



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti

ottobre 2011

RICCARDO PANATTONI

Io in prospettiva, ma dall'alto: una vertigine

Quando dalla prospettiva si passa a una visione dall'alto il primo problema che si presenta è quello della caduta. Se infatti la visione dall'alto non è semplicemente un elevare il proprio punto di osservazione, un ampliare la propria visione prospettica, ma un'effettiva verticalità, allora lo sguardo piomba subito a terra, come se lo sguardo trovasse l'autonomia di un proprio corpo e sentisse la forza attrattiva della gravità e al contempo non fosse più in grado di stabilire un adeguato senso della distanza. Accade così di precipitare. È una vertigine. Lo sguardo è attratto verso il basso, il punto fissato si approssima sempre di più, senza tuttavia avere la percezione che si sta effettivamente cadendo, finché non ci si schianta al suolo. Più che una vera e propria autonomia dello sguardo, è come se il nostro corpo si facesse tutto visione, fosse completamente riassorbito all'interno dei nostri occhi, per divenire così un tutt'uno con la visione che siamo. Questa perfetta verticalità lascia ipnotizzati gli occhi su se stessi, creando un *black out* sulla funzione che dovrebbero svolgere in qualità di collettori d'informazioni vive per il nostro cervello, il solo che sarebbe deputato a dirci che cosa stiamo realmente vedendo. Gli occhi assunti nella loro verticalità, diventano solo occhi e lo sguardo è abbandonato a se stesso. Rispetto a questa perfetta verticalità non è più chiaro se si possa ancora parlare di una vera e propria visione. Quello che sembra sicuro è che ci perdiamo la faccia. Senza un minimo di orizzontalità infatti non siamo in grado di poterci rispecchiare, di ritrovare davanti a noi stessi quello che riteniamo sia il volto della nostra identità. Il mito di Narciso è proprio lì a ricordarcelo. Nel momen-

to in cui proviamo a rispecchiarci in perfetta verticalità su di una superficie, subentra di nuovo una vertigine e ancora una volta non possiamo fare altro che precipitare. Anneghiamo nell'immediata coincidenza con noi stessi, all'interno di una realtà che prima di tutto non può che toglierci il respiro.

La verticalità sembrerebbe allora manifestarsi come una vera e propria crisi della visione. Per poter parlare di visioni, anche di visioni dall'alto, sembra inevitabile dover introdurre la stabilità di un punto di osservazione e collocare il nostro sguardo in quella posizione ci rende capaci di farci spettatori. Si deve introdurre una prospettiva, riconoscere la distanza di un'orizzontalità all'interno di qualsiasi tipo di orizzonte visivo si decida di scegliere, anche quello più verticale possibile. La visione si rivela così un gioco di riflessi. È la relazione tra un punto stabile di partenza e la perfetta mobilità dello spettacolo. Tutto può vacillare, ma non il punto di osservazione da cui il nostro sguardo si dipana, se non a scapito della visione stessa.

Soltanto partendo da un punto di perfetta stabilità sembrerebbe allora aprirsi l'accesso alla visione. Lucrezio, nel *De rerum natura*, lo mette chiaramente in evidenza, ricordando quanto sia piacevole osservare, da una posizione sicura, il mare quando si scontra con i venti.¹ È un'esperienza visiva che si apprezza in particolare da una certa altezza, ad esempio dall'alto di una scogliera, come i quadri di Caspar David Friedrich ci lasciano facilmente immaginare, mentre le onde potentemente s'infrangono e si lasciano guardare senza poterci raggiungere, senza essere in grado di trascinarci via con loro, ma così vicine ai nostri occhi da farcene sentire il brivido. Ci sentiamo sfiorati dalla forza irresistibile di quel moto naturale che ci sovrasta e che al contempo abbiamo la capacità di osservare. È uno spettacolo, una scena teatrale [Fig. 1].

¹ Lucrezio, *De rerum natura* II 1-13, trad. it. a c. di G. Milanese, Mondadori, Milano 2007, p. 88.



Fig. 1: Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-10, Berlino, Alte Nationalgalerie.

Come ogni scena che si rispetti, all'interno di quel tumulto d'acque trattenuto nella calma dei nostri occhi, siamo portati a immaginare ancora qualcosa di più: possiamo vederci l'altrui affanno, addirittura il suo naufragio. Attraverso la lontananza della prospettiva sopraggiunge così irresistibile il potere dell'immaginazione. Se anziché essere su quel punto di osservazione sicuro, a quell'altezza irraggiungibile da cui il nostro sguardo si diffonde, fossimo invece realmente alle prese con quella potenza della natura che stiamo contemplando, la nostra visione, angosciata, non potrebbe che assistere a una sconfitta irreparabile della natura umana, non potrebbe che specchiarsi sul suo fondo.²

Il nostro essere spettatori che dall'alto osservano gli affanni della vita e i suoi possibili naufragi non ci porta tuttavia a rallegrarci dell'altrui rovina, anzi, se l'animo non è maligno, non possiamo che

² Cfr. Hans Blumenberg, *L'ansia si specchia sul fondo*, Il Mulino, Bologna 1989.

partecipare con apprensione alle sue difficoltà, ma al tempo stesso, in nome anche di questa partecipazione, non facciamo altro che rafforzare inevitabilmente la stabilità del nostro punto di osservazione. Per questo l'inoltrarsi in mare aperto, il lasciarsi trasportare dalla forza avvincente dell'immaginazione, in realtà sembra non essere altro che un cedere alla tentazione. Un sentirsi attraversati da un desiderio carico di tutta la sua imprevedibilità.

Hans Blumenberg, confrontandosi con questo passo di Lucrezio,³ mostra come l'uomo abbia contrapposto a questa tentazione la consapevolezza di come fosse necessario erigere le proprie istituzioni e condurre la propria vita sulla terraferma, basandosi non tanto sulla forza dell'immaginazione, quanto sul saldo principio di realtà. Il mare aperto dovrebbe rimanere soltanto un semplice punto di osservazione, una pura visione. D'altronde l'effettiva capacità di osservazione deve corrispondere alla capacità d'introdurre la giusta distanza rispetto a ciò che anche improvvisamente potrebbe incomberci addosso. Si deve allora essere sì capaci di guardare verso l'imperscrutabile, ma lo si deve fare sempre da una certa altezza. La visione dall'alto si rivela così non soltanto uno spettacolo, una scena teatrale, ma anche una metafora o, ancor meglio, una molteplicità di metafore che rispecchiano il nostro atteggiamento verso la vita.

Lo spettatore che rimane saldo sulla riva a scrutare dall'alto il mare tempestoso sembra quindi essere l'unico capace d'introdurre quella necessaria distanza che lo spirito di osservazione richiede. Riesce a sopravvivere a se stesso perché attraverso la propria contemplazione, che guarda il tutto da una certa altezza, riesce a trasformare le possibili avversità della vita in semplici accidenti, in momentaneità che mai possono avere la forza di interrompere il fluire degli avvenimenti. In fondo si tratta solo di saper aspettare, di resistere nell'immobilità della propria salda posizione e lo scor-

³ Cfr. Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985.

rere del tempo non potrà che confermare il tutto come l'insieme di uno spettacolo. Lo spettacolo della propria vita.

Questo sapersi rapportare alla non immediata utilità della messa in scena sembrerebbe essere l'unica vera strada verso la salvezza. L'essere umano in fondo lo ha sempre saputo, ha sempre sentito la necessità di interrompere il proprio impegno nella vita per abbandonarsi alla visione di momenti di rappresentazione pubblica, ritrovarsi in spazi in cui tornare con un certa regolarità e assumere ogni volta la piacevole posizione di semplice spettatore. Il piacere non deve infatti essere orientato alla ricerca della felicità, l'essere umano ne conosce fin troppo bene l'illusorietà, ma sopraggiunge dalla distanza che riesce a tenere dal pericolo di coincidere con la propria vita. Vita che invece deve essere contemplata potendola confrontare alla narrazione di vite altrui, vite messe in scena e rispetto alle quali si deve ogni volta saper trovare e mantenere il giusto punto di osservazione personale.

