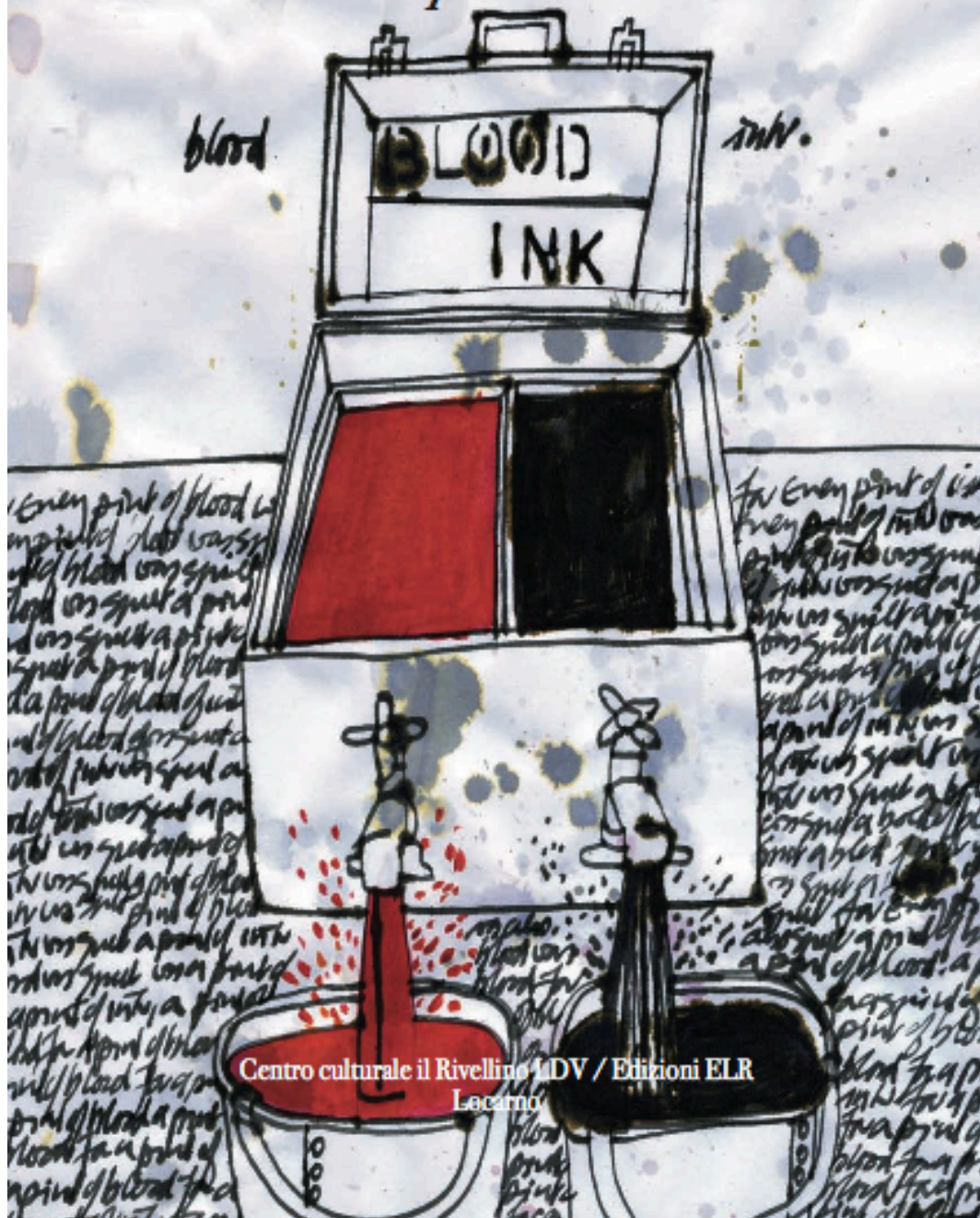


Raffaele Scolari

Andata e ritorno, con valigia
Roundtrip with Suitcase



Centro culturale il Rivellino 1DV / Edizioni ELR
Lacarno

Andata e ritorno, con valigia

La metafora assoluta del viaggio nella mostra The Tulse Luper Suitcases di Peter Greenaway, Locarno 2010

