



Galleria San Fedele
Via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

Premio Arti Visive San Fedele 2005/2006

8 giugno - 15 luglio 2006

mostra a cura di

Andrea Dall'Asta S.I., Angela Madesani,
Daniele Astrologo, Chiara Canali, Matteo Galbiati,
Chiara Gatti, Angela Orsini, Stefano Pirovano

opere di

Alessandro Abbiati, Silvia Assenza, Marco Baj,
Domenico Buzzetti, Viola Cajo de Cristoforis,
Domenico Carella, Luca Casonato, Christian Castelnuovo,
Cristina Cherchi, Marco Citron, Federico Covre,
Mauro de Carli, Veronica Dell'Agostino,
Alessandra di Consoli, Martina Dinato, Claudio Gobbi,
Stefano Graziani, Teodoro Lupo, Marco Menghi,
Christian Luca Merisio, Gianni Moretti, Carlo Nonnis,
Paperkut (Robin Goode - Alessandro Scali),
Tomi Tanaka, Nicola Vinci, Yamilé Barceló Hondares

testi presentazione mostra

Daniele Astrologo, Guido Bertagna S.I., Chiara Canali,
Andrea Dall'Asta S.I., Matteo Galbiati, Chiara Gatti,
Angela Madesani, Angela Orsini

Giuria

Giuseppina Caccia Dominioni Panza, Chiara Chiavarino,
Andrea Dall'Asta S.I., Claudia Gianferrari,
Paolo Lamberti, Angela Madesani, Ada Masoero,
Lucia Martino, Silvana Turzio, Marco Zanta
e Daniele Astrologo, Chiara Canali, Matteo Galbiati,
Chiara Gatti, Angela Orsini, Stefano Pirovano

Conferenze di

Ezio Alberione, Secondo Bongiovanni, Giuseppe de Rita,
Silvano Petrosino, Fabrizio Quaglia, Salvatore Settis, Fabio Vittorini

ringraziamenti

Dario Bolis, Chiara Chiavarino, Bianca Longoni, Ornella Mignone

progetto grafico

Donatello Occhibianco

allestimento

Umberto Dirai

IL VIAGGIO

ESSERE IN / MOTO



FONDAZIONE CARIPLO



FONDAZIONE CARIPLO

Giuseppe Guzzetti

Presidente Fondazione Cariplo

E' una circostanza curiosa che il tema dell'edizione di quest'anno del Premio San Fedele sia incentrato sul "senso del viaggio". Un concetto che ho più volte ricordato nelle ultime settimane negli eventi celebrativi del 15esimo anniversario dalla nascita della Fondazione Cariplo, sorta, appunto, nel 1991, a seguito del processo di ristrutturazione del sistema bancario, dettato in quegli anni dalla legge Amato.

Il "viaggio" della Fondazione Cariplo è cominciato tre lustri or sono, molto dopo quello intrapreso da questo prestigioso premio e dalla Galleria d'Arte San Fedele. La Fondazione Cariplo è un'istituzione giovane; si può dire, cogliendo una metafora della vita, addirittura adolescente: eppure, in questi anni è cresciuta e cambiata molto, proprio come avviene nei giovani che trovano in quel periodo i maggiori mutamenti, dal punto di vista della maturazione fisica e intellettuale. Come accade in natura, succede che un giovane diviene "in gamba" se sono state poste basi solide per la sua crescita: questo avevano fatto le persone che ci hanno preceduto, ancor prima di affidare alla Fondazione Cariplo l'importante compito di svolgere la sua missione filantropica, fino ad allora di competenza della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.

In questi quindici anni di vita, la Fondazione ha sostenuto quasi 19mila progetti, con erogazioni per un importo complessivo di circa 1,2 miliardi di Euro. Cifra davvero ragguardevole che mostra il grande impegno della Fondazione a favore di enti non profit; all'arte e alla cultura sono stati destinati gran parte dei contributi, oltre il 35%, a sostegno di progetti importanti, di qualità, con la consapevolezza che, per fare innovazione, sia necessario sostenere le iniziative eccellenti che possono essere da traino per tutto il settore: il Premio Arti Visive San Fedele è una di queste.

Lungo questo viaggio, la Fondazione ha incontrato numerosi compagni con i quali condividere cammino, obiettivi, impegno e risultati. La Galleria San Fedele è certamente tra i compagni di lunga data, ed è un piacere, e un onore, avere contribuito anche quest'anno all'organizzazione della manifestazione.



Il viaggio della vita

Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele

La vita dell'uomo è come un lungo tracciato sul filo del tempo, l'incessante viaggio di un pellegrino alla continua ricerca di una meta, di un luogo in cui sostare, trovare riposo, pace. «La vita fugge e non s'arresta un'ora, e la morte vien dietro a gran giornate», dice il Petrarca. La vita è un viaggio veloce, rapido, che non conosce soste, interruzioni. Il viaggio è una delle metafore più dense e pregnanti della vita umana. Viaggio fisico da un luogo a un altro, ma anche (e soprattutto) viaggio rivolto alla conoscenza di se stessi e della propria coscienza. L'uomo può conoscere il mondo che lo circonda solo se conosce se stesso. Ricerca mai compiuta. Compito sterminato. Sondare l'animo dell'uomo è come compiere un viaggio attraverso una «foresta di simboli», suggerisce Baudelaire, o negli abissi del mare. «Entrambi siete tenebrosi e discreti: uomo, nessuno ha sondato il fondo dei tuoi abissi; mare, nessuno conosce le tue intime ricchezze: tanto gelosamente serbate i vostri segreti!». Viaggiare implica un lasciare, un separarsi, un abbandonare. Nel suo *Bateau Ivre*, Rimbaud elabora una metafora del viaggio intesa come frattura, allontanamento da tutto ciò che è noto. Soprattutto, il viaggio implica una perdita di sensibilità, il pieno abbandono al dolce fluttuare delle acque, a un lasciarsi ondeggiare che conduce verso l'ignoto del mare, simbolo dell'insondabilità del senso.

Il viaggio è dunque allontanamento, distacco, esilio. La morte non è forse l'ultimo viaggio che ogni uomo è destinato a percorrere, ritornando alla polvere da cui era stato tratto, approdando a quell'isola misteriosa e segreta così ben immaginata da Böcklin? Vivere significa muoversi, camminare, ritornare sui propri passi, districarsi in percorsi tortuosi, in una sorta di labirinto, come nelle cattedrali gotiche, scandagliando passo per passo l'oscurità dell'incognito, percorrendo un itinerario in cui ri-trovare il centro del mondo. In termini biblici, si tratta di raggiungere quella città meravigliosa che scende dal cielo, in quanto dono di Dio, la Gerusalemme celeste. Occorre superare il periferico per ritrovare se stessi. Bisogna percorrere un cammino di purificazione, di spoliazione, per riconoscere il centro del mondo, il senso più profondo della propria vita. Viaggiare significa giungere a una soglia, a un limite, oltre il quale si compie l'ultimo viaggio. Tutte le culture hanno sottolineato questo aspetto, a cominciare dal mondo ebraico, in cui la parola *derek* significa la strada, il sentiero indicato da Dio stesso e che l'uomo è chiamato a percorrere. Il Dio della vita indica all'uomo il suo cammino la cui meta è pace, gioia, fraternità, prosperità di una comunità. La meta è spesso rappresentata dal simbolo della festa, in cui c'è un banchetto da condividere. Si mangia insieme nella gioia di una comunità. Raggiungere la meta significa condividere.

Quale viaggio?

Via, sentiero, cammino, pellegrinaggio, il simbolo del viaggio attraversa tempi, culture, spazi, sino a raggiungere il nostro presente quando diventa manifesto programmatico della *beat generation*. Come dimenticare l'*On the road* di Jack Kerouac per il quale «la strada è la vita». Viaggio del nomade, del pellegrino... viaggio virtuale telematico in cui tutto può diventare luogo di esplorazione di un impensato mondo tanto artificiale quanto improbabile, eppure affascinante e seducente. Mondo di ambigue e fugaci rappresentazioni. Certo, quando si pensa al viaggio, oggi più che mai, pensiamo a una molteplicità di modalità con cui possiamo compierlo, ma soprattutto ci chiediamo il senso del nostro viaggio. Per gli antichi, il viaggio, compiuto dall'eroe tra prove e sofferenze indi-

cibili, spiegava il fato e la necessità ai quali la volontà dell'uomo non poteva fare a meno di piegarsi. Il viaggio eroico rappresentava un banco di prova delle virtù del viaggiatore: coraggio, lealtà, fedeltà, resistenza, dominio di sé, capacità di sopportare il dolore. Per gli antichi, il viaggio era legato alla trasformazione di chi lo compiva, a un'esperienza dotata di senso. Un rito. Se la stabilità era segno di pace, di riconciliazione tra mondo umano e mondo divino, il viaggio era il tempo verso la sapienza, la saggezza, il dominio di se stessi. L'uomo poteva compiere un cammino iniziatico, sapienziale. Diventando pienamente uomo. Viaggiare è conoscere. Come per Platone, per il quale la conoscenza è un «volare sulla biga alata», nella direzione del Bene, della Verità, dell'Uno. Viaggio verso la contemplazione dell'assoluto. Viaggio che viene declinato nell'antichità in molteplici modalità. Pensiamo al viaggio di Ulisse. Il viaggio dell'eroe omerico è un viaggio di ritorno (*nostos*), dalla guerra di Troia alla sua nativa Itaca, la patria lasciata, mai dimenticata e ritrovata con la moglie Penelope e il figlio Telemaco. Un viaggio riconducibile a una forma circolare dove la finalità ultima della meta, il raggiungimento di uno scopo, la ricongiunzione, la riconquista definitiva della stabilità attorno ai valori originari, diventa l'elemento centrale della narrazione. Tuttavia, il viaggio di Ulisse non consiste semplicemente nell'approdo alla sua isola, ma nel superamento di mille ostacoli, prove e pericoli. Il viaggio si fa allora conoscenza, scoperta, possibilità di esplorare mondi ignoti e sconfinati. Il viaggio diventa ricerca del nuovo, esplorazione portata dal desiderio e al tempo stesso dalla paura e dallo sgomento nei confronti di tutto ciò che è estraneo.

L'ignoto seduce e spaventa, affascina e atterrisce. Il viaggio misura la distanza che ci separa dalle realtà sconosciute, prova la disponibilità ad accettare il confronto, la capacità di relazionarci alla diversità. Il viaggio misura la disponibilità ad affrontare l'imprevedibile. Il viaggio non può essere separato dal suo percorso. Ulisse affronta mondi fantastici, popolati di mostri, maghe, sortilegi, da tentazioni minacciose e mortali. Attraverso queste prove Ulisse ha la possibilità di conoscersi, sopportando con tenacia avversità naturali, mettendo in atto astute strategie nell'aggirare situazioni in apparenza senza via d'uscita. Eroismo, coraggio fisico, gusto del rischio e dell'avventura, temerarietà, intelligenza, sono solo alcune caratteristiche senza le quali il viaggio non conoscerebbe ritorno. Nell'interpretazione dantesca, il viaggio di Ulisse si fa violazione del limite, di un territorio inesplorato che l'uomo ha violato. Nel Canto XXVI de *l'Inferno*, Ulisse è abitato da una sete sfrenata di conoscenza e quindi colpevole. Il peccato di Adamo, il «trapassar del segno», l'andare oltre, lo porta alla morte. Il «folle volo» conduce Ulisse a violare le leggi divine. Non solo. Se Ulisse è posto da Dante tra i consiglieri fraudolenti, è perché che non è stato solo nella sua impresa, ma ha coinvolto nel suo viaggio folle anche i suoi compagni, facendo leva su nobili aspirazioni, per una mira che non gli era consentita. Follia di una ricerca temeraria in cui l'uomo osa imporre la propria volontà agli dèi. Peccato di presunzione che rappresenta un sovvertimento dell'ordine dell'universo, che in quanto tale è follia. Volontà assurda, supportata dall'incapacità di accettare il limite umano.

Nella letteratura ottocentesca, il viaggio diventerà sempre più metafora dell'abbandono, in cui il navigante si fa naufrago nei gorgi dell'esistenza. Il viaggio diventa un tuffo nell'infinito, come nel celebre quadro di Caspar David Friedrich, in cui l'uomo, giunto sulla cima di un monte, compie un altro viaggio, in cui la meta si annulla di fronte alla contemplazione dell'illimitato, nel silenzio di spazi infiniti che si dischiudono nell'annullamento di

ogni orizzonte. Un tuffo nell'immensità, in paesaggi sconfinati. La meta del viaggio è silenzio. È un abbracciare con lo sguardo l'immensità di un cosmo che nasconde il suo segreto. Contemplazione di un'immensità sconfinata. Come dimenticare il Leopardi, quando canta i suoi «interminati spazi» e «sovrumani silenzi»? «E 'l naufragar m'è dolce in questo mare». Si tratta di un viaggio compiuto nel mare dell'infinito, ben diverso da quello vissuto da Robinson Crusoe. L'eroe si affida alla legge del mare, sfidando i limiti ai quali era costretto dai confini di un'isola sperduta. Viaggio per resistere all'angoscia, allo scoraggiamento, giungendo all'organizzazione di una vita che appare come metafora della nascita della modernità, di una civiltà in continua evoluzione.

Viaggio verso se stessi

Nel mondo contemporaneo, il viaggio è spesso esaltato come espressione di libertà e di fuga dalla costrizione della noia e dalle consuetudini della vita quotidiana. Il viaggio si fa allora semplice *tour* concepito come svago, come un girovagare senza meta. Come piacevole accumulo di esperienze. Viaggio come sorgente di piacere, di tregua dalle difficoltà del quotidiano.

Il viaggio della vita inizia nel momento stesso in cui l'uomo esce dal grembo materno e assume il carattere di una ricerca rivolta alla conoscenza di sé. L'Ulisse di Joyce scopre che noi «camminiamo attraverso noi stessi, incontrando ladri, spiriti, giganti, vecchi, giovani, mogli, vedove, cugini. Ma sempre incontriamo noi stessi». L'Ulisse di Joyce è dunque un eroe viaggiatore, in continua peregrinazione, che vive il proprio viaggio nella moderna città di Dublino, sede di una ricerca di senso da compiersi nel continuo scorrere della vita, in un flusso inesausto di pensieri. Viaggio è interrogazione continua, inesausta ricerca di senso. Ben diverso dal viaggio compiuto da Sal e dall'amico Dean, come racconta Kerouac in *On the road*. Si tratta di "eroi" che vivono alla giornata, rompendo i rigidi schemi borghesi di una vita tranquilla e già definita dalle consuetudini. Il viaggio rompe la monotonia della vita, permettendo all'uomo di confrontarsi con sempre nuove realtà. Certo, vivere inedite forme di esistenza allontana il pericolo della noia, della monotonia, del grigio mondo del sempre uguale. Ma dove conduce questo viaggio? Viaggiare è girovagare. E il viaggio è maestro di vita. Permette la riconquista di un primitivo istinto di innocenza. Lascia emergere la creatività contro il conformismo soffocante e la noia degli ideali tradizionali. Vivere è compiere un viaggio reale e al tempo stesso virtuale, compiuto tramite l'uso di sostanze stupefacenti, come l'alcool o la *marijuana*. Viaggi in paradisi artificiali.

Esiste una meta da raggiungere? No, ma che importa? Il senso del viaggio sembra esaurirsi nel viaggio stesso, nell'essere continuamente sulla strada, in una continua e incessante partenza. Ma da dove? Verso dove? Certo, la meta da raggiungere può essere un paese, una città. Tuttavia, il viaggio per le strade infinite del Texas e del Messico, è un viaggio verso il nulla, la cui finalità non è arrivare, ma muoversi, quasi si trattasse di fuggire da un'ansia e da un male di vivere che non cessano di emergere, malgrado la ricerca di soffocare questo disagio attraverso continue e rischiose vie di fuga. Una vita lungo la strada. Viaggio attraverso l'irrequietezza, come nei viaggi di Bruce Chatwin, nell'impossibilità di fermarsi, di sostare un momento con se stessi. Leggendaria utopia di un mondo migliore, alla ricerca di un'improbabile autenticità.

Compiere il viaggio con qualcuno

Tuttavia, con chi compiamo questo viaggio? Il viaggio può essere compiuto da soli, come Narciso che compie la propria ricerca solo con se stesso, meglio con la propria immagine. Narciso si innamora della propria immagine riflessa sull'acqua, chiudendosi a ogni rapporto con l'esterno. Ma Narciso non ama se stesso, quanto piuttosto la propria immagine. La ricerca di se stessi attraverso se stessi conduce alla sterilità, all'isolamento, alla morte. Questo viaggio assume un significato reale solo se vissuto in compagnia di un altro, di un tu col quale dialogare, incontrarsi, confrontarsi. La Bibbia traccia un lungo percorso il cui filo è costituito dalla trama infinita di relazioni, di incontri, di scontri. Al centro, è la relazione tra Dio e il suo popolo Israele, tra Dio e l'uomo, ogni uomo. Paolo ricorda come «Isaia giunge ad affermare: Io, il Signore, mi sono manifestato anche a quelli che non si rivolgevano a me» (Rom 10, 20).

Nelle *Confessioni*, Agostino pone come interlocutore un tu amante, Dio stesso, l'Essere Eterno:

Del resto che segreti avrei per te, Signore, che coi tuoi occhi denudi l'abisso della coscienza umana, anche se non volessi confessarmi a te? Nasconderei te a me, non viceversa. Ora poi che il mio pianto testimonia il fastidio che provo per me stesso, sei tu la luce e il termine del desiderio, del piacere, dell'amore, fino a farmi arrossire di me stesso, a fuggire da me per abbracciare te, a non voler piacere né a me né a te se non per quello che ho da te. Sono tutto davanti a te, Signore, comunque io sia. E con che frutto io mi confessi a te, l'ho detto. Non con parole che hanno corpo e suono, ma con parole dell'anima e grida del pensiero, che il tuo orecchio conosce. Se son malvagio confessarmi a te altro non è che dispiacermi; se devoto, altro non è che rendertene merito, perché tu, Signore, benedici il giusto, ma prima, quando ancora è empio, lo giustifichi. Perciò la mia confessione al tuo cospetto, Dio mio, si fa in silenzio e non si fa in silenzio.

Tace la voce, grida il sentimento. E io niente di vero dico agli uomini che tu non abbia saputo già prima, e tu da me niente vieni a sapere che non m'abbia tu stesso detto prima. (2.2)

Agostino condivide la ricerca di se stesso con un *tu* vivo a cui tutte le creature rimandano. Compie il viaggio della sua vita insieme a un Altro. Viaggio attraverso gli abissi insondabili della propria coscienza, in un continuo dialogo con colui che è all'origine della vita. Viaggio che interpella, pone in discussione, interroga continuamente la sua esistenza. Viaggio che è dialogo, relazione. Viaggio percorso lungo il filo invisibile delle parole proferite, ascoltate, meditate, attraverso un incontro di sguardi. Viaggio che segna i tempi e gli spazi della nostra trasformazione, conversione, come mostra Ignazio di Loyola. Il fondatore della *Compagnia di Gesù*, da uomo prigioniero del proprio onore e della propria posizione sociale, compie un lungo viaggio interiore, liberandosi dal labirinto delle rappresentazioni che lo tenevano imprigionato nel soddisfare la propria immagine e la propria fama, sino al riconoscimento che la propria identità si fonda sul dialogo con un *tu*. Viaggio verso l'incontro con l'altro, in un cammino che si fa itinerario da una religiosità superficiale e convenzionale che non ha alcuna presa sulla vita a una relazione con un Dio che permette all'uomo di farsi pienamente uomo, soggetto responsabile delle proprie scelte. Signore di se stesso. Viaggio attraverso il dolore, la sofferenza, la morte delle false immagini di sé, condizione indispensabile per diventare uomini adulti che assumono la responsabilità etica della propria vita. Condizione necessaria per morire a se stessi e diventare uomini liberi.

Il viaggio di Israele

Una straordinaria parabola del viaggio compiuto è esemplificata dal popolo di Israele. Il popolo ebraico compie un cammino che non sembra conoscere fine. Cammino incessante fin dalle più antiche origini, da quando l'umanità è costretta a mettersi in viaggio. Vale a dire da sempre. Da Adamo, dal momento in cui deve lasciare il Paradiso perduto, il viaggio definisce la condizione stessa dell'uomo biblico in continua ricerca di una meta: Dio stesso. «Io sono un forestiero davanti a te, un pellegrino come tutti i miei padri» (Sal 39, 7-13): ogni uomo è come un forestiero sulla terra, alla continua ricerca della propria patria. È un andare senza sosta perché «Il Signore Dio scacciò l'uomo dal giardino di Eden perché lavorasse il suolo da cui era stato tratto» (Gen 3, 23). Adamo parte, lascia la terra sulla quale Dio l'aveva posto. Il suo viaggio è come un esilio, un cammino verso la patria perduta, meglio verso una relazione da riallacciare nella sua pienezza. Si tratta di un viaggio che è allo stesso tempo punizione e cura, castigo e purificazione. Da Adamo il viaggio continua, con Caino, dopo avere ucciso il fratello: «se coltiverai la terra, essa non ti darà più il suo prodotto e tu sarai ramingo e fuggiasco sulla terra» (Gen 4,14). Il viaggio è punizione, condanna, anche se sotto la protezione di Dio: «però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte» (Gen 3,15). La sua vita è un calpestare continuamente la terra, innaffiata dal sangue del fratello ucciso. La vita è un lasciare le proprie orme sul suolo, un continuo ricordare che l'uomo viene dalla terra e alla terra è destinato a tornare, un lasciare le tracce del proprio dolore.

E il cammino dei figli d'Israele verso la terra promessa continua. Da Abramo che deve «obbedire a Dio partendo per un luogo che doveva ricevere in eredità e che parte senza sapere dove andare» (Eb 11,18). Si tratta del viaggio dell'abbandono e della fiducia in un Dio che promette ad Abramo una discendenza numerosa come le stelle del cielo. Viaggio verso l'ignoto, nella fiducia nel Dio della vita che ama i suoi figli, li protegge e li sostiene nel momento della prova. Dio è sempre vicino al suo popolo. È come una nube che indica il cammino durante la traversata del deserto, un custode che sta in agguato per proteggere la sua vita: «Il Signore è il tuo custode, il Signore è come ombra che ti copre, e sta alla tua destra» (Sal 117, 5). Anche quando Israele, dopo la traversata del deserto crede di avere raggiunto per sempre la terra promessa, si accorge che il viaggio non è ancora terminato. Questa terra è abitata da una moltitudine imprecisata di popoli che Israele immagina di dimensioni gigantesche, terribili, proiettando su di loro le proprie angosce, paure, ansie... E il viaggio continua, senza fine, tra conquista della terra promessa ed esilii. In un'alternanza di vittorie e di sconfitte, di gioie e di drammi, di ombre e di luci. Viaggio continuamente solcato da tradimenti come da pentimenti. Il viaggio dell'Alleanza tra Dio e il suo popolo è incerto, discontinuo, imprevedibile.

Sino ad arrivare al *Nuovo Testamento*, quando Gesù si pone come colui che è continuamente in cammino, in viaggio verso la consegna di se stesso, nel dono della propria vita, sino a trovare la morte nella città santa di Gerusalemme, meta ultima di ogni pellegrinaggio. Gesù è in viaggio, in quanto è la "Via". Viaggio esemplare di colui che è «Via, verità e vita». Viaggio che ogni cristiano è invitato a condividere. Viaggio che dà senso alla vita stessa dell'uomo. Dio si incarna, si fa uomo per intraprendere il viaggio verso il Padre. È un cammino che passa attraverso la passione e la morte ma che si conclude con la risurrezione. È il viaggio rivolto ai figli di Dio, chia-

mati ad andare in tutto il mondo (cfr Mt 28,19), per annunciare la buona notizia che Dio ci ama. È un viaggio dalla schiavitù alla libertà, dalla morte alla vita. Viaggio che non conosce riposo: «Le volpi hanno le loro tane e gli uccelli del cielo i loro nidi, ma il Figlio dell'Uomo non ha dove posare il capo» (Lc 9,58). Il Figlio dell'Uomo ripone la propria fiducia in Dio, abbandonando le false sicurezze che danno l'illusione di essere onnipotenti, padroni della propria vita, gettando gli idoli che possono solo esorcizzare la paura della morte. In questo senso, la vera dimora del cristiano è il viaggiare stesso, il suo continuo peregrinare, il suo calpestare la terra. Il mondo intero è la sua casa. Ma la sua vera dimora è la casa del Padre, inscritta nel cuore di ogni uomo.

Come per Francesco Saverio, apostolo delle genti, patrono delle missioni, che dedica la sua vita all'evangelizzazione dell'Oriente. Attraverso l'India, il Giappone... sino ad arrivare di fronte alla Cina, nel desiderio di evangelizzarla. Meta mai raggiunta dei propri pensieri, desideri... Viaggio verso paesi lontani, popoli e culture sconosciute. Viaggio verso culture differenti con le quali creare un dialogo, un punto di incontro, spazi di relazioni e di vita. Cristo è morto e risorto. Il Padre l'ha risuscitato. Ha compiuto il viaggio dalla morte alla vita. Viaggio che attende ogni uomo. La buona notizia è annunciata agli estremi confini della terra. Meta molto diversa da quella di Ulisse, del suo ritorno alla mitica Itaca, dove l'attende la fedele Penelope. Certo, in questo viaggio Ulisse è cambiato, trasformato. Ha superato innumerevoli prove, ma il punto di partenza e il punto di arrivo coincidono. Ulisse approda a una terra che già conosce. Ulisse torna a essere il capo della comunità che aveva lasciato anni prima. La meta del cristiano è invece la Gerusalemme celeste, dove ogni differenza tra il giorno e la notte scompare, in quanto la luce di Dio è presente ovunque, sempre. In questa meravigliosa città dai materiali trasparenti, che si lasciano attraversare dalla luce, scomparirà ogni affanno, ogni lamento, ogni dolore. Questa città è dono di Dio che scende dal cielo. Non è costruita dalle mani dell'uomo. E Gerusalemme sarà la città della pace, della riconciliazione tra uomo e uomo, tra uomo e Dio. Città del Dio con noi. È la città santa pronta ad accogliere tutti i popoli della terra. In questa città non ci sarà più violenza. Le sue porte non saranno mai chiuse. Già nel viaggio della nostra vita, siamo chiamati ad abitare questa meravigliosa città. Città dell'incontro, del dialogo, della pace. Città che si nasconde nei desideri più profondi dell'uomo. Si tratta di un viaggio verso la città della nostra speranza. Viaggio che per Dante si conclude nel Paradiso, con la *visio beatifica*, con la visione stessa di Dio, scopo di tutta l'esistenza umana. Perché l'amore non può trattenersi dal vedere ciò che ama.

Viaggio verso l'altro

Il viaggio non può essere senza meta, compiuto per se stesso. Il viaggio implica un cammino, una meta, un orientamento. Una tensione. Viaggiare vuole dire porsi in cammino. Dirigersi verso... Significa rispondere a una chiamata. Quanto più sicuro sarà il nostro passo, radicato nella terra che calpestiamo, quanto più sapremo elevarci, per accogliere in noi l'infinito, l'imprevedibile, l'inatteso. Quanto più il nostro passo lascerà una traccia profonda nella terra, quanto più sapremo ascoltare il canto delle stelle e innalzarci verso gli abissi trasparenti del cielo. Quanto più il nostro passo solcherà la terra che attraversiamo, disegnando il sottile filo della nostra vita, quanto più saremo disponibili ad accogliere l'infinito che si dischiude nell'incontro con l'altro. Viaggiare è incontrare un

altro, nella sua alterità. Viaggiare significa rendersi disponibile ad affidarci allo sguardo di un altro che ci chiama. Se il nostro viaggio si fermasse, si rinchiederebbe su se stesso, diventerebbe un progetto di auto-determinazione, di continua analisi del proprio sé, di sterile ricerca del proprio io. La ricerca di se stessi senza un altro, direbbe Narciso, è un viaggio senza meta, approdo. Viaggio in cui la nostra identità si disperderebbe in frammenti. Come un'immagine riflessa su di uno specchio d'acqua in movimento, o su una miriade di frammenti di uno specchio in frantumi. Un viaggio verso la dispersione, la morte. L'uomo può riconoscere solo nell'altro il fondamento della propria identità. Uscendo dall'auto-sufficienza, dall'auto-referenzialità. Compiere il proprio viaggio da soli vorrebbe dire accettare il non senso della vita, rifrangendo le nostre immagini all'infinito, in una ricerca senza fine di noi stessi. Un'immagine biblica è la donna inferma descritta da Luca (Lc 13, 10-13): ricurva da 18 anni, è incapace di alzare il proprio sguardo. È auto-referenziale, auto-centrata. Incapace di comunicare con gli altri. Grande schiavitù contemporanea che nasce da un fraintendimento del concetto di libertà. Incapacità di sollevare il proprio sguardo per mettersi in cammino.

Al contrario, io non posso essere, senza che l'altro mi riconosca, in un atto di reciprocità. Proprio perché l'altro è irriducibile a me. Ma, proprio perché irriducibilmente fuori di me, asimmetrico, l'altro mi obbliga a compiere un viaggio verso di lui. L'uomo vive la propria identità nella continua uscita da sé, nello stupore di un incontro, in cui l'altro si consegna. Questo incontro implica una vulnerabilità di cui diventiamo, io e l'altro, reciprocamente responsabili. Incontrare l'altro significa accettare di deporre la propria pretesa di essere dominatori del mondo, di auto-determinarsi. Di compiere il viaggio della vita nella solitudine del proprio io. Di affermare la propria libertà in modo indiscusso. Libertà è libertà di incontrarsi. La libertà è la verità di una relazione. È la libertà di chi si sente accolto, amato, ricevuto, perdonato, difeso. La vita è un viaggio verso la differenza di un altro che accoglie. Mi riconosco perché l'altro mi riconosce, mi vedo perché l'altro mi guarda, imparo ad ascoltarmi perché un altro mi ascolta: la conoscenza di me stesso è inseparabile dal riconoscimento dell'altro. È un viaggio verso l'umanizzazione di noi stessi, con l'Altro. Altro inappropriabile, inafferrabile, non manipolabile secondo i nostri desideri. Solo attraverso questo riconoscimento è possibile parlare di umanizzazione, di pienezza di vita. Solo compiendo questo viaggio possiamo diventare pienamente uomini.



Storie di terra e geografie dell'anima

Guido Bertagna S.I.

Direttore Centro Culturale San Fedele

Difficile pensare a un testo e a un'esperienza religiosa e spirituale che siano più legati alla terra di quella biblica. A cominciare dalle prime sequenze, dove il cosiddetto *secondo racconto* della creazione – quello che si legge in Gen 2, 4 b-24 – parla di un Dio che plasma dalla terra l'uomo. Lo modella con la stessa cura del vasaio: con gesti semplici e solenni ad un tempo. Con la premurosa dimestichezza delle dita avvezze a sentirla, la terra, la sua consistenza, e a darle forma con gesti leggeri ma decisi. Questo secondo racconto è più antico del primo – quello che si legge in Gen 1, 1 – 2,4a – sottolinea altri aspetti (ad esempio, un Dio che lavora con le mani, che si dà da fare e si prodiga per il miglior benessere della sua creatura, perché non sia sola). D'altra parte, fanno notare gli studiosi, un aspetto comune ai due racconti, decisivo, è quello della relazione: ciò che il primo racconto esprime con il sigillo solenne di *immagine* e *somiglianza*, il secondo lo dice invitando i nostri occhi a guardare il lavoro delle mani del Creatore e il suo alito di vita soffiato nelle narici dell'*'adàm*, dell'uomo. Fin dalle prime pagine, dunque, il testo biblico sottolinea lo stretto legame che unisce l'*'adàm* all'*'adamà*, alla terra. Un rapporto che dice vita e possibilità di esistere. Dice l'identità e l'origine: l'uomo non dimentichi di essere terra, chiamato alla vita (un soffio che non si è dato ma gli è stato regalato. Puro dono). Ma dice anche responsabilità. Il fondamento della responsabilità dell'uomo nei confronti della terra e di tutti gli essere viventi creati perché lo aiutassero a vivere, sta proprio nell'invito del Creatore a coltivare e custodire, ad essere suo partner nella cura della vita.

Tutte le promesse di Dio al suo popolo si riassumono nel dono della terra. Non si capisce quella Terra se la si separa dalla valenza simbolica di essere espressione e concretezza del dono di Dio. Tutte le pagine bibliche vanno lette, sostanzialmente, alla luce della relazione con la terra. Abitarci è vivere. Starci lontani – o esserne allontanati – è morire. C'è un cammino fondamentale: dalla terra di schiavitù (anzi: dalla *casa di schiavitù*) alla terra che è *promessa*. In quel cammino Israele diventa un popolo e impara a diventare libero. Entrato nella terra, impara il senso del dono. Quella terra, infatti, è *già* abitata. La presenza degli altri popoli diventa subito l'ostacolo fondamentale ad appropriarsi di tutta la terra. Allo stesso tempo, diventa l'invito fondamentale a interpretare e comprendere come dono non solo la terra ma anche coloro che la abitano. Con-vivere nella terra diventa anche con-dividere il dono ricevuto. Anzi: così (e solo così!) si impara il profondo senso del dono: tutto mi è dato perché, a mia volta, lo ridoni. Il dono, di suo, chiede di essere moltiplicato. Questo significa, in definitiva, dal punto di vista biblico, *abitare la terra, possedere la terra*.

Spesso il linguaggio biblico estende l'immagine-simbolo della terra rendendola ancora più familiare. Allora si parla di *casa*. La terra è dove si trova casa. Ma, soprattutto, è l'universo stesso a essere casa di Dio e persino il popolo stesso viene compreso come casa di Dio. Conseguentemente, la terra dove il popolo vive è il dono che Dio fa affinché Israele sperimenti la Sua particolare presenza, cioè quella particolare relazione che va dall'assistenza, dall'aiuto costante fino all'intimità amorosa. È solo lungo *tutto* il percorso dall'Egitto (*casa della schiavitù*) alla terra attraverso il deserto – esperienza di libertà e di nuova identità come popolo – che Israele impara a vivere ed ad abitare nella casa, nella terra che il Signore gli ha dato.

In questo tempo impara anche la relazione fondamentale con Dio e con il prossimo sperimentando un'alternativa che sostanzialmente è quella di sempre (anche la nostra, naturalmente): vivere da figli o vivere da padroni.

Le vicende del Medio Oriente e quelle della difficilissima convivenza tra Israele e Palestina nella stessa terra, invitano anche oggi a cogliere il mistero di questa terra che è stata donata a Israele ed è abitata da altri: fin dal suo ingresso nella terra, infatti, Israele trova diversi popoli che vi risiedono già da tempo. A dire che, fin dal primo momento in cui si entra nella terra, in quella casa che il Signore promette e dona a Israele, deve essere chiaro che questo dono va trattato come tale e cioè va condiviso, partecipato, e nel momento in cui si cerca di trattarlo come una preda mettendoci le mani (come se non fosse dono ma esclusiva proprietà) si tradisce il dono e si smarrisce il sigillo fondamentale del Donatore che continua a essere sempre presente, vivo e attuale attraverso il dono stesso. Nota F. Rossi De Gasperis¹:

Il problema nuovo che si apre con la conquista è questo: nel dono ci sono anche gli altri [...] il dono di Dio è fatto a noi, certamente, questa sarà la nostra terra, ma il dono di Dio è anche l'altro che già la abita, e con cui dovrò fare i conti [...] Il Signore ha sempre due figli: c'è Abele e c'è Caino, poi c'è Abramo con la coppia Isacco/Ismaele, ci sono Giacobbe ed Esaù, i figli di Isacco e di Rebecca; i figli di Giacobbe sono Giuseppe e i suoi fratelli, e i figli di Giuseppe sono Efraim e Manasse. I due fratelli non sono uguali, ognuno ha la sua storia, non sono amati dal padre – e da Dio – allo stesso modo, c'è l'eletto e il non eletto, ma sono amati ambedue dal Signore diversamente. Ognuno ha la sua missione che concerne anche l'altro (*Gen 21, 13.17-21*). L'uno entra nel destino dell'altro e l'altro non è escluso, finalmente, dall'elezione del primo. Il dono di Dio non è mai qualcosa di cui impossessarsi dicendo: Questo è mio, tu sei fuori. Il dono del Signore non esclude ma lo include. Esso va partecipato al fratello eletto, e dunque ogni vocazione di Dio è destinata anche all'altro che il primo trova sul terreno della propria vocazione.

Questa dimensione, questo modo particolare di vivere la terra (e la fraternità) vale per Israele, vale per tutti i popoli e vale per tutti i tempi della storia compreso il nostro. Questo è anche il motivo per il quale ancora oggi in Israele convivono due anime. Una sottolinea la terra come stabilità e perennità: questa terra ci è stata data, ci appartiene ed è parte integrante della nostra identità. Un'altra, senza trascurare la valenza anche simbolica della terra, sottolinea piuttosto la memoria del vivere da pellegrini cioè del camminare nel deserto che ha segnato fortemente tutta l'identità di Israele e segna ancora oggi alcuni passaggi fondamentali dell'anno liturgico ebraico: basti pensare alla Festa di *Sukkot*, delle Capanne.

Fedele al comando di IHWH (cf *Lev 23, 33-44*), ogni israelita con la sua famiglia è invitato a vivere per una settimana in una capanna all'aperto, nel giardino o sul terrazzo. Questo riparo è precario, fragile, c'è anche un'apertura dalla quale si intravede il cielo e quindi può piovere dentro. Tutto ciò è pensato affinché Israele abbia memoria della precarietà che ha vissuto durante il cammino nel deserto, che si ricordi che proprio in quella precarietà Dio ha avuto cura di lui: in questo modo si mantiene desta quell'anima da pellegrino e da camminatore che deve convivere con quella della stabilità e aiutare a crescere nel senso del dono ricevuto. Analogamente si può dire, almeno in parte, anche per l'anno sabbatico o quello del Giubileo².

Terra dice dunque non solo un luogo ma anche un *modo di vivere*. A questo proposito, vale la pena rileggere, ad esempio, alcuni passaggi di *Furore*, di John Steinbeck (uscito nel 1939, alla vigilia dello scoppio della seconda guerra mondiale, col titolo originale di *The grapes of wrath*, grappoli di odio). Ambientato negli anni della Grande Depressione americana, attraverso le vicende della famiglia Joad, racconta il viaggio lungo la *Highway 66* verso

la California, terra dove si spera trovare vita e libertà. Terra promessa che si rivela invece un umiliante inganno: si trova solo la compagnia di migliaia di altri sventurati e disperati, lo sfruttamento, l'ingiustizia e la fame. Ognuno è condannato a portare la propria miseria *come un marchio di infamia*. Nel capitolo V si racconta l'arrivo dei latifondisti che comunicano di aver deciso lo sfruttamento intensivo delle terre con le piantagioni di cotone – impresa che richiede ai mezzadri la sola scelta possibile: andarsene.