Allo stesso modo, osservando dall'alto la potenza del mare aperto, si dovrebbe saper apprezzare la sicurezza e il conforto che il porto rappresenta. In fondo chiunque s'inoltri nel pericolo della navigazione, e non può farlo che per pura necessità, è lì che deve ambire ad arrivare, alla calma del porto, vera e propria meta che deve rappresentare la giusta conclusione di ogni viaggio. Da quella posizione dall'ampia prospettiva si possono infatti immaginare viaggi verso nuove mete, non necessariamente determinate con chiarezza ma prima o poi sempre raggiungibili. Non solo, il reale movimento della navigazione dovrebbe essere circolare, ogni sosta nei porti raggiunti dovrebbe rappresentare soltanto un arrivo momentaneo. È unicamente il ritorno al porto di partenza a rappresentare l'ultima meta reale, il vero conforto. Il successo, l'essere riusciti nel proprio viaggio risiede nella sola via del ritorno. Solo da quel momento può infatti trovare inizio la narrazione, unico reale motivo del viaggio intrapreso. Potersi ritrovare finalmente nell'immobilità del ritorno e immaginare tutto ciò che è stato, riviverlo mentalmente per farlo esistere nella sua effettività e magari destinarlo a un racconto che da se stessi passi a qualcuno – nuovo

ipotetico spettatore di un viaggio rimasto ormai definitivamente sospeso tra realtà e immaginazione - che lo possa accogliere magari con qualche benevolenza.

Il luogo immobile da cui il racconto si dipana rende impossibile discernere, attraverso il gioco indecidibile dell'immaginazione, se chi racconta le proprie vicissitudini per mare in realtà non si sia mai mosso da lì o se invece sia di fatto partito e ritornato. Si tratta di due momenti che senza soluzione di continuità sono destinati a confondersi continuamente l'uno con l'altro. Le regole sono ormai dettate dal solo racconto, il quale non è in grado di stabilire i criteri su cui distinguere effettivamente l'accaduto dalla finzione. Uno dei due termini, in modo più o meno impercettibile, non può che scivolare nell'altro per aiutarlo a prendere forma. Il racconto di Odisseo ne è l'indiscutibile icona. È soltanto il ritorno a Itaca a stabilirne la restituzione del nome, a fare del suo viaggio un'odissea [Fig. 2]. La trama della narrazione è retta dalla speranza di Telemaco di ricevere la propria eredità, insieme all'inganno notturno di Penelope impegnata a tenere immobile il tempo. Viaggiare per mare è dunque un errare e il racconto, dalla sua altezza, è proprio lì a restituirci la possibilità di poterlo contemplare. Chiamarsi Nessuno, senza il segreto del nome che il racconto racchiude in sé, non è certo un'astuzia degna di nota.

Eppure l'essere umano non ha mai rinunciato a compiere quel passo che lo ha portato dalla terra al mare. Anche se sul mare in realtà non si possono posare effettivamente i propri passi, ma si è costretti a trovare un modo per lasciarsi trasportare. Si è chiamati a incrementare continuamente la propria abilità verso la tecnica, arrivare a immaginare ciò che ancora non è stato possibile realizzare da nessuno. È un modo anche per evadere dalla laboriosità ciclica che la terra richiede, è un rifuggire il tedio e la monotonia del lavoro dei campi. Con un colpo di mano si possono magari ottenere guadagni che oltrepassino quanto necessario per vivere, il lusso del superfluo potrebbe risiedere proprio dietro a quel gesto azzardato. Passare il confine tra la terraferma e il mare non com-



Fig. 2: Joseph Mallord William Turner, *Ulisse deride Polifemo*, 1829, Londra, National Gallery of Art.

porta allora una caduta nel peccato, rappresenta piuttosto la libera decisione di passare consapevolmente all'errore. Si tratta di fare proprio l'errare che la vita di per sé rappresenta, di assumersi il rischio di un gesto senza ritorno, avendo la forza di rimanere incuranti di fronte a ogni possibile giudizio morale.

Il racconto della marchesa dello Châtelet, amica di Voltaire, nel suo trattato *Sulla felicità*, pubblicato nel 1779, trent'anni dopo la sua morte, imputa la perdita dell'occasione decisiva per la felicità proprio alla volontà di voler star fermi nel porto della riflessione ragionevole. Se la felicità è un'illusione, allora bisogna essere all'altezza delle proprie illusioni. Il porto non rappresenta più un'alternativa al naufragio, ma simboleggia il luogo dove la felicità della vita non può che fuggire via, quasi senza accorgersene. Il desiderio d'inoltrarsi in mare aperto non deve essere assecondato per il gusto della navigazione, per seguire itinerari prestabiliti sulla carta, ma soltanto per attendere l'arrivo dell'inevitabile naufragio; navigare nella vita è di per sé un naufragare, anzi è l'unico evento effettivo



Fig. 3: Claude Joseph Vernet, *Naufragio*, 1759, Bruges, Groeninge Museum.

in grado di legittimare il movimento stesso della navigazione [Fig. 3]. Non è possibile contemplare la propria vita e non costatare come sia unicamente costituita sulla sopravvivenza a innumerevoli naufragi. Solo un'immaginazione narrativa può ingannarsi credendo che una vita sia racchiudibile nel dipanarsi contemplativo di un racconto, in realtà ogni vita non è altro che il naufragio di ogni possibile racconto di sé. In contrapposizione alla stabilità ideale della terraferma, è il mare aperto, nella sua inevitabile incostanza, a rispecchiare l'unica effettiva realtà dell'esistenza. Non ci si inoltra dalla terraferma al mare, ci si accorge invece, come svegliandosi in un sogno, di essere da sempre nel mare aperto della vita.

La forza d'animo non risiede allora nell'assumere una capacità contemplativa, ma nel sapersi abbandonare a una soggettività puramente ottica. I monti, i campi, le città, il cielo e la terra svaniscono a mano a mano che ci si inoltra nel mare aperto e ci si sente avvolti soltanto dal proprio sguardo. Inquieto e consapevole al



Fig. 4: Victor Hugo, *I lavoratori del mare: Battello visto dal cielo*, 1864-65, Parigi, Bibliothèque nationale.

tempo stesso ci dice che il naufragio verso il quale ci stiamo dirigendo è inimmaginabile e questo perché in fondo siamo già naufraghi nel momento stesso in cui stiamo navigando [Fig. 4]. È proprio il nostro sguardo, avvolto dal silenzio del mare aperto, a dirci che da sempre stiamo già naufragando in una memoria a perdita d'occhio. Così, come Goethe ci suggerisce, non possiamo fare altro che aggrapparci a quella tavola che ci sta venendo incontro per portarci in salvo, la stessa che anche in passato ha svolto la medesima funzione innumerevoli volte. Al contempo, dobbiamo toglierci

dalla testa le casse e i bauli destinati ancora una volta ad andare inevitabilmente perduti. Non solo, quella tavola di salvezza a cui ci aggrappiamo si rivela sufficiente per una sola persona. Se ci si salva, ci si salva da soli, il resto dell'imbarcazione, e il nostro sguardo lo può direttamente contemplare, affonda miserevolmente.

Le *Memorie* di Giacomo Casanova ce lo ricordano con estrema precisione. Il loro motivo non risiede nel racconto autobiografico di una vita che, dopo essere giunta al tranquillo porto della vecchiaia, vuole contemplare se stessa; al contrario sono il disperato tentativo di non volersi affatto allontanare dallo straordinario naufragio che la sua vita sembra essere. Rappresentano l'esclusiva ammissione di un desiderio che non vorrebbe altro che godere ancora una volta di quel momento di totale abbandono. La vita degli altri, come ricorda ancora Blumenberg, comprese quelle coinvolte direttamente nel suo gioco, non suscitano in lui il ben che minimo interesse, rimangono esclusivamente funzionali a sprofondare nel ricordo della loro pura accidentalità. Ognuna è perfettamente intercambiabile con l'altra e destinata ad affondare in quello sguardo avvolto dal solo mare della nostalgia.

Anche il naufragio si rivela così nient'altro che un inganno dell'immaginazione, una semplice visione dall'alto, la prospettiva malinconica di un ricordo, e mentre siamo là, in alto, a osservare il mare in tempesta, immaginando la nostra vita futura e passata, ci piacerebbe in fondo sapere quale sia l'onda sulla quale andremo alla deriva nell'oceano. Ma come ci ricorda Montaigne, questo desiderio, il segreto custodito nel destino del nome che portiamo, rischia di non farci accorgere come in realtà quell'onda non siamo altro che noi stessi.

La visione, in particolare una visione dall'alto, è allora un gioco di riflessi e al tempo stesso, un gioco di scambi. Può rispondere ad esempio anche alla fase dello specchio delineata da Jacques Lacan. A partire dall'età di sei mesi un bambino, incapace ancora di padroneggiare completamente i propri passi, aggrappato a un sostegno umano o a un girello, può trovarsi improvvisamente davan-

ti a uno specchio e guardarsi. Superati gli impicci rispetto ai propri punti di appoggio, il bambino, sospeso in una posizione più o meno inclinata, fissa per sempre nei suoi occhi l'istantaneità della propria immagine. Se qualcuno, afferma Lacan, ha la fortuna di assistere a questa scena, diviene partecipe di uno spettacolo seducente, che di solito rimane trascurato a causa dell'infinita ripetizione in cui l'atto del rispecchiarsi accade.

