenari resi possibili dallo sviluppo tecnologico costituiscono elementi nuovi e

rilevanti, che segnano il venir meno di un modo quasi automatico di prospettare modelli di identità e inaugurano dinamiche inedite. La cultura globale, mentre sembra annullare le distanze, finisce con il polarizzare le differenze, producendo nuove solitudini e nuove forme di esclusione sociale». I modelli educativi di ieri non servono più e i modelli nuovi non vi sono ancora; il nostro, pertanto, è tempo di discernimento, esige che la proposta educativa sia adeguata al mutare degli eventi, e prenda strade nuove. Ora, la radice dell'attuale crisi strutturale è l'individualismo, cioè la «falsa idea di autonomia che induce l'uomo a concepirsi come un "io" completo in se stesso, laddove, invece, egli diventa "io" nella relazione con il "tu" e con il "noi"». Pertanto, adeguare la proposta educativa a questa prima sfida della crisi strutturale di oggi significa rivalutare il concetto alto di persona quale veramente essa è: un «essere-in-relazione» che non può svilupparsi se non attraverso la relazione con l'altro. È sbagliato pensare che una persona si possa autosviluppare da sola, senza alcuna direttiva esterna, escludendo a priori ogni disciplina, ogni no, ogni intervento autoritario da parte degli educatori. Tutto ciò mette a repentaglio il consolidamento dell'identità personale: «Il mito dell'uomo "che si fa da sé" finisce con il separare la persona dalle proprie radici e dagli altri,

rendendola alla fine poco amante anche di se stessa e della vita».

b) Una libertà responsabile

La seconda sfida che nasce dall'attuale crisi strutturale sta nell'equivoca concezione di libertà, largamente diffusa. La cultura dominante, intrisa di individualismo (e di materialismo utilitaristico), conduce da un lato all'egoismo, al razzismo, alla xenofobia, e dall'altro a un falso concetto di «libertà», intesa come possibilità di scegliere e di fare ciò che si vuole, con l'unico limite del rispetto della libertà altrui. Lo Stato – si sostiene –, come non può imporre a nessuna donna di abortire, così non può nemmeno impedirlo, qualora una donna incinta decidesse liberamente di interrompere la gravidanza; come non può imporre a nessun malato di uccidersi, così non può neppure impedirlo, qualora un infermo decidesse liberamente di porre fine alle sue sofferenze con l'eutanasia; come non può imporre a nessuna coppia il ricorso alla procreazione medicalmente assistita, così non può impedirla alla coppia che volesse praticarla.

Questa concezione permissiva e tollerante di libertà ammette, secondo la mentalità corrente, un unico limite: il rispetto del diritto altrui; e riconosce, come unico principio di autorità e di verità, la volontà della maggioranza, intesa come somma delle volontà individuali. Al di fuori del diritto

altrui e della volontà della maggioranza, non si dà altro limite, né alcuna presunta verità o norma etica trascendente, che possano impedire la libera autodeterminazione dell'individuo. Per edificare la nuova società del XXI° secolo, è necessario formarsi all'uso responsabile della nostra libertà. Certamente il contesto di oggi è più difficile di quello di ieri e comporta rischi nuovi, finora sconosciuti; tuttavia questi rischi «accrescono lo spazio di libertà della persona nelle proprie decisioni e fanno appello alla sua responsabilità. [...] In una società caratterizzata dalla molteplicità di messaggi e dalla grande offerta di beni di consumo, il compito più urgente diventa, dunque, educare a scelte responsabili»¹.

I valori, infatti, non li crea lo Stato; il quale invece li trova, li tutela e li coordina in vista del bene comune. I valori, cioè, vengono prima della libera organizzazione della società, non dipendono da maggioranze provvisorie e mutevoli, ma sono iscritti nella coscienza di ogni persona e, in quanto tali, sono punto di riferimento normativo della stessa legge civile e dell'esercizio della libertà, finalizzato al raggiungimento del bene comune. Giovanni Paolo II fa una considerazione che invita a riflettere: «La coscienza universale giustamente reagisce nei confronti dei crimini contro l'umanità di cui il nostro secolo ha

fatto così tristi esperienze [si pensi, per esempio, ai *lager* nazisti o ai genocidi nella ex Jugoslavia]. Forse che questi crimini cesserebbero di essere tali se, invece di essere commessi da tiranni senza scrupoli, fossero legittimati dal consenso popolare?»².

La società umana è una comunità di persone in relazione tra loro, una famiglia, non un gregge di individui anonimi uno accanto all'altro, ciascuno dei quali pensa solo a se stesso. La libertà individuale comporta sempre una responsabilità sociale. Il bene comune non è la somma dei beni individuali, ma è il bene solidale e responsabile di tutti e di ciascuno. Quando si indebolisce lo spirito della solidarietà e della responsabilità, si affievolisce per ciò stesso la coscienza democratica. Ecco perché è urgente e necessario formarsi all'uso responsabile della libertà.

c) Una concezione trascendente della vita umana.

Una terza sfida della presente crisi strutturale sta nel fatto che la cultura dominante sostiene la «separazione tra le dimensioni costitutive della persona, in special modo la razionalità e l'affettività, la corporeità e la spiritualità. La mentalità odierna, segnata dalla dissociazione fra il mondo della conoscenza e quello delle emozioni, tende a relegare gli affetti e le relazioni in un orizzonte privo di

1 Ivi, n. 10.

2 ID., *Evangelium vitae* (1995), n. 70.

riferimenti significativi e dominato dall'impulso momentaneo»³. Questa separazione tra le dimensioni della persona ne mortifica gli aspetti trascendenti e spirituali e assolutizza le emozioni: «tutto ciò che "piace" e si può ottenere diventa buono», con la conseguenza che spesso gli educatori rinunciano a trasmettere valori e a promuovere l'esercizio delle virtù, perché ogni proposta direttiva oggi è percepita come autoritaria. Invece, «una vera relazione educativa richiede l'armonia e la reciproca fecondazione tra sfera razionale e mondo affettivo, intelligenza e sensibilità, mente cuore e spirito»⁴. Dunque, è necessario ristabilire l'unità e l'integrazione tra le dimensioni costitutive della propria personalità: «la creatura umana, in quanto di natura spirituale, si realizza nelle relazioni interpersonali. Più le vive in modo autentico, più matura anche la propria identità personale. Non è isolandosi che l'uomo valorizza se stesso, ma ponendosi in relazione con gli altri e con Dio [...]. Ciò vale anche per i popoli»⁵. Dio e la religione non si possono escludere dall'orizzonte umano. Quindi anche la formazione integrale della persona non può prescindere dalla dimensione spirituale e religiosa. Su questo punto insiste Benedetto XVI nella sua enciclica sociale:

uno sviluppo integralmente umano non può prescindere dal contributo della coscienza religiosa. È importante, oggi più che mai, mostrare che tra la ragione e la fede non c'è opposizione, ma complementarità. Solo un umanesimo trascendente può evitare che l'umanità globalizzata cada in «una visione empiristica e scettica della vita, incapace di elevarsi sulla prassi»⁶. Se faremo tesoro di queste riflessioni del più recente magistero sociale della Chiesa, proveremo anche noi il sollievo che provò Dante al termine del suo drammatico viaggio e, dopo il buio della selva oscura in cui si era smarrito, potremo ripetere con lui: «e quindi uscimmo a riveder le stelle»!

6 Ivi, n. 56.

3 CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, *Educare alla vita buona del Vangelo*, cit., n. 13.

4 Ivi.

5 BENEDETTO XVI, *enciclica Caritas in veritate*, n. 53.