Ed ora gli uomini accoccolati si rizzavano in piedi, furenti. Ma questa terra l'ha presa mio nonno dagli indiani, rischiando la pelle. E mio padre c'è nato e l'ha lavorata, lottando da disperato contro i serpenti e le erbacce [...]. Tutto questo lo sappiamo, ma non siamo noi, è la banca. Una banca non è mica un uomo. E neanche è un uomo il padrone di cinquantamila acri. Non è altro che il mostro. va bene, gridavano i mezzadri, ma la terra è nostra. L'abbiamo misurata noi, dissodata noi. Siamo nati qui. Qui ci hanno ucciso, qui siamo morti. Anche se non è buona è nostra lo stesso. E' l'esserci nati, l'averla lavorata, l'esserci morti che la fa nostra³.

Il linguaggio dei mezzadri e quello degli emissari della banca che vengono semplicemente e seccamente chiamati *rappresentanti* da Steinbeck, è un linguaggio senza possibilità di comunicazione vera. Perché la terra è intesa troppo diversamente. Per i primi è vita, sangue, storia, identità e memoria. Per gli altri è superficie da far denaro. In mezzo c'è la banca, *il mostro*. Perché senza volto. Dunque, senza interesse per la relazione. Dicono i rappresentanti: «E' doloroso ma noi non c'entriamo. È il mostro. La banca non è un essere umano. Va bene, ma è una società di esseri umani. Niente affatto. Questo è il vostro errore. La banca è qualcosa di diverso da un essere umano [...]. È il mostro⁴». Nel crescendo di tensione, Steinbeck enfatizza l'inesorabile conseguenza di un sistema impersonale di incomunicabilità dove il profitto, regolato sull'esclusivo vantaggio di pochi, è destinato a lasciar la parola alle *armi*, vale a dire alla trattrici diesel. Quest'ultime entrano in scena come la personificazione di un moloch tragico, che inghiotte la terra e tutto ciò che vi trova.

«E arrivarono le trattrici. Strariparono dalle strade, invasero i campi, penetrarono dappertutto, strisciando come dinosauri [...]. Trattrici Diesel, frementi anche da ferme, tonanti in partenza, rombanti in azione. Mostri dal grifo appuntito che procedevano in linea retta sui loro cingoli entro nuvole di polvere, grufolando inesorabili, superando palizzate, cortili, avvallamenti, squarciando la terra, insinuandosi sotto gli atri delle case coloniche, dissodando le aie, scalando ripe, abbattendo cinte, ignorando ostacolo⁵. Sarà. Ma a rileggere queste pagine sembra proprio di trovarsi, *mutatis mutandis*, in certi angoli del nostro Paese dove la terra subisce ogni sorta di violenze (a vantaggio esclusivo di pochi, anzi pochissimi), il dono è dimenticato, il paesaggio sfregiato. Occorre imparare ad abitare la terra, ad apprezzare veramente il dono. Imparare un modo di vivere, insomma, la difficile e splendida arte di amare la terra, di riscoprire quella vocazione di Adamo di essere per l'*adamà*, custodirla e averne cura. Perché non capiti, come scrive ancora Steinbeck, che «la terra si apriva sotto il ferro e sotto il ferro gradatamente inaridiva. Nessuno c'era più ad amarla o a odiarla, nessuno più la supplicava o la malediceva⁶».

Anche la storia della Compagnia di Gesù ha a che fare con la terra e con i viaggi. E parecchio. Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, non amava parlare di sé. Per fargli raccontare la sua vita, i suoi compagni

dovettero veramente insistere a lungo. Si convinse quando gli fu spiegato che quel racconto avrebbe contribuito in modo decisivo a *fondare veramente la Compagnia*. Così accettò e raccontò al padre Ludovico Goncalves de Camara. Chi lo avesse visto negli ultimi quindici anni di vita non avrebbe potuto immaginare che quell'ometto che viveva in pochi metri in una casetta adiacente all'attuale chiesa del Gesù di Roma avesse viaggiato tanto. Spagna. Francia. Italia. Palestina. Quasi sempre a piedi. Nel suo racconto autobiografico parla di sé in terza persona. Quasi come parlasse di un altro. Si definisce *il pellegrino*. Se ti lasci prendere dalla lettura del *Racconto del pellegrino* ti sembrerà a tratti di sentire la stanchezza, il vuoto, il freddo, il caldo, il vento addosso, la fame. Ignazio parlava pochissimo di sé. Soprattutto perché non voleva che i suoi rifacessero la *sua* di strada. Piuttosto, voleva che trovassero il Signore. Il loro Creatore e Signore. Non voleva che ripetessero il suo cammino ma che fossero sempre in cammino, questo sì. Che ne facessero di strada dietro al Signore che andava incessantemente attraverso sinagoghe, città e paesi... predicando. Anche commentando i momenti tradizionalmente più *poetici*, i Misteri del Natale, Ignazio non dimentica di invitare a mettersi in strada. A guardare la strada. Scrive nel libro degli *Esercizi Spirituali*, n.112: «Qui vedere con l'immaginazione il cammino da Nazareth a Betlemme. Considerare la sua lunghezza e la larghezza, se è pianeggiante o se attraversa valli ed alture». Analogamente, nel sostare sui racconti della Passione, suggerisce la scansione spaziale piuttosto che quella temporale: «...la contemplazione [si faccia] dall'orto fino alla casa di Anna» (n.208) e «dalla casa di Anna alla casa di Caifa» (n.292). Gli era entrata nel sangue la strada. Una di quelle coincidenze che non sai bene come definire testimonia che Ignazio è nato nel 1491 (la data è dubbia, altri propendono per l'anno seguente), la vigilia della scoperta del nuovo mondo. Mondo che diventa in un certo senso sempre più piccolo. Navigabile. Camminabile. Dai grandi spazi, infatti, Ignazio è conquistato. Ne sente il fascino e il richiamo. Quando è ancora convalescente (una palla di cannone gli aveva fraccassato le gambe), all'inizio della sua conversione (per cui i grandi spazi diventano quelli del Regno di Dio e non più quelli sterili del proprio *ego* insaziabile), racconta che «la sua consolazione più grande era guardare il cielo e le stelle; li contemplava spesso e per lungo tempo, perché da questo gli nasceva dentro un fortissimo impulso a servire nostro Signore. Con il pensiero fisso al suo proposito, avrebbe voluto essere già completamente ristabilito per mettersi in cammino»⁷.

Ignazio è un camminatore. Ma, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, non ha il gusto della strada. Non sente il fascino dell'*on the road*. Del viaggio come fine a se stesso. Figure care al nostro tempo hanno riproposto il modello del viaggio come cifra dell'esistenza, come espressione della perenne inquietudine del cercatore. Ma Ignazio, probabilmente, non avrebbe scritto nei suoi appunti una frase (pur bella) come questa: «C'è in me una coazione al partire e una coazione al tornare, l'istinto irrimediabile dell'uccello migratore». Queste sono parole di Bruce Chatwin, lo scrittore che ci ha raccontato negli appunti e nelle fotografie l'istinto della sua anima agitata e curiosa, forse più facile o, semplicemente, più vicina alla nostra sensibilità odierna. Il cammino di Ignazio, in questo senso, è diverso. Più biblico. Il deserto è bello non per se stesso ma perché è la strada per entrare nella Terra. Poi, certo, è nel deserto che si impara a essere un popolo. A vivere da figli. Ad amare. Ma è la Terra che attrae, non la strada. Così Ignazio: si mette in strada *per attrazione*. Il suo vagare, l'incontro con le persone, con-

trattempi e difficoltà: tutto gli parla del Cristo. È la persona del Cristo, la terra che Ignazio ha dentro. È Lui che, solo, lo attrae. Decisiva nel cammino di Ignazio, per quanto sembri strano, non è il viaggiare ma il fatto di uscire da se stesso. Nelle *Costituzioni della Compagnia di Gesù* (approvata nel 1540), quando parla dei viaggi apostolici, questa passione torna evidente nel modo più esplicito. Anima le decisioni, motiva gli orientamenti e le scelte dei gesuiti: «In conformità con la loro intenzione viaggiano attraverso il mondo e, quando non fosse possibile trovare in una regione i desiderati frutti spirituali, essi passano in un'altra e un'altra ancora, sempre nell'intento di cercare la maggior gloria di Dio Nostro Signore e il maggior aiuto delle anime» (n.605). Il cammino di Ignazio, si può dire, è tutto qui. In questo senso, allora, egli ha continuato a viaggiare anche quando la sua vita si dovuta restringere nei pochi angusti metri quadri della casa di Roma. Perché altri, ormai, i compagni (*di Gesù*, non suoi), potessero percorrere le strade, andare in tutto il mondo. Qualcuno che ha potuto stargli vicino nella sua solitudine romana ci racconta che non aveva perso l'abitudine. Da un minuscolo terrazzino adiacente alla sua cameretta continuava a guardare le stelle. E si commuoveva. Da quella stanza ha scritto personalmente o dettato oltre 7000 lettere. Attraverso questa corrispondenza ci rendiamo conto che da quella stanza è passato il mondo. Sono lettere che danno ordini, indicazioni di lavoro apostolico, suggerimenti su come muoversi in terreni delicati. Alcune di queste lettere sono per Pietro Favre. Pietro è il terzo compagno di stanza che Ignazio aveva incontrato insieme a Francisco Xavier a Parigi. Pietro Favre, savoiardo, anche lui un compagno della *prima ora*. È il primo prete della futura Compagnia di Gesù a formarsi sull'esperienza decisiva degli *Esercizi Spirituali*. Anche lui è spesso in strada. Viaggia e visita comunità. Fonda collegi e opere apostoliche in Italia, Francia, Spagna, Germania. Di lui abbiamo un diario, le *Memorie Spirituali*. Coprono pochi anni dal giugno 1542 all'agosto 1546, fino a qualche mese dalla morte. Qualche incursione tra le sue pagine, sempre comunicate con quasi disarmante discrezione, rivela una sorta di spiritualità del viaggio e dell'incontro. Un esempio:

Il giorno dell'apparizione di San Michele arcangelo, venendo da Valladolid arrivai alla città di Madrid per fare visita ad alcuni amici in Cristo e ad alcuni signori. Per strada mi si presentarono alla mente idee per quelli che in spagnolo sono chiamati *rameiros* [...] Nelle locande ricevevo sempre ispirazione per far del bene istruendo e incoraggiando. E' molto opportuno agli occhi di Cristo e della sua corte, lasciare nelle locande e case dove ci capita di alloggiare, qualche traccia di santa e buona condotta: ovunque infatti c'è del bene da fare, ovunque c'è qualcosa da piantare o da raccogliere. Noi siamo debitori verso tutti gli uomini, in ogni circostanza e in ogni luogo, poiché siamo protetti dappertutto e fortificati dal Signore altissimo, di cui siamo gli aiutanti. Riconobbi allora che durante i miei molteplici viaggi fui spesso negligente soprattutto nell'istruire, correggere, consigliare e consolare quelli che mi capitava di frequentare, accostare o solo vedere.

Altre lettere erano per Francisco, l'altro compagno della *prima ora*. Anche Francisco ne ha fatta di strada. Nato nel 1506 in Navarra era più giovane di Ignazio di una quindicina d'anni. Si erano conosciuti a Parigi, nel 1530, abitando insieme nel Collegio Santa Barbara. Francisco, un brillante giovane in carriera. Guarda a Ignazio con stima e sospetto. Almeno fino a quando non incontrerà più profondamente il Signore e rivedrà il senso e la direzione della sua vita. E già: è l'incontro più intimo col Signore che gli fa guardare con altri occhi quello che poi sarebbe diventato il *vero padre* Ignazio. Insomma: quando, nel 1540, a Ignazio vengono chiesti sei gesuiti da

mandare nelle Indie Orientali dove si sperano frutti per l'annuncio evangelico, Francisco è lì. Non doveva partire lui ma Bobadilla, un altro compagno della *prima ora*. Bobadilla, però, era troppo malato e all'ultimo dovette rinunciare. Il cammino che spinge Xavier attraverso le Indie nel Giappone e fino alle porte della Cina è un cammino appassionato: per il Vangelo e per l'annuncio del Cristo, così come per i suoi compagni. Abbiamo la preziosa testimonianza delle sue lettere. Alcune sono anche per Ignazio: lo chiama «Padre mio in *Christi visceribus* unico». Invece lui si definisce «vostro minimo e inutil figliolo». A differenza di altri grandi missionari – ad esempio l'altro gesuita Matteo Ricci (lui in Cina ci è entrato e ci è vissuto) – il suo linguaggio e i suoi criteri di missione appaiono più lontani dalla nostra sensibilità, certi passaggi li leggiamo oggi quasi con disagio. Ma resta questa passione. Resta il fascino irresistibile di un vangelo che cammina a passo d'uomo. E davvero sembra che Francisco misuri tutto in termini di distanze, tempi di viaggio. Viaggio *a piedi*, naturalmente. Che importa se sono tempi lunghi? Lunghi rispetto a che? A chi? la Gloria di Dio è eterna e abbraccia l'universo. Nonostante un grande desiderio, Francisco non arriverà in Cina. Non riuscirà la sua voce ad annunciare il Cristo in quella terra. Ma se Ignazio ha dentro il cielo e le stelle, Francisco ha la terra. Quella che si calpesta. Sono sempre spazi incalcolabili, perché per entrambi sono gli spazi del cuore di Dio. Così, affascina e commuove rileggere una lunga lettera che Francisco scrisse a Simon Rodriguez, provinciale della Compagnia a Lisbona. È il 2 febbraio 1549. Francisco ha avuto da poco informazioni sul Giappone. Lo immagina. Lo colloca nei suoi spazi interiori, in una geografia dell'anima, e – come ad alta voce – gli scappa di dire: «Di recente ho avuto conoscenza del paese del Giappone, che è situato ad *oltre seicentomila passi dalla Cina*»¹. In questo modo, i grandi spazi, di cielo o di terra, assumono il profilo semplice di un volto incontrato in una locanda o, per dirla con il linguaggio caro a Ignazio e ai suoi compagni, di *un'anima* che si è potuto avvicinare. Questa terra diventa recipiente che accoglie il cielo fattosi vicinissimo. Prossimo. E le grandi lontananze si colmano. Meglio: diventano lo spazio di un incontro e non più il sigillo su una incommensurabile distanza.

Note

¹ F. ROSSI DE GASPERIS, *Il dono della terra e gli altri come dono*, in *Dignitas. Percorsi di carcere e di giustizia*, maggio 2005, pp. 84-90.

² Anche nelle significazioni linguistiche l'ebraico mantiene la testimonianza di questa tensione tra il camminare e lo stanziarsi, vivere la stabilità ma da pellegrini: "la casa" continua spesso ad essere chiamata significativamente "la tenda" (*ohel*); "partire" si dice *naso*, che letteralmente significa "spiantare i picchetti della tenda"; il "domicilio" significa anche "pascolo" (*naweh*) e la "condotta morale" e "il cammino", "la via", (*halakh*). Cfr. F. ROSSI DE GASPERIS, A. CARFAGNA, *Prendi il libro e mangia*

³ *Dai Giudici alla fine del Regno*, Bologna 1999, pp. 29-30.

⁴ J. STEINBECK, *Furore*, Milano 2002, pp. 41-42.

⁵ *ibid.*, 43

⁶ *ibid.*, 44

⁷ *ibid.*, 45

⁸ *Racconto del pellegrino*, n.11

⁹ F. SAVERIO, *Lettere e scritti*, Roma 2001, p. 158

Dal mondo all'io. Osservazioni sui lavori di alcuni giovani artisti del Premio Arti Visive San Fedele

Angela Madesani

Storico e critico della fotografia

Quello del viaggio è un tema strettamente connesso con le ricerche artistiche di ogni tempo. Dalla pittura di paesaggio seicentesca agli artisti del *Grand Tour* tra Settecento e Ottocento. E quindi il Novecento con le esperienze delle avanguardie e del concettuale: dalla *Land Art*, ai territori *camminati* di Hamish Fulton, a Robert Smithson a Richard Long. Ma anche ai viaggi di Franco Vaccari, uno dei più intensi protagonisti della nostra stagione concettuale. Guardando i lavori dei giovani artisti o aspiranti tali, come mi piace chiamarli, che hanno partecipato a questa recente edizione del Premio Arti Visive San Fedele, ancora una volta non si può che avvertire una presenza forte della fotografia. In tal senso come non pensare a una delle esperienze più importanti della storia della fotografia italiana? Quel libro mostra di Luigi Ghirri intitolato appunto *Viaggio in Italia* per il quale il fotografo modenese aveva chiesto ai compagni di strada di inviargli delle fotografie di paesaggio sul territorio italiano come per tentare di creare una mappatura del territorio certo, ma anche del senso dell'esperienza fotografica. Ne è nato un classico, una riflessione imprescindibile su questo tipo di fotografia che annovera i lavori, fra gli altri, di Guido Guidi, Gabriele Basilico, di Ghirri stesso, di Mario Cresci, di Mimmo Jodice.

Tra i lavori in concorso pochi, in verità, presentano paesaggi, vedute, in senso canonico; piuttosto il viaggio come esperienza interiore. Claudio Gobbi, Stefano Graziani hanno fotografato degli interni secondo una tradizione che trova radici nella fotografia tedesca degli ultimi trent'anni: alla maniera di Candida Höfer. Teodoro Lupo ha presentato una teoria di piccole immagini in cui il viaggio è interiore, il riferimento è al personale, al linguaggio in un'epoca in cui la riflessione dovrebbe andare verso la postmedialità come riferisce nel suo saggio una delle più importanti teoriche dell'arte del nostro tempo, Rosalind Krauss. Viaggio interiore, sensazioni, emozioni sono quelle di Martina Dinato, immagini di luce, intensa, *anarrative* certo, piuttosto evocazioni di situazioni, di frangenti dello spirito. Nel lavoro di Yamilé Barcelò l'atmosfera pare evocare il viaggio simbolico, il traghettare verso l'oltre, l'ignoto, verso quanto non è dato conoscere. Il viaggio racchiude in sé riferimenti e allusioni che sarebbe sin troppo facile sviscerare, definire e cercare di descrivere con le parole. Piuttosto qualcosa di più intimo, interiore. Parte dalla fotografia anche il lavoro di Domenico Buzzetti, anche se si presenta come un video: si tratta, tuttavia, di un montaggio ben riuscito di immagini fotografiche. Anche qui sensazioni, atmosfere, evocazioni di cose e persone in un passaggio veloce, come quando si vedono le situazioni dal finestrino della macchina e centinaia di fotogrammi passano dal nostro occhio. Importante in un lavoro di questo tipo è anche la colonna sonora, in perfetta armonia con le immagini in un intersecarsi complesso di linguaggi. Un'atmosfera di fiaba fuori dal tempo e dello spazio è quella di Veronica Dell'Agostino: si tratta di un paesaggio di montagna con un gatto che cammina guardando sulla neve accanto a una ragazza vestita di allegria. Quello della giovane fotografa è un messaggio sereno, normalizzante, in controtendenza all'angoscia che ci affligge quotidianamente. E in controtendenza a quanto si produce sempre più spesso in arte, afflitta da manie di gigantismo, è il piccolo seme di bronzo di Tomi Tanaka, che sta in una tasca, in una mano: piccolo e prezioso. Il seme ha in sé l'idea, la potenzialità del viaggio: contiene la vita, dono unico e meraviglioso di cui siamo fortunati detentori. Non è casuale che si tratti di un lavoro di un'artista orientale. In tutto questo è l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande attraverso un cammino conscio di quanto ci ha preceduti e dunque più lucido nei confronti del futuro che ci attende.



Giro in tondo. Sette giovani artisti per sette piccoli viaggi

Chiara Gatti

Critico d'arte

«E la fine di tutto il nostro esplorare / sarà arrivare là da dove siamo partiti. / E conoscere quel luogo per la prima volta». Celebre resta questo verso di Thomas Eliot in cui il poeta americano, inglese d'adozione, allude, senza mezzi termini, all'idea di viaggio come strumento di conoscenza. Non tanto del mondo e degli altri, quanto piuttosto di se stessi.

C'è tutta una letteratura che tratta di questo. Del senso del viaggio, cioè, e dell'identità del viaggiatore. A partire da Plinio il Giovane, che si chiedeva «Perché è più interessante ciò che è lontano? Perché non è sufficiente conoscere il proprio mondo? Quelle cose per conoscere le quali ci mettiamo in cammino e attraversiamo il mare, se sono poste sotto i nostri occhi non ce ne curiamo.» A lui, Baudelaire rispondeva a tono, appellandosi al cosiddetto *horreur du domicile* – letteralmente «l'orrore della dimora» – e sentenziava: «Il coraggio di lasciare le proprie sicurezze, è anche necessità di lasciare una quotidianità che soffoca. Non importa dove! Purché sia fuori da questo mondo!». E, d'altri mondi, se ne intendeva anche uno come Antoine de Saint-Exupéry, quando immaginava il suo *Piccolo Principe* galleggiare nello spazio su un pianeta troppo piccolo e desideroso di prendere il volo sul biplano di un pilota di passaggio. Il bisogno di viaggiare coincideva, nel suo caso, con il bisogno di conoscenza, con la voglia di scoprire e d'imparare. Ecco perché il principino aveva dovuto lasciare, alla fine, la sua stella e la sua rosa, per imbarcarsi verso nuovi orizzonti. Baudelaire sarebbe stato d'accordo con lui. Eliot un po' meno. E avrebbe forse suggerito al bambino che c'era dentro a Saint-Exupéry di tornare ad atterrare sul suo micro-pianeta, specchio dell'anima e della propria vita.

Detto questo risulta evidente quanto il concetto di viaggio possa assumere valenze differenti a seconda di chi lo affronti. Quanti sono, allora, i modi per viaggiare e quante le destinazioni? Fra viaggi intellettuali, viaggi fisici, viaggi onirici, il panorama è ampio. E spazia dall'istinto nomade all'audacia dei cavalieri erranti, dalla curiosità degli esploratori, fino alla voracità dei turisti globetrotter e all'ansia di libertà dello stile *easy rider*.

Analizzando ciascuna di queste identità di viaggiatore, si scopre che cosa può accadere in una personalità quando lascia le proprie sicurezze per andare alla ricerca del nuovo e quali emozioni accompagnano chi si mette in cammino. La risposta è sempre e sostanzialmente la stessa. Per dirla in sintesi, Eliot e Baudelaire concordano su un punto: ogni uomo va alla ricerca della propria felicità. C'è chi la cerca partendo e chi, invece, tornandosene a casa. Ma il viaggio è in ogni caso indispensabile. L'impulso a viaggiare fa parte della natura umana come il desiderio d'essere felici e liberi. Non è forse la libertà di credere in se stessi e nei propri sogni che fa volare il gabbiano Jonathan Livingston? All'inizio di un viaggio, infatti, c'è spesso un sogno. Altre volte c'è un bisogno di auto-affermazione. Altre volte ancora, c'è una fuga, oppure una condanna. Come nel caso dell'esperienza beat di Kerouac o, viceversa, della pena dell'ebreo errante, romanticamente rivista fra le pagine de *L'amante senza fissa dimora* di Fruttero e Lucentini.

Insomma, gli spunti per riflettere sono molti. E su questi sono stati chiamati a confrontarsi i giovani artisti del Premio San Fedele, che piegando il tema proposto in base alle proprie ricerche estetiche, sono riusciti a darne interpretazioni talvolta inedite. Come Domenico Buzzetti, che più di tutti sembra aver ragionato sull'argomento, riflettendo sull'idea del bagaglio - o meglio del fardello - come simbolo di un viaggio esistenziale che, da

un lato, tende ad abbandonare le cose (intese come i legami materiali), dall'altro ad accumularne (in termini di esperienze, ricordi e ferite che pesano come borse piene di sassi). Buzzetti, regista e interprete di un cortometraggio che strizza lo stomaco - complici il montaggio da cardiopalma e le musiche inquietanti da carillon - è stato bravissimo nell'inventare un viaggio sul senso del viaggio. Un percorso di ricerca dei propri limiti, di raggiungimento della consapevolezza di sé attraverso un tragitto quotidiano, atrocemente normale; fatto di pendolarismo, di pasti consumati in fretta, di chiacchiere veloci e estenuanti routine. Più che un viaggio dell'esistenza, il suo è un viaggio per la sopravvivenza.

Qualcosa di molto simile a ciò che ha messo in scena anche Yamilé Barcelò Hondares, nata a l'Avana nel '75 e autrice di un dittico video-fotografico, in cui ritrae se stessa di spalle, seduta su un gommone di fortuna, intenta a remare con tutte le sue forze pur di raggiungere una sorta di terra promessa, posta al di là dell'oceano e lontana da Cuba. Peccato che di fronte a lei ci sia un muro di cemento, simbolo di una fuga impedita da ostacoli ingombranti. Come lo sono i pregiudizi diffusi sulla situazione degli immigrati e, soprattutto, come lo è il peso del passato, fatto di amore e odio per la propria terra, di legami che si tenta, dolorosamente, di spezzare, ma che tornano a presentarsi come moniti, come avvertimenti di una condizione immutabile e - citando il titolo del lavoro - di un "tempo immobile". Complice e vittima del suo stesso vascello di fortuna, Yamilé rilegge l'iconografia classica della nave bloccata in mezzo al mare dall'assenza di vento; sullo sfondo c'è l'idea di un viaggio destinato a toccare i porti delle necessità. C'è anche una costante ricerca di risposte; c'è la paura di ciò che non si può prevedere e, specialmente, c'è un forte bisogno di comunicare.

Più ottimistica, la visione di Tomi Tanaka. Sintetizzata nella raffigurazione di un piccolo seme d'oro da cui spunta appena un ramoscello tenero, la sua immagine del viaggio corrisponde con quella della vita stessa, a partire dalla nascita, per passare poi attraverso lo sviluppo e la maturazione. In linea con il suo retroterra giapponese, l'arte di Tomi dice molto, servendosi di poco. Senza clamori. Ma con messaggi diretti. È raffinata ed essenziale. E il messaggio risulta chiaro sin dal titolo dell'opera, *Viaggio di luce*. Il seme è quello dell'anima e fiorisce sotto il sole. Il ciclo della natura coincide con quello della vita. Tutto il resto è mistero: il mistero dell'esistenza, da accettare come un tragitto di cui si conosce il punto di partenza e non quello d'arrivo.

Sul punto d'arrivo ha riflettuto, invece, Gianni Moretti in un lavoro, *Ritratto di famiglia*, che al viaggio della vita contrappone quello della morte, narrando, per fotogrammi, il volo metafisico di un uccello verso la decomposizione del corpo. Un viaggio, insomma, senza speranza, che attualizza le iconografie antiche della *vanitas* e del *memento mori*.

Di matrice diversa, la ricerca di Nicola Vinci tratta il tema del viaggio connesso a quello della guerra. Un grande trittico fotografico - risultato finale di una performance - mette in scena la storia di un soldato di ritorno dal fronte. Col petto decorato di stellette, l'uomo guarda in macchina con un'espressione a metà strada fra soddisfazione e sconcerto. Alle sue spalle, la silhouette bianca di una donna in attesa e un campo disseminato di biciclette con le ruote per aria. Si tratta di una doppia simbologia sospesa fra passato e futuro. Il passato è rievocato dalle bici rotte, usate un tempo per sfrecciare lungo le strade di campagna, emblema di un

mondo lontano che ha già fatto il suo corso. La figura femminile è l'icona di una vita a venire, dell'amore, della famiglia che aspetta e riaccoglie. In tutto questo, Vinci ha la mano di un filmmaker. All'interno dello spazio scenico il suo personaggio tenta di trovare una propria collocazione e allo stesso tempo fugge dagli schemi, si pone interrogativi e li pone agli spettatori, si muove in una scenografia semplice, scarna, a tratti simbolica, in cui il lettore viene coinvolto come in una pellicola surreale di Antonioni.

Lo stesso effetto lo produce (con l'aggiunta di una vena beffarda) il fotomontaggio di Veronica Dell'Agostino, meno completa nella messa in scena, ma arguta nella scelta della vicenda. Che è quella di una novella Babette, armata di mantella e fagottino sulle spalle, in perfetto stile "cappuccetto rosso". La figura, autoreferenziale, gira su se stessa, cercando una strada nella neve. La strada, però, non c'è (o, forse, non si vede!) e il risultato è quello di un viaggio a vuoto, di un girotondo, appunto, allusione sottile alla perdita di una direzione e, in sostanza, alla perdita di se stessi.

Altro tipo di passeggiata quella proposta, ancora, dal gruppo Paperkut: più che artisti, scienziati, esperti di nanotecnologia, che su una piastrina di silicio, poco più grande di un'unghia, hanno inciso, con procedimento litografico, una serie di impronte in dimensioni micrometriche. «Nell'infinitamente piccolo – diceva Ferroni – c'è il grandissimo». Il maestro del Realismo esistenziale andava a caccia del mistero della vita nei granelli della polvere. Paperkut lo cerca in un mondo in miniatura, proiettato sulla superficie di un metallo. Arte e fisica vanno qui di pari passo. Ricerca estetica e ricerca tecnologica s'intrecciano per dare vita a un risultato suggestivo. Si tratta di un viaggio in un universo microscopico che ha un retrogusto ancestrale. I piccoli passi incisi sulla materia e resi visibili grazie a una serie di gigantografie (ottenute per mezzo di microscopio elettronico) hanno il fascino di un fossile antichissimo. Il senso del viaggio diventa per Paperkut una passeggiata nella materia, nello spazio e, soprattutto, in un'altra dimensione.



Il viatico del viandante

Daniele Astrologo

Critico d'arte

Il filo conduttore del video di Domenico Buzzetti, *Don't travel with heavy luggage*, è il senso del viaggio, letto come percorso di vita, sospeso tra i termini di una partenza e di un arrivo. Se l'inizio di questo cammino appare chiaro, l'immagine del protagonista che cammina risoluto lungo una strada di montagna lo conferma, non si sa tuttavia verso quale approdo è diretto. Alla fine del video, Buzzetti inquadra un tunnel verso il quale il protagonista si dirige. Che cosa lo aspetta? Ce la farà ad attraversarlo? Che cosa c'è dentro questo spazio di cui non vediamo l'interno? Quale sarà la sua lunghezza?

Compiere un viaggio equivale a percorrere un tempo vissuto, ricordando tutte quelle esperienze che hanno segnato la propria storia. Nel percorrere questo sentiero i ricordi si assommano in modo disordinato e convulso, acquistano peso e gravano sulle spalle del pellegrino. Il viandante Domenico compie questo viaggio con i propri bagagli che aumentano continuamente, istante dopo istante, capienti per contenere tutti gli spezzoni di vita che segnano il tempo vissuto, e ingombranti perché lo ancorano a un passato sempre più incombenente e difficilmente controllabile.

La sua relazione d'amore, le sue diverse attività creative, come il dipingere e il comporre musica, i momenti lieti delle feste, gli episodi di vita notturna, i momenti del lavoro, sono abilmente registrati da fotografie, filmati, brani sonori, quadri, recensioni, tecnologie... Si tratta di dati che lo costringono a percorrere un sentiero sempre più esasperato, concitato e incontrollato che non può continuare all'infinito. Al termine di questo viaggio, la vita dell'uomo si trova, infatti, di fronte all'ingresso di un tunnel. Passaggio attraverso l'ignoto? Mistero? Al di là? Questo sembra essere il suo destino, verso il quale il viandante si dirige con passo risoluto e deciso.

La successione delle sequenze del video è all'inizio lenta e pausata, poi sempre più incalzante fino a raggiungere un'accelerazione esasperata che le rende illeggibili. Un serrato montaggio d'immagini e filmati mosso a ritmo della musica, anch'essa in linea con una progressione che va dritta dritta al parossismo sonoro, al limite del rumore, accentua la sensazione della perdita di ogni controllo, di ogni senso che possiamo dare ai nostri istanti di vita che si sovrappongono in modo sempre più frenetico e spasmodico. Alla fine, a questo acme quantitativo, ammasso informe di ricordi archiviati, segue, come all'inizio, l'inquadratura fissa sul viandante. Ora, però, è carico di tutti quei bagagli raccolti nel corso della vita. È il viatico di Domenico. Col passo affaticato ma risoluto di chi persegue un obiettivo, Domenico si appresta a entrare nel tunnel. Qual è il senso del viaggio di Domenico?

Viaggiare è riflettere sul senso del viaggio.

Innumerevoli sono gli spunti che un tema come quello del viaggio può offrire a un giovane artista, data la molteplicità di sfumature che la tematica ha assunto nel corso del tempo grazie anche al contributo di letteratura, cinema, filosofia; e così all'artista è permesso di attingere ad un vasto repertorio fatto non solo di viaggi intensi fisicamente, mezzi di conoscenza, motivi di incontri e scontri, portatori di esperienze, ma anche da viaggi mentali, nei luoghi della memoria, nei meandri della coscienza, viaggi individuali o collettivi, viaggi spirituali... Per Yamilé Barcelò Hondares è bastato però riflettere su ciò che la sua vita le ha riservato, sulle scelte che ha dovuto prendere e sulla condizione che la riguarda quotidianamente, per accorgersi che l'aspetto di questa tematica che meglio poteva trasmetterci è forse il più doloroso, il più difficile e pungente; è stato infatti l'abbandono della sua patria, Cuba, per motivi di lavoro, a dare una svolta alla sua vita, a portarla a indagare nelle sue fotografie la condizione di quanti, come lei, vivono in una perenne situazione di inadeguatezza al contesto che li circonda. E nell'opera creata per il Premio Arti Visive San Fedele, *Se potessi andare via da questo tempo immobile*, Yamilé non si sofferma solamente su quello che è stato per lei il dolore causato dal distacco dalla sua terra, ma intende allargare la dimensione personale del viaggio ad una collettività.

Quello che Yamilé vuole mostrarci, infatti, più che un viaggio è una fuga, non da persone, né da paesi, ma da qualcosa di molto più grande, di incombente, una fuga da un "tempo immobile", appunto, da un momento difficile soprattutto per quanti, come Yamilé, condividono il peso di un'etichetta, quella di *immigrato*, per chi, giunto in Italia già con un lavoro o in cerca di un impiego, rischia di diventare ricettacolo di pregiudizi, ghetizzazioni nel lavoro, ed è costretto ad accettare una condizione precaria. Forte è il senso di solitudine che caratterizza le vite di questi "nuovi immigrati", enorme lo sconforto e l'incomunicabilità che anche Yamilé ha sofferto e che con intensità ci trasmette nella sua opera. Nel dittico, infatti, l'artista si mostra a noi seduta di spalle, su una camera ad aria, intenta a remare contro un muro, un muro insormontabile, un ostacolo troppo grande e ancora troppo saldo da poter superare o distruggere.

Su un pannello del dittico è posto un video costituito dalla sequenza fotografica di Yamilé mentre rema, trasmettendoci tutta la sua fatica, l'enorme sforzo amplificato dalla ripetizione incessante del gesto e dalla registrazione di un respiro affannoso, affaticato. Sull'altro, una fotografia sintetizza tutte le sequenze fotografiche presenti nel video, ma l'effetto che essa produce vuole forse concederci una sensazione diversa: i singoli movimenti creati dalla rotazione dei remi, sommandosi, sembrano quasi trasformarsi e rivelare una nuova sembianza, che li rende più simili ad ali sottili e trasparenti che a strumenti che richiedono un grande sforzo, come ad esempio i remi. È forse la volontà di non desistere anche davanti a un muro invalicabile come può essere quello di un'etichetta, di non rinunciare ad aver fiducia nelle proprie capacità, a sottendere questa strana trasformazione? Probabilmente come interpretazione è fin troppo ottimistica. Sicuramente, Yamilé non intende innescare negli spettatori la facile commiserazione, la pietà, quanto piuttosto la comprensione, da parte nostra, dello sforzo che compie nel video e nella fotografia, che è lo stesso di chi prova a muoversi e a smuovere le cose in una situazione del tutto statica, di chi si sente impotente di fronte a un muro di pregiudizi. Sforzo di chi però, non si ferma e continua a remare.

Se potessi andare via da questo tempo immobile

Angela Orsini

Critico d'arte

Paperkut Nanoarte

Chiara Canali

Critico d'arte

Paperkut è il nome e il marchio del duo artistico composto dai giovani Robin (Robin Trevorgoode, sudafricano) e Skully (Alessandro Scali, torinese). Paperkut è però anche il manifesto programmatico della loro filosofia estetica che intende ribellarsi alla superficialità, alla vacuità e all'assenza di valori nell'odierna società della comunicazione proponendo in alternativa forme espressive, linguaggi e strumenti del tutto innovativi.

Per "Il viaggio", tema del Premio Arti visive San Fedele, Paperkut vuole riflettere su aspetti oggi assenti nell'idea di viaggio contemporaneo: il senso di ignoto, di scoperta, di meraviglia. In passato era difficilissimo e quasi impossibile programmare un viaggio in ogni suo dettaglio sia dal punto di vista geografico che emotivo: né Dante o Ulisse avrebbero potuto immaginare dove li avrebbe portati il loro viaggio spirituale e fisico.

Con il progetto artistico *Nanoarte*, Paperkut vuole recuperare le dimensioni di sorpresa, attesa e meraviglia proprie del viaggiatore del passato ponendo lo spettatore di fronte a una modalità nuova di concepire lo spazio e il tempo. Gli artisti ricreano infatti una *wunderkammer* dell'infinitamente piccolo, attraverso un viaggio in un territorio sconosciuto e ignoto, al di là dei limiti della nostra percezione umana.