Difficile, in questo stretto gioco di scambi, sapere chi sia effettivamente l'oggetto dello spettacolo. Nessuno infatti è in grado di dirci se quel bambino che stiamo osservando davanti allo specchio si stia effettivamente rispecchiando per la prima volta, non lo sappiamo perché non possiamo avere alcun riscontro di quando nel suo sguardo scatti l'istantanea – come la realizzazione involontaria di un primo autoritratto fotografico – della propria immagine. Certo, l'infinita ripetizione che il guardarsi allo specchio rappresenta simbolicamente, mantiene in sé anche il momento originario dell'istantaneità con cui per la prima volta ognuno ha incontrato la propria immagine riflessa. Una memoria che si fissa per sempre negli occhi e che tuttavia non ricordiamo più, ma che possiamo vedere in sovrapposizione osservando quel bambino che si guarda allo specchio chissà da quando, ma che in quel momento, e solo per noi, sembra lo stia facendo per la prima volta. Lo spettacolo seducente risiede allora nel suo sguardo, ripreso all'interno del nostro sguardo, di quando un giorno, entrambi bambini, ci siamo guardati insieme davanti allo stesso specchio [Fig. 5].

Percepriamo tuttavia, mentre sedotti osserviamo quello spettacolo, che siamo di fronte, se non a un avvenimento che si realizza effettivamente per la prima volta, a un momento che mantiene comunque in sé qualcosa di originario: è la posizione più o meno inclinata di quel corpo riflesso. Nello scambio di sguardi che il bambino instaura con se stesso s'introduce ancora una volta una prospettiva, questa volta però è l'immagine riflessa che guarda dall'alto la posizione incerta di un corpo che vacilla, pur permanendo immobile sul proprio punto di osservazione. Di questa inclinazione originaria qualcosa rimane nel nostro modo di rispecchiarci. È



Fig. 5: Mary Cassatt, *Madre e figlio (Lo specchio)*, 1905, Washington, DC, National Gallery of Art.

attraverso la conquista di un certo automatismo, dovuto all'infinita ripetizione con cui pratichiamo questo gesto del rifletterci, che ci fa tenere la testa diritta davanti allo specchio, come se la visione corrispondesse a una perfetta orizzontalità. Ma se ci fermiamo un

attimo in più e osserviamo il nostro sguardo fisso sulla nostra immagine riflessa, la testa, in modo più o meno percettibile, s'inclina di lato, come se improvvisamente non fosse più in grado di reggere il proprio peso. Non si tratta di una vera e propria vertigine, quanto piuttosto di una sua vaga sembianza, come un tic che arriva da un momento lontano, ancora presente davanti ai nostri occhi, ma di cui in realtà non conserviamo alcun ricordo.

Il riflettersi di sé davanti allo specchio è per Lacan una trasformazione prodotta nel soggetto quando assume un'immagine. Come se quell'immagine, che guarda il bambino dall'alto, permettesse al soggetto di raggiungere in un attimo la promessa di se stesso; una predestinazione che Lacan indica legandola all'antico termine di *imago*. Questo riferimento all'*imago*, sovrapposto al concetto di immagine, lascia emergere come quel bambino davanti allo specchio non rappresenti, per noi che lo stiamo guardando, soltanto una scena visiva, ma anche un'idea, una rappresentazione mentale. Quell'avvenimento mantiene in sé, come il termine *imago* esprime nella sua concatenazione semantica, qualcosa di spettrale, una visione che è anche un'apparizione, allo stesso modo di ciò che ci accade in un sogno. In quella visione originaria rimane così indeterminato il contrasto tra la figura, il ritratto che nitido dall'alto si riflette dallo specchio, e la sua illusorietà, il suo inganno. Questa illusione costitutiva della propria identità non risiede tuttavia nell'immagine riflessa, quanto nel riverbero che essa esercita sulla reale percezione che il bambino ha di sé, su ciò che comporta quell'istantaneo raggiungimento della propria soggettività. Come un'eco visiva destinata a rimanere costantemente in atto, ma del tutto immemoriale, tra il pensiero e il ricordo di sé.

L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare rimane immersa, scrive ancora Lacan, in un'impotenza motrice, in un'incapacità, potremo aggiungere, d'intraprendere un effettivo percorso, d'inoltrarsi nel mare aperto di un viaggio verso se stessi. Qualcosa di quella staticità sembra rivelarsi in tutta la sua perfezione. Nella dinamica di quello scambio di sguardi l'immobilità ideale dell'immagine riflessa s'insinua così ingannatrice a risolvere l'incerta stabi-



Fig. 6: Jean-Étienne Liotard, *Fanciulla che canta allo specchio*, XVIII secolo.

lità soggettiva di quel corpo vacillante, il quale, proprio in quel momento, ha trovato l'istantaneità di un suo equilibrio assecondando una propria inclinazione. Per questo, prosegue Lacan, la soggettività, nel momento stesso in cui si idealizza, partecipa al contempo di una forma primordiale che anticipa il momento dialettico d'identificazione di sé con l'altro riflesso [Fig. 6]. Anticipazione destinata a essere sublimata dall'intervento del linguaggio, il quale tende di per sé a risolversi nella sola universalità della sua funzione. L'oscillazione di quel precario equilibrio, inclinato verso la propria attitudine, concede a quel soggetto infantile di raggiungere sé stesso, ma idealmente, perché in realtà lo sfiora soltanto asintoticamente, lasciando



Fig. 7: Salvador Dalí, *Metamorfosi di Narciso*, 1937, Londra, Tate Gallery.

cioè in atto uno scarto inaggirabile tra la promessa verso se stessi e l'idealità che tutto questo vorrebbe invece riflettere.

L'apparizione di quella forma totale del proprio corpo, grazie alla quale il soggetto, come in un miraggio, percorre istantaneamente la maturazione di ciò che in potenza immagina di essere, determina un'esteriorità che per Lacan rimane più costituente che costituita. Ma soprattutto appare in un forma che si fissa nel rilievo di una statura ritratta e invertita da quell'immagine riflessa, anche se colta nella spontaneità di uno sguardo che si volge diretto davanti a sé. Questa *Gestalt*, che tiene insieme la turbolenza di movimenti inclinati con la staticità di un'idea fissata per sempre nei propri occhi, simbolizza la permanenza mentale dell'io con la statua in cui quella stessa soggettività si sente proiettata, lasciando che il proprio fantasma domini la costituzione di quell'equilibrio e che l'automa in cui l'idea di sé tende a compiersi si stagli in un rapporto ambiguo con un mondo di propria fabbricazione [Fig. 7].

Così, quando l'analista, sostituendosi attraverso il *transfert* alla specularità di quella superficie riflettente, riesce ad accompagnare il

paziente fino al limite di far dire a se stesso, immobile davanti alla propria immagine: "Ecco, tu sei questo"; in quel preciso momento, al termine di un percorso finalmente portato a termine, non può far altro che abbandonarlo sul crinale da cui deve cominciare il suo vero viaggio. È l'aprirsi all'estensione di un orizzonte che non risponde più al semplice richiamo dialettico della base su cui poggia, ma è la vertigine di un'orizzontalità nella reminiscenza di una base ormai definitivamente perduta. Si tratta di una visione orizzontalmente colta dall'alto: dove prospettiva dell'orizzontalità e vertigine della verticalità riescono finalmente a convivere all'interno dello stesso sguardo.



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti

ottobre 2011

PAOLA GANDOLFI

Lo sguardo rilocalizzato.

Percorsi di ricerca antropologica tra Marocco, Tunisia, Yemen

La proposta è un viaggio, reale e visionario insieme. Un viaggio esteso, disteso su lunghi anni, un viaggio tra ricordi e traiettorie che hanno segnato un percorso di ricerca antropologica in Marocco e oltre. La proposta è di ripercorrere una piccola parte di questo lungo tragitto e di raccontare – o forse tessere – molti sguardi dal basso con altri, dall'alto [Fig. 1]. Perché un lavoro di ricerca – un *travail de terrain* – è sempre un tentativo di *se déplacer*, un desiderio di spostare lo sguardo, di includere una visione altra, un *se-déplacer et se re-localiser*, in una sorta di *va-et-vient*. Una ricerca cosciente e incosciente di

straniamento (Kilani 2011), laddove osservare significa partecipare (Geertz 2010), stare dentro e fuori insieme, marcando visioni dall'alto e dal basso che si parlano, si sfiorano, si contaminano.