Andata e ritorno 1

Il poeta italiano Alfonso Gatto (1909-1976) disse una volta che alla partenza per un viaggio egli, o un parte di sé, da casa si vedeva partire e poi, al momento del ritorno, tornare. L'immagine è poetica e assai avvincente. Non per il piacere di sezionarla, ma per comprenderne l'intima verità, voglio porla a tema, farne un oggetto d'indagine mediante un paio di puntuali domande. Chi o quale parte di noi stessi si mette in viaggio? Quale parte del Sé rimane a casa ad attendersi? Come e che cosa provvede all'unità del soggetto che parte, viaggia e ritorna? Che cosa di sé lascia a casa e che cosa porta con sé, nella valigia, chi va alla ventura? Ripeto, non si tratta di mettere alla prova la propria capacità d'analisi, di cavillare attorno a un evento più o meno quotidiano della vita. La scissione e il ricongiungimento del soggetto configura un'esperienza effettiva: quella che facciamo al rientro a casa da un lungo viaggio, allorché un certo stupore ci coglie nel vedere che tutto è rimasto come l'abbiamo lasciato. Eppure qualcosa è cambiato, qualcosa ci separa da quel luogo che è una nostra emanazione, un nostro abito, appunto, una parte di noi stessi, e abbiamo per un attimo coscienza che dobbiamo riambientarci, riabituarci, re-indossare l'abito di quel luogo che è la nostra casa, rioccupandone gli spazi, riprendendo vecchie abitudini, eccetera.

Sono temi e problemi, quelli connessi alla partenza, al viaggio e al ritorno, che nella letteratura, nel pensiero filosofico, nella storiografia religiosa ricorrono secondo modi, configurazioni e con intenti diversi, anche sotto mentite spoglie, ma con persistenza. In filosofia, che si tratti del tema eracliteo della permanenza e del mutamento (non entriamo due volte nello stesso fiume) oppure dell'unità del soggetto nella varietà dei vissuti e delle alienazioni da sé, il quesito può essere agevolmente ridotto ed espresso nei termini di un'andata e un ritorno. Da qui il passo è breve per approdare a una metafora assoluta, quella del viaggio. Secondo il filosofo tedesco Blumenberg, assolute sono quelle metafore che non derivano da altre metafore, non sono riducibili alle proprietà della terminologia logica ed esprimono una concezione originale del mondo. Esse sarebbero cioè una sorta di principio attivo primario, di strumento ermeneutico atto a regolare il discorso e dirigere i nostri giudizi sulle cose.

Se applichiamo questa concezione o paradigma di pensiero al tema qui in discussione, possiamo asserire che ciò che pone in essere e ci assicura la possibilità di partire, vagare nel mondo e ritornare a casa sono le metafore, che per il filosofo italiano Giambattista Vico, vissuto a cavallo fra il Seicento e il Settecento, sono miti in miniatura, mini-miti. Viviamo e viaggiamo nelle metafore, nelle nostre valigie poniamo come oggetti personali le nostre metafore, alcune delle quali durante il viaggio andranno perse, si consumeranno o modificheranno, altre saranno sostituite, a seconda di quanto avremo visto e degli incontri che avremo fatto; quelle assolute ci permetteranno di fare ritorno e

di reinsediarcì negli stessi luoghi, nelle stesse metafore che avremo portato con noi e che ritroveremo a casa.

Solo andata

Ci sono viaggi di solo andata. Innumerevoli viaggiatori partiti per sempre, senza mai più fare ritorno, morti tragicamente o semplicemente in qualche parte del vasto mondo, oppure perché emigrati per stabilirsi definitivamente altrove.

La prima metà del ventesimo secolo ha consegnato alla storia partenze assolute e tragicamente emblematiche. Membri di unità speciali di un regime totalitario che battono violentemente alla porta e ingiungono di partire: dieci minuti di tempo per riporre in una valigia, una sola, gli effetti personali. Queste partenze sono impresse nella memoria collettiva; le foto che ritraggono schiere di comuni cittadini condotti ai luoghi di raccolta sono assurte a emblema delle possibilità di un potere assoluto e indiscriminato. Sappiamo che le valigie sono una perfida finzione, che quanto contengono non sarà di nessuna utilità, che non sarà mai usato da chi è in partenza. Vediamo corpi di vite denudate nei campi dell'annientamento pianificato e organizzato su scala industriale.