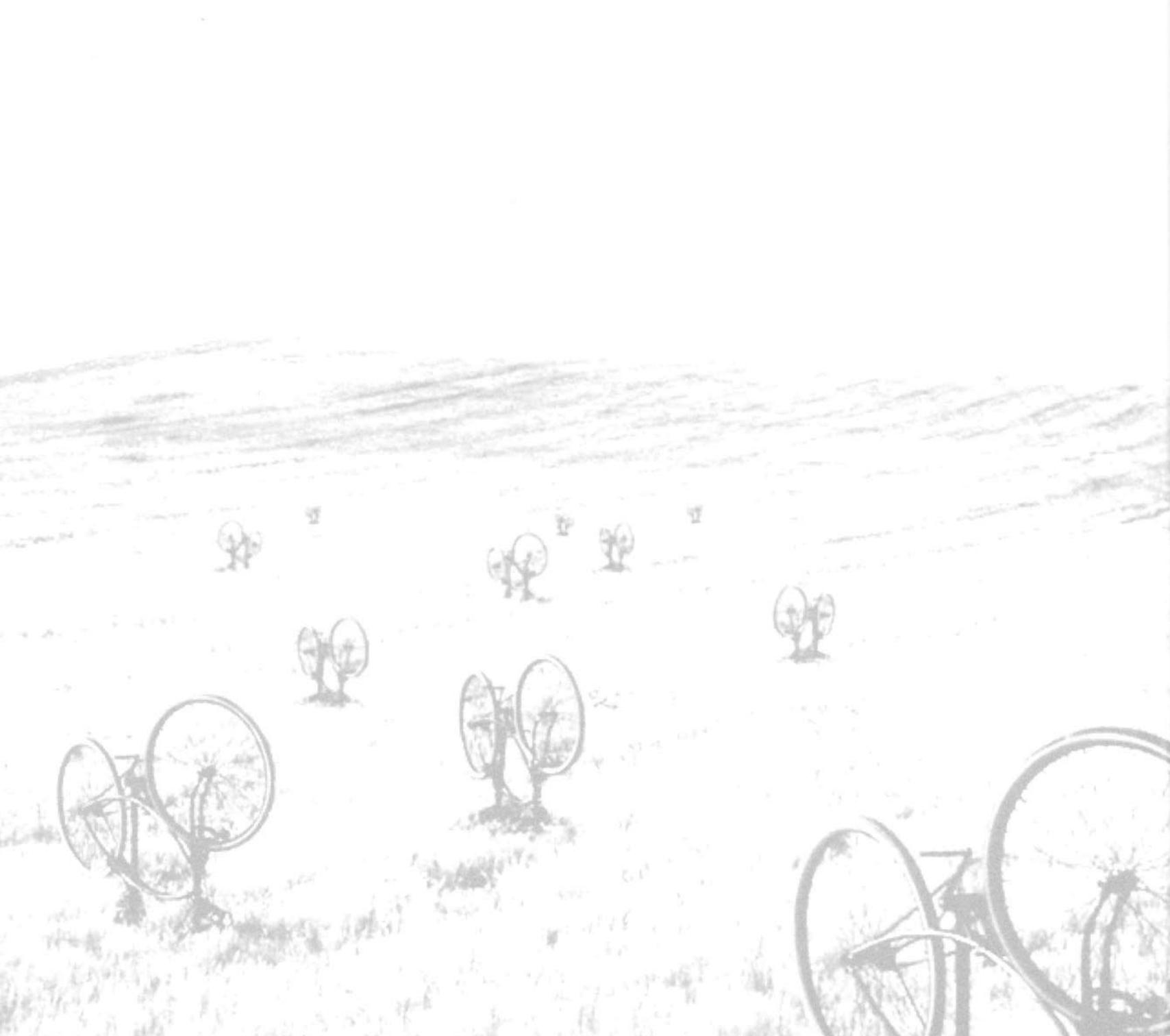
Facendo interagire l'Arte con la Scienza, *Nanoarte* ha l'obiettivo di realizzare opere dalle dimensioni di pochi micrometri (1000 volte più piccoli di un millimetro) o nanometri (1.000.000 volte più piccoli di un millimetro), sfruttando le conoscenze derivate dalla nanotecnologia.

Il solo artista che fino a ora si è cimentati con strutture nanometriche è l'americano Chris Orfescu, che ha ottenuto delle fotografie, tramite microscopio elettronico, di micro-strutture di diversi materiali o oggetti. L'approccio di Paperkut non è di tipo documentario o estetico, ma all'opposto intende sfruttare le potenzialità della nanotecnologia come strumento formale per proporre inediti punti di vista e nuove interpretazioni del mondo.

Grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Fisica del Politecnico di Torino, Paperkut ha realizzato la microlitografia intitolata *Oltre le Colonne d'Ercole*, un'opera costituita da un campione metallico di silicio sulla cui superficie sono state litografate una serie di impronte di dimensioni micrometriche per rappresentare la prima passeggiata di un essere umano nell'universo della nanotecnologia. Le impronte non sono solo disegnate o fotografate, ma sono proprio incise, ricreando una micro-scultura che riproduce, in scala nanometrica, una reale impronta umana.

La *Nanoarte* di Paperkut oltrepassa le frontiere dell'arte visibile e percepibile dall'occhio nudo e gioca sul paradosso concettuale di mostrare idee e opere d'arte invisibili, ma non per questo inesistenti o insignificanti.

Un progetto artistico quindi che supera le barriere tra sfere linguistiche differenti e fa interagire ambiti di ricerca lontani tra loro per esprimere significati e valori condivisi oltre l'auto-referenzialità dell'arte stessa.



Il senso del nostro viaggio

Matteo Galbiati

Critico d'arte

Quando mi è stato proposto di collaborare al Premio Arti Visive San Fedele, ero contento di entrare a far parte di un pezzo significativo del panorama artistico-culturale milanese e italiano che, dopo un silenzio quasi trentennale, è tornato ad essere punto di riferimento per la giovane arte. Il San Fedele, si sa, è un'istituzione storica, un Centro Culturale che ha spesso anticipato le tendenze e gli orientamenti del sistema dell'Arte, contraddistinguendosi per una certa libertà nello scegliere le proprie proposte e nell'avere un occhio particolarmente vigile e attento verso i giovani. Così è stato in anni difficili come quelli del dopoguerra, del boom industriale e della ripresa economica; così è oggi, anzi, forse come si è già visto nelle due precedenti, ritrovate e rinnovate, edizioni del Premio, lo è con un vigore maggiore, opposto al generale clima di conformismo piatto e poco propositivo, se non addirittura apatico e sfiduciato, dei nostri giorni.

Il Premio Arti Visive San Fedele resta quindi un concorso dalla struttura un po' anomala rispetto al panorama generale dei concorsi artistici contemporanei: ben lontano da qualsiasi logica commerciale e totalmente estraneo a interessi di lucro, il Premio si rivolge esclusivamente ai giovani e per questi è interamente concepito.

Mi ha stupito questo entusiasmo nel ricercare il nuovo, per valorizzarlo, per farlo emergere dandogli visibilità, pur senza smarrire la traccia della propria storia e senza tradire il rispetto dei propri principi e della propria tradizione. Si vogliono promuovere valori che, in stretta relazione con l'attività svolta dal Centro Culturale San Fedele, appartengono alle persone; valori che, soprattutto nel panorama artistico attuale, troppo spesso competitivo e costantemente assoggettato alle logiche di mercato, rischiano di perdersi sottraendo significato, non solo all'artista, ma anche alla sua specificità di individuo. Ragionando infatti in termini esclusivamente di mercato, si rischierebbe di togliere profondità e serietà al ruolo e al lavoro di un artista, col rischio di farlo diventare un *manovale dell'arte*, un operatore la cui manodopera è sottomessa alla produzione continua di lavori richiesti dal vortice del sistema mercantile da cui è stato risucchiato, che dell'artista spesso dimentica (o forse ignora?) la valenza intellettuale.

Per i giovani l'insegnamento deve essere anche un altro, non solo quello dell'essere bravi perché si vende, ma essere bravi perché si ha testa e contenuto. Con il Premio si avvicinano i giovani e si fanno avvicinare i giovani tra loro, perché lo scambio che ne deriva sia sempre proficuo: il dialogo e il confronto sono diretti, sinceri e sempre aperti. Si deve approfondire, trovare l'incontro con l'altro perché è un irrinunciabile arricchimento.

Questo percorso di approfondimento e preparazione, il *viaggio formativo*, è rappresentato anche dalle conferenze promosse nel corso dell'anno: incontri tenuti da specialisti di vari settori culturali che forniscono spunti attorno le tematiche suggerite dall'argomento del concorso, che per questa edizione titola *Il Viaggio*. Le conferenze danno prova di come la riflessione possa spostarsi anche in altri ambiti, in altri contesti che aiutano l'artista ad ampliare il proprio punto di vista.

Le tematiche artistiche, la qualità delle opere, i contenuti del lavoro diventano il punto fermo per riuscire ad affrontare una riflessione più matura e responsabile sul senso del proprio agire. Questo vale sia per gli artisti sia per noi giovani critici che, calati nel ruolo di curatori-tutor, li affianchiamo: la capacità di interagire, mettendo in campo le proprie capacità, competenze e specificità, deve essere reciproca e non priva di critiche costruttive

volte al miglioramento e affrancamento delle rispettive potenzialità. La reciprocità nel confronto è sempre relazionata ad un livello di giudizio che si affronta da un'irrinunciabile rapporto paritario: nessuno dei giovani, artisti o curatori, ha la possibilità di chiudersi arroccandosi nelle proprie convinzioni.

Secondo questo desiderio di *dialogo* sono organizzate serate d'incontro in cui i giovani artisti, selezionati ogni anno per partecipare al Premio, presentano e illustrano il percorso del proprio lavoro. Con l'aiuto dei curatori-*tutor* e con l'intervento del pubblico si espongono in prima persona al dibattito. In tali occasioni interviene il pubblico. Lo scambio diventa, nella triangolazione curatore-artista-pubblico, ancor più forte e sentito.

Partecipare al Premio San Fedele non significa solamente concorrere per una vittoria ma è incontrarsi per capire l'altro e se stessi. Attraverso il Premio, si vuol dare soprattutto la capacità di recuperare rilevanza al significato più profondo dell'individuo, che può crescere umanamente e professionalmente.

Il San Fedele come punto di incontro, sempre il luogo di partenza da cui intraprendere un percorso, un viaggio appunto, nel mondo dell'Arte o forse, in generale, nella vita.

Un tema come il senso del viaggio, per un concorso artistico rivolto ai giovani, diventa quasi una ricognizione sul concetto contemporaneo di viaggio. Una società come la nostra che si sposta freneticamente, che divora distanze o, senza muoversi, riesce a connettersi con l'intero pianeta, può offrire suggestioni infinite a un artista. Il *Viaggio*, senza confini e senza restrizioni, senza vincoli e senza imposizioni, permette alle opere dei giovani di lasciarsi andare, di inseguire una libertà più che mai inedita. I lavori giunti al giudizio della commissione sono proposte che descrivono bene il diversificato panorama artistico contemporaneo, che alterna momenti di più tradizionale operatività artistica ad altri in cui la tecnologia diventa l'indiscussa protagonista.

L'individualità specifica di ogni artista ha fatto emergere un diverso approccio non solo rispetto alla propria tecnica, ma anche alla modalità con cui affrontare il tema. Se alcuni si sono limitati ad interpretare e re-inventare le proprie opere, adattandone i contenuti a un plausibile legame con il *viaggiare*, altri invece hanno rimesso in discussione la propria proposta scegliendo di impegnarsi con una riflessione più concentrata e mirata.

Ora, l'avventura del Premio non si interrompe. Il percorso non si conclude con l'inaugurazione della mostra finale e con la prossima mostra del vincitore. Si prosegue con la raccolta delle iscrizioni per il prossimo anno, con nuovi artisti da selezionare, da conoscere, con nuovi lavori da valutare, commentare, criticare. Nuove persone che non si sostituiscono alle precedenti ma si aggiungono a quelle fin qui conosciute nel corso degli anni. Il viaggio prosegue mantenendo salda la consapevolezza che sempre ogni fine costituisce l'inizio per nuove esperienze, scambi ed incontri, alla base dei quali l'esperienza umana resta il vero punto di forza, la vera energia vitale, il più puro entusiasmo. Questo il senso del nostro viaggio, questo il senso del Premio Arti Visive San Fedele.

PREMIO ARTI VISIVE SAN FEDELE STATUETTA REALIZZATA DA LUCIO FONTANA NEL 1951 PER I PREMI DEL CENTRO CULTURALE SAN FEDELE



GIURIA: GIUSEPPINA CACCIA DOMINIONI PANZA, CHIARA CHIAVARINO, ANDREA DALL'ASTA S.L., CLAUDIA GIANFERRARI, PAOLO LAMBERTI, ANGELA MADESANI, ADA MASOERO, LUCIA MATINO, SILVANA TURZIO, MARCO ZANTA E DANIELE ASTROLOGO, CHIARA CANALI, MATTEO GALBIATI, CHIARA GATTI, ANGELA ORSINI, STEFANO PIROVANO

AUTORE

DOMENICO BUZZETTI

TITOLO

DON'T TRAVEL WITH
HEAVY LUGGAGE, 2006

TECNICA

VIDEO DV, VHS, MOV & MPEG, COLORE

DURATA

3'23"





AUTORE

YAMILÉ BARCELÓ HONDARES

TITOLO

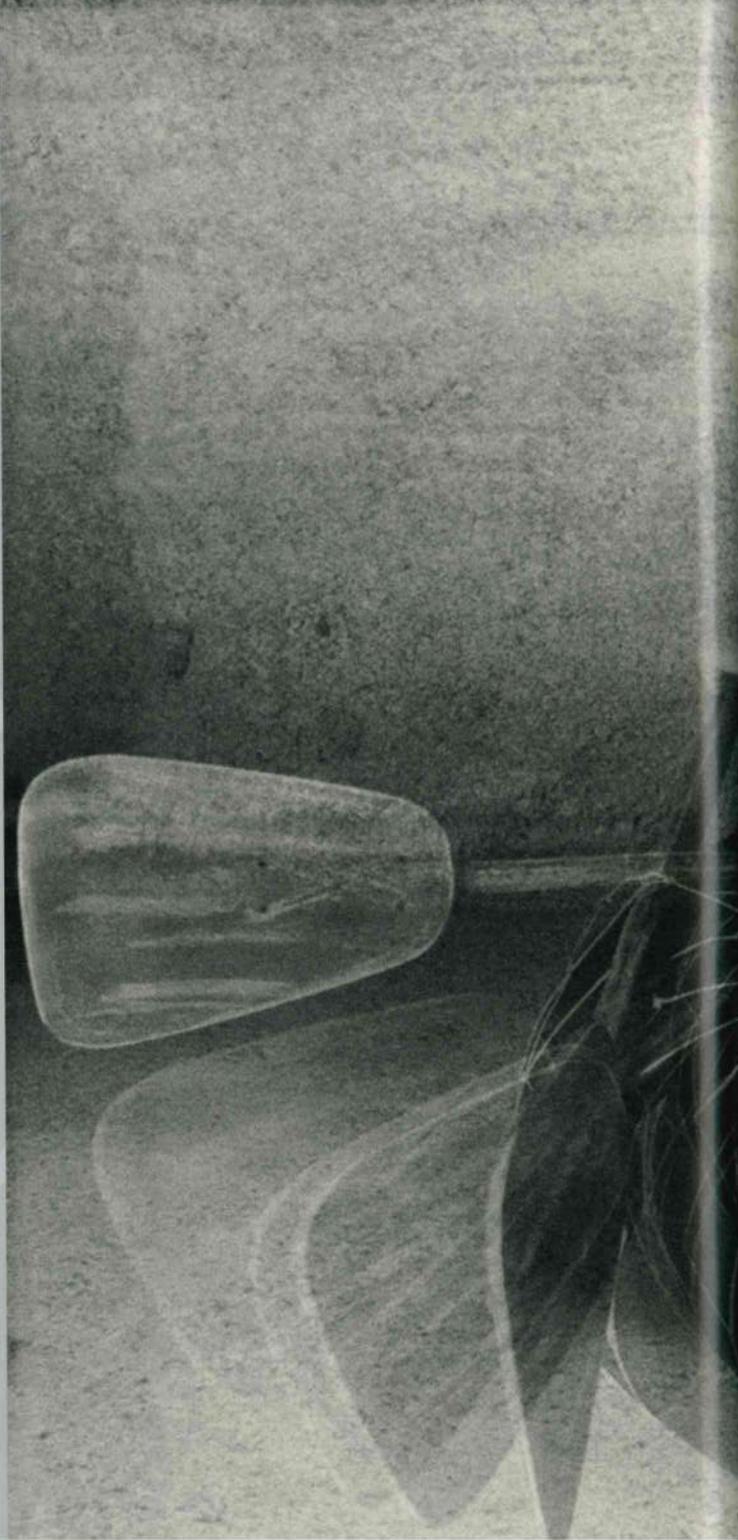
SE POTESSI ANDARE VIA DA QUESTO TEMPO
IMMOBILE..., 2006

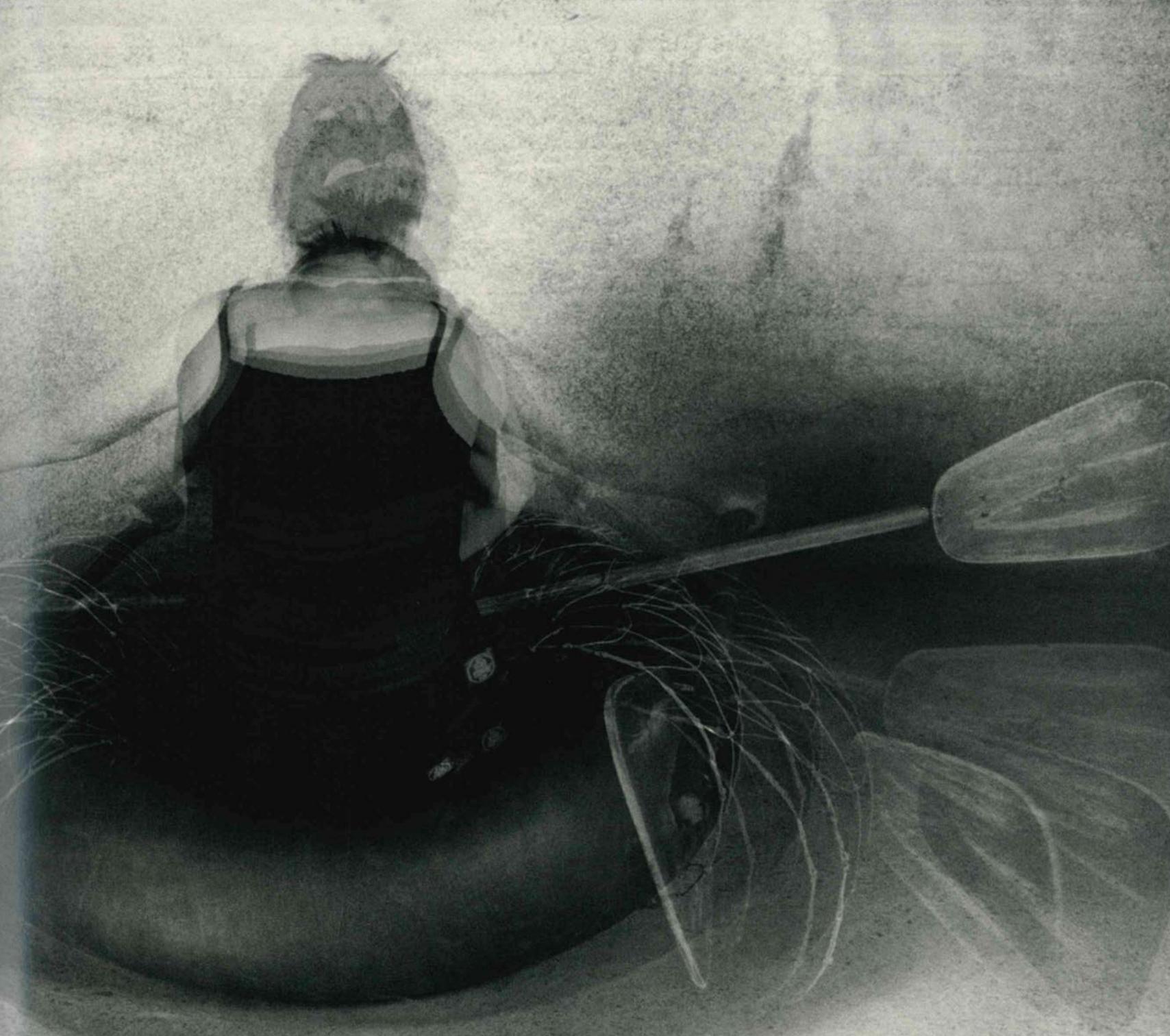
TECNICA

STAMPA LAMBDA DA FOTOGRAFIA DIGITALE
IN BIANCO E NERO SU ALLUMINIO, COMPUTER,
VIDEOPROIETTORE E PANNELLO IN PVC

DIMENSIONI

150x100 cm, CAD





AUTORE

PAPERKUT

ALESSANDRO SCALI & ROBIN TREVOR-GOODE

IN COLLABORAZIONE CON IL DIPARTIMENTO DI FISICA
DEL POLITECNICO DI TORINO

TITOLO

OLTRE LE COLONNE D'ERCOLE, 2006

TECNICA

MICROLITOGRAFIA SU SILICIO, IMPRONTA

DIMENSIONI

2X1,5 cm



200µm



WD = 9 mm

Aperture Size = 30.00 μm

Signal A = InLens

Date : 27 Jan 2006

Mag = 96 X

EHT = 5.00 kV

Stage at T = 30.0 °

Time : 16:40:35

User Name = ANGELIC

ALESSANDRO ABBIATI SILVIA ASSENZA MARCO

CARELLA LUCA CASONATO CRISTIAN CASTEL

FEDERICO COVRE MAURO DE CARLI VERONICA

MARTINA DINATO CLAUDIO GOBBI STEFANO

CRISTIAN LUCA MERISIO GIANNI MORETT

S E L E

BAJ VIOLA CAJO DE CRISTOFORIS DOMENICO
NUOVO CRISTINA CHERCHI MARCO CITRON
DELL'AGOSTINO ALESSANDRA DI CONSOLI
GRAZIANI TEODORO LUPO MARCO MENGHI
CARLO NONNIS TOMI TANAKA NICOLA VINCI

arte

AUTORE

ALESSANDRO ABBIATI

TITOLO

MELANCONIA, 2006

TECNICA

STAMPA FOTOGRAFICA LASER
A PROCESSO CHIMICO

DIMENSIONI

60x40 cm

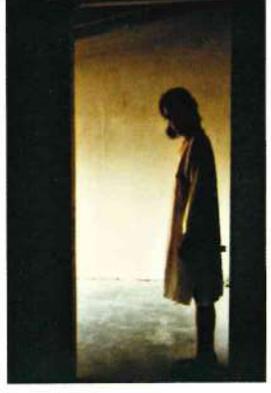
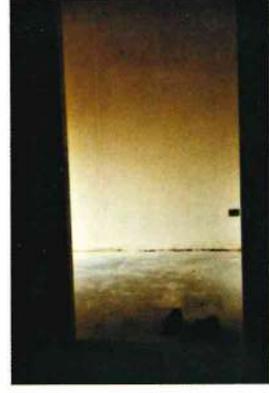


AUTORE
SILVIA ASSENZA

TITOLO
... E MI PERDO, 2006

TECNICA
STAMPA A COLORI SU CARTA LUCIDA,
4 PANNELLI

DIMENSIONI
50x130 cm; 50x70 cm





AUTORE

MARCO BAJ

TITOLO

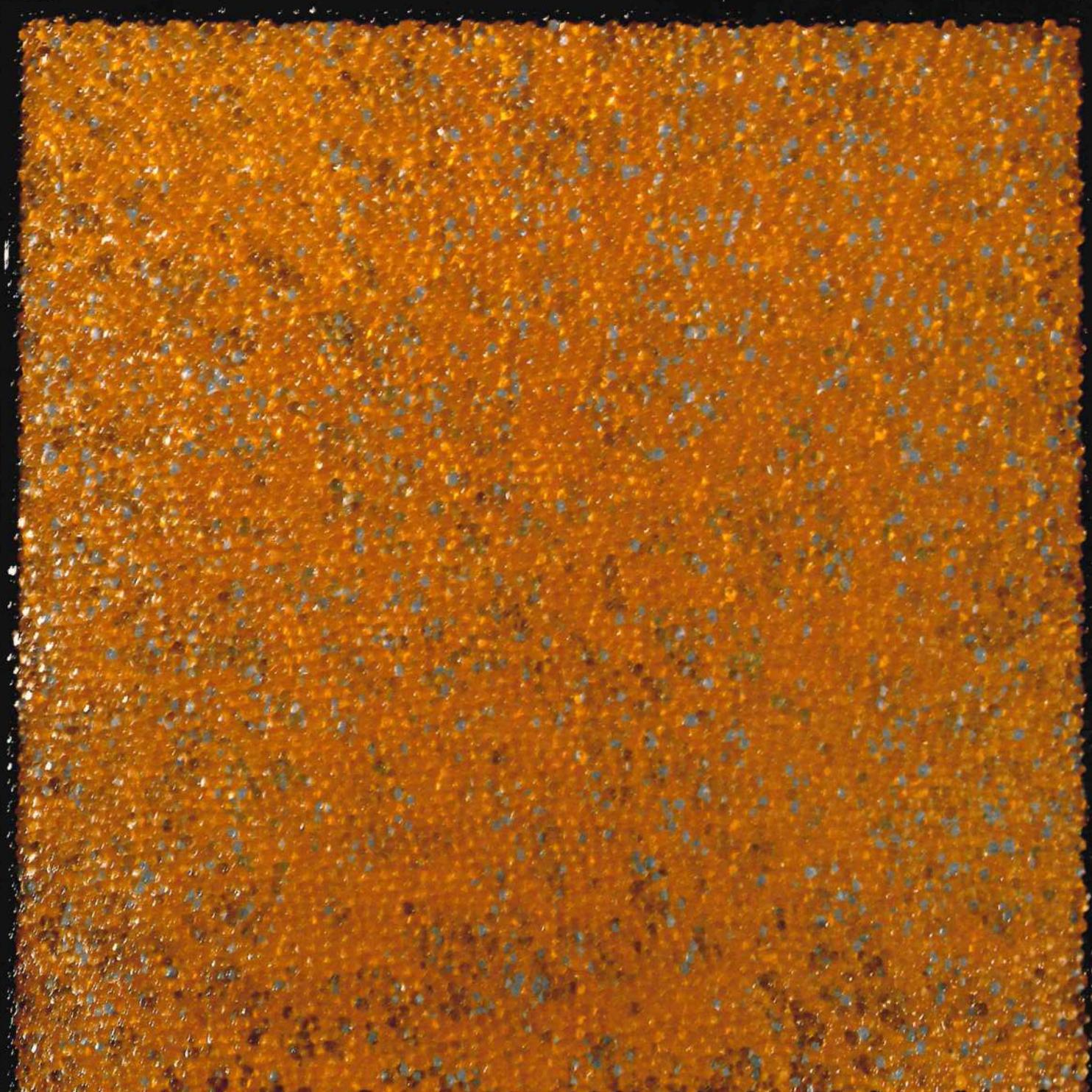
MY DAYDREAM, 2006

TECNICA

VETRO STAMPATO SOVRAPPONTO A TAVOLA
SMALTATA

DIMENSIONI

55x55 cm



AUTORE

VIOLA CAJO DE CRISTOFORIS

TITOLO

WWW.ILVIAGGIODIMISSBLANKET.NET,

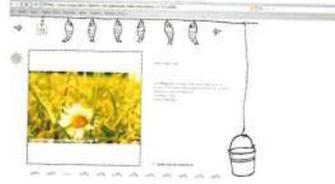
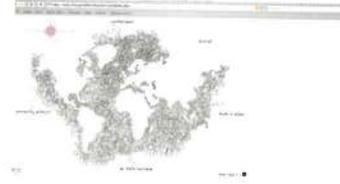
2006

TECNICA

SITO INTERNET CON FOTO, AFORISMI, BLOG
INTERATTIVO, VIDEO, BANCA IMMAGINI

DIMENSIONI

980x640 PIXEL



axotio-ano

erty effect



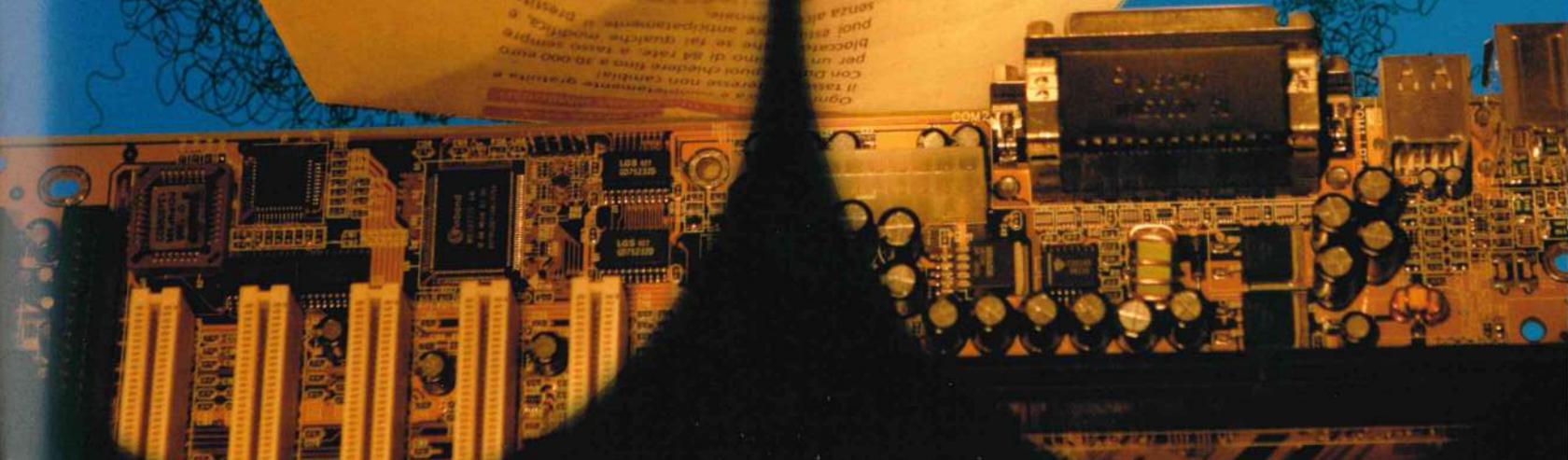
dock's pillow

la foto turhna



Il tasso
Con D
per un
bloccat
può ess
senza al
C'è un
per un
bloccat
può ess
senza al

Il tasso
Con D
per un
bloccat
può ess
senza al



AUTORE

DOMENICO CARELLA

TITOLO

SENZA TITOLO, 2006

TECNICA

RUOTA DI CARRO IN FERRO, TELA

DIMENSIONI

210x165x5 cm





AUTORE

LUCA CASONATO

TITOLO

ATLANTE CELESTE, 2006

TECNICA

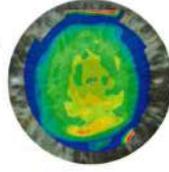
LIBRO D'ARTISTA, 36 PAGINE, STAMPA A
GETTO D'INCHIOSTRO SU CARTA

FOTOGRAFICA

E CARTA DA LUCIDO

DIMENSIONI

33x43,5x1 cm





AUTORE

CRISTIAN CASTELNUOVO

TITOLO

TRANSFER, 2006

TECNICA

STAMPA LAMBDA A COLORI DA FILE
DIGITALE SU ALLUMINIO

DIMENSIONI

70x100 cm





AUTORE
CRISTINA CHERCHI

TITOLO
VERSO IL CIELO, 2006

TECNICA
INSTALLAZIONE

DIMENSIONI
variabili



AUTORE

MARCO CITRON

TITOLO

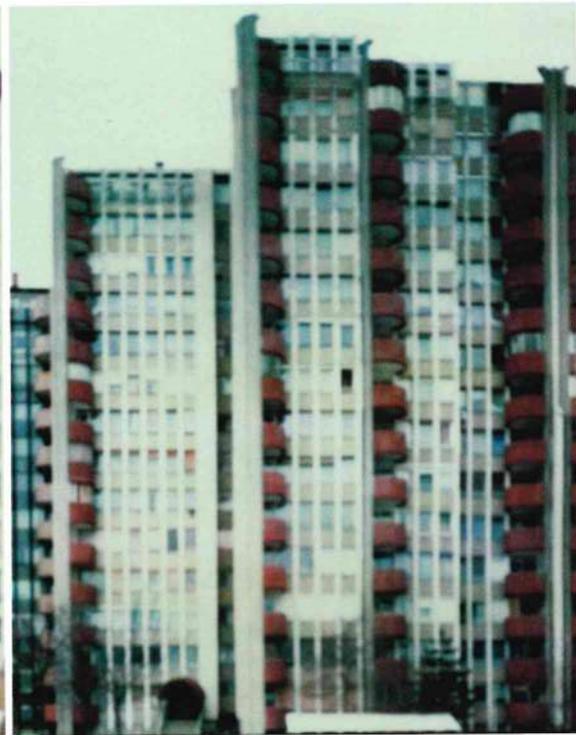
SUBURBS # 01, # 02, # 03, 2006

TECNICA

STAMPA LAMBDA

DIMENSIONI

50x40 cm, CAD



AUTORE

FEDERICO COVRE

TITOLO

HAPTIC, 2006

TECNICA

STAMPA LAMBDA, 8 FOTOGRAFIE

DIMENSIONI

50x40 cm, CAD





AUTORE

MAURO DE CARLI

TITOLO

L'ODISSEA, 2006

TECNICA

VIDEO INSTALLAZIONE

DIMENSIONI

10'





AUTORE

VERONICA DELL'AGOSTINO

TITOLO

IL VIAGGIO DI BABETTE, 2006

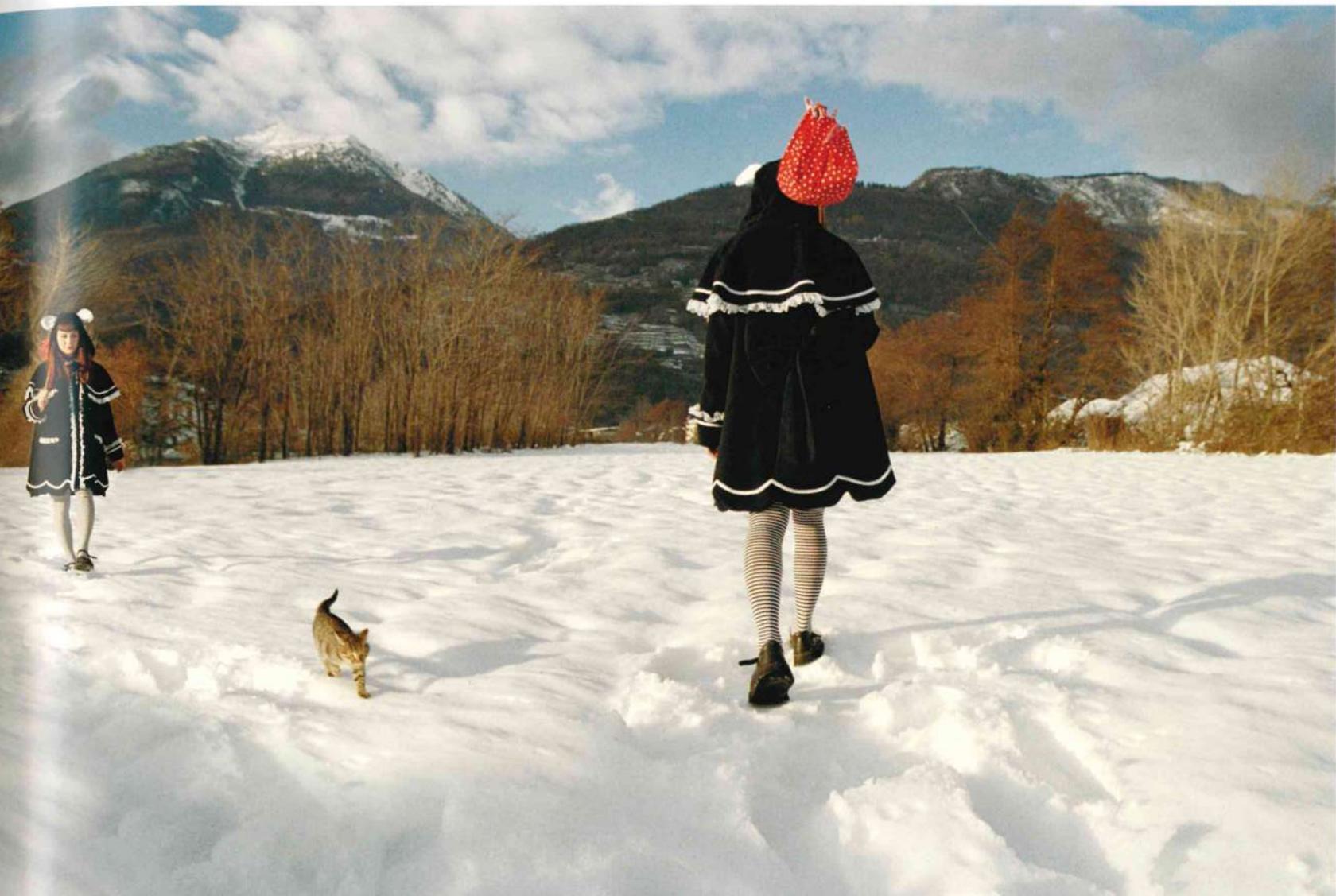
TECNICA

STAMPA LAMBDA SU FOREX

DIMENSIONI

35x100 cm





AUTORE

ALESSANDRA DI CONSOLI

TITOLO

SENZA LIMITE, 2006

TECNICA

INSTALLAZIONE: STAMPA DIGITALE SU TELA
E RETROPROIEZIONE AUDIO/VIDEO

DIMENSIONI

VARIABILI



AUTORE

MARTINA DINATO

TITOLO

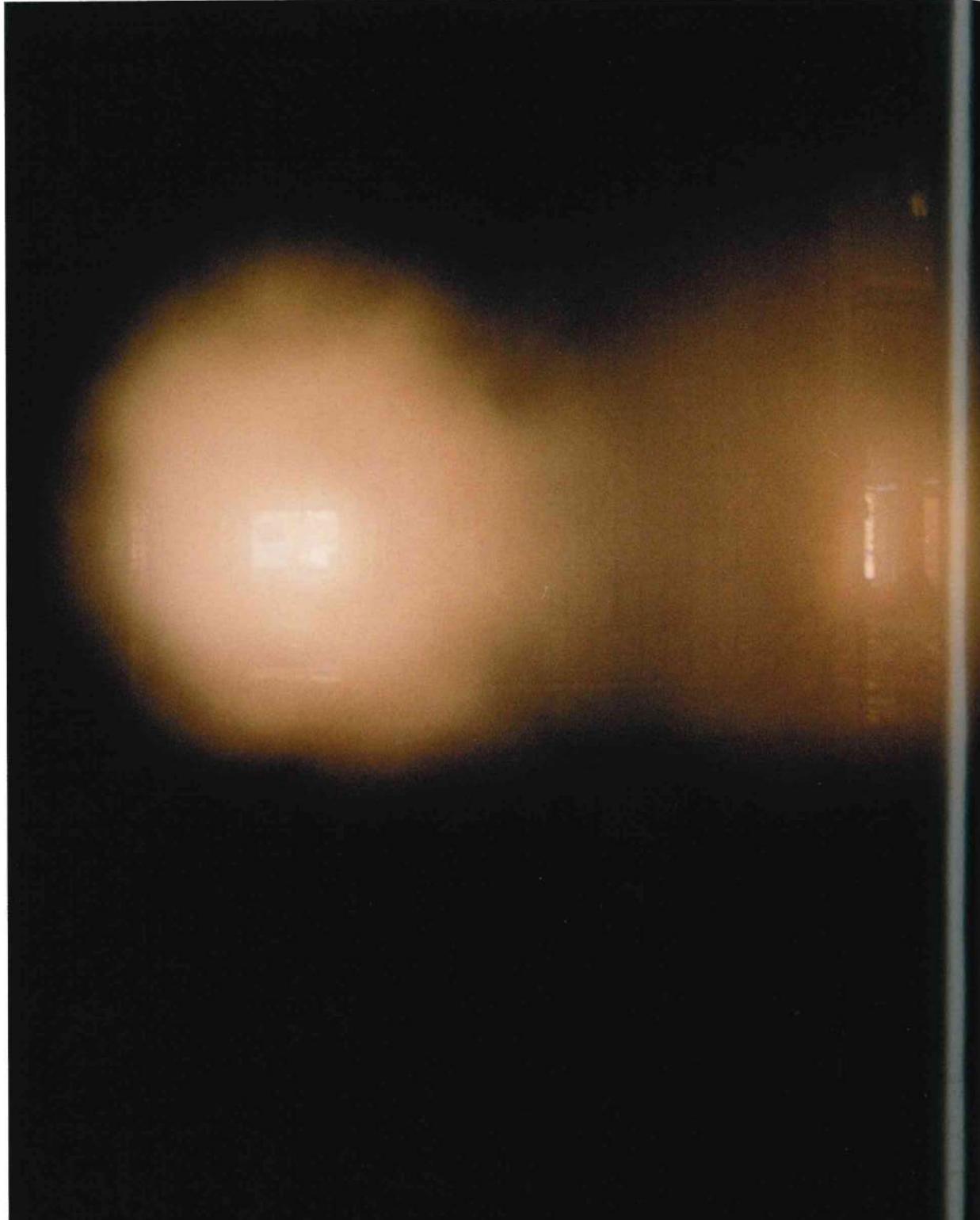
SENZA TITOLO, 2006

TECNICA

STAMPA FOTOGRAFICA
SU CARTA COLORE

DIMENSIONI

42,8x137,8 cm





AUTORE
CLAUDIO GOBBI

TITOLO
PERSISTENCE-BERLIN, 2002/2006

TECNICA
C-PRINT SU ALLUMINIO

DIMENSIONI
95x48 cm







AUTORE

STEFANO GRAZIANI

(SI RINGRAZIA LA LINNEAN SOCIETY
OF LONDON PER LA COLLABORAZIONE)