Fig. 1: Calligrafia araba.

I. Vedute dall'alto e distanze tattiche

Se dovessi cercare di dare un *incipit* a questo viaggio (pur nella consapevolezza che qualsiasi viaggio comincia ben prima di una partenza e si forma altrove e altrimenti) sarebbe quasi sicuramente nel maggio-giugno dell'anno 2000, quando il mio primo sguardo sul Marocco si costruiva minuziosamente da "dentro", mentre svolgevo una ricerca antropologica sulla mobilità migratoria tra Marocco e Italia, un lavoro sul campo che mi vedeva tra Rabat (dove ero ricercatrice ospite presso l'Università di Lettere e Scienze Umanistiche) e i medi e piccoli paesi della regione di Tedla, ai piedi del Medio Atlante, nel Marocco centrale, dove almeno un membro di ogni famiglia è emigrato in Italia. Alle molteplici visioni ravvicinate, dal basso, dall'interno di questi paesini, fatte di lunghe ore di conversazione e di vissuti nelle case dei migranti, ma anche di visioni di case in costruzione, di quartieri in divenire, di strade attraversate insieme da asini, Mercedes e camion, e di vivaci *suq* dove assieme ai vestiti di marca italiana si vendevano matasse di lana e fili di ogni colore, nella memoria si alternano visioni dall'alto, quasi a formare degli spazi più vasti, dei nesi in grado di cucire i tasselli.¹

Veduta, arrivando dalla salita di una strada, di un mercato tradizionale della cittadina di Kasba-Tedla dove, se la prospettiva non fosse stata dall'alto, non ci si sarebbe accorti che i tetti delle bancarelle erano semplicissimi teli bucati di plastica, di un grigio impolverato in contrasto coi colori sgargianti dei fili e delle lane messe in esposizione per terra. O, ancora, sguardi dall'alto della piccola collina che abbracciava lo spiazzo più noto di Fqih Ben Saleh, dive-

¹ Da qui si snoda un percorso tra memoria, visioni e ricerca che emerge quasi come "flusso di frammenti". Ciononostante si sceglie di proporlo e di nararlo proprio in questa sede poiché, rara, essa si intende come "laboratorio dell'immaginario" e nasce "come luogo d'incontro, di incroci e snodi di idee, in cui l'esperienza del transito sia più importante del punto d'arrivo, l'intreccio dei dialoghi più decisivo delle conclusioni" (Alberto Castoldi – *Presentazione di Elephant & Castle*).

nuto famoso in tutto il Marocco per il commercio di *mountain-bikes* e biciclette di ogni sorta importate dall'Italia. Uno spettacolo di bici nuove ed usate, a centinaia, ancora più percepibili nella loro numerosità in questa prospettiva dall'alto. E dall'alto, più nitida di altre, l'immagine di uno scorcio di Ksiba, un piccolo paese di montagna sempre nella regione di Tedla. Dall'uscio della sartoria del paese che, su una delle tante piccole alture, dominava le case vicine, il giovanissimo sarto Abderrahim custodiva le storie di chi passava nel suo negozio e si interrogava se partire anch'egli per l'Italia o se restare a cucire i vestiti dei suoi conoscenti e dei molti migranti che in agosto si ritrovavano a decine nella sartoria, raccontandosi segreti e regalando, a chi era rimasto al paese, narrazioni e visioni di altre città, altri vestiti, altre storie di vita. Abderrahim cuciva vestiti e visioni, senza forse nemmeno immaginare quanto, nonostante i suoi dubbi e le sue reticenze a migrare, sua madre avrebbe insistito negli anni seguenti perché anche lui partisse per andare a toccare con mano quelle immagini di benessere paradisiaco. Senza nemmeno immaginare quali altre prospettive avrebbe dovuto attraversare prima di arrivare in Italia, da quelle di un mare infuriato attraversato nascostamente da cui si sarebbe salvato per miracolo, a quelle di poliziotti in corsa, alla frontiera spagnola, con il solo compito di impedire il passaggio "proibito" anche a rischio di uccidere, sino alle vedute dall'alto dell'Appennino bolognese dove sarebbe rimasto per mesi incollato alla finestra, osservando le vallate e la natura da dentro casa, per paura di essere intercettato come clandestino e rimandato in Marocco.

Visioni, quelle dall'alto, che aiutano a distaccarsi dall'intimità dei vissuti e a ricollocarsi dentro ad un contesto, ad una collettività o anche solo ad un paesaggio più ampio. Visioni ricercate o, talora, visioni fortuitamente incontrate. Eppure, sempre necessarie per cambiare prospettiva, per prendere distanza, per cogliere sguardi più vasti.

2. La terrazza ottica

Un percorso di ricerca antropologica implica sguardi condivisi, prospettive dall'interno e in intimità, prevede tempi lunghi e dilatati, dentro al quotidiano, all'interno di famiglie e di vite di singoli, in costante ascolto, in profonda e ininterrotta osservazione. Ma alla lunghezza delle ore convissute e alla profonda conoscenza di ogni singolo spazio delle pratiche di tutti i giorni di chi diviene il centro di una ricerca qualitativa, inevitabilmente si associano poi, quasi all'improvviso, sguardi più vasti. Assieme al ricordo di infinite conversazioni nelle case e nei caffè delle strade di Beni Mellal [Fig. 2], emerge la veduta della città dall'alto, dal palazzo del Comune che domina sulla cittadina. Una visione d'insieme che riporta ad un'unità e obbliga a sguardi meno coinvolti, meno intimi, necessariamente più istituzionali e formali, regolamentati. Arrivare sui gradini dell'entrata del comune con una tale veduta d'insieme della città alle spalle fa presagire che la prospettiva stia cambiando e che non ci siano margini per giustificare una distrazione quale aver dimenticato a casa, a quindici minuti di strada, il proprio passaporto. I controlli, le domande, i dubbi degli ufficiali di turno si infittiscono come le case viste dall'alto della municipalità, quasi a formare un'unica massa indistinta, senza più particolari e senza più importanza per i dettagli, le spiegazioni, le giustificazioni.

Il ritorno a casa con il primo taxi disponibile diviene una corsa surreale, un attraversamento veloce di strade e incroci sino ad arrivare alla strada della casa della mamma di Nouredine, dove risiedo, con la sorpresa di essere stata seguita e di ritrovarmi, appena scendo, tra tre auto della polizia a sirene spiegate e una scena da film di spionaggio. Non potevo sapere che nella stessa città qualche ora prima avevano appena trovato quella che si presumeva essere una cellula di terroristi forse legata agli attentati di qualche mese prima a Casablanca (il 16 marzo 2003); la tensione era alta e l'azione della polizia voleva essere anche una sorta di "protezione" nei confronti di una presenza occidentale in un posto così poco frequentato da stranieri e in un momento così delicato.



Fig. 2: Veduta della città di Beni Mellal.

Ma quel che è significativo è come, nella mia memoria, l'evento si sia fissato con una veduta dall'alto. Mi sono sempre rappresentata il mio arrivo sulla strada di casa con una prospettiva dall'alto, come se i vicini di casa e gli abitanti del quartiere vedessero la scena dal primo o dal secondo piano delle loro piccole case popolari, sicuramente di sbieco, da dietro alle tende e piuttosto dall'alto in basso, tenendosene attentamente fuori, distanti (a maggior ragione in un paese in cui la polizia era ancora molto temuta e vissuta come un potere incontestabile, ancora associato ad una dittatura che sino a pochi anni prima agiva attraverso uno stato poliziesco senza pari). E forse, al contempo, anche la mia era una strategia di posizionamento: vedersi in una grande inquadratura dall'alto, forse, per distanziarsi inconsciamente da quanto mi accadeva e mi sovrastava. Visti dall'alto ci si riconosce e, insieme, ci si perde nella prospettiva più ampia. Ci si estranea rispetto ad una situazione vissuta, magari non voluta.

Non solo, spesso vedere dall'alto è piuttosto un processo di indagine alternativa, complementare, innovativa. Negli anni in Marocco

una parte delle mie ricerche si è tessuta attraverso le molte stanze che ho abitato, i momenti di vita quotidiana, la partecipazione a riti religiosi e culturali, ad eventi politici, a momenti ricreativi e molto ancora. Si è tessuta attraverso sguardi partecipi, intrisi di pratiche culturali quotidiane. Ma oltre tutto questo ho sempre percepito il bisogno, anche, di salire sui tetti delle case, di guardare a distanza. Il tetto nelle case arabe, come in molti contesti mediterranei, è luogo di incontri e racconti, soprattutto fra donne, ma non solo. È come se per il fatto di essere insieme interno ed esterno al luogo dell'abitare fosse in qualche modo il luogo della, seppure minima, trasgressione. Luogo di incontro di giovani coppie, dove dirsi cose indicibili altrove e dove avvicinare o sfiorare i propri corpi con più disinvoltura, al di sopra degli sguardi e al di fuori delle regole sociali [Fig. 3].