Anche la "nuda vita", la nudità stessa, è una metafora, qui di vite spogliate di ogni metafora, eccetto di quell'ultima esiziale, in ragione della quale la vittima vede su di sé l'ultimo traslato, l'ultima separatezza del proprio *essere altro* rispetto a quanto si dà nella visione. La nudità del corpo, scrive Agamben, è pura visibilità e presenza, ma in quanto tale "è la sua immagine, cioè il tremito che lo rende inconfondibile, ma che resta, in sé, inafferrabile"¹. Tuttavia questa inafferrabilità non è assoluta, non è un che di oscuro e lontanissimo assolutamente fuori dalla nostra portata, bensì è attivamente presente, operativa e pure visibile. "Proprio perché l'immagine non è la cosa, argomenta Agamben, ma la sua conoscibilità (la sua nudità), essa non esprime né significa la cosa; e, tuttavia, in quanto non è che il donarsi della cosa alla conoscenza, il suo spogliarsi dalle vesti che la ricoprono, la nudità non è altro dalla cosa, è la cosa stessa"².

Mi rendo conto di attuare una forzatura: immagine e metafora non sono assimilabili, e questo già solo perché la seconda, pur implicando immagini, è rigorosamente attinente alla lingua, al discorso e alla fin fine alla scrittura, non alla dimensione figurativa. Ciò nondimeno, la trasposizione o il passaggio alla sfera metaforologica si giustifica con l'opportunità di liberarsi dalla presa diretta che si produce nella visione di immagini. La metafora, infatti, in quanto traslato è un'immagine lavorata, presa da un contesto e trasposta in un altro; di conseguenza non può avere quel carattere di immediatezza proprio dell'immagine visiva. D'importanza ancora maggiore è tuttavia un altro aspetto, ossia la dimensione congetturale della metafora, il suo essere sostanzialmente una congettura, una mini-congettura, in grado di "piegare" un'immagine e di catturarci nel suo incanto. Se ora pensiamo alle valigie dei deportati, in questa potenza della metafora scopriamo un che di abissale e terribile. Infatti, che ai prigionieri ammassati nudi per essere annientati rimanesse la metafora della nudità come estremo bagaglio o strumento

¹ G. Agamben, *Nudità*, nottetempo, Roma 2009, pag. 119.

² *Ibid.*

ermeneutico per dirigere i loro giudizi, è forse solo una nostra, per quanto dolorosamente empatica o catartica, congettura – necessaria per credere di poter dare voce e parole a un dolore che, ovunque ancora oggi la vita è ridotta a quasi niente, nei campi e nei mari ove periscono migliaia di prigionieri e di fuggitivi, è risaputamente muto e ammutolente.

Andata e ritorno 2

Le metafore in cui abitiamo, si è visto sopra, assicurano la continuità delle nostre esistenze, per così dire, la terra ferma su cui camminiamo - se non fosse che anch'esse mutano. Blumenberg ha ripetutamente descritto le metamorfosi delle metafore assolute, per esempio della navigazione o della leggibilità del mondo. Nel corso di un'evoluzione millenaria esse possono a tratti scomparire e poi improvvisamente ricomparire; nell'epoca moderna tendono ad attorcigliarsi o avvitarci su se stesse e anche a neutralizzarsi. Questo in particolare per effetto dell'affermazione del pensiero scientifico, che come rileva Bodei riduce progressivamente il potere delle metafore a mera funzione euristica oppure, detto con Blumenberg, "smantella dietro di sé i ponteggi delle illustrazioni, quali che siano i servizi che [gli] hanno reso per formare modelli"³.

Il depotenziamento e la progressiva inoperosità delle metafore si ripercuote anche sulle nostre esistenze e pratiche comuni. Da turisti viaggiamo in virtù di dispositivi altamente tecnologici; le partenze, oltre che frequenti, tendono a perdere l'aura dello stacco e della separazione; propriamente non ci imbarchiamo più, ma all'aeroporto siamo corpi iniettati da uno spazio all'altro e quindi in siluri d'inaudita potenza che ci proiettano lontanissimo; il nostro bagaglio è tecnologico e ovunque siamo connessi e immersi in spazi modellati o comunque attraversati dalla tecnica. La metaforica del viaggio ha di fatto cessato di illustrare, accompagnare e guidare i nostri movimenti negli spazi connettivi della contemporaneità. La navigazione è oggi una logora metafora impiegata per descrivere l'accesso ai servizi del World Wide Web (navigare, appunto; in inglese, con metafora sportiva, *to surf*). In breve, i nostri viaggi hanno ormai assunto il carattere di semplici spostamenti da un punto all'altro del globo.