TITOLO

LINNEAN SOCIETY OF LONDON, 2006

TECNICA

C-PRINTS

DIMENSIONI

30x24 cm



AUTORE

TEODORO LUPO

TITOLO

VIAGGIO AL TERMINE DELLA NOTTE, 2006

TECNICA

STAMPA CROMOGENICATAMPA

DIMENSIONI

VARIABILI



AUTORE

MARCO MENGHI

TITOLO

SENZA TITOLO, 2006

TECNICA

STAMPA FOTOGRAFICA ALL'EMULSIONE
D'ARGENTO SU CARTA COTONATA

DIMENSIONI

60x40 cm



AUTORE

CRISTIAN LUCA MERISIO

TITOLO

- 1000 / + 1000, 2006

TECNICA

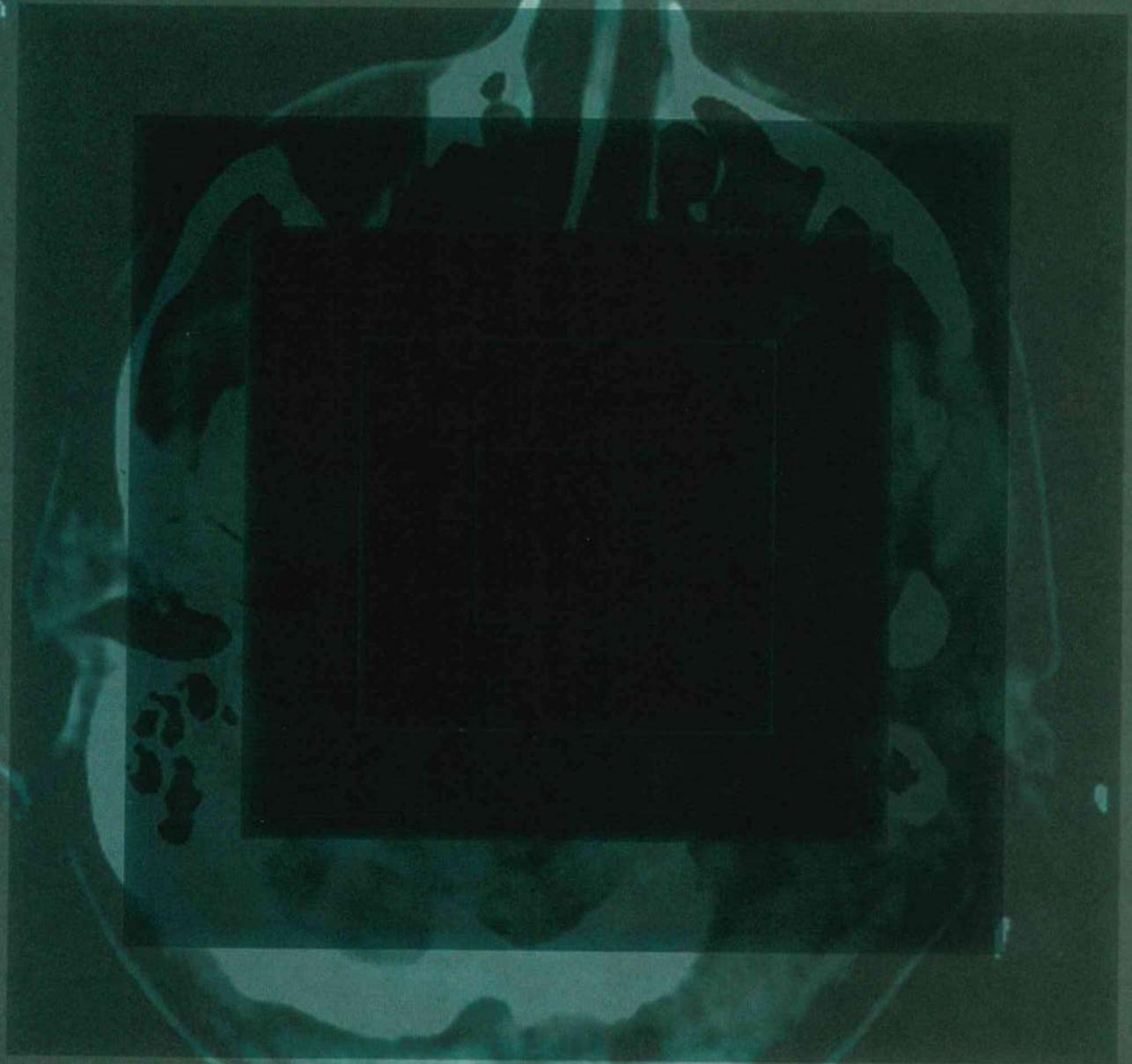
STAMPA FOTOGRAFICA
SU ALLUMINIO

DIMENSIONI

INSTALLAZIONE
8 STAMPE 20x20 cm

0°
0mm
cm
0.00cm
0.00cm

ENTREPRENEUR



AUTORE

GIANNI MORETTI

TITOLO

RITRATTO DI FAMIGLIA, 2006

TECNICA

DEPOSITO DI PIGMENTO IN
POLVERE SU CARTA GIAPPONESE

DIMENSIONI

198x260 cm





AUTORE

CARLO NONNIS

TITOLO

MI VOLTERÒ ALTRE VOLTE

(VARIAZIONI SUL MITO DI ORFEO), 2006

TECNICA

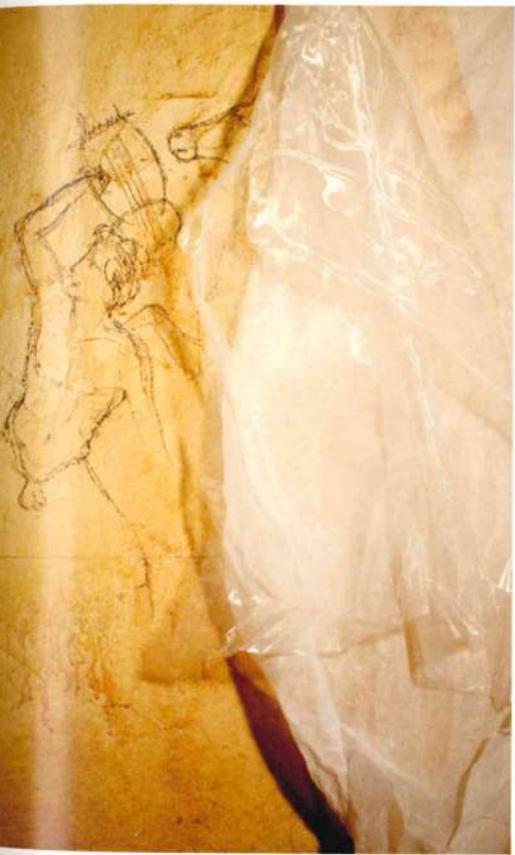
STAMPA LAMBDA

DA FOTOGRAFIA DIGITALE

DIMENSIONI

TRITTICO

70x50 cm, CAD



Ο Ρ Φ Ε Ο Ο
Β Α Κ Κ Ι
Κ Ο Ο



AUTORE

TOMI TANAKA

TITOLO

VIAGGIO DI LUCE, SEME DI ANIMA, 2006

TECNICA

ORO E ARGENTO

DIMENSIONI

5x2,5x1,8 cm



AUTORE

NICOLA VINCI

TITOLO

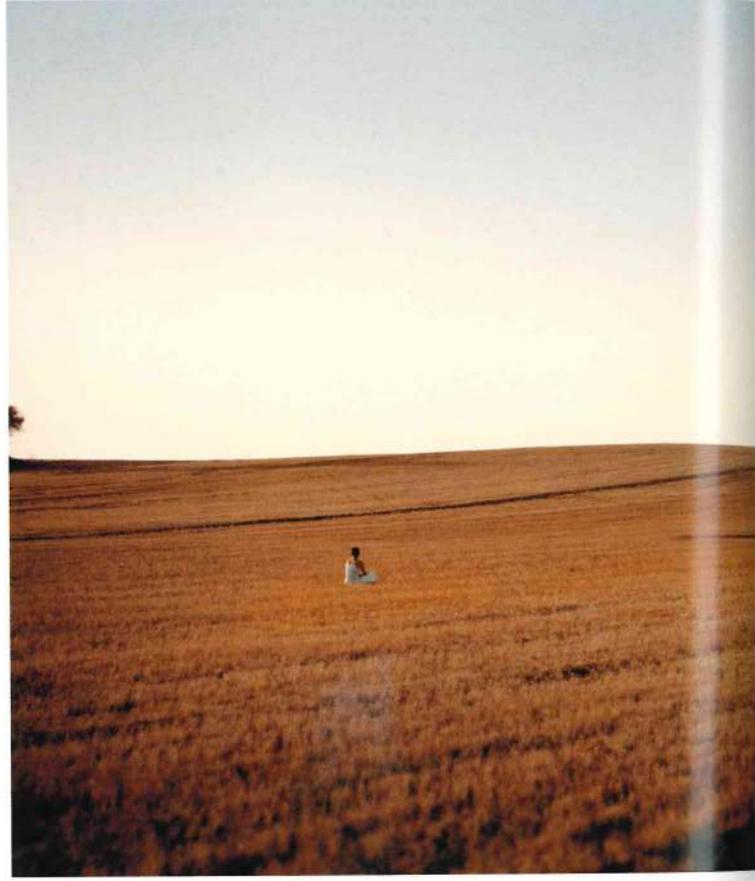
APRILE, 2006

TECNICA

STAMPA FOTOGRAFICA
SU PLEXIGLASS

DIMENSIONI

TRITTICO
125x370 cm





Biografie degli artisti

Alessandro Abbiati

Nasce a Legnano (Milano) nel 1972. Nel 1997 consegue presso il Politecnico di Milano la laurea in Architettura. Grafico e illustratore, si avvicina alla fotografia nel 2004. Vive a Legnano dove lavora nel campo della comunicazione visiva.

Silvia Assenza

Nasce nel 1979 a Rosolini (Siracusa). Laureata in Lettere Moderne si trasferisce a Milano, dove frequenta l'Istituto Italiano di Fotografia ed è borsista per il dottorato di ricerca in "Storia e letteratura dell'età moderna e contemporanea".

Marco Baj

Nasce a Magenta (Milano) nel 1978. Consegue nel 1999 il master in Visual Design presso la Scuola Politecnica di design di Milano. Vive e lavora a Milano.

Yamilè Barcelò Hondares

Nasce all'Avana (Cuba) nel 1975. Nel 1998 consegue la laurea in Storia dell'Arte all'Università dell'Avana e successivamente si trasferisce per lavoro in Italia. Vive e lavora a Livigno (Sondrio).

Domenico Buzzetti

Nasce a Morbegno (Sondrio) nel 1981. Nel 2002 si diploma alla Scuola Civica di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano. Vive e lavora tra Milano e Morbegno.

Viola Cajo De Cristoforis

Nasce nel 1982 a Bollate (Milano). Nel 2004, dopo un exchange study program con la School of Visual Arts di New York, consegue il diploma in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Milano. Vive e lavora come fotografa e assistente free lance a Milano.

Domenico Carella

Nasce nel 1976 a Foggia. Studia presso l'Accademia delle Belle Arti di Foggia.

Luca Casonato

Nasce a San Donà di Piave (Venezia) nel 1977. Dopo la laurea in Ingegneria Edile presso l'Università di Trieste, nel 2004 si diploma in Fotografo Post-Diploma presso il C.F.P. Riccardo Bauer di Milano. Vive e lavora a Milano.

Cristian Castelnuovo

Nato a Milano nel 1977, nel 2000 ottiene il diploma BA Media Practices presso la University of Luton. Nel 2001 consegue il Master Photographic alla Westminster University di Londra. Vive e lavora a Milano come fotografo free lance.

Cristina Cherchi

Nasce a Salò (Brescia) nel 1972. Nel 1995 si è diplomata in Pittura all'Accademia Carrara di Bergamo. Nel 2004 consegue la specializzazione in Discipline Pittoriche presso l'Università Statale di Milano. Vive e lavora a Marone (Brescia).

Marco Citron

Nasce a Pordenone nel 1974. Dopo gli studi in Filosofia e un corso annuale di Fotografia Pubblicitaria, si dedica professionalmente all'attività nel settore industriale del design. Vive e lavora tra Milano e Pordenone.

Federico Covre

Nasce a Treviso nel 1977. Sta per conseguire la laurea in Architettura presso lo IUAV di Venezia. Vive e lavora a Venezia.

Mauro De Carli

Nasce a Sesto San Giovanni (Milano) nel 1980. Si è laureato in Arti e Antropologia del Sacro presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Partecipa a diverse esposizioni in Italia e all'estero.

Veronica Dell'Agostino

Nasce a Sondrio nel 1981. Nel 2004 si è diplomata in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design. Vive e lavora tra Milano e la Valtellina.

Alessandra Di Consoli

Nata in Cile nel 1982, si è diplomata in Fotografia all'Istituto Europeo di Design di Milano. Lavora come free lance al Superstudio di Milano.

Martina Dinato

Nata a Camposanpiero (Pordenone) nel 1978, nel 2005 si diploma in Fotografia presso l'Istituto Italiano di Fotografia di Milano. Vive e lavora a Milano.

Claudio Gobbi

Nasce ad Ancona nel 1971. Ha studiato fotografia al C.F.P. Riccardo Bauer di Milano. Dal 1999 espone in Italia e all'estero. Vive e lavora a Milano.

Stefano Graziani

Nato nel 1971, si è laureato in Architettura presso lo IUAV di Venezia. Attualmente lavora presso il laboratorio fotografico della facoltà di Design e Arti dello IUAV. Vive a Venezia.

Teodoro Lupo

Nasce a Treviso nel 1975. Nel 2003 si laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Udine con una tesi in Storia e Tecnica della Fotografia. Dal 2002 vive e lavora a Berlino.

Marco Menghi

Nasce a Milano nel 1986 dove vive e lavora. Vincitore nel 2005 del Premio Boccioni, sta ultimando gli studi superiori presso il Liceo artistico "Umberto Boccioni" di Milano.

Cristian Luca Merisio

Nasce nel 1978 a Milano. Si diploma in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove frequenta il secondo anno del biennio di specializzazione in Arti Visive. Vive e lavora tra Desio (MI) e Milano.

Gianni Moretti

Nasce a Perugia nel 1978. Nel 2005 consegue la laurea in Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Attualmente si sta specializzando in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Vive e lavora a Milano.

Carlo Nonnis

Nasce a Torino nel 1970. Si è laureato in Architettura al Politecnico di Torino. Dal 2002 espone in mostre personali e collettive. Vive e lavora a Torino.

Alessandro Scali (Paperkut)

Nasce a Torino nel 1977 dove vive e lavora. Si laurea in Semiotica nel 1998 presso la facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino, sempre presso lo stesso ateneo è iscritto alla facoltà di Filosofia. Nel 2004 fonda la Kut Communications con Robin Trevor-Goode.

Robin Trevor-Goode (Paperkut)

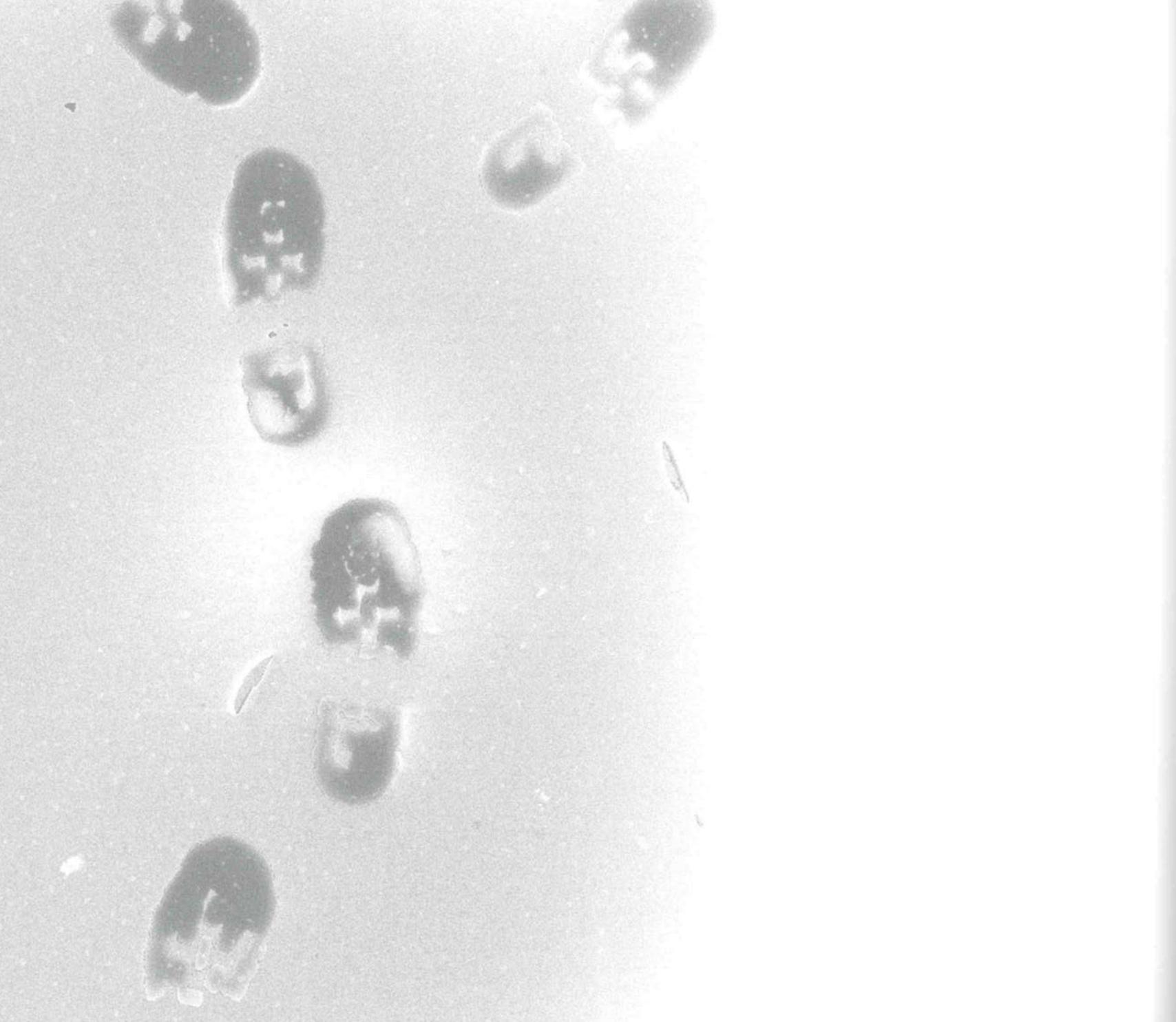
Nasce a Città del Capo (Sud Africa) nel 1979. Nel 1999 ottiene la specializzazione in Art Direction al corso di Advertising della Red and Yellow School of Advertising di Città del Capo. Vive e lavora a Torino.

Tomi Tanaka

Nasce nel 1976 a Hiroshima dove si è laureata in Disegno presso la facoltà di Belle Arti dell'Università di Hiroshima Shiritsu. Nel 2006 consegue la laurea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera con Luciano Fabro.

Nicola Vinci

Nasce nel 1975 a Castellana (Taranto) dove inizia il suo percorso artistico. Espone in varie località italiane. Ha da poco vinto il Premio Celeste per la sezione Pittura Mediale.



IL VIAGGIO

Conferenze di:

Silvano Petrosino

Secondo Bongiovanni

Ezio Alberione

Fabio Vittorini

Salvatore Settis

Giuseppe de Rita

Fabrizio Quaglia

Da ottobre 2005 a febbraio 2006
si è svolto un ciclo di conferenze su "Il viaggio".
I testi che compaiono in questo catalogo
sono trascrizioni degli interventi,
non riviste dagli autori
se non per l'apporto delle note.

Mettersi in viaggio

Silvano Petrosino

Docente di Semiotica e Filosofia Morale

Università Cattolica di Milano

Qui e altrove

Il viaggio è in relazione all'umano, sin dalle origini della storia. È sufficiente pensare ad Adamo. Dopo avere commesso il peccato nel giardino dell'Eden, Dio gli domanda: "Dove sei?". Dio si mostra ansioso circa il luogo in cui Adamo si trova. Come se l'unica preoccupazione di Dio non fosse se stesso, o la legge, ma l'uomo. Il *dove sei?* mima la richiesta di un'informazione, ma solo per dichiarare il contenuto di una speranza. Chiaramente Adamo risponde: «Sono qui, ho avuto paura e mi sono nascosto». Adamo è *qui*, ma è anche *là*. Sicuramente Dio vede Adamo *qui*. Tuttavia, al contempo, gli chiede: «dove sei?». Come se il punto del *qui* potesse mettersi in movimento. Infatti, Adamo si trova dove lo ha portato il suo senso di colpa, la sua paura, dove lo ha portato la sua vergogna. Una domanda simile è posta anche a Caino. Dopo l'uccisione di Abele, Dio chiede a Caino: «Dov'è tuo fratello?». Vale a dire, dove ti collochi rispetto a tuo fratello? Chiedendo di Abele, in realtà Dio si interessa di Caino. Infatti, Caino è costantemente messo in relazione al fratello. Quest'ultimo non era mai *qui*, non era mai nelle cose che faceva, ma era sempre *là*, nel confronto con il fratello. L'uomo è sempre *qui* e *altrove*. È inquieto e si mette alla ricerca della pace, di un luogo di riposo. L'uomo è sempre in viaggio. Mentre fisicamente è *qui*, allo stesso tempo è *altrove*, nei suoi sogni, nelle sue aspettative. Anche Agostino sosteneva che ogni corpo, a motivo del suo peso, tende al luogo che gli è proprio. Ogni corpo, a motivo della sua natura, tende verso il suo *télos*, il suo fine, verso la piena realizzazione di sé. L'uomo non vive mai in uno spazio, vive sempre in un luogo. Potremmo precisare che l'uomo è sempre situato. Si trova sempre in un *qui*. Mentre è *qui*, è anche sempre *là*. L'uomo può certamente avere i piedi in terra, ma non può evitare di avere la testa tra le nuvole. La domanda che Dio rivolge ad Adamo è quindi pertinente. Dio sa quel che sta dicendo. Perché Dio dimostra di conoscere

la sorprendente topologia umana. Dio sicuramente vede Adamo. E tuttavia gli chiede «Dove sei?». Nell'uomo, è bene ribadirlo, è come se il punto del *qui* si muovesse. È come se si mettesse in movimento. L'uomo non può mai stare fermo in un luogo. Perché è sempre *qui* e *altrove*, è sempre in viaggio.

Il viaggio e il tour

Il riconoscimento dell'essenza inquieta dell'uomo, non è sufficiente per comprendere ciò che si chiama viaggio. Perché, come Adamo ricorda, ci si può muovere, ci si può mettere in movimento, ad esempio, per paura, per necessità, oppure per distrarsi. Mi soffermerò solo su uno di questi movimenti: la necessità. E a questo proposito sorge spontanea una domanda: perché ciò che è vivo si muove? Per mangiare. Per questo l'animale esce dalla tana e si apre al mondo. Ma nel momento in cui si apre, si trova chiuso. È un'esperienza interessante, che richiederebbe numerose riflessioni. La caccia porta l'animale a vedere la preda e nel contempo all'assoluta cecità, perché in quell'istante l'animale è solo preoccupato della preda. Non è soltanto una componente dell'animale ma anche dell'uomo. Ci si muove e ci si apre, ma questa apertura è anche chiusura. Non si esce mai veramente dal proprio paese. Il mafioso, ad esempio, è un padre piccolo, un padrino. Perché comanda solo all'interno del suo paese che diventa, al contempo, la sua trappola, il suo stesso carcere. Allora, quando un movimento può essere detto un viaggio? Cosa intendiamo quando pensiamo a un viaggio serio e profondo? A questo proposito è necessario individuare due caratteristiche di fondo. La prima è che un viaggio non può mai essere organizzato. O anche: ciò che si organizza non è mai *viaggia*. Perché nell'organizzazione, nella previsione, io non posso che riprodurre me stesso. L'organizzazione è una proiezione di colui che organizza, è un luogo dell'affermazione di se stesso. Mentre un viaggio, se esiste, appartiene a un incontro

dello stesso con l'altro. E l'incontro è sempre disordinato, irriducibilmente fuori legge, non è mai prevedibile e progettabile. Un incontro progettato non è un incontro. In un viaggio si pensa di andare in un posto ma poi ci si trova in un altro. Il movimento non caratterizza il viaggio. Posso viaggiare anche stando fermo nel *qui* – penso, ad esempio, in quel luogo che è il monastero. Se organizzo un *tour*, ma non compio un viaggio, resto sempre nel *qui*. Il viaggio è l'impossibilità del *tour*. In un viaggio non ritorno mai al punto di partenza, perché se c'è stato un incontro non si è più come prima. Il contenuto ultimo del viaggio è il viaggiatore. Da un viaggio si ritorna cambiati e, quindi, propriamente non si ritorna. Durante un viaggio è come se tutto ciò che si incontra, ci interpellasse e ci sollecitasse a rispondere. Questa è la seconda riflessione che vorrei porre all'attenzione. Vorrei leggere una brano di Karen Blixen tratto da *La mia Africa*. Siamo verso la fine del romanzo, la protagonista ha venduto la fattoria e se ne sta andando:

In quei mesi si formò nella mia mente un programma, un piano strategico contro il destino e contro coloro che mi circondavano. D'ora avanti, pensavo, devo cedere su tutte le cose meno importanti, per risparmiarmi pene inutili. Devo lasciare liberi i miei nemici di continuare i loro affari, le loro discussioni e le loro lettere. Alla fine chi vincerà sarò io. Manterrò la mia fattoria e la mia gente. Perderli, pensavo, non posso. 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, tutto sapeva che ci dovevamo separare. Allorché cominciai a venire a patti con il destino iniziando le trattative per la vendita della fattoria, l'atteggiamento del paesaggio verso di me cambiò.

lo penso che solo un poeta e un letterato possa parlare dell'atteggiamento di un fiume?...

Karen Blixen prosegue:

Fino a quel momento io ne avevo fatto parte. La siccità era stata per me come una febbre. Ora la terra si staccava da me, si allontanava 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 guardavo, 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 sbucca 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, annunciava la separazione.

Nel brano della Blixen c'è l'idea di un cambiamento. Anche nella figura di Ulisse questo è sintomatico. Il contenuto del viaggio di Ulisse è egli stesso. Ritorna, ma cambiato. Anche Abramo esce da una terra, andando in un luogo che non sa.

Dio chiama Abramo: «Esci dal tuo Paese e vai dove ti indicherò». Però non gli dice dove. Abramo non può organizzare il viaggio. Certo, c'è l'intervento di una trascendenza, di un'alterità. A differenza di Ulisse, Abramo non ritorna. La storia di Abramo è, infatti, un continuo spostamento. La figura di Abramo ci suggerisce poi un'ulteriore riflessione: noi stiamo organizzando la vita. Adesso non si organizzano più soltanto i viaggi.

Progettiamo la procreazione ma anche la morte. Per questo l'esperienza di Abramo risulta significativa. Perché rappresenta

soprattutto l'immoralità di organizzare.

Infatti, il concetto di moralità non è connesso soltanto al rispetto di norme e leggi. È un cambiamento del comportamento in relazione a un incontro. La fedeltà a un incontro determina una morale. Chiaramente non si può evitare di progettare. L'uomo non può farne a meno, ma riconosce anche che il proprio progetto non definisce la realtà. La realtà eccede sempre il progetto. Sicuramente l'uomo è misura di tutte le cose. Ma quale sia la misura dell'uomo, l'uomo non lo sa.

Ripeto, non si può fare a meno di progettare. E non si può evitare di riconoscere che il progetto è sempre un atto mancato. In questo senso dovrei accettare di perdermi. È impossibile non pianificare il tour. Ma bisogna essere così grandi da riconoscere il senso più profondo del viaggio, che potrebbe anche avvenire all'interno di un tour.

Tra Abramo e Ulisse: nella terra-di-mezzo della nostra identità

Secondo Bongiovanni
Facoltà filosofica di Padova

*Siamo ebrei? Siamo greci? Noi viviamo nella
differenza tra l'Ebreo e il Greco, che forse è
l'unità di quello che si chiama storia.*
Jacques Derrida

L'intervento si compone di quattro parti: dopo una breve *introduzione* ci sarà una, ancor più breve, *presentazione* della tesi di fondo che permetterà di situarci all'interno del percorso che propongo; seguirà la parte più consistente: la *ripresa* delle due storie (di Abramo e di Ulisse) e una *prima delineaazione* del loro senso; nella *conclusione* riprenderò la tesi di fondo.

1. Introduzione: il nostro viaggio tra Abramo e Ulisse.

Iniziando il percorso ci poniamo una domanda di fondo: che senso ha il nostro parlare oggi di Abramo e Ulisse?

Abramo e Ulisse sono le due figure paradigmatiche dell'Occidente: potremmo chiamarle i due simboli sempre rivenienti di quel ripensamento millenario che lo stesso Occidente è nel suo *logos*. Gli orizzonti di senso all'interno dei quali l'Occidente si è compreso e quelli che la cultura occidentale ha acconsentito e legittimato, riconosciuto e quasi istituzionalizzato, rientrano all'interno di queste due grandi racconti: quello di Abramo e quello di Ulisse¹. Il senso di un richiamo delle loro storie è dunque questo: noi non possiamo pensarci oggi senza riconoscerci, a partire da ciò che è stato, dal *da dove* da cui proveniamo e in cui sempre soggiorniamo. Se vogliamo riconoscere le potenzialità vitali dell'oggi dobbiamo anzitutto divenire familiari del nostro passato, non per ripeterlo passivamente (tradizionalismo) ma per liberarne le potenzialità ancora nascoste e latenti (ciò che costituisce il senso vivo e proprio della Tradizione). La verità del passato non si svela che attraverso lo spazio delle possibilità che esso apre e libera nel presente (De Certeau). Abramo e Ulisse sono figure paradigmatiche non perché determinano ruoli o parti da giocare mimeticamente (passivamente) in una

trama già decisa; ma perché aprono cammini/viaggi da percorrere, confronti/scontri, all'interno dei quali noi ci riconosciamo. Sono i due *miti* attraverso i quali si sono dipanate le grandi narrazioni che finora ci hanno permesso di dirci e di auto-comprenderci. Due *miti*² nei quali ci riconosciamo, due figure così simili e così diverse, così apparentemente lontane e così inevitabilmente necessarie l'una all'altra.

2. La tesi di fondo: il *tra*, nella *terra di mezzo* (il *frammezzo*).

Riprendo il titolo di questo intervento precisando che in esso è indicata *la tesi di fondo* che cercherò di mostrare. In particolare attiro l'attenzione sulla particella utilizzata, il *tra*. Questo dice che la nostra identità di occidentali non è mai da considerare come uno stato definitivamente raggiunto, ma piuttosto da assumere come un processo mai concluso (la storia). La nostra identità non è mai né (solo) l'uno né soltanto (l'altro), ma è protesa *tra* l'uno e l'altro, tra Abramo e Ulisse, alla ricerca di un qualche legame tra di essi che non è né pura (ri)conciliazione né pura opposizione (del genere: Atene vs. Gerusalemme, o viceversa). Si tratterà di qualificare - compito arduo che potremo appena indicare - il legame paradossale che - insieme - attrae e respinge i due: in una sorta di viaggio o pellegrinaggio della memoria tra l'uno e l'altro (e in funzione dell'attivazione di un presente). La figura del *frammezzo* dice dunque una identità strutturalmente tensionale (non si può posare il capo sull'uno o sull'altro, nell'illusione fatale di avere ritrovato il nostro luogo originario, rivendicando magari una presunta superiorità culturale o spirituale dell'uno sull'altro). Il *frammezzo* dice anche una identità che è tale nella ricerca di se stessa, contro le illusorie pretese rivendicative di un'identità intatta e definita una volta per sempre, magari da usare come arma o strumento di offesa da opporre agli altri. Tutto starà nell'interpretare positivamente questo *Sitz im Leben*: non come indecisione, ma come

apertura e disponibilità al confronto/dialogo e alla messa in questione di sé.

3. I nostri miti, la nostra storia: Abramo e Ulisse.

Nel tentativo di render conto della tesi indicata propongo una (necessariamente breve) analisi delle due figure di riferimento. Inizieremo con Abramo - per *par condicio* alfabetica. Collochiamo anzitutto temporalmente (per quanto possibile) i nostri eroi: la vocazione di Abramo della Genesi e il racconto dell'Odissea di Omero. Mentre quest'ultimo è stato scritto intorno al 850 a.C., più complesso è il discorso sulla Genesi che raccoglie talvolta in modo difficilmente distinguibile tradizioni testuali risalenti a periodi diversi (tra il X e il VI sec. a.C.). La vicenda di Abramo tuttavia ha una tradizione orale che risale a molti secoli prima.

3.1. Abramo: il viaggio come chiamata *del/Altro*.

Leggiamo i primi versetti di *Gen* 12, 1-3:

*Il Signore disse ad Abraham:
Vattene dal tuo paese, dalla tua patria,
e dalla casa di tuo padre,
verso il paese che io ti indicherò.
Farò di te un grande popolo
E ti benedirò*

Ricordiamo solo poche cose in merito. Intorno al 1800 circa un pastore della Mesopotamia è chiamato da Dio ad abbandonare per sempre la sua casa, per un lungo viaggio lungo terre sconosciute. È Abramo, il padre della fede di tre grandi religioni monoteistiche. Dio lo mette in cammino verso un paese che questi non conosce. Dio lo conduce e lo chiama con un nome nuovo, Abraham, «padre di una moltitudine di popoli» (17, 5); gli promette un figlio, Isacco, che nascerà dalla sposa Sara (17, 19). Una particolarità testuale testimonia la singolarità di Abramo. Mentre le storie del padre di Abramo, Terach (11:27) e quella dei suoi figli (Isacco, 25, 19) iniziano sempre con il termine *toledoth* (è la formula: *questa è la*

storia della discendenza di...), la storia di Abramo inizia con una parola di Dio immediata, verticale, dialettica: «Il Signore disse ad Abram...». Che cosa può indicare questo ac-cadere improvviso della Parola? Un nuovo e diverso inizio: YHWH, un Altro, è all'inizio della storia di Abramo. L'intervento di Dio nei confronti di Abramo non si spiega con un merito particolare da parte del pastore, amico di Dio (Is 41, 8). Il protagonista del racconto non è Abramo ma l'lo divino, nel suo rivolgersi ad Abramo.

Sintetizzando: Dio si presenta ad Abramo con un comando e la promessa: il comando chiede una rottura e una separazione, uno sradicamento e un abbandono dei legami naturali; la promessa riguarda la terra, discendenza e benedizione. In un altro contesto potremo parlare del comando divino, ma oggi qui interessa soffermarci sulla Promessa. Abramo è l'uomo della promessa, dell'affidamento alla parola data, della fede: parola dice ascolto (di un altro, che porta alla rottura dell'isolamento individuale), dimensione antropologica essenziale nell'universo biblico. Questa è la modalità specifica del rapporto/alleanza con Dio. Perché accogliere la promessa significa affidarsi (a un altro), in un rapporto fiduciario e non più monologico con se stessi. La sorte umana non è più nelle mani della solitudine insuperabile o inconsolabile del singolo. Nella lotta con me stesso non sono solo.

Promessa e fede significano anche apertura di un futuro («farò di te un grande popolo...»): ciò che implica capacità di distaccarsi dall'immediatezza del presente, per contare su qualcosa che non è (ancora) ma sarà (struttura germinale di ciò che chiamiamo 'storia'). Promessa dice dunque l'essere liberato dai ripiegamenti più o meno narcisistici della immediata presenzialità del tutto e subito preteso. Sapere aspettare, viverci nella prospettiva della speranza e dell'attesa di un dono che spalanca lo spazio inaudito della gratuità.

Ecco chi è Abramo e ciò che può dire a noi,

oggi ancora: la vita dell'uomo non si gioca sulla consistenza di un oggi da possedere, ma sull'apertura gratuita di un domani da accogliere, da ricevere. Ancor più: Abramo dice l'uomo della radicale depossessione di sé, egli è per eccellenza l'uomo che liberamente sceglie di non possedersi ma di riconoscersi solo all'interno di una relazione fondamentale. Abramo si possiede soltanto a partire da un Altro, dal suo riceversi nella relazione di affidamento. Abramo non (si) pensa a partire da se stesso, ma a partire dalla relazione con l'Altro che chiama e con gli altri che verranno (la benedizione infatti riguarda tutte le generazioni che seguiranno).

In tal modo Abramo ci ricorda ancora che una delle risorse fondamentali di senso e di verità dell'Occidente risiede nella dimensione della fiducia/speranza, della parola data, dell'affidamento. Non nella pretesa, nella rivendicazione, nel possesso o nel dominio di sé o delle cose. Il senso nella storia dell'uomo occidentale a partire da Abramo si intesse nella dimensione non calcolabile della gratuità di una parola/promessa ricevuta. In Abramo, l'uomo appartiene alla verità quando vive la fedeltà della relazione vivente alla parola ricevuta. Quelli richiamati sono soltanto alcuni tratti essenziali per comporre in noi la memoria simbolica del padre della fede, dell'amico di Dio.

3.2. Ulisse, il viaggio come chiamata di sé: ai confini dell'io.

Iniziamo con alcuni versi della poesia *Itaca* di Costantino Kavafis che evocano intensamente il senso profondo della vicenda poetico-esistenziale di Ulisse.

*Quando ti metterai in viaggio per Itaca
devi augurarti che la strada sia lunga,
fertile in avventure e in esperienze.*

Devi augurarti che la strada sia lunga.

[...]