Il tetto, o terrazza, è in qualche modo uno spazio femminile per eccellenza, spazio della trasgressione inteso come luogo di racconto del non dicibile, della confessione, della condivisione dei segreti. E, ancora, il tetto diviene spesso luogo di incontro e di feste notturne per i giovani, come se – di nuovo – in quello spazio si potesse osare di più. Di notte, il tetto diventa così luogo del possibile, dove suonare la chitarra, cantare, fumare, magari anche bere furtivamente. Che sia a Rabat, Casablanca, Marrakech, Meknès o nei minuscoli paesi di ogni dove, con una sorta di tacito accordo, il tetto diventa uno spazio davvero “in alto”, uno spazio “altro”, a se stante, quasi a godere di regole proprie, un dove di cui non si sa e che non si vede, ma dove “si può”. Non tanto un non-luogo (Augé 1992) ma piuttosto un luogo abitato dagli immaginari, un luogo da re-inventare. Eppure, un luogo da cui godere anche semplicemente di una panoramica e abbracciare strade o quartieri interi di una città con un unico sguardo. Visto dall'alto uno stesso quartiere, conosciuto in tutti i suoi minimi dettagli, assume una diversa angolatura. Visto dall'alto, il mare appare improvvisamente per l'oceano che è. Vista dall'alto, la casa o la strada in cui abiti appare diversa: le persone, le cose, tutto sembra più piccolo e



Fig. 3:
Terrazze sui
tetti marocchini.

sfuggente, dentro ad una scenografia improvvisamente “calata” dall'alto.

Il viaggio si snoda dunque in un susseguirsi di vedute e visioni che si mescolano a quella della “*terrazza proibita*” (Mernissi 1999),



Fig. 4:
La terrazza proibita.
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il bagno turco*, 1862, Parigi, Musée du Louvre. Particolare.

dove le donne di Fès si ritrovavano e si raccontavano i loro segreti più intimi [Fig. 4]. E prosegue verso altre vedute dall'alto degli innumerevoli tetti delle case marocchine dove il lecito e l'illecito si sfiorano, dove il comportamento stra-ordinario diviene quotidiano, dove la prospettiva, anche la più consolidata, muta.

3. Mappe del mirare

Visioni dall'alto di città e di mari che ri-aprono la prospettiva su altre visioni, più circoscritte, più intime. Come lo sguardo dall'alto della finestra di uno dei più anziani abitanti del paesino di Ait Ikkel (nell'Alto Atlante)² costretto a restare seduto, nella sua casa in ci-

² Il paese di Ait Ikkel è dalla fine degli anni '90 al centro di importanti dinamiche di mutazione sociale ben analizzate dall'antropologo Ali Amahan (1999) e poi riprese da altri tra cui Fatima Mernissi (2003) nel suo *ONG rurales du Haut Atlas. Les Ait Débrouille*.



Fig. 5: Fotogramma dal documentario *Il nous faut du bonheur - Kurdish woman* di Alexandre Sokurov e Aleksey Jankowsky (Russia, Francia, 2010).

ma alla salita, e a custodire i tragitti, gli incontri, i silenzi di ognuno che attraversa il suo sguardo. Un'inquadratura profondamente dall'alto eppure – insieme – dal basso, una veduta dai confini mobili tra un intimo vissuto quotidiano dentro alle mura di casa di Sidi Mohamed e lo sguardo ininterrotto su un minuscolo viavai del paese. Quasi una camera fissa, dall'alto, che da dentro le mura di casa esce sulla strada, un incrocio tra storie individuali e storie collettive. La stessa stupefacente inquadratura, dall'alto, lo stesso penetrante sguardo di un'anziana (da dietro la finestra della sua casa) ritrovata recentemente in un paesino kurdo sorprendentemente simile a Ait Ikkel, filmato da Sokurov e Jankowski nel film *Il nous faut du bonheur - Kurdish woman* (2010) [Fig. 5]. Inaspettata distanza e impreveduta vicinanza che porta ad un trasporto, ad un coinvolgimento senza pari.

Distanze che diventano ravvicinate, traiettorie di sguardi quasi in volo, forse più facili da collocare nei paesi *amazighe* (berberi) delle montagne marocchine che non nelle metropoli.

In alcune di queste terre *amazighe*, nella *Vallée dell'Ouneine*, un lungo lavoro sul campo mi faceva incontrare ogni giorno le asso-

ciazioni locali preoccupate di come far arrivare l'elettricità nelle case della vallata, gli attori sociali e politici legati da fragili alleanze e da nascoste rivalità e poi le donne, gli uomini, i bambini con i loro detti e non detti, i loro desideri e i loro timori. Centinaia di immagini ravvicinate di dettagli, situazioni, storie individuali, tracce di sentimenti profondi e poi, di rado, il bisogno di guardare anche la vallata dall'alto di quei dirupi che raccoglievano i piccoli paesi in un'unica panoramica e mostravano la pericolosità e l'infelice collocazione della valle, nonostante la sua bellezza naturale, e le concrete traversie necessarie per fare arrivare acqua e corrente elettrica tra le famiglie.

Un continuo spostare lo sguardo, dal basso in alto e viceversa, proprio come mi ritrovavo a fare in tanti altri paesi dove la mia cosiddetta "osservazione partecipante" si era moltiplicata, nell'Alto Atlante, nell'Anti-Atlante, sulla costa oceanica, nella pianura ai piedi del Medio Atlante.

Visioni dall'alto che aiutavano a ricollocare le cose dentro ad un loro contesto, ma anche a far vibrare sentimenti e sensazioni di individui dentro ad un tragitto, ad uno spostamento. Quante volte, infatti, nei racconti dei migranti marocchini incontrati nasceva il desiderio di descrivere il loro tragitto migratorio, la circolarità dei loro spostamenti, quasi per volere afferrare la loro mobilità dentro ad uno spazio, ad una mappa di parole e di emozioni? Quanto bisogno c'era, nelle loro narrazioni, di rimpicciolire distanze descrivendo nei dettagli i percorsi e di parlare di sé collocandosi allo stesso tempo tra più luoghi? Di parlare di un "qui" e immediatamente dopo o contemporaneamente di un "là", di un *here and there* quasi che l'unica modalità di concepirsi fosse quella di pensarsi, anche senza esserne troppo coscienti, in uno spazio o in una prospettiva transnazionale (Faist 2000; Glick Schiller, Basch, Szanton Blanc 1992), in un uno spazio *in-between* (Bhabha 1994) [Fig. 6] che è alla fine una prospettiva più ampia di quella solo qui o solo là, è un costante atteggiamento che implica distaccare lo sguardo, de-localizzare la propria visione, per poi ricollocarla, in un va e vieni continuo e in una prospettiva che ingloba la circolarità?

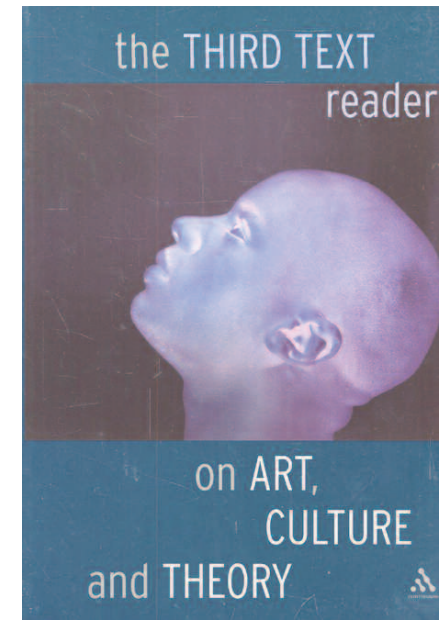


Fig. 6:
Contributi *in-between* arte, cultura e teorie a partire dal testo *The Location of Culture* di Homi Bhabha.

Allo stesso modo, quanto bisogno c'era di alcune rare vedute dall'alto per narrare la nostalgia e il destino di un migrante *amazighe* che si sposta dalle aspre montagne marocchine alla ricca metropoli nel film *A Casablanca gli angeli non volano* (2004) di Mohammed Asli?