Non intendo tuttavia allinearci alle facili e dozzinali critiche della civiltà della tecnica; mi interessa qui porre in evidenza gli aspetti per così dire formali, ossia l'allentarsi del potere di orientamento e coordinamento del discorso proprio della metafora, che sopra ho assimilato al bagaglio con cui giriamo per il mondo.

Tale allentamento o avvitarci non ha impedito al filosofo che lo ha teorizzato di rievocare la metafora del viaggio nel titolo di un suo saggio pubblicato postumo: *Zu den Sachen und zurück*, che in italiano si può tradurre con "Verso le cose e di ritorno". In esso Blumenberg fa le pulci alla fenomenologia husserliana, di cui appunto riprende nel titolo quello che può considerarsi il motto programmatico: "Zu den Sachen selbst" (verso le cose stesse). Non intendo qui entrare nel merito della serrata critica cui il filosofo anseatico sottopone il metodo d'indagine sviluppato da Husserl, bensì solo su

³ H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, 1981, trad. it. *La leggibilità del mondo*, il Mulino, Bologna 2009, pag. 427 (per il riferimento a R. Bodei, vedi introduzione all'edizione italiana, pag. XXV).

alcuni rilievi molto generali che mi servono per mettere ulteriormente a fuoco il tema del viaggio (e ovviamente delle valigie). Osserva dunque Blumenberg che la “la fenomenologia voleva *pervenire* alle cose; emerge però come una delle sue difficoltà quella di *rimanere* presso le cose”⁴. Con gli strumenti, o i bagagli, predisposti secondo il metodo della riduzione fenomenologica, che vuole essere scientifica, il filosofo può intraprendere il viaggio fino alle cose stesse. Solo che una volta giuntovi non trova spazio e modo per soffermarvisi, perché le cose stesse, che pur devono essere pensate come necessarie, non offrono nessun punto d’appoggio per contemplazione trascendentale. Il viaggio del fenomenologo si presenta pertanto come segue: andata/nessuna-sosta/ritorno. Risulta difficile dire con certezza se per Blumenberg il ritorno sia una necessità o un’incongruenza del metodo fenomenologico (ritornare, d’accordo, ma verso che cosa?), oppure se il ritorno costituisca l’opzione da lui raccomandata, verso un’antropologia fenomenologica secondo il percorso che egli stesso auspica e considera obbligatorio. Oltre che “tecnica”, la questione è estremamente complessa; per il tema qui trattato interessano solo i suoi contorni, per così dire i suoi tratti esteriori: viaggiare verso una meta, non potere propriamente vederla e tanto meno sostarvi, fare ritorno.

Prendendomi parecchie licenze nei confronti di quella seria disciplina che è la filosofia, propongo di assumere il grafico del viaggio appena abbozzato come modello o paradigma dei nostri viaggi individuali e collettivi. Intraprendiamo da turisti o per affari molti viaggi, freneticamente, ma anche l’intera umanità sembra colta dalla frenesia del viaggio. Le mete si fanno via via evanescenti oppure giunti a destinazione non vediamo, non sappiamo che cosa vediamo, se le stesse cose o una variazione di quanto ci siamo lasciati alle spalle. Quindi torniamo, ma verso che cosa? I ritmi del viaggio (andata/ arrivo-a-destinazione/ritorno) hanno perso pregnanza, si sono dissolti o comunque non sembrano cadenzare e significare più niente. Anche il “grande viaggio” che l’uomo ha intrapreso dall’avvento delle tecno-scienze non offre possibilità di ritorno, troppo ampia, incisiva e radicale è stata la riconfigurazione del mondo, troppo radicali le opportunità e i pericoli, il terrore e la libertà che esse hanno dispiegato. La metafora assoluta del viaggio si è esaurita definitivamente. Probabilmente non è un caso che da qualche decennio il termine nomadismo sia molto in voga.

Le valigie aperte di Greenaway/Tulse Luper

Il logoramento della metafora del viaggio interessa ovviamente anche quella ad essa connessa della valigia. Nell’allestimento di Greenaway le valigie delineano una sorta di filo conduttore, ma difficilmente può sfuggire la natura ironica o parodistica di tale accorgimento. Valige riempite di oggetti d’ogni genere, il numero 92 che ricorre ossessivamente, disegni che riproducono le valige e i loro contenuti, esplosioni, commenti, didascalie, sovrimpressioni, filmati, *split-screen*: se solo richiamiamo alla mente le peripezie di Odisseo, ma anche i viaggi di Don Chisciotte o di Gulliver, ci rendiamo conto che qui abbiamo a che fare con una parodia del viaggio, se si vuole con

⁴ H. Blumenberg, *Zu den Sachen und zurück*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 2007, pag. 153.

una sardonica rappresentazione del nostro viaggiare nell'epoca della dislocazione compulsiva.