*Soprattutto, non affrettare il viaggio;
fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio
metta piede sull'isola, tu, ricco*

*dei tesori accumulati per strada
senza aspettarti ricchezze da Itaca.
Itaca ti ha dato il bel viaggio,
senza di lei mai ti saresti messo
sulla strada: che cos'altra ti aspetti?*

*E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà
deluso.*

*Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza
addosso
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole
significare.*

Senza richiamare la storia narrata dall'Odissea - che suppongo ben nota - diciamo subito che Ulisse, l'eroe del ritorno, è uno dei pochi personaggi classici che non sono mai morti nell'arte e nel pensiero. Trasformandosi ha attraversato l'età arcaica, il fiorire di Atene, Alessandria, Roma, il Medioevo, il Rinascimento, il Romanticismo, il Modernismo, fino ad approdare indenne alla nostra contemporaneità. Nella sua figura, nelle sue avventure fantastiche, nella sua astuzia (*mētis*), nella sua prudenza, nei suoi inganni, fino al suo ritorno a casa dopo venti anni: in tutto ciò c'è qualcosa di profondamente coinvolgente e irresistibile per ogni epoca³.

Non ci è possibile ripercorrere le rivisitazioni storiche di questa figura magica che si muove con destrezza unica tra le più alte esperienze poetiche di tutti i tempi e le profondità abissali dell'umano. E tuttavia, sia pure per accenni, non possiamo trascurare la proposta dantesca dell'Ulisse *atlantico*, indispensabile per render conto del suo mito nell'immaginario occidentale. L'evocazione dantesca è molto interessante anche perché sembra dare l'immagine di un Ulisse che va oltre se stesso, oltre il suo stesso mito.

Nell'*Inferno* dantesco Ulisse non è più l'eroe del ritorno in patria ma l'eroe della conoscenza, colui che incalza i suoi compagni a «seguir virtute e canoscenza». E per conoscere bisogna andare, bisogna salpare, levare le ancore, spingersi oltre i limiti ritenuti invalicabili, volgere «la poppa nel mattino», fino al naufragio e al «folle volo». L'Ulisse dantesco

non conosce viaggi di ritorno, rimane sordo al richiamo dell'*oikos* dove gli affetti familiari invano lo attendono e potrebbero trattenerlo; solo l'ardore della conoscenza, di esperire il mondo («l'ardore / ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto») lo spinge sempre oltre «per l'alto mare aperto»: oltre gli stessi confini del Mediterraneo divenuti ormai troppo angusti. Oltre le colonne d'Ercole, oltre il limite invalicabile che queste rappresentano per il mondo antico, oltre verso l'illimitato, verso lo sterminato spazio dell'oceano, l'infinito mare di una conoscenza senza vincoli. In questa seduzione per l'oltre, Ulisse è come divorato da un'ansia tutta moderna di provare e di sperimentare l'ignoto. L'Ulisse atlantico dantesco rifiuta la misura mediterranea che frena il mare con la terra. Egli è l'uomo per il quale l'erranza è l'unica forma di vita, e abbandona perfino il ricordo di una casa ove tornare.

Dopo Dante dovremmo ancora ricordare James Joyce che fa rivivere Ulisse in Leopold Bloom, l'ebreo (!) irlandese che s'imbarca in un viaggio mentale attraverso tutto il pianeta. Facendoci immaginare questo viaggio Joyce disegna un nuovo mito, che va aldilà del semplice ritorno di Ulisse. E rende in tal modo ancora più suggestiva una figura già complessa: in cui le vicende narrate sono molto simili ad un Esodo biblico, una sorta di mistico volo. Quella di Joyce è stata giustamente definita una felice contaminazione tra l'ebreo e il greco... A quest'ultima osservazione occorrerebbe aggiungere ciò che è accaduto in molti dei maggiori filosofi e scrittori di Ulisse della prima parte del '900 – da Horkheimer a Adorno a Kafka a Canetti: tutti provenienti dalla tragica diaspora dell'Europa centroorientale, quasi che la tradizionale erranza di Israele trovasse finalmente incarnazione nella figura di un greco anch'egli perennemente in cammino. D'altra parte, in modo alquanto perentorio il filosofo ebreo francese Emmanuel Lévinas giunge a sostenere che l'intero itinerario del pensiero occidentale «resta quello di Ulisse, la cui avventura nel mondo non è stata che un

ritorno alla sua isola natale, *une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre*». E su questo sfondo oscuramente narcisistico del mito del ritorno di Ulisse Lévinas contrappone la figura del pensiero nomadico che muove dal *Même* all'*Autre*, la "storia di Abramo che lascia per sempre la sua patria per una terra ancora sconosciuta": in altre parole Gerusalemme *contro* Atene. Malgrado questa condanna intransigente il viaggio di Ulisse nella cultura e nella poesia dell'Occidente non si è fermato, come mostrano anche rielaborazioni più recenti di vario genere: filosofiche, poetiche e artistiche (2001: *Odissea nello spazio* di Kubrick, tra gli esempi più alti e riusciti). Il suo viaggio di ritorno (forse) non si è ancora concluso; il circolo del ritorno di Ulisse continua a coinvolgere storie, narrazioni e persone di ogni parte, allargandosi sempre più. È innegabile: Ulisse porta in se stesso *l'esperienza dei millenni* e «rappresenta in modo sublime i due desideri più profondi dell'uomo: partire dalla casa dove si è prigionieri per consegnarsi all'ignoto e ritornare alla casa dell'infanzia che sarà la casa del riposo» (Calvet).

La fecondità ermeneutica di Ulisse non è esaurita dal mito del ritorno-a-casa che si chiuderebbe su se stesso, come vorrebbe Lévinas. In realtà Ulisse è soprattutto *homo viator*, figura di un'erranza, di una continua dilazione, di una ricerca irrefrenabile, di una libertà che scompone tutti gli schemi prestabiliti. Evitando in ogni caso da parte nostra di accentuare fino all'opposizione la differenza tra Abramo e Ulisse (che condurrebbe a una sorta di *clash of civilisation – ante litteram*) concludiamo provvisoriamente questo viaggio con Ulisse sottolineando sinteticamente un aspetto in particolare. Come si è detto, Ulisse cerca il ritorno. La figura che disegna la vicenda umana di Ulisse è quella del cerchio che sembra chiudersi su se stesso.

Precisiamo: non necessariamente questa figura del cerchio che si chiude disegna una disavventura di tipo pessimistico o nichilistico o ancora narcisistico. Sono davvero troppi gli

elementi evocativi e ispirativi che un tale mito ha suscitato nella storia per poterlo ridurre ad una pura autocompiacenza dell'identico! Malgrado tutto, la vicenda umana di ogni tempo sembra non cessare di riaprire questo cerchio, cercando e trovando ogni volta un posto in cui riconoscersi e narrarsi. Dal punto di vista della nostra indagine, credo dunque sia più interessante notare che il circolo disegnato dalla vicenda di Ulisse ci presenta soprattutto la figura di un uomo che non è interpellato *da altro* nel suo uscire e andare lontano. O, almeno, non è chiamato da un *altro* che egli sappia riconoscere come esterno a sé (*Il viaggio come chiamata di sé*). L'esito profondamente umano (e forse *insuperabilmente* umano) di una tale impresa è quello di una saggezza soverchiata dalla solitudine invalicabile dell'io di fronte a se stesso. Alla fine si ritorna carichi di anni e di affanni là da dove si era partiti: ma non si è più l'identico e forse anche quella *compiacenza dello stesso* (Lévinas) si è definitivamente dissolta, disseminata nel viaggio compiuto, divenuta *altro*, altro da sé. Forse Ulisse ha compreso ciò che significava l'impulso irrefrenabile a viaggiare a cercare altro, a cercarsi altrove... La severità di Lévinas non gli permette di cogliere la profonda umanità di questo aspetto che è invece avvertito, con intensa partecipazione emotiva, nella poesia *Itaca* di Manuel Alegre:

Un luogo. Un luogo sacro da qualche parte nel tempo.

Un luogo di dentro. Un oscuro punto nella mappa luminosa del cuore.

Per sempre solo tuo per sempre nascosto.

Come Ulisse nessuno torna a quel che ha perso come Ulisse non sarai riconosciuto.

La distanza percorsa da Ulisse (poiché non è mai terminata e continua ancora a raggiungerci) è senza misure, alla misura della dismisura – drammatica e sublime –

dell'erranza umana. E forse, tra le altre cose, Ulisse ci dice che non possiamo accorciare troppo facilmente le distanze infinite che ci separano da noi stessi, magari anche con salti ambigui in un'Alterità esteriore non riconosciuta sotto il segno assoluto della gratuità. Ulisse ha percorso insieme le vette e gli abissi più estremi dell'esperienza umana, da solo, anzi in lotta con gli dèi ostili (i fantasmi e i demoni interiori). Ulisse rappresenta l'inquietudine di un uomo che forse ha compreso che non potrà mai incontrare qualcosa fuori di se stesso se prima non attraversa fino all'estremo limite l'erranza del suo cuore (*un luogo di dentro*). Ha ragione dunque il poeta: in questo viaggio ai confini del sé, Ulisse *non sarà mai riconosciuto* se non da quelli - i pochi, i rari - che affrontano lo stesso temibile destino della verità di fronte a se stessi, fino forse all'ultimo naufragio... A questo punto, prima di procedere alla conclusione, sarebbero necessari ben altre riflessioni e chiarimenti... Purtroppo tuttavia dobbiamo concludere il nostro viaggio (che altrimenti rischia anch'esso di non vedere ritorno)! Sintetizziamo soltanto la nostra posizione. L'identità di occidentali non si riconosce né attraverso la pura opposizione dell'*out aut* (Abramo vs. Ulisse), né nell'astratta conciliazione di un irenico *et...*: quanto piuttosto nell'assunzione tensionale e non sintetizzabile del reciproco richiamarsi e respingersi dei nostri due eroi e dei due mondi culturali di appartenenza. Il fatto è che né Abramo né Ulisse possono dirsi (comprendersi) davvero senza l'altro. Abramo e Ulisse non sono alternative che reciprocamente si elidono nel nostro universo identitario occidentale. Essi costituiscono le figure paradigmatiche e simboliche dei nostri riferimenti fondamentali, rispetto ai quali non esistono sintesi pacificamente acquisite, una volta per tutte. Se il viaggio di Ulisse si riapre sempre, la chiamata di Abramo continua anch'essa a *cadere* su di noi. Probabilmente non si comprende pienamente l'esperienza spirituale di Abramo se non si vive e non si con-sente all'esperienza

poetica di Ulisse. E reciprocamente, non si accede all'intensità del destino umano di Ulisse senza la possibilità di un suo confronto/scontro con la storia di Abramo. Abramo e Ulisse sono destinati a *con-vivere* insieme nel nostro autocomprenderci e nel nostro confrontarci con le sfide che ci aspettano come europei. Essi non ci tranquillizzano, ma - nella loro sempre incompiuta differenza - ci rimettono in gioco, in cammino: essi non costituiscono alcuna soluzione rassicurante. Rimane sempre ancora un viaggio da compiere, una chiamata da ascoltare... Ed è fin troppo chiaro che il vero confronto con l'estraneo di oggi (gli Abramo e gli Ulisse postmoderni, il migrante, l'extracomunitario, il musulmano, e così via) è iniziato da molto tempo, con la presenza dell'estraneo in noi stessi. Disponendoci alla conclusione richiamo un breve testo di un grande pensatore del secolo scorso, Jacques Derrida (ebreo, non a caso). Alla fine del suo acutissimo saggio su Lévinas (*Violenza e metafisica*) scriveva letteralmente: «Siamo Ebrei? Siamo greci? Noi viviamo nella differenza tra l'Ebreo e il Greco, che forse è l'unità di quello che si chiama storia». E poi riprendendo uno dei passi più celebri dell'Ulisse joyciano aggiungeva: «*Jewgreek is greekjew. Extremes meet. Ebreogreco è grecoebreo. Gli estremi si toccano.*

Conclusione.

Nella terra-di-mezzo: tra libertà e affidamento.

Comincio con due osservazioni: sulla differenza teologica e sul viaggio.

1. La differenza teologica.

Nelle vicende dei due personaggi si possono evidenziare due dominanti.

Abramo parte: egli riceve un nome singolare dal Dio unico e nel suo Nome parte.

Ulisse cerca il ritorno: egli si rende anonimo al fine di sfuggire a Polifemo il Ciclope, la cui follia - secondo il Coro (Canto IX) - è causata dagli dèi e dipende da essi.

In queste due vicende ciò che appare essenzialmente diverso è il loro rapporto con il divino.

- Nel caso di Ulisse, ma non si dimentichi che si è agli inizi *poetici* della elaborazione teologica greca, la relazione con gli dèi si fonda talvolta sull'astuzia e sull'inganno (anche Giacobbe non eviterà il ricorso all'inganno...), nel tentativo di salvarsi da un divino le cui reazioni sono sovente caratterizzate da una suscettibilità imprevedibile e troppo umana.

- Abramo ci pone davanti alla chiamata personale di un Dio unico, che ama e prende a cuore la storia del suo popolo. Il rapporto biblico con Dio è conformato dalla fiducia e dall'affidamento, atteggiamenti esistenziali che in Abramo determinano un modo diverso di abitare il mondo rispetto ad Ulisse. A questo livello si situa la differenza tra le due modalità di rapporto a Dio, e conseguentemente a se stessi e al mondo. In altri termini, il loro *viaggio*.

2. Il viaggio.

Possiamo tentare anche di riassumere il senso del viaggio nei nostri due eroi erranti.

- Per Ulisse il viaggio stesso è *il fine*, vicenda esuberante di incontri e di ritrovamenti e di avventure senza paragoni. Tutto il suo viaggio è certo metafora di un grande ritorno, ma del ritorno in sé: *quel conosci te stesso* che percorre come un ritornello tutta la filosofia greca (come la celebre scritta sul tempio dell'oracolo di Delfi). Nessun uomo può rinunciare a un tale impegno nella misura in cui corrisponde alla sua umanità. In questo viaggio al limite di se stesso, tuttavia, Ulisse con la sua vicenda ci dice che l'uomo è solo, preda dei fantasmi, degli idoli e dei demoni a cui deve imparare da solo a sottrarsi. Con il rischio tuttavia che le stesse cose sempre si ripetano all'infinito...

- Per Abramo il viaggio è il modo attraverso il quale si compie una promessa che trascende il viaggio stesso: «il paese che io ti indicherò».

Non è Abramo a scegliere dove si arresta il viaggio, ma un *altro*. Non è Abramo che decide quando/dove è arrivato, ma Dio, l'Altro. In tal modo il viaggio biblico diventa potente metafora di un esodo da sé che, senza eludere il desiderio e la necessità di conoscere se stessi, compie questo passaggio come un dono gratuito attraverso un incontro con l'Altro. Per la Bibbia, l'uomo può uscire da sé soltanto perché e nella misura in cui è in ascolto di una chiamata/promessa che lo *benedice*. Abramo rappresenta dunque insieme la denuncia di un'impossibilità umana e l'accoglienza di un dono *gratuito*. Nell'essenziale credo sia proprio questa *gratuità* la vera differenza rispetto al mondo di Ulisse dove tutto (anche gli dèi) sembra dover essere conquistato dalle sole forze e capacità umane. Una differenza tuttavia di cui Abramo - come si è visto - non è in alcun modo il protagonista! Nella storia di Abramo l'unico protagonista è il Signore.

Possiamo così dire:

a. Attraverso il viaggio in nome di Dio Abramo scopre una dimensione sconosciuta, una terra ignorata da tutte le mappe: la dimensione gratuita di un'esistenza la cui verità è raggiunta nella relazione con l'Altro. La gratuità, tuttavia, non è alcuna certezza, nulla di calcolabile o di riducibile alla misura umana. Trasformare tale dono in un possesso o in una istituzione, in una pretesa o in una rivendicazione, significa perderlo nella sua stessa essenza di gratuità.

b. Attraverso il viaggio in nome del proprio desiderio e della propria inquietudine, Ulisse scopre la sua insufficienza, senza arrivare tuttavia a superare le acque sconcertanti e tumultuose della sua volontà (l'Ulisse mediterraneo omerico, non quello dantesco, come si è visto). In lui, tutto è vissuto sotto l'esigenza ultimativa di un ritorno ossessivamente rinviato in una sorta di coazione a ripetere di cui è l'inconsapevole necessità e preda. Un'altra dimensione è forse presagita e financo attesa (intuita dall'Ulisse oceanico dantesco): ma alla fine non sarà che

rinvenuta come una inguaribile ferita nella trama della sua vicenda. Ulisse di fatto non ritornerà mai, se non al suo insopprimibile desiderio di ripartire, di ritornare, di ricominciare l'avventura.

Itaca è dentro... e a noi è interamente affidata la sua nostalgia. Per questo non cessiamo mai di ripartire con lui...

Concludo con *due domande* e qualche indicazione.

Chi siamo noi dunque, compagni di viaggio del "folle volo" di Ulisse o amici dell'"amico di Dio", Abramo?

In realtà noi Occidentali ci muoviamo costantemente tra Ulisse e Abramo - e ciò dà luogo a una tensione in cui si compone e si scompone sempre la nostra esistenza umana. Non si dà conciliazione sintetica superiore capace di abbracciare insieme senza tensioni le due figure. E questa è una benedizione, perché dispiega e mantiene la nostra identità all'interno dell'esperienza (nel frammezzo) della differenza e dell'alterità. Questa è la nostra identità di occidentali: identità (relazionale) peregrinante e tensionale, mai posseduta una volta per sempre, ma sempre rivelata/riconosciuta attraverso il confronto/scontro tra i due cuori pulsanti dell'anima occidentale. Ricorda Michel de Certeau che soltanto lo sguardo, l'ascolto dell'altro (che sia Abramo oppure Ulisse) ci defusione dalle illusioni rappresentative della nostra identità. Solo la sua differenza (dell'altro), per la resistenza che oppone al sapere di noi stessi, è capace di rinviarci alla verità più profonda di noi stessi. La resistenza dell'altro, la sua eresia, rende possibile la negazione dell'immagine auto-compiaciuta di me stesso. Abramo è per Ulisse (ed Ulisse lo è per Abramo) quella eresia che lo obbliga a depossedersi del suo sapere, cessando di confondersi con un sapere ideologico di sé. D'altra parte, non possiamo dimenticare che anche la fede cristiana non dissolve la nostalgia del ritorno, la nostalgia di un'origine

perduta da cui ci sentiamo come immemorialmente esiliati. O quella, forse, ancor più inviolabile del viaggio, dell'avventura e del suo possibile naufragio nello spalancarsi inaudito dei confini e degli oceani (Dante). E tuttavia - ancor più di tutto questo - non si può negare che la fede biblica sia un richiamo intensissimo al distacco, all'abbandono delle certezze acquisite (fino a quello più radicale dell'io stesso), anche rispetto alle sicurezze del nostro immaginario archetipale, come può essere il ritorno. "Esci, lascia, va..." : le cui eco densissime ritornano nelle chiamate evangeliche (e un tale richiamo, non potrebbe spingersi fino alla necessità di uscire anche dalla 'certezza' dell'essere chiamato?). Ciononostante non si può pensare che anche nell'accoglienza sincera dell'invito/comando dell'Altro l'uomo si liberi una volta per sempre da tutte le sue ambiguità o che una tale accoglienza sia comunque priva di ritorni su di sé... come la storia biblica (e la nostra, oggi) ampiamente dimostra.

Perché queste due figure di Ulisse e di Abramo sono così ispirative e coinvolgenti ancora oggi per noi?

Una sorta di *fraterna inimicizia* li riporta sempre alla ricerca l'uno dell'altro: da solo, ognuno di loro vive la parte mancante come un'assenza a se stesso. Forse Ulisse nel suo ritorno avrebbe voluto trovare Abramo, e forse Abramo ha sempre portato Ulisse nel suo seno. L'uno non è se stesso che nel rinvio all'altro. E questo perché? Proviamo a sintetizzare, forse anche correndo il rischio di qualche semplificazione.

- Ulisse è l'alfiere della libertà individuale, dell'iniziativa personale, dell'intraprendenza e dell'astuzia e del coraggio proprio di chi si sente solo contro tutti, del viaggio come ricerca del rischio e dell'emozione forte, per il quale conta assai più la via che la meta (Kavafis). È l'uomo della volontà di sé e dell'affermazione, pur all'interno di una divorante nostalgia che lo costringe insieme a

partire e a ritornare.

- Abramo è l'uomo che accetta di riconoscersi nel suo desiderio più profondo solo nella relazione con un Altro. È l'uomo dell'affidamento, della fiducia incondizionata in Colui in cui crede. In questo senso il padre della fede rappresenta il bisogno fondamentale del nostro cuore di affidarsi, di avere qualcuno su cui (ri)porre il capo, senza sospetti o incertezze, qualcuno in cui rifugiarsi sicuro. Egli è l'uomo della consolazione impagabile dell'accoglienza e della sicurezza della direzione del cammino.

Entrambi ci sono profondamente vicini nella misura in cui esprimono esigenze umane radicali: ma l'uomo concreto non è mai né solo l'uno né solo l'altro.

Libertà e affidamento, dunque: le due simboliche dell'umano nel nostro Occidente ci rinviano interamente a noi stessi: anche nel senso che dipende da noi assumerle nei termini del contrasto e del conflitto permanente, oppure accettare la sfida di una paradossale tensione. Se isolate, se separate, queste due immagini archetipiche possono tradursi in deviazioni esistenziali: se assunte nella loro tensione strutturale possono diventare feconde di umanità e di riconciliazione, di accoglienza della differenza.

- Ulisse è lo spirito libero, il *self made man*, individualista ma non insensibile o privo di emozioni (il ritorno...). Il suo rischio estremo rimane comunque il narcisismo, nel senso di una ricerca di sé che ha difficoltà ad uscire da se stessa.

- Abramo è l'anima dell'incontro, della relazione, capace di dimenticarsi interamente nell'Altro (l'episodio di Isacco...). Il suo rischio estremo - non sto parlando di Abramo come figura biblica, ma delle sue derivazioni/deviazioni storiche - il suo rischio estremo è l'alienazione.

- Quando il rapporto con l'Altro (Dio) viene feticizzato o strumentalizzato (dal potere

anche religioso) e cessa di essere esperienza vivente; quando viene richiesto come necessario il sacrificio della coscienza o dell'intelletto (e l'Occidente non ha mancato di correre questo rischio); o ancora quando il rapporto con l'altro diventa negazione e disprezzo di sé, allora ciò che resta non è più l'affidamento ma la fuga alienante.

- E quando la libertà individuale è ideologizzata (magari per fini politici, e intesa come libertà di avere sempre più per se stessi) allora si finisce con il legittimare l'esclusione degli altri dal nostro orizzonte inteso come luogo dell'auto-compimento, dell'auto-realizzazione o dell'auto-trascendenza del soggetto moderno. Allora, l'esclusione (o l'inclusione - non cambia molto) si rende necessaria, perché la sola presenza dell'altro silenziosamente accusa la mia pretesa ipertrofica e malata di una libertà che confonde l'aver con l'essere, la rivendicazione e l'affermazione senza limiti dell'io con la chiamata ineludibile a diventare umani.

Note

¹ Senza dimenticare naturalmente che il Cristianesimo ha apportato profondi correttivi e integrazioni prodottisi all'interno dell'evento Cristo che in questo intervento non sarà possibile discutere.

² L'uso del termine "mito" in questo contesto non ha il senso di una sorta di affabulazione o una pura favola che si opporrebbe alla "storia". Il "mito" indica una capacità specifica di fare senso che include una molteplicità di elaborazioni storiche successive e che non è strettamente costretta da una sola di esse. "Mito", in questo caso, indica l'enorme potenzialità di elaborazione di senso che si sprigiona da queste figure, la loro vocazione/propensione ad interpretare la storia dell'uomo in tempi e luoghi diversi e di costituire una sorta di trama interpretativa "universale".

³ Molte delle osservazioni che seguono sono riprese da BOITANI P., *L'ombra di Ulisse. Figure*

di un mito, Il Mulino, Bologna 1992, e dai suoi numerosi e acuti interventi in proposito su vari giornali e riviste: rinvio anche al recente testo *Esodi e odissee*, Liguori; e a C. RESTA, *Atlantici o mediterranei*, Mesogea, 2002, 53-63.

Uno scrittore inglese, Robert Burton, vissuto a cavallo tra Cinquecento e Seicento, e autore di un'*Anatomia della malinconia*, si era convinto, guardandosi attorno, di aver compreso la natura dell'essere e da questo aveva tratto anche una considerazione sul dover essere degli uomini. Osservava infatti: «I cieli girano attorno di continuo, il sole sorge e tramonta, stelle e pianeti mantengono costanti i loro moti, l'aria è in perpetuo agitata dai venti, le acque crescono e calano... per insegnarci che dovremmo essere sempre in movimento». In realtà, volenti o nolenti, siamo sempre in movimento: la realtà attorno a noi è cangiante, il nostro corpo muta anche se siamo fermi e dormiamo, i nostri pensieri, i nostri sogni vanno spesso più veloci di noi...

Questa consapevolezza del movimento universale, questa coscienza del dinamismo di ogni cosa, è talmente ovvia - e dico ovvia perché indica proprio quello che s'incontra "per strada", ob *viam* - tanto che era già stata formulata agli albori della storia del pensiero, dai filosofi presocratici. La celebre frase "Pantarei" esprime proprio questo movimento che investe l'essere. Tutto scorre, tutto si muove, tutto cambia... al punto che nessuno può immergersi due volte nello stesso fiume, perché il fiume non è più lo stesso di prima, e neanche noi siamo esattamente quelli di prima. Sono considerazioni banali e di evidenza immediata, ma bisogna partire da qui. Dalla centralità del movimento nella nostra percezione della natura, per comprendere la facilità e la pertinenza con cui sono stati elaborati il concetto di vita come *viaggio*, *cammino*, *pellegrinaggio*, *esilio* e anche l'idea di morte come *trapasso*. Perché l'essere - anche il nostro essere - è sempre un divenire, un essere in movimento, un percorso da un prima a un poi, da uno stato a un altro e a un altro ancora. Ed ecco anche perché i grandi padri fondatori dell'umanità, coloro nei cui insegnamenti l'umanità s'è maggiormente riconosciuta, sono perlopiù viaggiatori, pellegrini, camminatori. Basta pensare ai grandi cammini di fondazione e rifondazione

di sé e del mondo compiuti da Gilgamesh, Enea, Abramo, all'ansia di conoscere il mondo di Alessandro Magno, ai filosofi peripatetici greci che insegnavano camminando, al nomadismo della predicazione di Gesù che conclude la sua parabola terrena sulla via della croce e così via...

Questa centralità del movimento e questo valore fondativo del viaggio sembra confermata anche nel mondo contemporaneo. Basta pensare a Bruce Chatwin, il grande viaggiatore novecentesco morto alla fine degli anni Ottanta, autore a sua volta di un'*Anatomia dell'irrequietezza* in cui richiama la celebre frase «Chi non viaggia non conosce il valore degli uomini» detta da Ibn Battuta, l'infaticabile girovago arabo che fece andata e ritorno dal Nord Africa alla Cina *per la sola ragione del viaggio: viaggiare* (questa volta la citazione viene da una canzone di De André). Chatwin dice una cosa fondamentale per la nostra riflessione e cioè che «il viaggio non soltanto allarga la mente: le dà forma». Nel senso che il viaggio non costituisce solo una certa quantità di esperienza, non arricchisce semplicemente la nostra vita e la nostra conoscenza del mondo, ma ne modifica anche la qualità, la natura, il senso. Perché il viaggio individua una forma di apprendimento dinamico, una dimensione di conoscenza inevitabilmente *in fieri*, e non ha nulla a che vedere con un'idea statica di insegnamento conculturato, di apprendimento nozionistico e quantitativamente misurabile. È ancora Chatwin che alla metafora "stanziale" del "villaggio globale" con cui spesso si parla del nostro mondo preferisce quella "nomadica" dell' "accampamento mobile", considerando la quantità di persone che si muovono per piacere o per affari, per lavoro o per problemi. Anche se il turismo di massa o la facilità di movimento che constatiamo nel nostro mondo non è detto che costituiscano sempre un'autentica esperienza di viaggio. Anzi, talvolta si ha l'impressione che tutto questo gran movimento contemporaneo faccia parte

di un diabolico ingranaggio imposto e governato dall'economia che detta la sua legge come una necessità (per il turista che deve ostentare la sua eccellenza nella scelta di mete esclusive, per il migrante che è costretto a cercare altrove le fonti della sua sussistenza...). Mentre il viaggio per essere davvero un'esperienza fondativa e rivelativa deve sempre presentare una dimensione di ricerca, di scoperta, di sorpresa, di imprevisto. O meglio, deve essere qualcosa che fonde insieme necessità e libertà. La stessa fatalità, che per i greci aveva il nome di *ananche* ossia di necessità, in realtà rappresenta un elemento imprevedibile, sorprendente, e a suo modo dunque contiene un aspetto di libertà, in quanto costringe a fuoriuscire dai solchi tracciati, dai binari prestabiliti e ad affrontare da angolazioni inattese la vita. È esattamente quello che sperimenta il protagonista di *Detour*, film di Edgar G. Ulmer del 1946.

VISIONE DETOUR scena 4

Il viaggio programmato dall'uomo per raggiungere la sua fidanzata a Hollywood scopre la propria dimensione di "avventura" in senso etimologico (*adventura*: ciò che sarà e che non si sa) nel senso che tutto quello che il protagonista pensa che succederà non accade e lui si trova coinvolto in sviluppi imprevedibili, che rappresentano il trionfo del caso se non dell'assurdo.

Anche il dottor Isak Borg, protagonista del film *Il posto delle fragole*, realizzato da Ingmar Bergman del 1957, si trova a fare un viaggio per andare a ricevere un tributo per i 50 anni di carriera. In questo viaggio, compiuto all'età di 78 anni, ripensa alla sua vita, alle persone che ha incontrato, e soprattutto a quel "posto delle fragole" che corrisponde al tempo della sua giovinezza, al tempo in cui mordeva la vita, in cui tutto sembrava possibile... Questo pensiero del passato, questi ricordi gli sembrano una specie di *paradiso perduto*, soprattutto se confrontati con la sterilità affettiva che lo caratterizza. Il suo viaggio è

allo stesso tempo reale e immaginario, un itinerario nella memoria e un percorso di trasformazione.

Ma per capire la condizione in cui si trova l'uomo, il regista (stesse iniziali del protagonista, che è davvero un suo doppio in quanto interpretato da un altro regista, Victor Sjöström, e nel senso che ha il doppio degli anni che Bergman aveva quando girava il film) costruisce un sogno che lo rappresenta come un uomo da solo, una specie di zombie disperato (l'unica persona che incontra ha il volto contratto e chiuso al mondo).

VISIONE *Il posto delle fragole* – scena 2 (il sogno)

Ci sono due elementi tra i tanti che compongono il sogno di Isak che meritano di essere sottolineati: gli orologi senza lancette a testimoniare un blocco, un'impossibilità del divenire e la ruota che si sfascia, a testimonianza di un disequilibrio, di una precarietà e dell'orizzonte deflagrato in cui l'uomo si sente immerso. È da questo avvertimento critico che inizia il viaggio, che a differenza di quello di Ulmer, avrà risvolti positivi.

In ogni caso, per entrambi questi viaggi, e indipendentemente dal loro esito, vale il fatto che accanto al programmato, il viaggio rechi con sé l'inaspettato. È per questa ragione che alla scoperta di nuovi luoghi che il viaggio comporta, devono corrispondere nuovi occhi. Anzi come diceva Pascal. «un vero viaggio non è cercare nuove terre, ma avere nuovi occhi». Da quanto siamo venuti dicendo appare chiaro che l'esperienza del viaggio si compie sempre su un doppio binario nel senso che comprende, magari non in dosi equivalenti, una parte di necessità e una di libertà, il confronto con qualcosa di conosciuto e con qualcosa di ignoto, un aspetto di conservazione e uno di innovazione, una dimensione di sorpresa e una di conferma, uno sguardo sul fuori e uno sul dentro, un'inevitabile interazione tra io e mondo... Questa dimensione paradossale del viaggio che si rivela quasi ossimorica (in

quanto combina elementi contrapposti) va tenuta presente perché è davvero centrale e la incontreremo spesso nel corso della nostra riflessione.

Il paradigma del movimento che fonda l'umano, nel corso del Novecento, ha trovato nuovi occhi in un dispositivo tecnologico che fonde proprio lo sguardo e il movimento: il cinema.

Il cinema in sé ha a che fare con il viaggio, non solo perché ci porta altrove (il cinema ci porta in altri mondi, ci fa vivere una dislocazione illusoria, ci porta nel mondo dei sogni o perlomeno in una realtà *altra*) e non solo perché ha raccontato spesso di viaggi e percorsi di esplorazione e conquista (dal western alla fantascienza, passando attraverso un genere che vive sulla strada come il *road movie*), ma proprio costitutivamente, nel senso che si tratta di una serie di immagini in movimento (è questa l'etimologia della parola *cinema*), una sequenza di 24 immagini fotografiche (25 *frames* se si tratta di video) che in un minuto secondo ci danno l'idea del movimento.

Avvertiamo qui il primo paradosso – o il primo degli ossimori – per cui singoli fotogrammi statici combinati insieme danno l'idea del movimento.

Un secondo paradosso è dato dal fatto che tra un'immagine e l'altra c'è un piccolo intervallo di nero: noi vediamo l'immagine e non ci accorgiamo che è impastata di qualcosa che è ontologicamente il suo opposto: il nero, ossia la negazione dell'immagine. Esattamente come non ci accorgiamo che ogni parola che diciamo nel nostro discorso è intramata di silenzio, risuona all'interno della partitura di silenzio che la sottende e la sostiene.

Questa percezione paradossale è qualcosa che appartiene alla coscienza moderna considerando che, negli ultimi secoli, il rapporto tra uomo e mondo, e quindi il problema del senso dell'essere, passa attraverso la valorizzazione dello sguardo come pure attraverso la constatazione del suo

limite. Perlomeno dall'invenzione del cannocchiale di Galileo, lo sguardo percorre il macro e il micro, le vicinanze e le lontananze (microscopi e telescopi assolvono proprio a questa funzione). Ma questo comporta l'avvertimento di due infiniti: l'immensamente piccolo e lo smisuratamente grande. L'obiettivo di Galileo porta iscritta questa vocazione all'infinito come sconfinato e come non-finito nel simbolo che indica la massima possibilità di visione concessa. È questa un'altra aporia del viaggio della visione che abbiamo intrapreso: la scoperta di una dimensione che avvertiamo ma che ci trascende, la scoperta di estremi che sappiamo esistere ma non possiamo conoscere compiutamente.

C'è ancora un paradosso – un altro ossimoro – che va ricordato e questo appartiene alla coscienza che l'uomo ha di sé da sempre. È contenuto nella parola che indica l'oggetto dello sguardo, lo spazio esplorabile e percorribile, ossia nel *paesaggio*. Questo termine – come pure la parola *paese* – contiene la radice indoeuropea *pak*, che ha il duplice significato di seppellire e piantare. Ogni *paesaggio* dunque è sempre un po' tomba e un po' orto. Questa è la vocazione di ogni *paesaggio* e di ogni immagine che lo ritrae. E questa se vogliamo è la logica in cui è iscritto il viaggio come pure la nostra esistenza. Noi pensiamo la vita come un viaggio dall'inizio alla fine, come una crescita dal seme piantato alla tomba, mentre forse è vero anche il contrario, o perlomeno è vero che l'esistenza si dà in un rapporto dialettico tra crescita e consunzione, vita e morte, distruzione e costruzione.

Ne è ben consapevole Stanley Kubrick che in *2001 Odissea nello spazio* fin dal prologo gioca su questi binomi: la scoperta dell'osso come arma micidiale segna il primo passaggio dell'evoluzione e tutta la storia dell'uomo si dà in un costante connubio di pulsioni distruttive e tensioni costruttive, in un'oscillazione tra la vita e la morte. In quel film – come in tutto il resto della sua filmografia – Kubrick mette in gioco il binomio determinismo e libertà,

prevedibilità e imprevedibilità, violenza devastante e ansia di conoscenza. O, come recita il titolo del suo primo film, poi disconosciuto, *paura e desiderio*.

Per tornare al viaggio della visione e al cinema in particolare, devo dare conto di un'obiezione che è stata fatta da Paul Virilio. Secondo lo studioso francese il cinema è sì un viaggio dello sguardo, ma è un percorso obbligato e dunque sembrerebbe negare la dimensione della libertà.

In *La procedura silenzio*, Virilio scrive: «L'invenzione del CINEMATOGRAFO ha radicalmente modificato l'esperienza della durata di esposizione, il regime di temporalità delle arti plastiche. L'estetica della sparizione CINEMATICA ha soppiantato, nel secolo scorso, quella, multimillenaria, dell'apparizione STATICA». Soprattutto se la prende con il cinema sonoro: «A partire dalla fine degli anni Venti, era diventato assolutamente impossibile accettare l'assenza delle parole, delle frasi e di un dialogo. La sedicente qualità di ascolto delle sale buie esige che l'AUDIZIONE e la VISIONE fossero sincronizzate, come più tardi, molto più tardi, alla fine del XX secolo, l'AZIONE e la REAZIONE saranno messe in interazione istantanea, grazie alle prodezze della «tele-azione», e non solo della «tele-audizione» radiofonica o della «tele-visione». [...] Ma ci si è mai inquietati per quel silenzio così particolare del VISIBILE, la cui immagine pittorica o scultorea era il più bell'esempio? A proposito della *Madonna di Dresda* di Raffaello, August Wilhelm Schlegel scrive: «L'effetto è talmente immediato che non una parola vi viene alle labbra. Del resto a cosa servono le parole davanti a quello che si offre in una così luminosa evidenza». [...] Lo sconvolgimento delle arti grafiche non è quindi da attribuire tanto alla fotografia, e nemmeno alla cinematografia, quanto al CINEMA SONORO. [...] «Comandare, è parlare agli occhi», decretava Bonaparte.

«Il cinema è mettere un'uniforme all'occhio», confermava Kafka. [...] Diventato sonoro alla

fine degli anni Venti, esattamente nel 1927, il cinematografo non solo ha messo dei paraocchi agli spettatori (delle "imposte di ferro", come ha detto Kafka), ma secondo Abel Gance ha anche *soffocato lo sguardo*, in attesa di rendere afone, e presto mute, le arti plastiche. Come stupirsi allora del MUTISMO delle maggioranze silenziose, che sarà all'origine delle troppo numerose tragedie del XX secolo? Favorendo indirettamente l'ascesa del TOTALITARISMO, la "procedura silenziosa" della democrazia tedesca doveva ben presto autorizzare tutti i *negazionismi*. Ricordiamoci della confessione del pastore Niemöller: «Quando hanno arrestato gli zingari, non ho detto niente. Quando hanno arrestato gli omosessuali non ho detto niente. Quando hanno deportato gli ebrei non ho detto niente. Ma quando hanno arrestato me, nessuno ha detto niente».