Quanta lucidità anche in quella veduta di Ait Iktel dall'alto, mentre scendevo sul dorso di un asino da casa di Mohammed (migrante residente in Francia) e mi si apriva dinnanzi il paesino dell'Alto Atlante in tutta la sua bellezza e inevitabile povertà, in contrapposizione con i marmi dei pavimenti della casa che avevo appena visitato e i colori pastello dei suoi muri esterni e interni, simboli del successo, della riuscita di un tragitto migratorio e della ricchezza conquistata?

4. Sguardi nudi

Talora il passaggio tra vedute dall'alto e dal basso è un modo per cogliere un qualcosa di strano, estraneo, straniero e per “farlo entrare nel cerchio”, come diceva Comolli (2004), quasi per metterlo in circolo, metterlo in movimento, farlo esistere, mostrarlo, appunto. In questo senso, proprio come Comolli (2004: 5) affermava che il cinema è soprattutto “un’apertura, una durata, una traversata”, la ricerca intesa nella sua essenza più profonda è un movimento circolare, un transitare, una mobilità che rende conto di un contesto e di un “*apprivoisement de l'inconnu*”³ di quel che è anche “*dehors*”, fuori dal campo, fuori scena, fuori. Per questo è così importante stare “dentro” e poi essere in grado di porsi sul margine, “fuori”. Vedere, si sa, significa accettare di non vedere tutto, di non vedere che una porzione, un frammento.⁴ Il visibile diviene un frammento o una narrazione, una delle tante possibili. Come se fosse necessario porsi all'incrocio delle frontiere per rendere visibili frammenti di storie e di percorsi.

Per questo, altrove, proponendo un cine-percorso attraverso le strade reali e simboliche della mobilità transazionale contemporanea tra Maghreb e Europa (Gandolfi 2011a), parlavo di un cinema che (proprio come certa ricerca antropologica) si muove in un territorio de-territorializzato, uno spazio transnazionale abitato dalla memoria, dai vissuti, dalle emozioni, dalle storie di vita di un gran numero di migranti, esiliati, membri di diaspora. Dal canto suo, anche la video-arte contemporanea ci racconta delle medesime traiettorie e un'artista come Ursula Biemann ci ha già ripetutamente mostrato, per esempio, nei suoi video sulla frontiera tra

³ “*Apprivoisement de l'inconnu*”: addomesticamento o ammansimento dello sconosciuto, del non noto.

⁴ Secondo molti approcci antropologici ciò che vediamo sarebbe essenzialmente ciò che intendiamo vedere. La questione è complessa e, come ben dimostra Faeta (2011), si intreccia intorno alla teoria della visione, la cultura dell'occhio e la riflessività della conoscenza.



Fig. 7:
The Maghreb Connection, 2006.
Dall'opera di Ursula Biemann.

Spagna e Marocco (*Europlex*, 2003; *Contained Mobility*, 2004, *The Maghreb Connection*, 2006),⁵ estese visioni dall'alto, riprese satellitari, alternandole con visioni del medesimo spazio dal basso, rivelatrici di particolari, oggetti, vestiti, tracce lasciate dai migranti che avevano attraversato quella frontiera. Un'alternanza di visioni che ci raccontano di diverse modalità di “vivere” la frontiera [Fig. 7]. Necessario, alla fine, cogliere anche lo sguardo dall'alto di chi regola e sanziona e delimita, di chi sceglie di vedere uno spazio come vuoto, anche se in realtà vissuto e attraversato. Strategia di posizionamento anche questa, per rendersi deliberatamente custodi di confini e di strisce di terra, al di là e al di sopra, molto al di sopra, dei corpi che li attraversano.

Prospettive dunque, quelle di una ricerca antropologica, che cercano di raccontare, di rendere visibile, di fare entrare in un circolo, proprio come certi linguaggi artistici visivi, in particolare quelli alla cui base sta un progetto di ricerca qualitativa o un progetto speri-

⁵ Cfr. <http://geobodies.org/>.

mentale di ricerca artistica, di originale messa in forma della realtà. Si potrebbero moltiplicare gli esempi. Si moltiplicano, di pari passo, le vedute dall'alto, molto più rarefatte di quegli sguardi dall'interno di un'osservazione partecipata di vissuti quotidiani che sono il pane di una ricerca antropologica. Eppure quelle dall'alto sono visioni e vedute così necessarie, così potenti, a volte così spiazzanti. In un percorso di ricerca antropologica esse dialogano a viva voce con un repertorio di letteratura, di cinematografia e di produzione artistica contemporanea che suggerisce e ridefinisce nuove direzioni e nuove aperture. Un cambiamento di prospettiva a volte casuale e a volte ricercato. Un altro modo di uscire dalle case (custodi di storie di vita) come strategia di estraneazione. Un collocarsi appositamente – o talora un trovarsi casualmente – fuori, in alto, in uno spazio in cui l'emozione e la bellezza della prospettiva si uniscono ad un processo di trasformazione di comportamenti e di orientamenti. Perché vedere dall'alto diventa una strategia per posizionarsi, la visione dall'alto svela l'inaspettato e dall'alto mette in moto un processo altro. Laddove si gode di vedute dall'alto entrano in gioco dinamiche di cambiamento, di mutazione, di ri-posizionamento. Gli sguardi dall'alto diventano importanti, se non impellenti, al fine di creare connessioni tra microstorie e macrostorie, tra dentro e fuori. Vedere dal di sopra aiuta a ricucire un contesto, a ritrovare una distanza, a cogliere una città intera, una storia collettiva, un'appartenenza più ampia, un tempo.

5. Inquadrature impreviste, microstorie rivelate

Così come nelle sequenze del film *Ali Zaoua* (2001) di Nabil Ayouch ci trovavamo a vivere in presa diretta i percorsi dei bambini di strada di Casablanca e poi, gradualmente, uno sguardo dall'alto di un'impalcatura (usata come postazione per una banda di ragazzi) o una panoramica dall'alto seguendo la barca che esce dal porto e porta il corpo morto di Ali Zaoua in mare, ci cambiava la



Fig. 8: Fotogrammi dal documentario *Al-Batalat - Les femmes de la medina* di Dalila Ennadre (Francia 2001).

prospettiva, portandoci ad inquadrare qualcosa di imprevisto, un sentimento, dentro ad una situazione o ad un paesaggio.

Oppure, come gli sguardi e i racconti dentro alle case della *medina* di Casablanca nel documentario *Al-Batalat - Les femmes de la medina* (2001) di Dalila Ennadre, i loro spazi del quotidiano e i tempi dilatati della loro intimità si vanno a sovrapporre alle immagini e ai suoni di una manifestazione in piazza a favore della *Moudawwana* (il nuovo codice della famiglia e della persona) promossa dalle associazioni femministe marocchine. Capovolgimento di prospettiva, incrocio di traiettorie, ribaltamento dei racconti, qui sussurrati e lì urlati [Fig. 8].

Nel documentario di creazione *Le Blues de Sheikhatas* (2006) Ali Essafi, il regista, ci faceva ascoltare come le *sheikhatas* (donne artiste protagoniste del canto popolare marocchino) si raccontavano con tutte le loro contraddizioni e le loro energiche passioni davanti alla telecamera [Fig. 9]. Poi, invece, le inquadrature dall'alto della folla che gremiva i loro concerti e che conosceva a memoria ogni loro canzone del repertorio tradizionale ci riportavano ad un'altra dimensione, ci mettevano all'interno del cerchio e del concerto, ci facevano sentire parte della collettività, del gruppo. E, insieme, ci narravano di una strategia di distanziamento e di un processo di trasformazione di cui queste donne – amate e insieme marginalizzate dalla società – per prime erano protagoniste, ma di cui in realtà la folla intera era parte. Inquadrature dall'alto, qui co-



Fig. 9:
Il poster del film *Le Blues de Sheikhatés* (2006) di Ali Essafi.



Fig. 10:
Il poster del film *Casanyda!* (2007) di Farida Benlyazid e Abderrahim Mettour.



Fig. 11:
Il *Boulevard* dei giovani musicisti – Casablanca, 2007.

me in *Les femmes de la medina* e altrove ancora, che ci raccontano di lenti processi di trasformazione individuali e collettivi, di “cambiamenti identitari della specificità della società marocchina” (Gandolfi, 2008: 28).

Proprio come nel film *Casanyda!* (2007) di Farida Benlyazid e Abderrahim Mettour [Fig. 10],⁶ le riprese dall'alto del *Grand Boulevard de Casablanca* (festival di musica divenuto un *rendez-vous* fisso per la scena artistica marocchina e per centinaia di giovani, suddiviso in sezioni competitive inerenti la musica elettronica, l'*hip hop*, il *rock* e il *metal*, la *fusion*) ci parlavano di un fenomeno in tutta la sua interezza, di giovani al centro di importanti processi di cambiamento, che scelgono la musica per denunciare e prendere posizione, per gridare le proprie speranze e la propria rabbia, per non restare indifferenti, per cantare in dialetto marocchino o in dialetto amazigh la loro quotidianità, la politica, l'amore per il proprio paese e la concreta volontà di cambiarlo dal basso [Fig. 11].