Parecchie valigie di Greenaway, o idealmente di Tulse Luper, sono aperte; il loro proprietario potrebbe essere in procinto di partire, ma tutto lascia presumere che sia appena tornato dopo un lungo girovagare per il mondo. Contengono ogni sorta di cose. È nota ed è stata ampiamente analizzata e discussa l'abitudine dei viaggiatori, e oggi dei turisti, di raccogliere cose di ogni tipo. Sono i cosiddetti trofei di viaggio; non importa di che si tratta, ogni cosa, anche la più impensabile, assurda o macabra, è finita nella valigia di qualche turista. Quegli oggetti possono essere sommariamente rubricati sotto il titolo "Il feticismo del viaggiatore". Essi sono cose che stanno per altre cose o eventi, che in qualche modo rappresentano: luoghi, paesaggi, vissuti. Così anche le mele, le uova, l'acqua e i funghi contenuti nelle valigie di Greenaway evocano altre cose e il viaggio verso di esse; sono per così dire reperti di una descrizione e per una prossima futura. Ma ovviamente la descrizione, come osserva Blumengerg, non è la cosa stessa bensì solo il modo di restituire nella memoria la visione della cosa.

Per la realizzazione del suo progetto multimediale, Greenaway non si limita a riempire di cose probabili e improbabili le valigie di Tulse Luper, per farne dei *ready-made*, bensì le disegna e moltiplica, in questo modo illustrando reperti di viaggio che illustrano viaggi effettivamente avvenuti o ipotetici; non si tratta però di un semplice gioco di duplicazione della memoria. Come si spiega allora questo reiterato raddoppiamento? Quale logica sottende i procedimenti e i meccanismi di rimando, duplicazione e moltiplicazione delle immagini?

Degli intenti dell'artista, di qualsiasi artista, si può anche non tenere conto, nel senso che può anche essere opportuno non farlo. Le intenzioni dichiarate o implicite costituiscono uno, ma non necessariamente il più importante, fra gli elementi utili per la comprensione dell'opera. Nel caso dell'allestimento qui in esame decido di non considerarlo. Voglio provare a rispondere alla domanda riprendendo la tesi relativa alla metafora del viaggio; più precisamente intendo valutare se il processo di duplicazione e moltiplicazione di cui ho detto possa essere considerato una conseguenza dell'esaurimento della stessa.

In passato letterati, ricercatori e altri viaggiatori hanno raccolto e portato a casa oggetti svariati. Dopo il rientro, e a volte come Goethe in Italia durante il viaggio stesso, hanno scritto i ricordi delle loro peregrinazioni in forma di diario, di lettere oppure di resoconto. Possiamo ritenere che per fare ciò si siano serviti di appunti e pure che qualche oggetto raccolto sia loro servito quale spunto per la descrizione di determinati momenti del viaggio. Di natura completamente diversa è l'operazione attuata da Greenaway, che con fare sornione ostenta reliquie di viaggio autentiche, presunte tali, fantasiose o improbabili, ma corredate di disegni-dipinti che le riproducono e moltiplicano - il tutto in una sceneggiatura multimediale assurda, cacofonica, coinvolgente, a tratti esilarante.

Mi sembra importante soffermarsi e andare verso le cose stesse, intendo quelle riposte nelle valigie. Prendiamo quella contenente un centinaio di uova: uova = nascita, vita e prolificità, penso, ma poi leggo che Tulse collezionava uova e difatti sul disegno vedo uova numerate, sicché per associazione la mente corre all'ornitologo, alle sue