Le osservazioni di Virilio sono una provocazione intelligente che ci interpellano in quanto cinefili che non vogliono accettare di essere ridotti al silenzio. Risultano quanto mai pertinenti se pensiamo a quante immagini (non solo cinema, ma anche televisione, *videogame*...) ci rintronano con il loro frastuono, ci obbligano a reazioni obbligate (un forte rumore inaspettato ci fa sobbalzare, così come certe immagini hanno lo scopo di eccitarci...). Va però detto che, anche nel caso delle immagini più prescrittive, esiste una libertà della coscienza e dello sguardo di fronte alle immagini, perché è vero che le immagini e il racconto ci portano con loro, ma è vero anche che noi viaggiamo al loro interno. Perché è vero che il cinema ci obbliga a seguirlo, ci tiene avvinti, ci porta con sé (*gone with the wind*). Ma quelli che sembrano aspetti coartanti e imbriglianti appartengono al bagaglio retorico, suasio e persuasivo, che qualsiasi forma di comunicazione porta con sé. Perché il cinema – e Virilio sembra non prendere in considerazione la questione – è arte ma è anche *medium*. Ma va anche aggiunto che ogni fotogramma partecipa di questa vocazione a "mettere un'uniforme

all'occhio", ma è anche vero che in ogni fotogramma ci possiamo muovere con libertà e imprevedibilità. Ci portano con sé ma ci fanno anche andare dove pare a noi. Lo ha spiegato bene Enrico Ghezzi: «Mentre li vedo, i film devono rapidamente portarmi a dimenticare quello che accade – con quali persone sto, da dove vengo... – e contemporaneamente devono farmi fuggire dal film per stimoli indotti dal film stesso o per suggestioni più generiche. I grandi film che ho amato e che ho riamato e che rivedo continuamente mi danno l'impressione di ripercorrere la partitura di una strada che conosco a memoria, che potresti percorrere a occhi chiusi anche se nello stesso tempo in realtà a ogni curva ancora un po' ti sorprende. Se rivedo *Un dollaro d'onore* di Howard Hawks, [...] ogni volta posso verificare il coincidere e lo scartare, ma tanto più faccio questo automaticamente, tanto più mi viene da pensare ad altro secondo suggestioni di montaggio mentale che vanno dall'omologia all'eterologia, alla dissonanza, alla rima... Per cui ti trovi a pensare a un lontano amore durante la scena della sputacchiera, e se dovessi spiegarti perché dovresti fare dei lunghi *détours*».

E in un altro passaggio: «Il cinema è una sorta di "punto limite" perché da una parte ti pone nella condizione di chi può ancora facilmente astrarsi dalla situazione, può essere consapevole di essere uno spettatore, un lettore, un critico; dall'altra invece ti propone una massa di informazioni, di sollecitazioni, di problemi che sono quasi tutti analoghi a quelli che hai nel corso di quell'altra soggettiva che stai vivendo da un determinato numero di anni nella quale, con intermittenze molto più ampie di quelle che hai al cinema e con rimontaggi temporali molto più arbitrari di quelli del cinema, ti trovi di fronte agli stessi problemi tecnico-politici, amministrativi, amorosi, familiari, filosofici, esistenziali...» (in *Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1977)

Perché di fronte a un film noi guardiamo

qualcosa, ma quel qualcosa ci ri-guarda. E dunque il cinema da un lato ci astrae e dall'altro ci riconsegna a noi stessi.

Se ripercorriamo quel grande percorso di sperdimento – *Duel* di Spielberg – ci troviamo a fare questa stessa esperienza: immersi in una vicenda avvincente e nello stesso tempo riconsegnati a noi stessi, alla nostra coscienza, alla memoria, al tentativo di dotare di senso (o qualcosa che abbia senso per noi) quel che vediamo. In fondo si tratta di un film costruito su delle immagini che sono già dei concetti: l'uscita dalla civiltà, lo spazio deserto, la minaccia dell'altro, la difficoltà di stabilire l'identità, il conflitto...

VISIONE Duel

Per avere un'idea dell'abisso e dell'ulteriorità di ogni immagine soffermiamoci sull'inquadratura di *Duel* in cui David fa una sosta e una telefonata alla moglie, Spielberg lo riprende diverse volte attraverso lo sportello di una lavatrice. Potremmo considerare questa situazione un *topos* spielberghiano: c'è un individuo isolato, viene usato il telefono, c'è una difficoltà di comunicazione come in *E.T.* e in altri film. Ma anche la presenza del vetro e la forma circolare dell'oblò sono elementi che possiamo ritrovare frequentemente nel cinema di Spielberg. A questo orizzonte anaforico, fa da contraltare la metonimia, nel senso che in questa immagine sono contenute delle indicazioni che rimandano a una totalità. Scopriamo per esempio che l'uomo fa parte di una famiglia, così come lo sportello fa parte di un macchinario, e così come la stazione di servizio è in relazione alla rete stradale. E ancora, a ben vedere, è il nucleo metaforico: l'uomo si trova dietro a un vetro nella stessa condizione di quando guida (e che la situazione per lui sia precaria e problematica possiamo dunque intuirlo). L'uomo – il cui nome è David (come il personaggio biblico che combatte contro Golia) e il cognome Mann (a indicare l'uomo, *man*) si trova racchiuso nei limiti dell'oblò, e di fatto è già "prigioniero" di

una macchina e vittima della tecnologia, come il resto del film ci chiarirà. Il fatto di avere a che fare con una lavatrice lascia intendere che ci sia qualcosa da emendare, da pulire. E cos'è il suo viaggio se non una centrifuga, una fuga dal centro al punto da ritrovare la forza di lottare (lui che non aveva mosso un dito nei confronti dell'uomo che aveva importunato sua moglie).

Il viaggio di David – come qualsiasi viaggio – è il luogo in cui si perde qualcosa (ci si perde) e in cui si ritrova qualcosa (magari ci si ritrova). È l'itinerario della coscienza, della memoria, del cuore. Specularmente al viaggio in avanti di David Mann che lo porterà a una regressione quasi primitiva (fa esplicito riferimento a questa regressione allo stato selvaggio in una scena del film quando si guarda allo specchio) bisognerebbe considerare un'altra tipologia di viaggio: il viaggio di ritorno, il grande paradigma del *nostos* che da Ulisse in poi è diventato imprescindibile, il ritrovamento di ciò che era smarrito, la riaffermazione di valori che erano perduti, la reintegrazione di qualcosa che era frantumato.

Penso a un film di David Lynch – un regista che ha spesso scelto di raccontare la strada e il viaggio come dimostrano titoli come *Strade perdute* (*Lost Highway*) e *Mulholland Drive* – che s'intitola *Una storia vera* (*A Straight Story*, ossia una storia retta, dritta, giusta ma anche la storia di Straight, cognome del protagonista) e racconta di un lungo viaggio che un anziano fa a bordo di una specie di piccolo trattore per raggiungere il fratello che ha avuto un infarto e con cui da dieci anni non si parlavano perché avevano litigato

VISIONE Una storia vera

Il film di Lynch come pure quello di Bergman richiamato in precedenza – proprio perché fanno del viaggio il luogo di ricomposizione della vita e della memoria – andrebbero messi in relazione con il paradigma del maggior viaggiatore esistenziale e spirituale della nostra tradizione: il pellegrino Dante. Anche il suo è

un viaggio – ed è il viaggio di uno che vede, che registra, che riflette di fronte a delle immagini, di uno che diventa sempre più attivo (uno spettatore che progressivamente supera il ruolo passivo). E anche per Dante il problema da affrontare è quello della responsabilità, di quale spazio sia concesso alla nostra libertà se tutto in qualche misura rientra nei disegni di Dio. Questo è il dilemma centrale della sua riflessione: dove finisce la necessità e inizia la libertà...

E anche Dante, come farà più tardi Arvin Straight, guarda le stelle. Le stelle hanno un rapporto diretto con l'azione umana: «Le rote magne / [...] drizzan ciascun seme ad alcun fine / secondo che le stelle son compagne» (*Purg.* XXX, 109 – 111). Questa convinzione solleva problemi decisivi in relazione alla libertà dell'azione umana tanto che nel canto che si trova al centro della *Commedia*, Dante chiede a Marco Lombardo se la corruzione del mondo sia dovuta all'influsso degli astri o alla libera azione degli uomini. La risposta di Marco è: «Lo cielo i vostri movimenti inizia; / non dico tutti, ma, posto ch'ï 'l dica, / lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler [...]» (*Purg.* XVI, 73 – 76). Dunque Dante ritiene che le stelle (le condizioni ambientali, storiche, culturali) influenzino l'agire, lo facilitino, ma sono la libertà, la coscienza, la responsabilità umane ad avere l'ultima parola su ogni cosa. Ma Dante guarda le stelle anche per altre ragioni. La prima, forse la più importante, ragione è che le stelle sono il vero oggetto del desiderio. Sì, perché "de-siderare", etimologicamente, significa "smettere di guardare le stelle" e di conseguenza avvertirne la mancanza. Le stelle, per tutta la cultura medievale, per indovini, navigatori, astronomi, erano un punto di riferimento essenziale, imprescindibile. Lo stesso Brunetto, in un altro passo dell'*Inferno*, raccomanda a Dante: «Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto» (*Inf.* XV, 55 – 56). Dante restituisce al desiderio il suo significato originario: avere nostalgia delle stelle, del cielo. Dante riporta la nostra attenzione su quello

che, per lui, è il vero oggetto del desiderio. Significativamente la parola con cui si chiudono le tre cantiche è proprio "stelle": alla fine dell'*Inferno* e del *Purgatorio* le stelle sono l'oggetto, il termine dell'attenzione di Dante, proiettato verso di loro «E infine uscimmo a riverder le stelle», «Puro e disposto a salire a le stelle», mentre alla fine del *Paradiso* le stelle sono l'oggetto dell'azione di Dio: «l'amor che move il sole e l'altre stelle». Concentrarsi sul desiderio per Dante significa concentrarsi su ciò che spinge gli uomini a fare quello che fanno (la sua preoccupazione è conoscitiva e morale).

Il desiderio per Dante è un moto, a una tensione che spinge all'azione. «Omne quod movetur, movetur propter aliquid quod non habet, quod est terminus sui motus» (*Epistola a Cangrande*, § 26); tutto ciò che si muove, si muove a causa di qualcosa che non ha, che è il termine del suo movimento. È lo stesso concetto che aveva espresso in un altro passo del *Convivio*: «Lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio. E però che Dio è principio de le nostre anime e fattore di quelle simili a sé (si come è scritto: "Facciamo l'uomo ad imagine e similitudine nostra"), essa anima massimamente desidera di tornare a quello». (*Conv.* IV, 12, 14)

Il desiderio, dunque, per Dante, è fondamentalmente una nostalgia, comporta un procedimento che gli antichi navigatori avrebbero chiamato "avanzare di ritorno" verso un luogo e un tempo originario. Dante non aveva le cognizioni scientifiche per affermarlo, né il poeticismo delle canzonette italiane, ma davvero sapeva che "noi siamo figli delle stelle". Quello che intraprende, attraverso la discesa agli inferi, è un viaggio per arrivare al luogo da cui proveniamo, verso la nostra origine celeste (vale in una prospettiva di fede, ma vale anche da un punto di vista scientifico: la vita ha avuto origine dall'esplosione di una stella). Basta ripensare agli esordi della *Commedia*,

allo scenario simbolico del prologo.

VISIONE Inferno Helios (1911) – sequenze iniziali

Il pellegrino smarrito e impaurito nella selva selvaggia, dopo aver tentato la scalata al monte, incontra Virgilio che gli indica la necessità per raggiungere il suo scopo di compiere un diverso percorso ("altro viaggio", ossia il paradosso per cui non deve salire subito, ma prima deve scendere). Dante scopre la necessità di accettare l'esperienza del dolore e la realtà del male, pur volendola superare. La seconda indicazione offerta dal prologo riguarda la necessità, per superare il male, di compiere un viaggio, un percorso iniziatico, irto di difficoltà. Non c'è niente di automatico; non c'è salvezza o felicità senza ricerca e senza impegno. La terza scoperta del pellegrino è che il viaggio non è un percorso individuale: sono necessarie delle guide (come saranno Virgilio, Beatrice, San Bernardo). Se ci si fa caso quelli del prologo sono gli unici momenti in cui Dante è da solo. Il che significa che non c'è salvezza o felicità senza la mediazione di altri o, più semplicemente, senza l'aiuto di un amico. In questa rapida carrellata dantesca un altro aspetto da richiamare è che, alla conclusione del suo viaggio, quello che Dante ha acquistato, è l'armonia del desiderio e della volontà con l'amore divino, nel girotondo della vita eterna.

*Ma già valgea il mio disio e 'l velle,
si come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle* (*Par.* XXXIII, 143-145)

L'ultima similitudine della *Commedia* è fatta con l'immagine di una ruota – il primo grande segno con cui si afferma la civiltà umana, se tralasciamo l'osso-arma di 2001 –, una ruota che si muove e che si muove in modo armonico (si pensi per contrasto a quella che si rompe nel sogno di Isak Borg). John Freccero ha scritto una pagina illuminante sul

significato di quest'immagine: «Nessuno, per quanto ne so, si è attardato a considerare la differenza tra il cerchio, che è un'astrazione geometrica, e l'oggetto concreto che in questo caso lo rappresenta. [...] Un cerchio, in astratto, gira all'infinito e descrive un unico movimento semplice: proprio per questo può divenire il simbolo tradizionale della perfezione o dell'eternità. Ma una ruota, quando gira, va da qualche parte [...] una ruota terrestre gira circolarmente intorno al proprio centro, ma rispetto alla terra si muove in modo rettilineo». (*in Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 321-325). In questa capacità di procedere, connettendo insieme circolarità e linearità, ritorno del medesimo e avanzamento e scoperta del nuovo, in questo avere un nucleo centrale attorno a cui ruotare, ma anche un tragitto da percorrere, c'è la più bella immagine del senso del viaggio.

Ai giovani artisti che affronteranno questo tema, e per tutti noi che ci troviamo comunque in cammino, allora non resta che augurare "Buon viaggio!". Vorrei farlo con una canzone di De André che si intitola *Khorakhanè* e descrive il senso e l'esperienza del viaggio per una cultura nomade come quella rom (lo stesso titolo viene dal nome di una tribù di provenienza serbo-montenegrina). La traduzione della parte finale che è cantata da Dori Ghezzi in lingua rom recita:

Poserò la testa sulla tua spalla / e farò / un sogno di mare / e domani un fuoco di legna / perché l'aria azzurra / diventi casa / chi sarà a raccontare / chi sarà / sarà chi rimane / io seguirò questo migrare / seguirò / questa corrente di ali.

Sono più o meno le stesse cose che dice Dante sull'importanza della relazione, sulla natura aerea e celeste del nostro desiderio, sulla scelta di andare come unica possibilità che ci è data di volare alto, di non rimanere ancorati a terra.

Il viaggio è uno dei grandi luoghi simbolici dell'immaginario occidentale. È una sorta di *tema* e allo stesso tempo di *struttura*, un insieme di elementi in grado di diventare luogo di rappresentazione dell'umanità. A partire da Omero il viaggio ha attraversato la letteratura occidentale fino a raggiungere il cinema.

Omero e la ciclicità

L'individuo si muove nello spazio e nel tempo. In questo percorso accumula esperienza in vista di un risultato. Di conseguenza, alla fine del viaggio, l'individuo può ritrovarsi cresciuto, maturato, e può così rientrare nella struttura sociale in cui si trovava all'inizio del viaggio. Oppure può reintegrarsi nella struttura sociale alla quale aspirava prima di partire. L'esempio dell'*Odissea* è esemplare in questo senso. Ulisse abbandona Itaca per combattere la guerra di Troia. Gli occorrono vent'anni per tornare a casa. Nel frattempo attraversa una molteplicità di esperienze. Quando supera le prove è reintegrato nella piccola comunità di Itaca e tutto torna come al punto di partenza. L'*Odissea* rappresenta quello che i classici chiamavano *nastos*: un viaggio fondamentalmente di ritorno. Naturalmente c'è anche un viaggio di andata, ma lo conosciamo attraverso i racconti dei personaggi. Per tutto il corso del poema assistiamo invece al viaggio di ritorno, al rientro, alla reintegrazione. Secondo il mito, il tempo è ciclico, si ripete. Per cui, in quel posto lasciato vuoto vent'anni prima, Ulisse ritorna. Tutto si riannoda e si riavvolge su se stesso.

Dall'esperienza al trauma

La modernità ha continuato a utilizzare il tema del viaggio – basti pensare ai grandi poemi rinascimentali, a Orlando e a Don Chisciotte. Nella modernità il viaggio traccia ancora un percorso di crescita, di evoluzione, di cambiamento, di arricchimento. Tuttavia il concetto di tempo che sottende la rappresentazione moderna del viaggio non è più un concetto ciclico ma lineare. La storia

non è più quella mitica che si avvolge su se stessa, che si ripete secondo i grandi stereotipi del mito, ma procede e non si ferma mai. È come una grande linea retta che va all'infinito. Quindi tra modernità e classicità c'è un passaggio. Ci troviamo di fronte a un'idea positiva dell'esperienza, come di qualcosa che può essere vissuto, compiuto. Ma cambia il senso del tempo. Generalizzando, nel momento in cui si passa dalla modernità alla contemporaneità – grosso modo scavalcando la fine dell'Ottocento – anche quest'idea dell'esperienza, rimasta fondamentalmente intatta, viene in qualche modo messa in crisi. È sufficiente pensare all'*Ulisse* di Joyce o alla letteratura della *Beat Generation*, che mettono in scena il viaggio in senso fisico. La contemporaneità fa sua un'idea di viaggio completamente diversa da quella della modernità. Il tempo è in qualche modo irreversibile, si muove cioè su una linea retta e quindi non ha un principio di ordine, non è prevedibile. Quando il tempo è ciclico ha margini di prevedibilità. Al contrario, quando è lineare è imprevedibile. Tra classicità e modernità c'è dunque un passaggio che crea insicurezza. Il personaggio del romanzo contemporaneo è sempre in conflitto con se stesso. Fatica a dominare il mondo in cui sta, in cui vive e si muove. Per questo motivo la sua esperienza del mondo è frammentaria, discontinua. Non si può comporre. Il personaggio novecentesco non vive più la dinamica di un'esperienza, ma quella del trauma.

Joyce, all'inizio del Novecento, scrive *Ulisse* – un romanzo che racconta la storia di due personaggi nell'arco di una giornata, dal mattino alla sera. L'esperienza dei protagonisti non si muove linearmente, secondo schemi prevedibili, ma secondo variazioni a volte repentine, fastidiose e imbarazzanti. Inoltre la traumaticità si riflette anche nella struttura del romanzo. Joyce decide di chiamare *Ulisse* un romanzo in cui nessuno porta questo nome – in origine tutti i capitoli dell'*Ulisse* avevano però come titolo il nome di un

personaggio dell'*Odissea*. Joyce applica in qualche modo uno schema classico, uno schema *odissiaco*, in un testo che non ha nulla a che vedere con la classicità. Quindi si serve di una gabbia – quella della cultura classica – per creare un principio di ordine. Ma dentro questa gabbia tutto si muove, è instabile, brulicante, formicolante... Il viaggio che i personaggi compiono nell'*Ulisse* è soprattutto un viaggio della coscienza. Tant'è vero che nell'ultimo capitolo tutto è costruito come un grande, unico e ininterrotto, flusso di coscienza. Il personaggio femminile di questa coppia, Molly Bloom, è presentata senza nessuna mediazione. Dalla prima all'ultima parola del capitolo vengono prodotti senza interruzione e soluzione di continuità, i pensieri di Molly. La struttura di questo capitolo è probabilmente l'esempio più chiaro di cosa può diventare il viaggio nella cultura contemporanea. È solo una delle possibilità ovviamente. Ma è una possibilità interessante, in quanto i viaggi della contemporaneità diventano sempre più viaggi interiori, all'interno della coscienza del soggetto. A questo proposito cito soltanto le prime righe del romanzo: «*Si perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo al City Arms hotel quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il pascià per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'essere nelle sue grazie e lei non ci lasciò un baiocco tutte messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci prima Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e le scollature che nessuna avrebbe voluto vedere addosso a lei e si capisce dico che era pia perché nessun uomo si è mai voltato a guardarla spero di non diventar come lei.*» È il frammento di un capitolo lungo un

Fino alla fine del mondo: viaggiatori e avventurieri nella cultura del Novecento

Fabio Vittorini
Docente di Letteratura Comparata – IULM Milano

centinaio di pagine dove sono registrati alcuni pensieri e rappresenta davvero una sorta di viaggio nell'inconscio del personaggio. Questo esempio permette di comprendere come il viaggio nel Novecento si sia trasformato da esperienza reale a metafora di qualcos'altro, in un cambiamento che però non è mai graduale e facilmente gestibile.

La Beat Generation, Pier Vittorio Tondelli e la questione dell'individualità

Facendo un salto di molti anni incontriamo la stagione della *Beat Generation*. Anche lì il viaggio acquisisce caratteristiche traumatiche, declinando elementi dalla tradizione precedente – soprattutto dalla para-letteratura ottocentesca. Nella *Beat Generation* il viaggio non è solo collocato nella coscienza ma continua a essere geografico (uno spostamento attraverso il paesaggio mutevole degli Stati Uniti). Ma al di là del viaggio spazio-temporale o nella coscienza, si incontra anche un viaggio che viene fatto a partire dai veicoli dei cosiddetti *Paradisi Artificiali* di Baudelaire. In questo caso i viaggi utilizzano come veicoli l'alcool e la droga, cioè strumenti di sregolamento dei sensi, che permettono di entrare in una sfera che non è più quella della percezione sensibile della realtà, mediata dalla ragione, ma in una dimensione in cui la percezione è immediata, senza filtro, sregolata. Nella tradizione italiana ricordiamo un autore che ha avuto una parabola di vita abbastanza breve: Pier Vittorio Tondelli. Lo scrittore ha pubblicato un testo difficilmente catalogabile intitolato *Altri Libertini*. Il testo è una raccolta di racconti, una sorta di testo corale dove sono messi in scena tanti personaggi "viaggianti". Uno di questi racconti intitolato proprio *Viaggio* mette in scena, fin dalle prime righe, il tema dello spostamento. Anche in questo caso abbiamo la sensazione immediata di un viaggio non classicamente inteso. Infatti è un viaggio particolare, nello spazio ma soprattutto nella coscienza, così come lo era quello di Molly Bloom. Scrive Tondelli all'inizio di *Viaggio*: «Notte

raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spommonare quel che ha dentro, notte solitaria e vagabonda a pensare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa che così poi si riposa, come stare sulle piazze a spiare la gente che passeggia e fa salotto e guarda in aria, tante fantasie una sopra e sotto l'altra, però non s'affatica nulla. Correre allora, la macchina va dove vuole, svolta su e giù dalla via Emilia incontro alle colline e alle montagne oppure verso i fiumi e le bonifiche e i canneti. Poi tra Reggio e Parma lasciare andare il tiramento di testa e provare a indovinare il numero dei bar, compresi quelli all'interno delle discoteche o dei dancing all'aperto ora che è agosto e hanno alzato persino le verande per godersi meglio le zanzare e il puzzo della compagna grassa e concimata».

Tondelli compone il suo testo usando una sintassi molto libera, indifferente alle regole della subordinazione. Si ha la sensazione che la scrittura tenda a seguire il pensiero, assecondandolo. Un altro elemento interessante di questo testo non riguarda la costruzione delle frasi, ma l'articolazione tra soggetto che scrive – il protagonista del racconto – e la storia che sta raccontando. Questo narratore-personaggio, a differenza dei narratori della tradizione moderna e contemporanea, fa fatica a dire *io*. Il 90% del brano infatti è scritto con i verbi coniugati all'infinito. Nella seconda metà del Novecento inoltrato, diventa difficile dire *io*. C'è una tendenza a rifiutare la coniugazione in prima persona. È più difficile dire *io* nel Novecento che nell'Ottocento. Dire *io* significa affermare un'identità, un'individualità con caratteristiche che la rendono unica, irripetibile, non uguale a nessun'altra, inimitabile, irriproducibile. Tondelli suggerisce che nella società contemporanea dire *io* non è così facile, perché non è semplice riconoscere o identificare se stessi in un'immagine unica e irriproducibile. Quindi si giunge a dire *io* attraverso degli infiniti. Si dice *io* solo ogni tanto, saltuariamente, perché questo *io* spesso è reintegrato, viene quasi

dissolto in un'atmosfera di collettività. Allora il viaggio non è più individuale, ma collettivo, e avviene attraverso rituali e protocolli ben precisi. Tondelli sta raccontando la storia di un ragazzo che è parte di una compagnia, la quale compie un viaggio rituale sulla Via Emilia alla ricerca di qualcosa. Poi, a un certo punto, questo viaggio si prolunga e dalla Via Emilia finisce sull'Autostrada del Brennero e molto più a nord. Si rappresenta il rito della collettività. C'è l'idea che il soggetto, l'individuo, sia meno importante della collettività. O meglio, che l'individuo nella contemporaneità abbia un senso a partire dal gruppo in cui appartiene, in cui si cataloga e si riconosce. Riconoscersi nel gruppo crea le condizioni necessarie per l'affermazione dell'identità.

Il viaggio nel cinema.

2001: Odissea nello Spazio

Anche il cinema utilizza la struttura archetipica del viaggio. La storia del cinema è una sorta di condensazione della storia della letteratura occidentale. Quello che accade nella storia della letteratura in tanti secoli, si condensa in poco più di cent'anni di storia del cinema. Si passa quindi da una stagione del cinema classico a una stagione della modernità, fino a un cinema contemporaneo postmoderno. I passaggi sono gli stessi. Il cinema classico e quello moderno, ad esempio, utilizzano il viaggio come elemento di accrescimento del personaggio, di sviluppo della sua psicologia, per poi reintegrarlo, reinserirlo nel contesto iniziale – è il caso dei film che appartengono alla grande tradizione del *western* hollywoodiano. Una tappa fondamentale nella storia del cinema è rappresentata da *2001: Odissea nello spazio*. Questo film cambia la storia del cinema. Uscito in un anno simbolico, il 1968, segnala un momento di svolta in tanti sensi. A dispetto di una tendenza verso un cinema rivolto ai problemi della società contemporanea, Stanley Kubrick fa un film sullo spazio, un lungometraggio – detto in modo impreciso – di *fantascienza*. Il film

racconta un viaggio nello spazio, poco prima che un vero viaggio nello spazio sia compiuto e poco prima che l'immaginario occidentale aggiunga come elemento di realtà la conquista del cosmo. Kubrick prefigura questa conquista rappresentando la storia dell'astronave *Discovery* che va alla ricerca di qualche cosa. In realtà lo spazio occupato dal racconto della navicella è un frammento. Kubrick integra questo viaggio dentro un viaggio molto più esteso, molto più grande: quello dell'umanità, dalle origini ai giorni nostri. In questo grande viaggio c'è un elemento ricorrente che costituisce il pretesto per l'ultimo viaggio del *Discovery*: il *Monolito*. Il *Monolito* appare nel momento in cui inizia la civiltà, in cui si passa dallo stato naturale allo stato in cui l'essere umano produce qualcosa e interviene sulla natura artificialmente.

Il viaggio nel cosmo porta su di sé molte altre valenze. Infatti non mostra solo la colonizzazione dello spazio, ma anche altri viaggi. Dentro l'astronave si trovano alcuni uomini. Alcuni sono vigili, altri sono ibernati. E c'è anche un'entità artificiale che riproduce le modalità di reazione dell'essere umano: *Hal 9000*. *Hal* è il computer di bordo e scatena la conclusione del film. È un computer imperfetto che si accorge della sua imperfezione – in realtà nota che gli esseri umani si accorgono della sua imperfezione e vogliono disinnescarlo. Per proteggere se stesso, *Hal* fa in modo che gli esseri umani muoiano. A un certo punto l'ultimo rimasto si perde nello spazio e compie, nell'ultima parte del film, un viaggio chiamato *viaggio oltre l'infinito*. È un viaggio psichedelico che scandisce le tappe fondamentali del lungometraggio. Termina con l'apertura dell'oblò della navicella, da cui l'astronauta, che è ancora dentro, vede qualcosa. La *Itaca* di fine millennio, di inizio del terzo millennio, è un luogo abbastanza bizzarro. Il punto di arrivo di questo viaggio non è un luogo, ma un non-luogo. Paradossalmente Kubrick lo costruisce in maniera iperrealistica, in un'abitazione settecentesca, con decorazioni, stucchi, affreschi. Il modo in cui Kubrick fa entrare il

soggetto in questo spazio iperrealistico, è tutt'altro che realistico. Kubrick si serve di un meccanismo di visione, di rappresentazione delle scene, totalmente innaturale. Ci sono continuamente riprese in soggettiva che sono impossibili, in quanto hanno come soggetto e oggetto la stessa entità. Lo stesso soggetto che guarda è in realtà, dall'altra parte, l'oggetto guardato. Per cui l'astronauta vede se stesso un poco più vecchio.

Poi, quest'ultimo, si vede ancora più vecchio, e alla fine sul letto di morte. E nel momento in cui la sequenza sta per terminare, l'uomo morente indica con il dito il *Monolito*. Al posto del corpo vediamo subito dopo l'immagine di una specie di feto astrale, il *figlio del cielo*, così come è stato chiamato. Tutto il film è inoltre costellato da citazioni e rimandi stratificati. Per esempio, il momento in cui il morente indica il *Monolito* sta a significare la congiunzione tra l'essere umano e la divinità, perché il *Monolito* rappresenta l'altro, l'inconoscibile, l'irrazionale, ciò che sta al di là del limite del comprensibile. La musica alla fine del film è la stessa che si ascolta all'inizio:

Così parlò Zarathustra di Strauss, la versione musicale del superomismo nietzschiano. Il viaggio messo in scena da Kubrick è dunque un viaggio attraverso la storia dell'umanità che, a un certo punto, si riproduce in un viaggio contingente, materiale, dell'astronave *Discovery*, e termina dopo l'esperienza del possesso. Sostanzialmente si tratta di uomini che vanno alla conquista dello spazio, così come i cowboy andavano a conquistare il West. È lo stesso meccanismo. Con la differenza che i cowboy avevano un limite: il mare. In questo caso, invece, oltre alla conquista, c'è qualcos'altro. Il viaggio continua. E non è materiale, finalizzato al possesso, al controllo dello spazio, delle cose, ma diventa un viaggio della conoscenza, dell'assolutamente puro. La conclusione è una sorta di tentativo di affidare al cinema, all'immagine – infatti non c'è nessun dialogo – la funzione mitopoietica che aveva la mitologia classica. Il mito nella classicità serviva per chiudere in narrazioni le

possibilità della vita reale. La storia umana era sempre compresa all'interno della storia della divinità.

Nella contemporaneità Kubrick tenta di recuperare il carattere mitico della letteratura classica attraverso la forza dell'immagine, scavalcando la parola. L'immagine si fa in qualche modo *mito*, costruzione di una storia dentro la quale si ricomponde quella dell'umanità. Per cui, la fine del tempo coincide con il suo inizio. Come in un cerchio. Inoltre il film è tutto disseminato di riferimenti alla classicità omerica. L'astronave è come la nave di Ulisse, è lo strumento che serve a fare il viaggio. Come la nave di Ulisse o come la corte dei Feaci, il *Discovery* è il luogo del racconto, dove i personaggi narrano le loro storie e tentano di stabilire contatti con l'esterno. E il *Discovery* è anche la caverna del ciclope. *Hal* è Polifemo. Il computer viene infatti mostrato come una sorta di monoculo: una macchina con un occhio solo attraverso il quale percepisce gli esseri umani.

Solaris

Solo quattro anni dopo l'uscita di *2001: Odissea nello spazio*, nel 1972, in un contesto culturale completamente diverso, Andrej Tarkovskij realizza *Solaris*, un film dove l'atmosfera e la modalità di rappresentazione del viaggio sono molto simili a quelle del lungometraggio di Kubrick. *Solaris* è la rappresentazione di un viaggio agli Inferi. Ma è anche la rappresentazione di un altro viaggio: quello di Ulisse attraverso le seduzioni. Il protagonista del film infatti si reca in una specie di base spaziale orbitante, un non luogo indefinibile chiamato *Solaris*, dove pare si possano vedere i morti che tornano a vivere. Il protagonista del film, che ha perduto la moglie, si reca dunque in questo posto. Effettivamente ritrova la donna, ma lei diventa una sorta di correlato della Sirena o della Maga Circe, un simulacro, la rappresentazione di qualcosa di inesistente che impedisce all'essere umano di compiere il suo percorso naturalmente. È una seduzione, una tentazione. Il film si chiude con la

medesima inquadatura dell'inizio: uno stagno. E il protagonista parla dell'era dei miracoli crudeli. Quest'uomo è andato in una sorta di aldià, in uno spazio ignoto, alla ricerca di qualcosa che non c'è più, alla ricerca della moglie morta, e in realtà ha trovato un simulacro, una sorta di inganno, un'immagine vuota. La donna ritrovata ha le sembianze della moglie, ma in realtà è priva di memoria e di passato. Non è più di fatto sua moglie, anche se lo è fisicamente. Quello che il protagonista interroga è un aldià vuoto, esattamente come il corpo della moglie. È un aldià interrogato laicamente, senza fede, senza un'idea precisa della divinità, esattamente come in *2001: Odissea nello spazio*.

Il viaggio alla fine del mondo

Le domande che accompagnano il viaggio degli uomini restano aperte. Ma non tutte. A volte i registi cercano di dare risposte. Qualche anno dopo, nel 1991, un altro grande regista della tradizione europea, Wim Wenders, realizza *Fino alla fine del mondo*. Una sorta di grande contenitore in cui si trovano gli affanni e le fissazioni della contemporaneità. *Fino alla fine del mondo* è di nuovo la storia di un viaggio sul modello omerico. In questo caso però è un viaggio realmente identificabile. Si comincia in Italia, poi si va in Francia, a Lisbona, a Mosca, a Pechino, a San Francisco, e infine si arriva in Australia. È un viaggio continuo, quasi interminabile, sulla superficie della terra. È un viaggio in cui Ulisse, che si chiama Sam Farber, non ha una Penelope che lo aspetta, ma che lo insegue. Infatti la singolarità del film sta nel fatto che viene introdotto un elemento nuovo nella tradizione occidentale: la protagonista del viaggio è una donna all'inseguimento dell'uomo. Ulisse diventa l'oggetto del desiderio. Penelope, il cui nome è Cler Torneur, viaggia e insegue il suo Ulisse per tutto il mondo conosciuto fino ad arrivare alla fine del mondo – un confine geografico e temporale. L'idea del viaggio ai confini del mondo richiama l'idea del viaggio ulissiano. Tuttavia non si tratta più dell'Ulisse di Omero, quanto di

quello di Dante. Nel XXVI canto dell'*Inferno*, Ulisse arriva al punto segnato dalla divinità, in cui finisce il mondo conosciuto: le *Colonne d'Ercole*. Oltre quel mondo c'è l'ignoto. C'è il mare tempestoso e la traccia di qualche cosa che è l'aldilà: la montagna del Purgatorio. Nel momento in cui Ulisse vede il profilo di questa montagna, ha una visione non consentita agli esseri umani. E quindi sprofonda nelle acque. Si apre un gorgo che trascina la nave, e muoiono tutti. Il viaggio alla fine del mondo di Wenders è quello dell'Ulisse dantesco. "Viaggio folle", come lo definisce Dante, in cui non è in questione solo la crescita dell'individuo ma la soddisfazione della sua curiosità. Wenders trasforma la rappresentazione della fine del mondo – cioè la rappresentazione del confine ultimo del mondo – in una possibilità incredibile, risolta in maniera magistrale. La fine del mondo è localizzata alla fine dell'Australia. Ma non è particolarmente interessante la sua collocazione geografica. Piuttosto va rilevato che si trova in un punto in cui non c'è traccia di civiltà. Siamo in un luogo assolutamente sperduto, dimenticato, non colonizzato dall'Occidente. Lì vive il padre di Sam Farber, uno scienziato che ha speso tutta la sua vita tentando di inventare degli occhiali che permettano di registrare le percezioni visive di chi li indossa e che, indossati da un altro essere umano, trasmettano le sensazioni di quello che lo ha preceduto. Il padre di Sam Farber costruisce questa macchina per la moglie cieca perché desidera darle la possibilità di vedere. Inventa quindi questo marchingegno che permette di catturare immagini e invia suo figlio nel mondo a prenderle. Il viaggio di questo Ulisse è quindi un viaggio alla cattura delle immagini. L'esperimento riesce, sia pur parzialmente, e la madre può vedere. Ma torniamo un momento indietro. È bene precisare che il viaggio alla fine del mondo è un viaggio in un luogo sperduto compiuto nel momento in cui il mondo sembra essere prossimo alla sua fine. Infatti il film inizia con la notizia data di un satellite impazzito che orbita intorno alla terra e che potrebbe

esplodere. Se esplodesse, oltre a provocare reazioni a catena, azzererebbe tutti i sistemi della comunicazione mondiale, la rete elettrica, informatica. Questo satellite esplose nella terza parte del film (*Fino alla fine del mondo* è diviso in tre parti da un'ora e mezza ciascuna), nel momento in cui i protagonisti stanno arrivando al centro dell'Australia. Nel momento in cui nessun sistema elettrico, informatico, può essere utilizzato. In questo luogo fuori dal mondo, viene portato a termine l'esperimento. Ma succede un'altra cosa strabiliante. La moglie, la madre del protagonista, dopo aver avuto la possibilità di vedere, muore. Per tutta la vita aveva immaginato la realtà. Aveva quindi avuto un'idea mitica della realtà. Il contrasto tra quello che vede e quello che la sua mente e il suo cuore hanno prodotto è talmente forte, che si lascia morire. Non contento, il padre del protagonista, follemente innamorato di lei, decide di utilizzare gli occhiali che servivano a catturare le immagini esterne, per quelle interne della mente. A un certo momento, sogna la moglie morta. Si accorge che il sogno è molto intenso, forte. Prova allora a catturare l'immagine del sogno attraverso lo stesso meccanismo. E ci riesce. Attraverso quella macchina vengono registrati i sogni. Ulisse va quindi oltre le *Colonne d'Ercole*. I personaggi, a quel punto, hanno la sensazione che sia stata varcata una soglia, un punto di non ritorno. Tutti i personaggi diventano preda dell'ossessione di guardare quello che hanno dentro. Ognuno di loro ha la sua macchina e registra l'immagine del proprio inconscio: passa le giornate a guardare il sé con una sorta di concentrazione forsennata sull'identità, sulla personalità, sull'ego. A un certo punto, in questa parabola a cui si arriva alla presa di coscienza del potere mortuario dell'immagine – l'immagine appartiene per sua stessa natura a qualcosa che non c'è, quindi a qualcosa di morto – dopo aver oltrepassato la soglia, Wenders propone una cura, una sorta di rimedio che viene dato dal personaggio narratore. La donna che segue Ulisse, la Penelope di questo film, è stata sposata con

uno scrittore. L'uomo decide di provare a salvare la sua ex-compagna da questa sorta di follia egomaniaca attraverso la parola. Anche in questo caso il racconto torna alle radici della storia e poi, azzerata la storia, la fa ricominciare daccapo. La parola viene investita di potere taumaturgico. Scrivere e poi raccontare alla donna la sua vita la aiuta a uscire da questa sorta di follia, e a rimpadronirsi della sua esperienza passata. Quindi, dopo un azzeramento, inizia di nuovo a scorrere il tempo.

eXistenZ e L'arca russa

Nel 1999 David Cronenberg realizza un film che si chiama *eXistenZ*. Siamo sulla stessa scia di *Fino alla fine del mondo* perché il viaggio è di tipo virtuale. Il lungometraggio racconta di una coppia di esseri umani che non si muovono nello spazio terrestre o celeste, ma nello spazio virtuale. Il gioco è una simulazione computerizzata. L'inizio del viaggio coincide con il principio del gioco, e la fine del viaggio coincide con la sua conclusione. E nel finale uno dei personaggi dice: «*Siamo veramente usciti da questo gioco?*». La cosa interessante è che il gioco su cui si basa questo film è dichiarato nel titolo. La parola *eXistenZ* significa *esistenza*, ma vengono evidenziate, messe in maiuscolo, due lettere: la X e la Z. Il giochino è molto semplice. Sono lettere irreversibili, costruite su un principio di simmetria centrale. Se voi tracciate il centro di queste lettere e le fate ruotare, restano sempre uguali. Non cambiano. Mentre tutte le altre, spostandole, girandole, indicano qualcos'altro. Il titolo è quindi la cifra del contenuto di questo film: l'idea della intercambiabilità tra reale e virtuale. E di un virtuale talmente spinto da sostituirsi alla realtà.