⁶ *Casanyda!* (2007) è un film documentario sulla scena musicale marocchina contemporanea e sul movimento culturale che gravita attorno al *Festival del Grand Boulevard de Casablanca*. Realizzato da Farida Benlyazid, e Abderrahim Mettour e si propone di esplorare l'identità “plurale” di un Marocco “in movimento”. Sulla produzione artistica giovanile in Marocco e sulla produzione di film documentari e di finzione su queste tematiche si veda anche il contributo “Essere marocchini oggi: formare i giovani tra immaginari, culture del cambiamento, creazione artistica” (Gandolfi 2011).

Stessi sentimenti, stesse tessiture di sguardi dall'alto e dal basso che ritroviamo in un documentario come *Ath-thuwàr al-judud – Les nouveaux révolutionnaires* (2009) di Bouchra Ijork che esplora la scena attuale dei gruppi *rapper* marocchini. I primissimi piani dei musicisti, ripresi e montati esattamente come nei video musicali commerciali, dialogano con inquadrature dall'alto quali quella del gruppo musicale di *rapper* di Meknès dentro ad uno studio di registrazione casalingo, quasi ad incorniciarli. Non a caso il titolo di “nuovi rivoluzionari”: questi giovani da anni cantano la “rivoluzione” che sognano e che finalmente, attraverso la loro musica, era già lentamente in atto, ben prima che i media internazionali e gli sguardi di tutti se ne accorgessero e iniziassero ad osservarli con attenzione, in questi ultimi mesi. E con loro cantavano e cantano molti altri giovanissimi musicisti, in Marocco come altrove. Il 2011 ha segnato una svolta storica in Tunisia, Egitto, Marocco e altrove nel mondo arabo, per quei giovani che dall'alto di qualsiasi palco improvvisato o dalle pedane dei rari festival di musica delle grandi città arabe, da tempo facevano sentire quel forte senso di appartenenza nazionale misto ad un profondo percepirsi come cittadini “planetari” (Morin 1993; 2000), quell'orgoglio per il proprio paese unito ad una volontà decisa di cambiarlo dal dentro, quella consapevolezza dei giochi geo-politici internazionali, delle falle e della corruzione dei propri governi e partiti politici, unita alla speranza di una trasformazione che partisse dal basso, dai giovani, dalla gente comune. Nel corso di poche settimane, pochi mesi, alla veduta dall'alto delle folle di giovani ai loro concerti – riprese dagli sguardi attenti di alcuni documentaristi, dai musicisti stessi improvvisatisi produttori e dai filmati dei loro fan postati su *you tube* – si è andata sostituendo la veduta di folle di giovani, e non solo, alle manifestazioni promosse dai diversi movimenti di denuncia e di forme di protesta nati dapprima in Tunisia e poi, grazie ad una sorta di onda contagiosa, in tante altre capitali arabe.

6. Primavera (processi di trasformazione, cambi di prospettiva)

Altre indispensabili vedute dall'alto si moltiplicavano, sempre più necessarie per capire la portata di quel che stava succedendo. Sui *social networks* (*facebook*, *twitter* e altri) così come sui principali canali satellitari arabofoni (*Al-Jazeera* e *al-Arabiyya* in prima linea) [Fig. 12], si andavano diffondendo ad un ritmo velocissimo le immagini delle manifestazioni, riprese professionali e amatoriali di chi con un cellulare o una videocamera cercava di salire su un cornicione, un balcone, un tetto per cogliere e immortalare la straordinarietà della partecipazione solidale e la numerosità della gente presente.



Fig. 12: Il logo del canale satellitare *Al-Jazeera*.

Le immagini che più ci hanno scosso e ci hanno fatto toccare la dimensione e la portata di quel che stava accadendo in *Maghreb*, prima, e poi anche in *Mashreq* e nei paesi della penisola arabica, sono state quelle vedute aeree delle piazze e delle strade delle capitali, prima Tunisi, poi il Cairo, poi anche la lontana Sana'a e molte altre ancora, a seguire.

Qui più che mai la veduta dall'alto funziona come una strategia che permette a chi è presente di porsi ai margini o fuoriuscire per mettere a fuoco il processo in atto. Per chi non ne è parte, dal di dentro, è solo uno sguardo dall'alto che permette di cogliere l'ampiezza, l'estensione, la forza di un movimento, di un'onda, di un moto. Ma anche chi è coinvolto in prima persona in realtà non può che percepire, sentire la forza del movimento che si sta diffondendo, ma non è in grado di vedere l'intero movimento che lo segue e lo precede (e anch'egli avrà desiderio, successivamente, di vedere e misurare la grandezza del movimento-evento raccogliendolo dentro un unico sguardo).



Fig. 13: Piazza Tahrir, Cairo. Febbraio 2011.

La camera fissa dall'alto sulla piazza Tahrir al Cairo che *Al-Jazeera* ha mandato in onda ininterrottamente 24 ore su 24 sino al giorno della caduta di Hosni Mubarak (e anche dopo) è uno dei ricordi più nitidi, eloquenti e potenti della "primavera araba" [Fig. 13].

Si fanno spazio nella memoria vedute dall'alto, allora, che sono strategie di osservazione e di partecipazione, tattiche di comunicazione e, insieme, tracce di processi di trasformazioni importanti, quasi epocali. Le migliaia di immagini e riprese di piazza Tahrir al Cairo narrano quanto un'inquadratura "dall'alto" possa comprendere tutta una storia, tutto un vissuto collettivo e possa essere il chiaro segno di un processo di trasformazione, di un decisivo cambio di prospettiva.⁷

⁷ Inquadrature, sguardi ed epocali processi di trasformazioni come quelli brillantemente raccontati nel documentario *Tahrir 2011* di Tamer Ezzar, Ahmed Abdallah, Ayten Amin, Amr Salama, uscito solo pochi mesi dopo gli avvenimenti di piazza Tahrir.

È lo stesso vigore di altre vedute ritrovate dentro alle mura della cattedrale sconsecrata di Cartagine, dove quest'anno, a fine aprile, suonavano tre gruppi di rapper tunisini, preceduti da un gruppo di giovanissimi attori impegnati in una performance artistica sui giorni della rivoluzione (in bilico tra musica, danza e teatro) e da una esposizione continua su grande schermo della raccolta di foto *Révolution à la tunisienne...* *Le fil rouge* di Hamideddine Bouali. Un incrocio di vedute, stavolta quasi tutte, dall'alto: fuori, uno sguardo dalla cattedrale costruita su un'altura, da cui si domina una panoramica affascinante su tutta Cartagine e, dentro, le vedute che scorrevano una ad una sull'enorme schermo installato, rivelando volti e corpi di centinaia di individui protagonisti degli eventi di pochi mesi prima, a cui si aggiungevano – con una potenza senza pari – le vedute della folla fotografata dall'alto. L'effetto è una danza di sguardi che delineano un unico movimento.

Il viaggio e il percorso di ricerca procedono così per addizione e sottrazione, vedute e visioni, come un flusso di frammenti.

7. L'incanto della *karama*

Ogni percorso di ricerca implica un ritorno, ogni spostarsi un riprendere posto, un guardare con altro sguardo il già noto, un leggere da un'altra prospettiva anche la propria casa, la propria città, la propria storia.

Forse ogni viaggio, ogni spostarsi è in qualche modo "iniziatico" (Benjelloun 2011), rivela dimensioni nuove e con esso "l'orizzonte diventa più vasto". Dany-Robert Dufour parla di viaggi reali ed interiori che portano dal "très-bas au très-haut et éventuellement du très-haut au très-bas" (Dufour 2011: 51).

Non solo: un viaggio è necessariamente correlato ad un altro, una ricerca si costruisce e si definisce in molti altrove (l'urgenza e l'attualità di quell'etnografia 'multi-situata' di cui parlava George Marcus?) (Marcus 1995) e così certe vedute del Marocco (ma anche

della Tunisia, dell'Egitto...) conversano nella memoria con certe vedute della città storica di Sana'a dall'alto della casa-torre dove nell'inverno di tre anni prima vivevo [Fig. 14], o dall'alto della Grande Moschea di Sana'a al cui restauro si stava lavorando, in qualche modo tenendo fede a quel monito, quell'appello alla salvaguardia – quasi una preghiera – lanciato da Pier Paolo Pasolini con il suo documentario in forma di appello all'Unesco (*Le mura di Sana'a*, 1971) [Fig. 15].