classificazioni e alle sue spedizioni alla scoperta di nuove specie. Poi, o prima, viene la numerologia: 92 uova, 92 esplosioni nucleari, 92 elementi chimici, 92 valigie, eccetera. Torno alla valigia: tante uova non si possono trasportare in una valigia, ma la visione ha un che di primordiale e sublime. Il registro e la successione delle associazioni sono del tutto casuali; tutte sono contenute nelle valigie, che come detto costituiscono di filo conduttore del progetto. Le valigie, come tante stazioni, sono numerate, ma anche questo è un gioco ironico e nel contempo tragico (92 esplosioni): non c'è propriamente un percorso, un ordine da seguire. Sin troppo evidente e facile è l'analogia con i nostri modi di viaggiare, con la martellante offerta di destinazioni turistiche e con l'esposizione di chi oggi viaggia a flussi di immagini in rapidissima successione. La meta è un pretesto e l'obiettivo è il viaggiare stesso, si dice. Il viaggio del turista non è che un'ombra dei grandi viaggi del passato mitico e storico. Lo schema "andata/arrivo-a-destinazione/ritorno" scandisce l'organizzazione e piani di viaggio, non già l'elaborazione dei vissuti e la loro unificazione in un'esperienza che segna e modifica in profondità il nostro essere. *Erfahren* è il verbo tedesco per esperire, fare esperienza; contiene *fahren*, viaggiare, e illustra perfettamente lo schema dell'esperienza come elaborazione della percezione sensibile secondo le regole dell'intelletto, come movimento verso l'esterno e verso l'interno. Anche l'esperienza comprende tre momenti: quello del soggetto sensibile, dell'oggetto percepito e del soggetto riflettente.

Non voglio dire che oggi non sia più possibile fare esperienza, anche perché questa asserita impossibilità scaturisce solitamente da proiezioni trasfiguranti o idealizzazioni di epoche d'oro ovviamente mai esistite. Continuiamo a viaggiare, peraltro secondo ritmi mai conosciuti prima, ed esperiamo, ma in modo stocastico e sulla scorta di immagini frammentarie oppure al contrario agglutinanti. Dei territori in cui noi transitiamo e dei luoghi che visitiamo non si dà quasi mai visione d'insieme, bensì migliaia di visioni parziali che incessantemente rinviano ad altre visioni e luoghi. Negli spazi in cui quotidianamente e da turisti ci muoviamo convivono e si amalgamano ordine e disordine, pace e guerra, purezza e contaminazione; gli stessi non conoscono un centro o un disegno, bensì miriadi di centri e di disegni coabitanti, interagenti, collidenti. Esposta a un flusso continuo di immagini d'ogni genere e densità, la coscienza arranca e spesso non è in grado di tornare su di sé e rielaborare i vissuti; è troppo presa da un incessante "lavoro" di selezione e dis-selezione, connessione e sconnessione. Non tornando mai se non saltuariamente e per brevi istanti su di sé, propriamente non viaggia bensì vaga.

Le duplicazioni tradizionali e multimediali di Greenaway e di altri artisti sono immagini di immagini, moltiplicano le immagini, ma in qualche modo, rielaborandole, le segnano e tagliano. Si potrà dibattere a lungo sugli effetti di questa frenetica moltiplicazione delle immagini e chiedersi se essa, se la continua riproduzione di simulacri alla fin fine cancelli o eventualmente abbia già cancellato la realtà, ma tutto sommato mi sembra una questione oziosa che ricorda dispute filosofiche d'altri tempi. Ogni segnatura, anche la numerazione, di un'immagine produce l'effetto di ricontestualizzarla, riorientarla e farle significare qualcosa di nuovo, e quindi di trattenerla per un frangente. In una sorta di scansione ininterrotta di immagini variamente segnate o lavorate, passato e presente

si compenetrano senza confondersi. Ciò ha luogo perché, da un lato, il nostro presente fatto di catastrofi annunciate o imminenti, di terrore e libertà e di visioni turbinanti preme ed è sempre in procinto di incrinare la forza evocativa o l'aura delle immagini di un passato che, nel caso delle valigie di Tulse, sa di viaggi, avventure e scoperte; dall'altro lato, perché è proprio in forza di questo presente esplosivo, contraddittorio e lacerante che quelle immagini possono comparire – segnate o se si vuole “scremate” della loro aura consolatoria e mistificante.

Queste immagini marcate o segnate mi ricordano le “sopravvivenze” e le “immagini dialettiche” di cui parlava Benjamin. Secondo l'autore del *Passagen-Werk*, l'immagine è ciò in cui un trascorso compare fulmineamente in costellazione con il presente. È dialettica, e quindi autentica, nella misura in cui è segnata dal contesto storico in cui sorge; non è dialettica e quindi è ideologica (cioè pacchiana, regressiva, arcaica) se si configura come proiezione di un presente che essa stessa cela o contribuisce a celare. Benjamin era convinto che dalle immagini dialettiche, anche in tempi di catastrofe, fosse possibile ricavare inattese risorse.