Nel 2002 Aleksandr Sokurov, realizza invece *L'arca russa*. È un film girato interamente dentro l'*Hermitage* di San Pietroburgo. C'è un unico pianosequenza di un'ora e mezza – un'operazione vertiginosa dal punto di vista tecnico: un unico movimento di macchina, senza nessuno stacco, tutto girato in

sogettiva. La macchina introduce lo sguardo di un essere umano che parla e dice alcune cose di sé mentre si muove dentro le stanze del palazzo. La singolarità sta nel movimento all'interno dello spazio. Non è infatti solo un viaggio nell'*Hermitage*, ma anche nel tempo. I personaggi incontrati appartengono infatti a tutte le epoche della storia russa. Alla termine del film il personaggio-occhio del film esce, prende un corridoio laterale, e varca una soglia dove incontra il mare. In realtà è un mare fittizio e ha lo stesso significato dello spazio nell'*Odissea* di Kubrick. Rappresenta lo sconosciuto, l'ignoto, l'incomprensibile. L'*Hermitage* galleggia nel nulla. E l'occhio, uscendo nel mare, finisce anch'esso in questa sorta di nulla.

La messa in scena del senso della vita

Il film con cui vorrei concludere non tematizza materialmente il viaggio, ma ha molto a che fare con i problemi e le questioni che sono state sollevate. È un lungometraggio del 1991 di Krzysztof Kieslowski intitolato *La doppia vita di Veronica*. In quest'opera si racconta la storia di due personaggi – o di un personaggio doppio, se preferite – che si chiama Veronica. Infatti ci sono due ragazze che si chiamano allo stesso modo. Una è polacca, l'altra è francese. Il film comincia facendoci vedere le due Veroniche bambine. Poi si concentra sulla Veronica polacca che debutta in un concerto di musica classica. Mentre canta alcuni versi, nel momento cioè in cui arriva al finale di una specie di aria, ha un attacco cardiaco e muore. A quel punto il film si ferma, si chiude la prima parte e incomincia la seconda. Qui incontriamo la seconda Veronica. È un personaggio assediato da indizi che le fanno pensare di non essere sola – come se avesse la sensazione di avere accanto una presenza fraterna, rassicurante. Questa donna sente accanto a sé qualcuno e ha la sensazione che le tappe della sua vita siano scandite secondo un principio di ordine molto preciso e razionale. Percepisce un ordine senza sapere di cosa si tratti. Ha la sensazione di una trascendenza ma non sa

cos'è. E ha la rivelazione della sua vita e del suo destino attraverso la fruizione di uno spettacolo. Veronica incappa infatti in un marionettista, un ragazzo che tiene uno spettacolo nella scuola dove insegna. Il giovane mette in scena una storia in cui una marionetta muore – una ballerina in questo caso, non una cantante. Questa viene coperta e assume quasi l'aspetto di una larva che lascia poi uscire un'altra donna, un altro essere umano che è una farfalla. Veronica ad un certo punto non guarda più lo spettacolo, ma uno specchio in cui è riflesso il creatore dello spettacolo. Veronica vede il creatore del suo destino, il marionettista. Questo continuerà a produrre effetti di simmetria e di incastro. La visione, che si fa reciproca, si trasforma poi in amore. I due si inseguono fino a rincontrarsi in modo abbastanza singolare. Il ragazzo vuole che lei arrivi a lui, non la va a cercare, quindi la induce a viaggiare. Questo film infatti rappresenta anche un viaggio materiale perché a un certo punto, nella prima parte del film, la Veronica francese va in Polonia. Nel momento in cui le gemelle si incrociano solo la polacca vede la francese e non viceversa... Però il viaggio messo in scena non è tanto quello materiale. È fondamentale il momento in cui il creatore spiega la sua opera. Perché dà un senso a ciò che è accaduto. La storia raccontata nel film è la storia del film. La piccola finzione che sta nel lungometraggio è il riassunto della grande finzione che la include. Ogni regista tende a formulare domande e a dare risposte sul senso della vita. Nella maggior parte dei casi ognuno di loro giunge a un'interrogazione laica molto vicina alla dimensione della fede, all'idea di destino professata dalle religioni. È un'interrogazione sul senso della vita che può avvenire, come è stato rilevato, attraverso la messinscena del viaggio.

Paesaggio, arte, identità e memoria

Salvatore Settis

Direttore Scuola Normale Superiore di Pisa

Nell'analizzare il degrado della cultura della conservazione nel nostro Paese non bisognerebbe partire dal presupposto che in questo momento in Italia sta succedendo qualcosa di particolare. Piuttosto è ragionevole domandarsi qual è il tema di fondo e dove si colloca il nostro Paese nello scenario mondiale. Il tema del rapporto fra noi e il nostro passato, cioè il paesaggio come ci è stato consegnato dalle generazioni precedenti, non è un tema soltanto italiano. Si dibatte con vario esito in tutte le parti del mondo. Ecco perché inizialmente preferirei parlare dei beni culturali in generale.

Che cosa è il patrimonio culturale o paesaggistico?

C'è bisogno di una definizione precisa di bene culturale o paesaggio da proteggere.

Dobbiamo definire il patrimonio secondo uno standard universale che valga per tutti i Paesi? Oppure bisognerebbe adattare la definizione da un Paese all'altro? E poi di chi è il paesaggio?

Di chi è il patrimonio culturale? Quando decidiamo di conservarlo lo facciamo per piacere, per capriccio, o per principi etici e politici? Chi si deve occupare del paesaggio o dei beni culturali? È un dominio che appartiene alla sfera pubblica o a quella privata?

O a tutte e due?

Se consideriamo come presupposto che il patrimonio culturale e paesaggistico vada conservato, bisogna tenere conto dei costi. Nessun museo al mondo è in attivo e non lo sarà mai: vale la pena spendere i soldi per questi musei oppure converrebbe vendere i quadri?

Domande di questo genere appartengono a un dibattito pubblico che si sta facendo in diversi Paesi. Ciò che sta accadendo in Italia in questi anni è particolarmente importante per due ragioni: la prima è che nel nostro Paese abbiamo la fortuna di avere un patrimonio culturale e paesaggistico particolarmente prezioso, importante e diffuso, capillare e intenso. Naturalmente non si tratta del 40% del patrimonio mondiale. Non diciamo

neppure per scherzo. I dati che riportano queste cifre sono inventati. Perché nessuno ha mai fatto il conto, né conosce tutto il nostro patrimonio culturale. Tuttavia le persone che lavorano nel settore e che si occupano di questo tema convergono nel dichiarare che il patrimonio culturale italiano sia particolarmente intenso. Ed è conservato in modo altrettanto interessante perché c'è continuità in molte parti d'Italia tra città e campagna, tra paesaggio urbano ed extraurbano. C'è una sorta di conservazione del paesaggio e dei monumenti che chiamerei "contestuale": non contano i singoli monumenti, il singolo pezzetto di paesaggio, la singola chiesa, il singolo castello, ma il nesso che lega assieme tutte queste cose. È come se dicessimo, ad esempio, che a Milano c'è solo una cosa veramente importante, il Duomo. E il resto si abbatte. A quel punto il Duomo varrebbe meno perché si eliminerebbe il contorno.

Viaggio nelle norme di tutela del patrimonio culturale in Italia

L'Italia è stato il primo Paese al mondo nel quale si è cominciato a pensare a norme di tutela del paesaggio. Anzi, sono i "primi Paesi". Perché, quando si è cominciato a parlarne, l'Italia non c'era: avevamo il Gran Ducato di Toscana, il Regno di Napoli e così via. Chiaramente il paesaggio si è conservato perché c'erano le norme e queste ultime esistevano perché era importante il paesaggio. Ma nonostante le norme di tutela fossero molto antiche - negli Stati Pontifici alcune risalivano a Pio II - è soltanto a cavallo tra Settecento e Ottocento che si delinea una nozione molto simile a quella che abbiamo oggi. E quando dico fra Settecento e Ottocento dovrei aggiungere fra Francia e Italia. Perché alcune riflessioni importanti nascono proprio dal difficile e complesso rapporto che esisteva fra cultura francese e italiana. La Francia rivoluzionaria aveva immaginato fra le sue tesi di essere la vera erede della Grecia antica. Winckelmann (il grande storico dell'arte antica

del Settecento) aveva dichiarato che la libertà della democrazia greca ateniese era stata la condizione primaria per la creazione di una grande arte. Parigi doveva essere la nuova Atene. Quindi i francesi avevano il diritto di andare a Roma e portare via i quadri di Raffaello e Caravaggio. Questa deprezzazione fu vissuta dagli italiani come un trauma profondo. Provocò una ripresa di consapevolezza e un nuovo grande salto di qualità nelle leggi degli Stati Pontifici. Nel 1805, subito dopo la deprezzazione francese, il cardinale Doria Panfilii fece delle norme molto chiare per la conservazione del patrimonio. Proclamò per la prima volta nell'Europa moderna il principio della pubblica utilità ponendo divieti molto duri, valevoli per tutti - anche per i cardinali, escluso il Papa. Caduto Napoleone, Canova, commissario pontificio, riuscì a farsi ridare dai francesi quasi tutto quello che avevano portato via. E nel 1819 ci fu una seconda serie di editti da parte del cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca. Ma queste normative furono il perfezionamento di leggi Settecentesche già presenti in altri Stati della Penisola. Basta ricordare quelle vigenti a Napoli con Carlo III. Quando divenne Re di Spagna, Carlo III tenne una cerimonia di congedo. Egli aveva al dito un anello che veniva dagli scavi di Pompei. Lo donò al figlio dicendo: «Questo anello è del Re di Napoli non del Re di Spagna». L'anello è ancora a Napoli. Simboleggia un gesto di grande gravidanza simbolica e pratica: l'anello è ancora lì e afferma che anche il sovrano deve rispettare la pertinenza del patrimonio al territorio. La cosa singolare è che le leggi venivano fatte in tante parti d'Italia senza che gli Stati si fossero messi d'accordo. Nell'Italia pre-unitaria non c'era nessun accordo, eppure tutti tendevano a fare le stesse cose. C'è una prova importante che lo dimostra. Quando Carlo III si trasferì in Spagna aveva già emanato le norme di tutela del patrimonio a Napoli (il primo di questi editti, scritto in un italiano assai elaborato, descriveva il rammarico del sovrano di fronte alla distruzione del patrimonio). Ma

quando divenne Re di Spagna, non fece nessuna legge per la tutela del territorio. Perché? Semplicemente perché gli editti non li scrivono i Re. Li scrivono le loro burocrazie, le loro corti, le cancellerie reali. La cultura di Napoli promosse quelle leggi, non quella di Madrid. Per questo motivo lo stesso sovrano fece a Napoli una cosa e a Madrid un'altra. Perché il sovrano è, in un certo senso, al di sopra delle leggi.

Credo sia molto importante questa riflessione perché induce a pensare all'esistenza di un fattore culturale tipicamente italiano che ha portato nei secoli a una sorta di comunanza di intenti che non aveva bisogno di essere espressa mediante trattati internazionali. Nasceva da un sottofondo culturale comune. Questa tradizione costituisce il cemento che tenne insieme i vari Stati della Penisola, ed è un fatto storico di identità nazionale. L'idea di identità nasceva nelle corti perché era nelle corti che si raccoglievano le opere d'arte, che si tenevano insieme, e la fama del sovrano si legava molto a questo tipo di tradizione.

Dall'altro lato, quando le riflessioni illuministiche avevano cominciato a mettere in dubbio la presenza del sovrano, l'idea che il popolo fosse il vero titolare del patrimonio culturale si diffuse sempre più chiaramente nella cultura nazionale. Ma quella tradizione lunghissima che aveva generato gli statuti e deliberato norme severe che limitavano le libertà dei privati in nome di un principio superiore, l'utilità pubblica, non era basata sul nulla. Era fondata su un altro elemento unificante della storia nazionale: il diritto romano. Nel diritto romano c'è il cosiddetto *legatum ad patriam*. Secondo il diritto romano se io nel secondo secolo dopo Cristo avevo abbastanza soldi per costruire un palazzo a Roma e sulla facciata volevo esporre una serie di statue importate dalla Grecia, potevo farlo. Ma se mio figlio voleva poi portare via queste statue non poteva più. I cittadini si erano abituati a vederle. La facciata apparteneva a loro. Esiste una dialettica tra pubblico e privato che è propria del diritto romano e che, ad

esempio, manca nella tradizione giuridica anglosassone.

Secondo la tradizione giuridica e civile italiana, in ogni oggetto o monumento che appartiene al patrimonio culturale – lo stesso vale per il paesaggio – convivono due distinte componenti patrimoniali. Da un lato c'è la componente catastale, economica, che può essere pubblica o privata. Dall'altro ci sono invece dei valori di natura storica, artistica, culturale, paesaggistica, che sono sempre e comunque di pertinenza pubblica. L'equilibrio tra questi due valori non è facile da definire. Tutta la storia della tutela del nostro Paese è un braccio di ferro fra questi due interessi che è difficilissimo controbilanciare. Nessuno ha mai trovato la formula giusta. Si può dire, ad esempio, che le ultimissime norme sul paesaggio sono peggiori di quelle di qualche anno fa. Però anche quando le norme precedenti erano in vigore il paesaggio è stato tradito. Non è facile far rispettare le norme. Ma se non teniamo conto di come sia difficile trovare un equilibrio, non si può evidentemente affrontare il tema con le armi giuste.

Le norme di tutela dopo l'unità d'Italia

Dopo l'unità d'Italia, le norme di tutela, diverse e convergenti, dovevano essere coordinate in un'unica legge nazionale. Non fu facile. Essenzialmente per due ragioni. Innanzitutto perché quando si verifica una crisi istituzionale arriva sempre qualcuno che vuole arraffare qualcosa. E quindi, nel momento in cui il vecchio governo cessa, immediatamente qualcuno capisce che è arrivato il momento per vendere i quadri o abbattere i palazzi. Quindi da un lato erano insorti gli egoismi particolaristici. Dall'altro invece c'era una difficoltà più grossa. E cioè che l'unico Stato italiano pre-unitario che non aveva una tradizione di legislazione di tutela era il Regno di Sardegna. Cioè quel Regno in cui il sovrano era diventato Re d'Italia e la cui burocrazia si era trasferita in buona parte a Roma. Basta dire che la prima legge di tutela dell'Italia

Unita fu fatta nel 1902. Ci sono voluti 42 anni. E in questi 42 anni c'era stata la massima depredazione del nostro patrimonio. Ogni tanto il parlamento rimetteva in vigore le leggi degli Stati pre-unitari. Però se gli oggetti non erano asportabili a Roma, bastava portarli a Firenze – le leggi toscane erano più leggere di quelle romane. Nel 1909 venne redatta un'ulteriore legge sul patrimonio culturale, mentre nel 1912 fu emanata fu la prima norma dell'Italia unita a tutela del paesaggio. Quindi le leggi del 1909 e del 1912 consideravano per la prima volta la tutela dei beni culturali, di mobili e immobili, e il paesaggio, come due metà di uno stesso discorso. Lo stesso avvenne nel 1939, quando il ministro Bottai fece rapidissimamente passare – in un parlamento dove, naturalmente, non si discuteva – due leggi: 1089 sui Beni Culturali e 1497 sul Paesaggio. Due leggi distinte dello stesso anno che ancora una volta riflettevano le due cose. Naturalmente sarebbe assolutamente sbagliato caratterizzare le leggi Bottai per il fatto che sono state approvate da un governo fascista. In realtà sono leggi che di fascista non hanno nulla. Bottai ebbe l'intelligenza di chiamare un grande giurista come Santi Romano e un importante storico dell'arte come Giulio Carlo Argan. Il fatto che queste leggi non avessero nulla di fascista è dimostrato da una cosa molto chiara. Nel momento in cui era stata appena proclamata la Repubblica, era stato aggiunto nella Costituzione l'articolo 9 («la Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio artistico della Nazione»), come principio di salvaguardia della tutela. E se andate a guardare le discussioni che si fecero allora nell'Assemblea Costituente è molto chiaro che questo articolo richiama volutamente le leggi Bottai. Anche questo è un elemento di continuità nella storia d'Italia. Il fatto che la nostra Costituzione abbia questo articolo tra i principi fondamentali della Repubblica è assolutamente unico. Lo ha detto anche il Presidente della Repubblica Ciampi, che lo ha definito «l'articolo più originale della nostra Costituzione». Fu imitato diciannove

volte e tradotto in diverse lingue. E vorrei ricordare anche che il significato dell'Articolo 9 è stato chiarito da una serie di sentenze della Corte Costituzionale. Quest'ultima ha dichiarato: «La primarietà del valore estetico culturale non può essere subordinato da altri valori, ivi compresi quelli economici, e per tanto deve essere capace di influire profondamente sull'ordine economico e sociale». La Costituzione dice che, dovendo scegliere, bisogna dare la priorità alla tutela e orientare anche i valori economici sulla base di quei principi.

Il degrado della cultura della conservazione del patrimonio culturale

Le leggi del 1939 sono state poi riformulate nel 1999 dal governo di centro-sinistra con il Testo Unico e poi in forma più sistematica con il Codice dei Beni Culturali nel 2004. Io non farò l'esercizio di comparare questo con quell'altro. Il grosso delle norme di tutela tradizionali, quelle del 1939, sostanzialmente si è conservato. Troverete molte persone che vi diranno che non è così, ma per me lo è. Ci sono dei cambiamenti d'accento che si possono analizzare uno per uno, ma non lo farò. Vorrei soltanto indicare alcune direzioni in cui mi sembra che oggi stiamo correndo dei rischi. Perché credo sia molto importante tenere presente che non basta avere delle norme rigorose: occorre una diffusa coscienza civile affinché queste norme vengano rispettate. Ciò a cui stiamo assistendo è il degrado della cultura della conservazione e della coscienza civile. E a questo degrado concorriamo tutti, me compreso, se non reagiamo. Dal mio punto di vista moltissimi cittadini italiani, se messi di fronte ai fatti, se invitati a ragionare, sarebbero pronti a schierarsi da quella che io ritengo essere la parte giusta. Purtroppo il tema della conservazione del nostro patrimonio non è stato affrontato da nessuno dei nostri partiti. Questo è veramente un problema. Deve essere un tema della cittadinanza. Ultimamente è stata avanzata una proposta che ho citato su

la Repubblica. È stata fatta da un giurista famoso che si chiama Guarino, il quale svolge questo ragionamento... L'Italia ha un debito pubblico enorme che porterà sicuramente il Paese alla rovina. Dobbiamo trovare un rimedio. Abbiamo un notevole patrimonio culturale che, purtroppo, è inalienabile. Facciamo una legge che lo renda alienabile. Lo vendiamo e così ripianiamo il deficit. Ecco, a me sembra il ragionamento di un ottantenne che, vedendo la totale rovina economica della famiglia, vende tutto in modo che può trascorrere tranquillamente i successivi quindici anni di vita. E non importa se poi i figli restano poveri in canna. Questo ragionamento non è nuovo. Perché riprende un discorso fatto qualche anno fa dall'attuale ministro dell'economia Tremonti che, in teoria, voleva rendere alienabile l'intero patrimonio dello Stato. Effettivamente la legge è passata, ma ha prodotto ben poco. È pericoloso dire che il nostro patrimonio dovrebbe essere utilizzato per ripianare il deficit. Ce ne liberiamo. Poi chi vivrà vedrà. Un'altra idea è un documento elaborato negli uffici della Presidenza del Consiglio e che poi il governo ha sconfessato. Il documento descrive il seguente ragionamento... I musei costano e quindi devono essere gestiti secondo una logica di mercato. La logica di mercato vuole che i musei possano restare aperti solo se riescono a pagare i loro costi. Eppure questa legge esiste già (è una legge Veltroni del 1998). Allora come mai i privati non arrivano nei musei? Semplicemente perché i musei di tutto il mondo non sono mai in attivo. Ma se affidiamo i musei ai privati rinunciamo alla loro tutela, ed è sbagliato. Ho scritto un articolo molto duro su *la Repubblica* riguardo a questo argomento, e il governo ha sconfessato la proposta.

Il paesaggio nel Codice dei Beni Culturali e le conseguenze della devoluzione

È positivo che nel *Codice dei Beni Culturali* ci sia una sezione dedicata al paesaggio accanto a quella dei beni culturali. Però, se si va a

guardare nel dettaglio, in quella norma e in altre, si trovano cose molto preoccupanti. Si proclamano dei principi che di per sé vanno anche bene, ma che poi vengono continuamente contraddetti da norme in deroga. La norma per la quale Giuliani Urbani si è più vantato vieta rigorosamente la depenalizzazione degli illeciti contro il paesaggio. È del Gennaio 2004. Nell'Ottobre dello stesso anno viene approvata, dal medesimo governo, una norma con la quale si depenalizzano tutti -senza eccezioni- gli illeciti contro il paesaggio. L'esatto opposto della legge precedente. Aggiungo un'altra preoccupazione. Quello che sta accadendo è una progressiva, strisciante devoluzione. Dovrebbe esistere un livello di competenza alta e indipendente. Indipendente dal potere politico. Le competenze riguardanti il paesaggio e i musei comunali vengono ormai gestite in ambito locale. In questa direzione le amministrazioni di destra o di sinistra, l'assessore o il sindaco, possono decidere di costruire abbattendo una pineta o spianando un colle per assicurarsi una cospicua fetta di elettorato. L'unico sistema che dovrebbe funzionare è quello basato sulla competenza e sulla indipendenza di giudizio. L'esempio della Sicilia è straordinario in questo senso. Io credo che pochi italiani sanno che in Sicilia la devoluzione dei beni culturali è già avvenuta da più di vent'anni. Lì i politici hanno totale libertà e le competenze non valgono più. I musei li fanno dirigere a un archivistica per paura che gli archeologici protestino, gli archivi li danno a un archeologo, le biblioteche a un architetto e così via. E poi l'assessore decide tutto. Questo è quello che sta succedendo. Credo che la devoluzione avrà delle conseguenze molto negative, in particolare sul paesaggio -che è l'aspetto più delicato nella tutela del nostro Paese. Più potere verrà dato alle amministrazioni locali, più il paesaggio verrà rovinato.

Due popoli

Quando parliamo di Patria ci riferiamo a qualcosa di generico e retorico. Il Risorgimento Italiano è stato un tentativo - plebiscitario per certi versi - di fare dell'Italia un'entità morale. Uomini come Mazzini, Garibaldi o Vittorio Emanuele, sono diventati icone dell'entità morale dello Stato Italiano. Ma anche Mussolini ha esaltato l'identità nazionale come entità morale. Bene, nel 1944 è finita quest'idea - come è ben descritto nel film *Tutti a casa* di Luigi Comencini. Dopo il 1944 sembrava non ci fosse più bisogno di collegare l'identità nazionale, la Patria, a un discorso di morale collettiva. Invece abbiamo, almeno in parte, ricominciato. De Gasperi disse: «Quando uno Stato non ce la fa a operare, si affidi ai cittadini». Si crea così una specie di osmosi morale fra lo Stato - che accetta di non essere più onnipotente - e i cittadini. Pensate a Moro quando disse: «Il governo al popolo». Non c'è morale senza unione fra governo e popolo. Nella grande stagione di tangentopoli in cui nacque la "nuova Italia" il cemento era il no alla corruzione, la legalità e la moralità dei giudici. Ancora oggi il rapporto fra i due leader che si contendono la vittoria alle prossime elezioni è un antagonismo di tipo etico: Prodi considera Berlusconi un mascalzone e Berlusconi considera Prodi una specie di cavallo di Troia dei cosacchi del Don. Si tratta sempre di antagonismo etico. Se l'Italia ha faticato a crearsi un'identità autonoma, è perché la Patria è stata costruita come entità morale. Pensate alla saga delle guerre. Nelle Guerre d'Indipendenza, ma anche durante la Grande Guerra, il punto di riferimento era la costruzione dell'Italia come entità morale. E naturalmente, se mi domandate: «È stato voluto questo?». Io devo rispondere negativamente. Certo, è stato voluto all'inizio. Ma i padri risorgimentali avevano un enorme disprezzo per l'italiano medio. Pensate a De Bosis quando diceva: «Gli italiani sono divisi in due popoli. Il primo popolo sfanga la vita nel lavoro quotidiano, mentre il secondo pensa il sentimento del primo quindi ne è il legittimo

sovrano». Le élites erano quelle che pensavano il sentimento del primo popolo mentre quest'ultimo - il 99% della popolazione - *sfangava la vita*. Il secondo popolo pensava il sentimento del primo e ne era il legittimo sovrano. Quindi il discorso sulla Patria è anche un discorso sulle élites dominanti. Finisce la cultura dominante della Patria quando le classi dominanti non riescono più a tenere il bandolo della matassa. A quel punto l'unica soluzione è mimare l'etica pubblica con l'antagonismo etico fra i due protagonisti a cui ho fatto riferimento precedentemente. Finché si parla di Italia come entità morale non interessa ciò che pensano gli italiani e quindi anche il paesaggio sociale. Non si discute sulle differenze tra un ex Stato Pontificio e un ex Stato Sabauda. Non interessa discutere sulla gestione di un'amministrazione comunale nel Centro Italia - figlio di grandi assetti di signorie, di principati e ducati - e l'amministrazione comunale in Calabria - dove bastava il barone latifondista a governare. Il paesaggio sociale non è stato capito da nessuno. Possiamo anche notare che la Patria italiana si è costituita diversamente rispetto a quella di altri Paesi. Pensate agli statunitensi. Gli statunitensi non hanno mai tentato di fare un'unità intellettuale della Patria. Sono diventati giuridicamente federali rispettando le diversità, capendo le diversità. Quando ci sono le elezioni americane vale il voto del Missouri, quello della Florida e così via. In Italia vale soltanto il voto delle valli bergamasche e lombarde per Bossi: ma dove sta la diversità? Bossi è uno di quelli che ha voluto fosse riconosciuto un territorio come cittadinanza, come razza, come etnia lombarda-celtica. Certo, magari sono cose che fanno sorridere. Eppure Bossi ha rappresentato l'anti-élite. Non ha accettato che l'élite pensasse per lui e per il primo popolo. Bossi rappresenta una dimensione sacrificata per moltissimi anni nella costruzione di un'Italia fatta da un popolo elitario, che gestiva e dettava i canoni della moralità. Naturalmente l'Italia è il Paese degli immorali, degli evasori fiscali, degli

omertosi, dei mafiosi e dei pubblici ministeri che mangiano pane a tradimento. Siamo tutti immorali. Eppure questo è un Paese costruito sull'idea di farne un'entità morale. I padri risorgimentali avevano quest'ambizione. Non riuscendoci hanno però trasmesso in eredità un'ansia di moralità. Ecco perché oggi torniamo alle valli bergamasche come fatto politico ma anche come fatto di paesaggio morale, umano. Perché dopo il "tutti a casa" del 1944, la morte della Patria liberava tutti dal vincolo morale. Ma quella liberazione non poteva andare oltre gli anni della Resistenza. Perché gli uomini hanno bisogno dell'identità. E l'identità perduta, quella della Patria come entità morale, è diventata la ricerca di altre identità, non più patriottiche, non più di Nazione, non più collettive, ma invece di identità diverse, sostanzialmente di classe e interclassiste. La battaglia fra comunisti e democristiani non è stata soltanto una battaglia di potere ma una battaglia fra due culture delle appartenenze. Il partito comunista e le forze marxiste sostenevano l'appartenenza a una classe, operaia o contadina. La cultura democristiana, cattolica, invece considerava la società in maniera più spezzettata.

Un paesaggio molecolare, un panorama di fili d'erba

Dopo il 1944 chi si era iscritto al sindacato diventava classista, chi faceva capo ai maestri cattolici diventava interclassista e corporativo... E chi sentiva che l'assistenza dello Stato lo lasciava libero da vincoli secolari, s'è messo in proprio. Negli anni tra il 1970 e il 1980 gli stabilimenti industriali - non i rogiti notariii ma le mura vere e proprie - sono passati da 450.000 a 950.000, cioè sono più che raddoppiati. Sono anni in cui ammazzavano la gente per strada, sembrava che non si avevano i soldi per pagare la benzina e le imprese americane scappavano via perché avevano paura dei comunisti. Nella tragedia noi abbiamo avuto questo miracolo. Se abbiamo un imprenditore ogni dieci abitanti significa che gli anni fra il 1970 e il 1980

Paesaggi sociali dell'Italia contemporanea

Giuseppe De Rita
Sociologo

hanno visto il moltiplicarsi della sfida personale. Scomparendo la lotta di classe, e cadendo la dimensione corporativa del Paese, si è passati a un panorama sociale "molecolare", detto in termini biologici. Detto in termini botanici siamo invece una società di "fili d'erba".

Una società di fili d'erba o una società di molecole che paesaggio presenta? Sostanzialmente è di tipo indistinto. Ogni volta che ci avviciniamo all'Italia vediamo cose indistinte. Non c'è mai un'immagine esatta, precisa, coi contorni precisi. Quando leggete i giornali, trovate ogni giorno un sondaggio che metà delle volte ne smentisce un altro, magari dello stesso giornale. Oggi ci sono i sociologi, gli economisti, gli psicologi... Questo però non aiuta. Per capire il panorama bisogna andare oltre il panorama. Non è possibile capire il cavo se non si analizza il concavo che c'è dietro. E lì che bisogna esercitare la nostra fantasia, la nostra idea. Non siamo più il Paese che riusciva a mandare 600.000 persone a morire sull'Isonzo perché la Patria lo esigeva. Per carità, anche oggi se muoiono dieci persone in Afghanistan è una tragedia nazionale. Non voglio apparire cinico. Ma quelle dieci persone morte in Afghanistan non rientrano più in una concezione di Patria. Rientrano in un panorama indistinto e confuso dove nessuno riconosce più dove sta il bene e il male. Non abbiamo criteri di giudizio. Questo è il punto su cui oggi siamo spesso in difficoltà. La vecchia entità morale dell'Italia risorgimentale, fascista e post-fascista, è diventata una società di singoli, di molecole. E qui arriviamo ancora più vicino al problema del paesaggio. Perché la società italiana finisce per condensarsi sul proprio territorio. Riscopre il proprio territorio. E ritrova indirettamente anche il paesaggio classico. Dal 1970 in poi quando l'industria si va a localizzare nei distretti industriali. Non più a Torino. Non più nella periferia di Milano. Ma a Biella, a Valenza Po, a Lumezzane, a Prato, a Fermo, a Fabriano... E l'Italia diventa l'Italia dei localismi industriali. Ma con una doppia e contraddittoria dimensione. Le localizzazioni

sono avvenute in paesi con un importante centro storico. Biella ha un elegante centro storico. Ma anche Valenza Po è una vecchia fortezza storica. L'Italia ha recuperato una dimensione locale che da Cavour in poi non aveva considerato più nessuno.

Cento Città

Nel 1978 scrissi il rapporto *Censis* su Moro, sul significato della sua morte. Mi chiamò la segreteria di Craxi dicendomi: «Il presidente vuole vederla». Era il 1978, Craxi era da poco segretario del partito. Parlai con lui dieci minuti di questo problema e di come avevo visto il 1978. Poi lui mi disse: «So che lei gira molto e conosce certe realtà locali... Me le spieghi». E io cominciai a parlare di Prato e Lucca -che avevo scoperto alla fine degli anni Sessanta- e poi gli spiegai tutto. Craxi mi ascoltò per quasi un'ora e alla fine disse: «È davvero convinto di quello che sta dicendo?». «Onorevole» rispondo io: «Se ci crede, ci crede. Se non ci crede...». E lui: «Se fosse vero quello che dice, farò in quella direzione l'onda lunga della mia politica». Cosa che fece: sei anni dopo promosse la manifestazione a Roma sulle Cento Città.

Ho letto un libro che è appena uscito sulla politica economica di Craxi Presidente del Consiglio. Individua l'influenza del *Censis* nel Craxi di quegli anni. Dico questo perché non tutti avevano l'idea che il ritorno al territorio fosse una cosa seria. Il premio nobel Franco Modigliani, ogni volta che mi incontrava nei convegni, da lontano, urlava: «Ecco l'amico degli stracciaroli pratesi!». *Rinascita*, che era il giornale ideologico del partito comunista, intitolò una pagina *Siamo al folclore economico* per criticare il nostro rapporto di quegli anni. Non fu capito che il singolo non può fare imprenditore da solo: deve stare in un sistema, svilupparsi in un territorio. E negli anni Settanta e Ottanta, c'è stata un'esplosione di localismo nei più bei centri storici italiani. Naturalmente questo ha comportato dei problemi, come legge del contrappasso: molti distretti hanno in parte distrutto il territorio.

Nutro molto rispetto per la maggior parte dei sindaci, specialmente comunisti, che da Prato a Fano hanno sempre difeso il territorio. Però un distretto industriale è un distretto industriale. Un distretto industriale all'epoca, almeno visivamente, inquinava. Puoi costruire un bellissimo stabilimento come quello di Barilla, ma poi è sempre un complesso che deturpa il paesaggio. Però questo ritorno al territorio, attraverso i distretti industriali, ebbe anche un altro aspetto positivo: salvava le valli. In parte spopolandole, almeno negli anni Settanta e Ottanta, e in parte mantenendo le valli in osmosi con la realtà del distretto. Pensate alle Marche. Sulla costa il paesaggio è stato toccato. Ma le valli sono rimaste praticamente intatte. Prima con una specie di abbandono, mentre adesso con una specie di integrazione. Il pendolarismo dalla valle alla costa, permette agli abitanti di vivere la valle nel rispetto del vecchio paesaggio.

L'Italia borghigiana

L'ultimo fenomeno di cui vi voglio parlare è quello della crescita della cultura dei borghi: la gente torna ad abitare nei piccoli paesi. Molti anni fa Luzi mi disse sorridendo: «Noi stiamo tornando borghigiani perché non abbiamo saputo essere borghesi. Perché i nostri borghesi non ci sono. Siamo tutti piccoli borghesi. Borghesi, nel senso vero, non lo siamo mai stati. E adesso torniamo a essere borghigiani». Da dieci anni a questa parte la gente ha scelto il borgo, ha scelto quindi quella che Luzi chiamava "la cultura borghigiana". Se voi guardate le statistiche degli ultimi dieci anni, gli unici comuni che hanno aumentato la loro popolazione sono quelli al di sotto dei 5.000 abitanti. Se andate dappertutto, in Valtellina, a Monopoli o a Bitonto, o andate nel leccese, nel salentino, voi ritrovate la cultura del borgo. Ormai un buon 40% dell'Italia vive la cultura del borgo. Ma cos'è la cultura del borgo? È una cultura del distretto, ma più moderna e immateriale. Si fa vita comunitaria. Molto spesso c'è un piccolo teatro, si tengono piccoli

concerti. C'è uno sviluppo enorme dell'agriturismo e una grande valorizzazione del prodotto tipico, a qualsiasi livello. C'è un turismo culturale, perché in questi piccoli borghi trovi sempre qualche cosa da vedere. E c'è un mercato immobiliare stranissimo: un casolare in terra di Siena costa quasi quanto una casa a Piazza Navona. L'Italia rallenta nei borghi e recupera la sua tradizione, il suo carisma, il suo paesaggio, e soprattutto la capacità di vedere. Se domandate a qualcuno della mia generazione: «Qual è l'arte che meno ti entusiasma?». State tranquilli che otto su dieci vi diranno che è l'arte visiva. Abbiamo perso la vista perché studiavamo i progetti industriali, le innovazioni tecnologiche. Invece ora il paesaggio ritorna. A tal punto che perfino Veltroni si pone il problema di fare il borgo a San Lorenzo o a Trastevere. Gli immigrati si integrano meglio in un distretto industriale, in un borgo. Si integrano meglio in un posto dove c'è la piccola impresa o dove possono fare loro stessi i piccoli imprenditori. Alla Camera di Commercio di Milano, nell'ultimo anno, si sono iscritte più aziende nuove gestite da extracomunitari che da italiani. Il lavoro nel distretto industriale ha regole e forza di coesione molto forti. Il panorama fatto di fili d'erba trova quindi un po' di condensazione, un po' di dimensione intermedia e di immagini visivamente compatte, nei distretti industriali. L'Italia è fatta da 8.800 comuni, non da tre grandi città. Perché la storia italiana non è solo quella di paesaggi straordinari e bellezze incredibili. La storia italiana è fatta anche di articolazione dell'insediamento. La storia ci riporta alcuni centri storici, e ce li riporta come centri industriali. I distretti ci hanno ridato una parte dell'Italia tradizionale. I borghi ce ne riportano un'altra paesaggisticamente più preziosa. E le periferie urbane sono il momento difficile di questo processo -anche in termini di integrazione degli immigrati e di paesaggio. Però sono governate. La nostra ricchezza sono 8.800 sindaci che governano il territorio. E che ormai non lo governano più accettando tutto.

Non accettano più qualsiasi abuso sul paesaggio purché si costruiscano le case popolari.

Ritorno al paesaggio sociale

Arrivati a questo punto, al giorno d'oggi, possiamo dire che un panorama ce l'abbiamo. Quello che non si può dire è: «Questa società la costruiamo e le ridiamo etica, la rifacciamo come entità morale».

Dopo la morte della Patria, questa società, decennio dopo decennio, si è auto organizzata, e lo ha fatto dal basso. Un grande esperto di complessità sociale disse: «Lo stupore deve venire quando l'auto-organizzazione avviene dal basso». È questa auto-organizzazione che fa l'evoluzione, e «ogni volta che la si vede in funzione bisogna rabbrivire dal piacere». Ecco, io ho assistito a questo processo. E devo dire che oggi, se non ho di fronte agli occhi un panorama troppo indistinto, è perché questa auto-organizzazione si è andata formando contro ogni secondo popolo. La verità è che, in democrazia, lo sviluppo storico lo fa il primo popolo, non il secondo.

Noi, gli altri: fotografia tra viaggio e turismo

Fabrizio Quaglia
critico fotografico

Fotografare è un atto profondamente legato al desiderio e al piacere del viaggio. Non c'è dubbio che la fotografia sia stata inventata prima di tutto per mostrare luoghi distanti, impossibili da raggiungere dall'uomo comune, come del resto non è un caso che il primo libro fotografico pubblicato nella storia, *The Pencil of Nature*¹, sia nato durante i frequenti viaggi compiuti intorno al 1843 da William Henry Fox Talbot in Inghilterra e nell'Europa continentale, sulle orme del *Grand Tour* aristocratico settecentesco. Il libro ebbe un enorme successo² di pubblico, tanto da divenire il capostipite di tutta una innumerevole serie di album, di libri di viaggio, di diari, in terre più o meno lontane, che da quel momento in poi vennero messi in vendita, ogni anno sempre più numerosi, sul mercato europeo e statunitense.

L'idea del viaggio *moderno* trova la sua esemplificazione più significativa nella poetica dei viaggiatori letterari dell'Ottocento. Da Goethe a Flaubert, il viaggio era occasione e pretesto di un'opera, di un'esperienza di sé favorita da uno *spaesamento*³ il cui risultato (romanzo o diario) era frutto di un duplice spostamento: spostamento nello spazio (ma relativo, perché l'opera veniva scritta, o per lo meno terminata, solo al ritorno) e spostamento del proprio io. Il bisogno di fuga e definizione di sé per mezzo di distacchi da ciò che è familiare affonda le radici in una storia che genera una ideologia, quella del viaggio, che esige spazi selvaggi, aree di realtà alternative, in cui il soggetto può postulare la propria unicità e recuperare la libertà nel clima della novità e dell'inatteso: il viaggio come movimento verso l'ignoto, proiezione della propria individualità nel mondo esterno e al contempo interiorizzazione dell'altro, di ciò che non siamo ma di cui imprescindibilmente facciamo parte.

La (Storia della) fotografia non sembra però condividere questi ideali romantici, anzi, si potrebbe dire che essa contribuisca a renderli del tutto anacronistici e inadeguati a descrivere la sua esperienza. Inizialmente il

viaggio della fotografia è un viaggio di scoperta e successivamente di conquista degli altri, viaggio che l'Occidente ha esemplificato in particolar modo cercando di colonizzare il mondo: l'incontro con gli altri, in questo senso, è stato un fallimento poiché esso ha avuto in sostanza lo scopo di asservirli e di assimilarli. Un immaginario che quindi fa riferimento a certi miti collettivi come l'esotismo, il sogno coloniale, l'impero e che non ha niente a che vedere con i propositi di accrescimento spirituale e individuale inseguiti senza sosta dagli intellettuali ottocenteschi.

Gli incredibili progressi tecnici, avvenuti l'uno a ridosso dell'altro nell'arco di poco più di un ventennio dalla sua invenzione, grazie allo sforzo congiunto ma raramente coordinato di menti brillanti e lungimiranti che portò alla scoperta di soluzioni fotosensibili più efficaci⁴, alla costruzione di obbiettivi più luminosi⁵, all'elaborazione di tecniche di stampa stabili nel tempo⁶, misero a disposizione di chiunque volesse cimentarsi, e a un prezzo relativamente contenuto, uno strumento in grado di cogliere e riprodurre la complessità di qualsiasi ambiente. La capacità del dispositivo fotografico di rendere persino i minimi particolari, di registrare molto più di quanto il fotografo vedesse al momento dell'esposizione, di riprodurre le immagini in numero quasi illimitato, offrì alla curiosità stupefatta del pubblico dell'epoca una quantità di documenti visivi ben superiore a ciò che fino a quel momento era stato in grado di vedere.

Nel 1841, l'anno stesso in cui veniva pubblicato a Parigi *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*⁷ (un volume in cui erano contenute delle incisioni all'acquatinta ricavate da dagherrotipi), il fotografo francese Frédéric Goupil-Fresquet, in compagnia del pittore Horace Vernet, già vagava per il Pacifico armato del suo dagherrotipo. Il decennio successivo fu l'epoca d'oro dei viaggi fotografici: un manipolo di fotografi avventurosi, spesso dilettanti improvvisati provenienti dalle professioni più disparate,

cominciarono a viaggiare per il mondo con i loro apparecchi ingombranti ed estremamente delicati, seguiti da assistenti zelanti e talvolta da furgoni coperti adibiti a camera oscura mobile, registrando la storia nel suo divenire, luoghi lontani e inesplorati e la gente che vi viveva, dando testimonianza a «vedute e spettacoli» degni di essere visti e ricordati dai viaggiatori. Sull'onda dell'entusiasmo suscitato dalle prime scoperte archeologiche, del successo riscosso dai primi viaggi turistici compiuti da facoltosi borghesi in luoghi lontani ed esotici e il conseguente interesse per l'oriente diffusosi, come una vera e propria moda, tra gli intellettuali delle principali città nordeuropee, un piccolo gruppo di fotografi inglesi e francesi, intuendo le possibilità commerciali del nascente mercato dell'immagine, abbandonò l'artificiosità degli studi di posa mettendosi in viaggio inseguendo gli itinerari mitici e ideali del mondo classico⁸, oppure immortalando la bellezza dei siti archeologici dell'antico Egitto⁹, del deserto africano e dell'architettura araba del Medio Oriente¹⁰, senza trascurare il rinnovato interesse documentaristico, stimolato proprio dalla fotografia, verso il paesaggio e le città europee¹¹. Con gli stessi propositi, tra la metà degli anni Cinquanta e Settanta dell'Ottocento, altri fotografi si imbarcarono invece lungo le rotte del colonialismo e dell'imperialismo¹², della nascente scienza antropologica¹³, che li portò ad attraversare in lungo e in largo le terre dell'Estremo Oriente e del Sud del mondo per darne testimonianza al lontano Occidente, sempre più bramoso di immagini e di viaggi: nelle fotografie colte da questi autentici viaggiatori di professione, spesso ufficiali militari dell'esercito britannico o arrembanti gentiluomini di fortuna, emerge in tutta la sua drammatica evidenza la violenza esportata dall'uomo bianco in questi territori, violenza riscontrabile nella lucidità delle meticolose ricognizioni dei luoghi di battaglia della Prima Guerra di Indipendenza Indiana e della Guerra dell'oppio, oppure nelle pose rigide e goffe a cui gli indigeni venivano costretti

dall'invadenza scopica del dispositivo fotografico, o ancora, nella bellezza delle forme di un mondo rimasto immutato per millenni e che l'obbiettivo rendeva ora quanto mai effimero. Per questi fotografi, il fascino delle destinazioni lontane dipende allora in parte dall'illusione che ci induce a credere che viaggiare costituisca sempre un movimento il cui fine ultimo è quello della conoscenza. Illusione (nella stragrande maggioranza dei casi quasi inevitabile), la cui natura è rivelata dal ricorso alla macchina fotografica. La macchina fotografica esprime allora il malinteso più profondo di cui essa non è che una modalità. Le persone colte negli scatti sono esse stesse un'illusione, un'illusione che risponde al desiderio di chi, a distanza di migliaia di chilometri, guarda la loro immagine: l'illusione del pittoresco, dell'esotico, del colore locale.

Gli ultimi fotografi¹⁴ che ebbero il privilegio di attraversare un territorio completamente inesplorato e mai documentato da alcuna fotografia furono coloro che presero parte alle prime ricognizioni topografiche dell'Ovest americano¹⁵, poiché, nell'arco dei primi quarant'anni di vita della fotografia, non esisteva più alcun luogo sulla faccia della terra a cui non corrispondesse almeno una immagine, una sua rappresentazione fotografica. L'uomo impiegò secoli ad elaborare carte geografiche affidabili¹⁶, fedeli alla realtà, e poche decine di anni, grazie alla fotografia, per riempirle di tutte le immagini che esse idealmente contenevano al loro interno.

Tutto ciò che seguì le avventurose imprese di questi primi proto-viaggiatori fa parte della ben nota Storia della Fotografia. Con la conquista di una propria autonomia espressiva (non più trascrizione oggettiva, impersonale, della realtà), il macrogenere della *fotografia di viaggio*, fino ad allora facilmente circosccrivibile ad un gruppo relativamente contenuto di fotografi, si frantumò in una serie pressoché infinita (almeno quanti sono i professionisti e i dilettanti che nel tempo si sono dedicati a questa pratica) di esperienze che fecero

propria, in modi del tutto differenti e soggettivi e spesso non riconducibili ad un'unica matrice definita, la tematica del viaggio. Per queste generazioni di fotografi il discorso sulla conoscenza si spostò sensibilmente dall'esperienza del viaggio, di cui la fotografia era stata inizialmente un surrogato, al mezzo fotografico stesso: se da un lato risultò incontestabile il fatto che la pratica fotografica avesse dato un impulso enorme alle aspirazioni conoscitive della vista, ampliando straordinariamente il regno del visibile, dall'altro permase un totale disaccordo sui modi in cui qualunque soggetto potesse essere meglio conosciuto attraverso la fotografia. «Decisi a mostrare che le fotografie potevano trascendere la riproduzione letterale [...] molti fotografi seri fecero della loro arte un paradosso noetico. Si propose la fotografia come una forma di conoscenza senza conoscenza: come un modo di farla in barba al mondo, anziché affrontarlo frontalmente»¹⁷.

Sebbene tutti questi fotografi fossero viaggiatori, nella misura in cui ognuno di loro fosse costretto a cercare una contiguità fisica con il proprio soggetto, prescrizione che fa dello spostamento e del nomadismo una condizione necessaria del loro operare, il loro procedere perse però l'impulso conoscitivo (seppur illusorio) che fino ad allora aveva contraddistinto i viaggi fotografici, rimpiazzato, nel momento in cui presero il sopravvento i discorsi sull'arte, dall'idea che la fotografia si identificasse con la messa a fuoco di un temperamento individuale, espressione della tradizionale contrapposizione tra io e mondo (intesa sia come mezzo per esprimere se stessi, sia come modo superiore di porre se stessi al servizio della realtà) tipica dei mezzi artistici. Alla *fotografia di viaggio*, «alla fotografia come conoscenza seguì allora la fotografia... come fotografia»¹⁸.

Senza entrare nel merito di una classificazione arbitraria (nelle poche parole a disposizione), storica o estetica che sia, della fotografia moderna, limitandomi qui a puntualizzare ancora una volta, se ancora ce ne fosse

bisogno, le due diverse prospettive, entrambe concentrate però nel mostrarci quanto lo spazio fosse sempre più complesso, cioè la predilezione alla narrazione delle figure e degli eventi umani¹⁹ per i primi e la naturale predisposizione al paesaggio e alla lettura dei luoghi²⁰ per quanto riguarda i secondi, vorrei ora avviare una riflessione più approfondita sulla nostra contemporaneità, di cui, a mio avviso, è sempre più urgente parlare, periodo in cui la fotografia sembra aver recuperato, in un certo senso, una relazione diretta con il viaggio, inteso come moto conoscitivo verso il mondo, abbandonando, in parte, le sterili rivendicazioni artistiche che l'avevano influenzata nei decenni precedenti. Una riflessione che, a mio avviso, deve tenere necessariamente conto di tutti gli ambiti di produzione dell'immagine fotografica, quindi non solo le fotografie di professionisti più o meno affermati ma anche gli scatti banali e impulsivi del turista più comune, come non deve essere tralasciato del resto anche il fatto che oggi non è la fotografia (intesa come pratica fotografica) ad aver modificato il proprio rapporto con il viaggio, ma piuttosto ad essere mutate radicalmente sono le condizioni specifiche e le modalità proprie del viaggio, vincoli da cui il fotografo, che è un viaggiatore come tutti gli altri, non può fuggire e da cui, in nessun modo, può prescindere.

Oggi stiamo assistendo a un appiattimento del tempo e a una sovversione dello spazio che investono la materia prima del viaggio e direttamente anche quella della fotografia. Nel corso della sua storia sembra che essa abbia raccolto appieno, come sottolineava Luigi Ghirri in uno scritto del 1984, il «suggerimento contenuto nei *Saggi di Bacon*» [...] ed è probabile che [essa] abbia superato questa esortazione, rinchiudendo la terra in uno sterminato, inafferrabile dizionario del mondo»²¹. Le immagini del mondo sono tantissime: dilagano sui muri e, ovviamente, sugli schermi televisivi. I *dépliant* delle agenzie turistiche, i cataloghi, le riviste di viaggi ci permettono di vedere le cose prima ancora di

andarle a vedere. Per Susan Sontag «[...] il viaggio è diventato un «processo» analogo a una verifica: per non deludere, la realtà dovrà assomigliare alla propria immagine»²². Criticata e derisa, questa mania di illustrare il mondo non si è esaurita, anzi si è amplificata a tal punto che la stessa Sontag ammonisce: «viaggiare diventa sempre più una strategia per accumulare fotografie»²⁴, «i tramonti disgraziatamente assomigliano ormai troppo a fotografie»²⁵. Le immagini non sono più mezzo per impadronirsi del quale occorra perlustrare il mondo, ma piuttosto sono esattamente ciò che abbiamo a disposizione ovunque si posi il nostro sguardo. Per un fotografo muoversi nel mondo (sia in luoghi lontani che a pochi chilometri da casa) significa affrontare un viaggio all'interno di un territorio dove l'analogia regna incontrastata, dove tutto è già stato scoperto ed esplorato: un sorta di ri-vedere e un ri-conoscere ciò che inevitabilmente è già stato visto. La repentina ripresa economica avvenuta nel mondo occidentale al termine della Seconda Guerra Mondiale, unita alla diffusione massiccia dei valori consumistici negli stili di vita quotidiani, costituiscono un terreno fertile per la definitiva consacrazione del dispositivo fotografico, favorita, da un lato, certamente dall'accessibilità economica e dai continui ed eccellenti progressi tecnici²⁶ messi a punto dalle principali case di produzione mondiali, che ne semplificavano all'estremo l'usabilità (riducendola alla semplice pressione del pulsante collegato all'otturatore), facendone un mezzo alla portata di tutti, e dall'altro, in modo forse più incisivo e significativo, dallo sviluppo di una delle attività più tipiche della nostra contemporaneità: il turismo di massa. Per la prima volta nella Storia, grandi quantità di persone abbandonano regolarmente per breve tempo, sempre negli stessi periodi dell'anno, il loro ambiente abituale allo scopo di raggiungere ambite mete vacanziera, il più lontane possibile dai luoghi di alienazione del lavoro, senza tralasciare di portarsi appresso l'immane macchina fotografica di

famiglia, sempre pronta a scattare la faticata foto-ricordo da mostrare a parenti ed amici una volta tornati a casa. L'avvento del turismo di massa ha costituito un momento decisivo all'interno del processo di diffusione e democratizzazione dell'immagine fotografica, anzi, si può dire che questa ne costituisca un prolungamento del tutto naturale e una componente assolutamente essenziale ai fini stessi del buon svolgimento del viaggio: l'esperienza breve ed effimera del viaggio turistico e il suo conseguente ritorno alla normalità di tutti i giorni, eleggono la macchina fotografica a compagna di viaggio fondamentale ed insostituibile, uno strumento in grado di rendere eterni istanti e luoghi che diventeranno, nella migliore delle ipotesi, ricordi personali di momenti vissuti felicemente oppure, nella peggiore, trofei da accumulare negli *album*, testimonianze senza alcun significato particolare se non quello di garantire che la vacanza è stata portata a termine secondo i piani prestabiliti. Le fotografie scattate sul posto dimostreranno in modo indiscutibile che il viaggio è stato fatto, che il programma è stato attuato (chi di noi non si è mai sorpreso a constatare, al termine di una vacanza, di aver visto tutto ciò che si doveva vedere), che il divertimento è stato raggiunto. Più che attestare un'esperienza, così come ci si aspetterebbe dal racconto di un viaggio (sia esso un romanzo, un diario, un album fotografico), le fotografie del turista sembrano piuttosto negarla, riducendola a una ricerca del fotogenico, trasformandola in una mera immagine, in un *souvenir*, espressione di un momento banale e lapidario, riproduzione di ciò che è stato riprodotto infinite volte. Quasi tutti i turisti si sentono costretti a mettere la macchina fotografica tra se stessi e tutto ciò che di notevole incontrano, l'attività stessa del fotografare funge da calmante e placa la sensazione generale di disorientamento che i viaggi rischiano di esasperare. Queste immagini documentano generalmente una sequenza di consumi effettuati lontano dai luoghi abituali, luoghi

che in realtà, proprio per stimolare la pulsione all'acquisto, sorgono sempre sotto il segno dell'omologazione e dell'identico, del falso e del rassicurante: i turisti «il più delle volte partono in gruppo, per fare provvista di sole e d'immagini, essi si espongono, nel migliore dei casi, a trovare solo quello che si aspettavano: alberghi stranamente simili a quelli che frequentavano altrove l'anno prima, camere con televisione per guardare la CNN, le trasmissioni a puntate americane o il film pornografico a pagamento, piscine accanto alle spiagge e, per i più avventurosi, qualche leone keniota fedele all'appuntamento fissato da un'abile guida, qualche fenicottero rosa, qualche balena argentina, qualche bancarella dove i discendenti dei selvaggi di un tempo vendono la loro paccottiglia alle porte della riserva o nel cuore delle città»²⁷. I luoghi, entità necessarie al viaggio, si presentano oggi, a causa proprio del turismo di massa, come un oggetto di consumo più o meno de-contestualizzato, o come oggetto il cui vero contesto è il mondo della circolazione planetaria al quale accedono solo le persone più economicamente facoltose, un mondo nel quale i criteri del comfort e del lusso appiattiscono la vita quotidiana. Le agenzie turistiche che hanno suddiviso la terra in percorsi, in soggiorni, in club accuratamente preservati da qualsiasi prossimità sociale indesiderata, che hanno trasformato la natura in mero spettacolo, sono le principali responsabili della trasformazione del mondo in finzione, della sua de-realizzazione. Tenere ben presente questo fatto permette di sfuggire all'idea quanto mai illusoria che i viaggi siano sempre e necessariamente una fonte di esperienza e di sapere. La delusione dei viaggiatori contemporanei è il prodotto di una storia che afferma come norma il bisogno di *differenza*, di fuga. Patetici i tentativi dei turisti snob e dei viaggiatori di professione che affermano (più per convincere se stessi) di potersi distinguere dalle masse viaggianti. Il loro atteggiamento più tipico si manifesta nel desiderio di evitare tutti gli altri

turisti e i posti in cui si raccolgono. Ma ciò non fa che confermare il fatto che il viaggio non è più un mezzo che permetta di distinguersi. È un modo di raggiungere una norma, l'identità comune a tutti noi: quella dell'estraneo. Il viaggiare che un tempo era un'esperienza eccezionale, una stagione rara e determinante della vita, ora è un fatto di routine, ordinario, come salire in macchina e percorrere il breve tratto autostradale che ci separa dal più vicino aeroporto internazionale. Il viaggio è diventato comune, il turista è la norma, il mondo è un'esperienza che si può consumare al prezzo di un biglietto aereo.

Il sogno individuale del viaggiatore, di una scoperta e di una costruzione di sé per mezzo del viaggio, oggi probabilmente non è affatto assente nell'immaginazione contemporanea (basti pensare a chi si addentra nel deserto o nel cuore della foresta pluviale), ma oggi tutto cospira a cambiare la natura di quel che si può intendere per *incontro o scoperta dell'altro e costruzione e scoperta del sé*. Non possiamo sfuggire a questa civiltà globale creata da generazioni di viaggiatori, esploratori, mercanti e migratori. Nasce dal viaggiare la cultura globale, saldata oggi su sistemi internazionali di trasporti, produzione, distribuzione, comunicazione. La natura stessa del viaggio è profondamente cambiata: i tempi in cui esisteva un confine tra il noto e l'ignoto fanno ormai parte di un passato che non ci appartiene più. Un ricordo lontano, che può ancora essere nostalgicamente riportato alla memoria leggendo le pagine memorabili scritte da letterati e poeti ottocenteschi, oppure osservando le pallide stampe all'albomina ottenute dagli scatti dei primi fotografi esploratori. Il viaggio, privato delle proprie peculiarità, dei propri scopi e finalità, si struttura nella nostra contemporaneità secondo pratiche e modalità compulsive e claustrofobiche. In un pianeta a misura d'uomo, la sfida futura per gli operatori turistici di tutto il mondo è quella di offrire ai propri clienti comode ed economiche crociere nello spazio e soggiorni *all inclusive* sulla luna.

La realtà del mondo *in scala* si palesa nella profondità del senso di perdita provocato dall'impressione generale che il viaggiare *autentico* - diretto verso l'esterno e che precisa i contorni dell'individuo - non sia più possibile. Precludendo la possibilità di evasione dalla civiltà e dal luogo comune, la struttura odierna del turismo globale annulla una fuga consacrata dal tempo da quei limiti che hanno sempre circoscritto l'esistenza umana: un mezzo di liberazione, un modo per accrescere la propria esperienza, una maniera per estendere la *persona* e l'interiorità nel tempo e nello spazio. Per il viaggiatore moderno l'identità viene raggiunta non per mezzo dell'esperienza diretta, dalla messa in discussione della propria cultura, delle proprie abitudini e dei valori condivisi con il resto della società stanziale, ma mediante il consumo organizzato su scala globale. I turisti di oggi viaggiano, come afferma Marc Augé²⁹, tra due serie di immagini: quelle che hanno visto prima di partire e quelle che guardano al ritorno, dopo averle fabbricate sul posto. Il rinvio a sé e agli altri e degli altri a sé, in cui consiste idealmente la definizione del viaggio, è minacciato dall'illusione di sapere tutto, di avere visto tutto e di non avere più nulla da scoprire. L'interno e l'esterno sono attraversati da stimolazioni visive sempre più veloci e frequenti, sempre più avvolgenti e illusorie, tanto che, è ormai opinione condivisa, esse hanno definitivamente condotto al tramonto dell'immagine del mondo così come l'abbiamo vista e conosciuta fino a poco tempo fa, prima che la diffusione e la moltiplicazione delle tecnologie digitali imprimesse a questa trasformazione, in atto già da molto tempo, una svolta decisiva e irreversibile. Una situazione, quella appena delineata, che indurrebbe a pensare che ogni viaggio, anche quando comporta lo spostamento, è compiuto nella più totale immobilità, nel senso che esso non muove né lo spirito né l'immaginazione, un viaggio impossibile poiché la nostra immaginazione è satura di immagini. Nonostante il paesaggio alienato e alienante

che si traccia drammaticamente di fronte ai nostri occhi confusi, spaesati, «il mondo esiste ancora nella sua diversità. Ma questa ha poco a che vedere con il caleidoscopio illusorio del turismo. Forse uno dei nostri compiti più urgenti consiste nell'imparare di nuovo a viaggiare, eventualmente nelle nostre immediate vicinanze, per imparare di nuovo a vedere»³⁰. Anche se ce ne rendiamo conto solo in modo effimero e intuitivo (dobbiamo imparare di nuovo a *vedere e osservare* il mondo), vi sono, nella realtà stratificata (dall'immagine) dei nostri giorni e in ciascuno di noi, zone di resistenza all'evidenza. Esse esistono in noi e fuori di noi, e non è escluso che fra questo interno e questo esterno esistano passaggi che bisognerebbe portare alla luce. Lo scopo del viaggio, lo scopo della ricerca fotografica, dovrebbe essere, ed è talvolta, l'esplorazione di queste zone di resistenza.

Paradossalmente, proprio nel periodo storico che decreta la *fine dei viaggi*³¹, i fotografi professionisti sembrano raccogliere la sfida dei letterati ottocenteschi, non tanto nei termini di una purificazione spirituale e di un accrescimento della propria individualità, ma nel recupero di una dimensione contemplativa e conoscitiva a cui corrisponde, idealmente, la vera definizione di viaggio³¹. Il senso di *spaesamento* descritto e inseguito spasmodicamente dai viaggiatori letterati dell'Ottocento, trova una sua collocazione nella nostra società contemporanea, arrivando addirittura a diventare parte integrante della nostra quotidianità. Esso non si identifica più nella ricerca di una condizione umana particolare, nella scelta operata dall'individuo per separarsi dalla società e dai valori che non condivide, nell'espressione della contrapposizione tra l'io e il mondo, ma piuttosto esso coincide con una realtà impostaci dall'esterno dall'onnipresenza delle immagini e dalla complessità del mondo esterno (che in realtà cela in sé l'omologazione di tutte le cose).

A questo atteggiamento fotografico adottato

da alcuni fotografi nei confronti del mondo esterno corrisponde anche una precisa scelta tecnica derivante dall'utilizzo di dispositivi di grande formato²⁹ (che assomigliano molto a quelli utilizzati dai primi fotografi esploratori), molto più lenti e ingombranti delle macchine di piccolo formato, dettata, da una parte, dalla necessità di una maggiore definizione e descrizione ottica dell'immagine rispetto alla pellicola 35mm, dall'altra, dall'esigenza di ritrovare attraverso la fotografia la possibilità di ritornare a rappresentare efficacemente l'esterno e di recuperare l'esperienza fondamentale del tempo, compromessa dall'eccessiva rapidità e dall'ampiezza raggiunta dagli impulsi visivi presenti nella nostra quotidianità.

Parte della fotografia contemporanea ci dimostra inoltre come essa non sia guidata da una volontà di agire sulle cose, su una macroforma da studiare (così come era stato per i fotografi dell'Ottocento e in parte del Novecento), quanto piuttosto essa derivi dalla necessità di vedere l'esterno come una condizione del nostro vivere, del nostro essere immersi, qui ed ora, nel mondo. Non esiste più un intero Universo da ricostruire, comprendere, ordinare e decifrare, ma infiniti micro-universi, messi *ai margini proprio* dai circuiti di circolazione delle immagini, dispersi e dimenticati, da descrivere e da esplorare. Di conseguenza, ciò che emerge da queste immagini è una cartografia imprecisa, senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un luogo che non la sua catalogazione e descrizione: un viaggio in cui gli itinerari non sono segnati e precisi, ma ubbidiscono piuttosto ai desideri e alle aspirazioni del vedere. Questa sembra l'unica via d'uscita dall'aporia del viaggio dei nostri giorni: senza negare la crisi dell'esperienza, che diventa anzi punto di partenza fondamentale, persiste tuttavia una promessa di autenticità che non risiede negli approdi o in acquisizioni stabili, ma nell'intensificarsi della percezione visiva ed emotiva che ne deriva. In questo senso allora, sembra che i fotografi vogliano restituire alla

fotografia (in viaggio) un carattere e uno spessore precisi. Andando oltre gli stimoli di un turismo affrettato, di una illustrazione banale e spesso volgare di un paese, di una città, di un territorio, essi cercano di uscire dall'equivoco per cui viene definito libro di viaggio quello che nasce o da una semplice raccolta di immagini o dall'occasione che un fotografo ha avuto di scattare fotografie recandosi in un luogo particolare. In questo senso, il viaggio non è un'artificiosa descrizione di un luogo o di uno spazio, o lo spostamento fisico all'interno di esso, ma è invece un gesto che si compie per conoscere, riconoscere, scoprire. Per il futuro si può auspicare che la fotografia prosegua lungo questo percorso, cercando di non perdere definitivamente la capacità di poter rappresentare l'esterno e di non esaurire questo suo compito fondamentale accentuando ulteriormente le innegabili caratteristiche di ambiguità, incomprendibilità, frammentarietà e insensatezza che essa innegabilmente possiede. Nell'era dell'immagine e della superficialità, della corsa all'apparenza e all'illusione, il fotografo ha l'obbligo di approfondire il significato dell'immagine, prendendo le distanze dall'arida contrapposizione tra io e mondo (che ha generato, nell'Ottocento, la cultura del viaggio e ha posto le basi per lo sviluppo del turismo di massa nel Novecento) e proporre invece un corrispondenza, se si vuole utopica, ma assolutamente necessaria, tra *l'infinito all'interno di noi* e *l'infinito al di fuori di noi*: in questo modo lo sguardo e il pensiero si trasfigurano in visione, linguaggio autonomo capace di rappresentare il mondo in modi sempre nuovi e diversi e allo stesso tempo mezzo in grado di fornire una *bussola* con cui orientarsi nel gioco di specchi creato dal labirinto illusorio della realtà contemporanea, per poter così distinguere l'identità precisa delle cose, dell'uomo e della vita, dall'immagine delle cose, dell'uomo e della vita. Una pratica che non si identifichi con la cura maniacale della descrizione analitica dei momenti e degli spazi, ma piuttosto con l'assunzione di un

metodo attraverso cui cercare modalità di rappresentazione adeguate, che permettano di creare immagini che siano veicolo di comprensione del mondo esterno. Un atteggiamento che sia consapevole dello strato di insensatezza che è calato in modo irreversibile sul nostro sguardo e che si opponga fermamente alla crescente diffusione dell'indifferenza verso l'oggetto fotografato: degrado che colpisce l'immagine del tanto e contemporaneamente la realtà stessa, tanto che molti luoghi dovrebbero rimanere preclusi a qualsiasi sguardo per centinaia di anni prima di poter ritornare ad essere veramente visibili. Un'immagine quindi che porti equilibrio e pacificazione tra le rappresentazioni conosciute e quelle che ci saranno in futuro, tra la saturazione dell'esterno e il vuoto in cui cadono sempre più spesso i nostri sguardi.

Note

1. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Logman, Brown Et Longmans, London 1844; ristampa, Da Capo Press, New York 1969. Il libro pubblicato è una raccolta di ventiquattro calotipi con un'introduzione storica. I calotipi raffiguravano per lo più architetture, nature morte e opere d'arte. Ogni fotografia era accompagnata da una o due pagine di testo che spiegavano il significato dell'immagine.
2. Il libro fu pubblicato in sei dispense, fra il giugno 1844 e l'aprile 1846.
3. La descrizione dello «paesamento» (straniamento) letterario è contenuta nel celebre saggio di Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, contenuto nella raccolta di saggi dedicata a *I formalisti russi* curata da T. Todorov, con prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1968.
4. Nel 1851 una nuova era ebbe inizio nella tecnica fotografica con la scoperta - dovuta allo scultore inglese Frederick Scott Archer - di un metodo per sensibilizzare le lastre di vetro con sali d'argento mescolati al collodio. Nello spazio di un decennio il nuovo metodo sostituì completamente i due procedimenti del dagherrotipo e del calotipo, e regnò incontestato nel mondo della fotografia fino al 1880.
5. Nel 1866 due ottici, Hugo Adolph Steinheil di Monaco e John Henry Dallmeyer di Londra, per vie indipendenti e simultanee, progettarono obiettivi quasi identici composti da due lenti simmetriche fisse, montate una di fronte all'altra con un diaframma in mezzo: veniva così corretta l'aberrazione sferica data dal precedente obiettivo messo a punto da Joseph Max Petzval nel 1840, garantendo così una maggiore nitidezza degli angoli della lastra, risolvendo, temporaneamente, i problemi tecnici che fino ad allora

avevano tormentato i fotografi che lavoravano all'aperto su architetture e paesaggi. L'obiettivo *Aplanatico* di Steinheil e quello *Rapido Rettilineo* di Dallmeyer acquistarono subito una grande diffusione in tutto il mondo fino al 1893 quando fu sostituito da quello *anastigmatico*.

6. La *carta albuminata*, così detta perché preparata con l'albumina, divenne il materiale più usato nella stampa: invenzione di Louis-Désiré Blanquart-Evrard, proprietario di un laboratorio di stampa calotipica a Lille, nel 1850, sostituita poi dal metodo su lastre asciutte *al collodio* e *bromuro* perfezionato da Richard Leach Maddox intorno al 1871 e immesso sul mercato, con alcune varianti, solo nel 1878.

7. Noël-Marie-Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*, Paris 1840.

8. Tra i principali fotografi che si interessarono, tra gli anni Quaranta e Settanta del XIX secolo, al mondo classico vorrei segnalare Joseph-Philibert Girault de Prangey, Robert MacPherson, Giorgio Sommier, William J. Stillman.

9. Numerosi furono anche i fotografi che rivolsero il proprio obiettivo verso i monumenti religiosi e le tombe egizie, tra il 1850 e il 1870: tra i più importanti ci furono Maxime Du Camp, Félix Teynard, Francis Frith, Gustave Le Gray.

10. Alcuni fotografi viaggiarono nei territori mediorientali immortalandone paesaggi e architetture, tra i più attivi Felice Beato, Auguste Salzmann, John Beasley Greene.

11. Nel 1851 la *Commission des Monuments Historiques*, un'agenzia del governo francese, riuni cinque fotografi (Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, e Auguste Mestral) affinché documentassero il patrimonio architettonico, monumentale e paesaggistico francese: commissione nota sotto il nome di *Missions Héliographiques*.

12. Gli ufficiali dell'esercito britannico James Robertson, Felice Beato, John Burke, furono particolarmente attivi in India, Cina e Afghanistan al seguito delle truppe. Altri invece si dedicarono all'osservazione del paesaggio e alla documentazione dell'architettura e dei costumi locali, come Samuel Bourne, John Murray, Linnaeus Tripe, lo stesso Felice Beato in particolar modo in Giappone e Indocina. Henry Beaufoy Merlin e il suo successore Charles Bayliss fotografarono ampiamente le zone aurifere dell'Australia.

13. La prima documentazione fotografica svolta con obiettivi di natura scientifica e antropologica fu a opera dell'archeologo francese Désiré Charnay che nel 1863 fotografò la vita degli indigeni del Madagascar. Il viaggiatore inglese John Thomson, membro della Royal Geographical Society, trascorse diversi anni in Cambogia, in Malesia e in Cina: la sua opera in quattro volumi *Illustration of China and its People* (Sampson Low, Marson, Searle and Rivington, London 1877) costituisce una notevole indagine etnografica.

14. Grandi interpreti della fotografia dell'Ovest

americano, tra il 1840 e il 1880, sono stati Alexander Gardner, John K. Hillers, William Henry Jackson, Eadweard Muybridge, Timothy H. O'Sullivan, Andrew Joseph Russell, Carleton Eugene Watkins, Charles Leander Weed.

15. Tra il 1867 e il 1869 vennero organizzate quattro spedizioni di esplorazione topografica del territorio occidentale degli Stati Uniti, all'epoca ancora ampiamente inesplorato: *Geological Exploration of the Fortieth Parallel* (1867) supervisionata Clarence King, fotografie di Timothy H. O'Sullivan; *U.S. Geological and Geographical Survey* (1867) supervisionata da Ferdinand V. Hayden, fotografie di William Henry Jackson; *Survey west of the 100th Parallel* (1869-1871) supervisionata da George Montague Wheeler, fotografie di William H. Bell, Timothy H. O'Sullivan; *River explorations* supervisionata da John Wesley Powell, fotografie di Elias Olcott Beaman, James Fennemore, John K. Hillers.

16. La prima carta geografica che riproduce in modo relativamente fedele le terre emerse dei tre continenti allora conosciuti è quella elaborata da Anassimandro tra il 610 e il 546 a. C. chiamata *pinax*; in proposito si veda Bonora Giovanna, Dall'Aglio P. Luigi Patitucci, Uggeri Stella, *La topografia antica*, Clueb, Milano 2000.

17. Susan Sontag, *On Photography*, Ferrar, Strass & Giroux, New York 1973; [trad. It. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1974].

18. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, op. cit.

19. Basti pensare al lavoro di grandi maestri consacrati dal pubblico e dalla critica, come Eugène Atget, Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, Brassai, Henri Cartier-Bresson.

20. In proposito vorrei ricordare Paul Strand, Walker Evans, Minor White, tutto il folto gruppo denominato *f/64* fondato nel 1932 da Edward Weston e costituito da nomi leggendari della fotografia americana come Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke e Brett Weston.

21. «È strano che nei viaggi marittimi, dove non c'è nulla da vedere se non cielo e mare, gli uomini tengano diari; ma nei viaggi terrestri, dove c'è tanto da osservare, per lo più omettano di tenerne; fate perciò che i diari vengano in uso», in Francesco Bacone, *Saggi*, Sellerio editore, Palermo 1997.

22. Luigi Ghirri, *Un'avventura minima*, in "Weekend" de "La Repubblica", 12 gennaio 1984.

23. Marc Augé, *Le temps en ruine*, Gallilée, Paris 2003; [trad. It. Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2004].

24. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, op. cit.

25. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, op. cit.

26. La prima macchina fotografica compatta, caricata con un'unica pellicola cinematografica da 35 mm, fu la Leica, destinata a diventare altrettanto familiare a dilettanti e a professionisti. Fu progettata alla vigilia della prima guerra mondiale da Oskar Barnack. Nel 1924 la società, rendendosi conto che il dispositivo aveva buone possibilità di affermarsi, lanciò sul

mercato la prima Leica. Il primo perfezionamento consistette nel far sì che l'obiettivo potesse essere tolto e nell'offrire al fotografo la possibilità di scegliere fra obiettivi di lunghezze focali diverse e con aperture facilmente intercambiabili nel momento in cui si fotografa. Nel 1932 la società Zeiss Ikon presentò una macchina fotografica simile, la Contax, munita di un telemetro incorporato e collegato alla ghiera di messa a fuoco dell'obiettivo. Un ulteriore perfezionamento fu l'apparecchio reflex monobiettivo, come nella popolarissima Nikon F, messo in vendita subito dopo la seconda guerra mondiale dalla ditta Zeiss Ikon di Dresda con il nome Contax S.

27. Marc Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Edition Payot & Rivages, Paris 1999; [trad. It. Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri editore, Torino 1999].

28. Marc Augé, *Pourquoi vivons-nous?*, Fayard, Paris 2003; [trad. It. Marc Augé, *Perché viviamo?*, Meltemi editore, Roma 2004].

29. Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, op. cit.

30. Claude Lévi Strass, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955; [trad. It. Claude Lévi Strauss, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 1960]. Vorrei citare in proposito un breve passaggio particolarmente significativo e adatto a descrivere la situazione contemporanea del viaggio: «Viaggi, scignini magici e pieni di promesse fantastiche, non offrirete più intatti i vostri tesori. Una civiltà proliferante e sovraeccitata turba per sempre il silenzio dei mari [...] come potrà la pretesa evasione dei viaggi riuscire ad altro che a manifestarci le forme più inferiori della nostra esistenza storica? [...] Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi, è la nostra sozzura gettata sul volto dell'umanità».

31. Con Francesco Bacone e gli empiristi del XVII secolo, i sensi, in particolare la vista, vennero riconosciuti come canale diretto per l'anima. Fu subito evidente che ciò forniva una dignità «filosofica» al viaggiatore: la superiorità dell'esperienza visiva fornì l'ideologia del viaggio serio che rimase valida per i successivi quattro secoli presso coloro che consideravano il viaggio come un modo di ottenere l'esperienza «diretta» del mondo. A questo proposito si veda in particolare Francesco Bacone, *Opere filosofiche*, Bari, Laterza, vol. I.

32. Tra i primi ad utilizzare il grande formato, diventando poi, a partire dei primi anni Settanta, veri e propri punti di riferimento della fotografia mondiale, furono i fotografi americani Joel Meyerowitz, Stephen Shore, Joel Sternfeld e qualche anno più tardi Richard Misrach. Dopo di loro anche numerosi europei si cimentarono con questo mezzo, tra loro i grandi nomi della fotografia internazionale Thomas Struth, Andreas Gursky, Gabriele Basilico, Luigi Ghirri, Olivo Barbieri, Giovanni Chiaramonte, John Davi.