A quelle si sommano le immagini, le prime che abbiano osservato quasi increduli, dei manifestanti yemeniti ripresi nelle stesse piazze e nelle stesse strade della capitale, improvvisamente abbracciata da un unico grande fiume di persone in rivolta [Fig. 16]. Alla sorpresa e alla distanza inconscia rispetto ad una tale prospettiva insolita sui manifestanti dentro alla storica città medievale di Sana'a ("la cui bellezza ha una forma di perfezione irreali, quasi esaltante", dice Pasolini nel suo film) si unisce la percezione di un indiscriminato desiderio di cambiamento, segno che la storia non si è fermata in quella città apparentemente isolata e impregnata di passato e di monumenti millenari. A ciò si associano, nella memoria, i racconti e le confessioni dei giovani studenti e delle studentesse, futuri restauratori, che sul tetto della casa-museo di un antico governatore, costruita a strapiombo sulla cima di una roccia, o dal punto più alto delle montagne russe di un parco divertimenti, raccontavano a bassa voce i loro desideri e la loro voglia nascosta di cambiare e di rovesciare gli schemi di una società e di un potere che li sembrava inquadrare rigidamente in regole impolverate, superate, già vecchie.

Oggi, davanti a me sullo schermo del computer, in ininterrotta connessione in internet e tramite esso con i canali satellitari, scorrono altre vedute dall'alto, ora di una Tunisia che si è liberata di Ben Ali e che continua a riunirsi per le strade e a manifestare, ora di piazza Tahrir al Cairo, ora Rabat, Sana'a, Bahrein City, Tripoli, Damasco.

Immagini in movimento e immagini fisse. Immagini che desiderano narrare, mostrare, mettere in circolo e altre che hanno l'impossibi-



Fig. 14, in alto:
Case nella città storica di Sana'a.

Fig. 15, a destra al centro:
Pier Paolo Pasolini a Sana'a (1970-1971).

Fig. 16, a destra in basso:
Manifestazioni di protesta a Sana'a. Marzo 2011.

le ma lecita pretesa di fissare in eterno la potenza di un frammento di storia, di un movimento, nell'attimo in cui è ancora in moto.⁸ Quanta somiglianza con certi obiettivi di ricerca? Quanta distanza con certe narrazioni di storie di vita e di vissuti? Il libro *Dégage* (Bettaieb 2011) sembra quasi aver voluto immortalare e narrare insieme, nel più breve tempo possibile eppure con profondità, gli eventi che solo poche settimane prima avevano ribaltato la prospettiva sulla Tunisia. Già pubblicato nell'aprile 2011, è un libro-testimonianza sulla rivoluzione tunisina con decine di foto e di testimonianze che danno voce e volti a coloro che hanno realizzato questo cambiamento epocale [Fig. 17]. Numerosissimi i primi piani di giovani e di donne, tutti coloro che hanno partecipato. Eppure le foto che aprono il libro sono vedute aeree delle città tunisine e dei principali siti del ricco patrimonio artistico della Tunisia, quasi a voler circoscrivere questo territorio e questo popolo con la sua storia, la sua cultura, la sua arte. Segue una veduta aerea della Kasbah di Tunisi il 25 gennaio 2011, riempita quel giorno da un milione di persone, ovvero dalla cosiddetta "carovana della libertà" arrivata da ogni angolo e regione della Tunisia dove erano iniziate le sommosse. Il libro è un mosaico di volti e di storie individuali e collettive, quasi una sorta di enciclopedia della rivoluzione, fondamentale per dare voce a chi ha permesso a questo movimento di compiersi. Eppure, anche qui, alle innumerevoli foto dei singoli si affiancano, indispensabili, impellenti, prorompenti, vedute d'insieme dei manifestanti dall'alto. Una per tutte: una sorta di volo d'uccello sopra Avenue Bourghiba a Tunisi, il 14 gennaio 2011 [Fig. 18].

⁸ E ci sarebbe da chiedersi "Ma perché mai l'Occidente dà così tanta importanza alla visione quando non sembrano esistere immagini fissate in maniera definitiva? Se l'attività del 'guardare' è in perenne movimento [...] Non si potrebbe trattare di una capacità dell'occhio di inventarsi illusioni realistiche, di un'elaborazione percettiva in grado di orientare il nostro percepire?" (Bertozzi 2008: 34). In merito si vedano anche i fondamentali *Antropologia della visione* di Antonio Marazzi e *I canoni dello sguardo* di Hans Belting (Marazzi 2002; Belting 2010).

Fig. 17, a destra:
Dégage (Bettaieb, 2011).
Libro-testimonianza sulla
rivoluzione tunisina.

Fig. 18, in basso:
Tunisi. 14 gennaio 2011.
Fotografie di Hamideddine Bouali.





Fig. 19: Esercizi di scrittura artistica.

Un tentativo riuscito di rappresentare o raccontare la *karama* (la dignità) di cui migliaia di persone si sono quel giorno finalmente riappropriate.

In un percorso di conoscenza e di ricerca antropologica le modalità di osservare si vorrebbero sempre e sempre più dal dentro, dal basso, da vicino, eppure è proprio nell'attimo in cui si cambia la prospettiva e lo sguardo si costruisce dall'alto e si fa distante, è allora che entra in gioco la consapevolezza di un processo reale di trasformazione e di avvicinamento alla realtà [Fig. 19]. Paradosso del doversi allontanare per (ri)avvicinarsi, del dover osservare dall'alto per capire la straordinaria portata di ogni singolo tassello del

processo in corso, del dover viaggiare, spostarsi e spostare lo sguardo per poter tornare a guardare in profondità il proprio *chez soi*. Paradosso dell'uomo: paradosso profondamente antropologico, appunto.

BIBLIOGRAFIA

- AMAHAN A. (1999), *Mutations sociales dans le Haut Atlas*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- AUGÉ M. (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.
- BELTING H. (2010), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BENJELLOUN N. (dir.) (2011), *Le voyage initiatique*, Albin Michel, Paris.
- BERTOZZI M. (2008), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.
- BETTAIEB V. (2011), *Dégage, La révolution tunisienne. Livre-témoignages*, Editions du Patrimoine, Tunis, Editions du Lateur, Paris.
- BHABHA H. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London.
- COMOLLI J.L. (2004), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, Paris.
- DUFOUR D-R. (2011), "L'expérience intérieure" in Benjelloun N. (dir.) (2011), *Le voyage initiatique*, Albin Michel, Paris, pp. 31-52.
- FAETA F. (2011), *Le ragioni dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FAIST T. (2000), *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*, Clarendon Press, Oxford.
- GANDOLFI P. (dir.) (2008), *Le Maroc aujourd'hui*, Il Ponte, Bologna.
- GANDOLFI P. (2011a), "Ciné-parcours dans l'Europe contemporaine: routes nécessaires, routes symboliques" in *CINÉMAS, Revue d'études cinématographiques* vol. 21/n. 3, 2011, pp. 37-58.
- GANDOLFI P. (2011), "Essere marocchini oggi: formare i giovani tra immaginari, culture del cambiamento, creazione artistica" in GANDOLFI P., *La sfida dell'educazione nel Marocco contemporaneo, Complessità e criticità dall'altra sponda del Mediterraneo*, Città Aperta, Troina, pp. 175-214.
- GEERTZ, C. (1987) (trad. di E. Bona, E. Santoro), *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino.

- GLICK SCHILLER N. L., BASCH C., SZANTON BLANC. (1992). *Toward a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered*, New York Academy of Sciences, New York.
- KILANI M. (2011) (a cura di A. Rivera), *Antropologia. Dal locale al globale*, Dedalo, Bari.
- MALIGHETTI R. (2008), *Clifford Geertz Il mestiere dell'antropologo*, Utet, Milano.
- MARAZZI A. (2002), *Antropologia della visione*, Carocci, Roma..
- MARCUS G. (1995), "Ethnography in/of the World System: the Emergence Of Multi-Sited Ethnography", in *Annual Review of Anthropology*, n. 24, pp. 95-117.
- MERNISSI F. (1999), *La terrazza proibita*, Giunti, Milano.
- MERNISSI F. (2003), *ONG rurales du Haut Atlas. Les Ait-Débrouille*, Marsam, Editions de Poche, Rabat.
- MORIN E. (trad. di Corbani E.) (1993), *Introduzione al pensiero complesso. Gli strumenti per affrontare la sfida della complessità*, Sperling & Kupfer, Milano.
- MORIN E. (trad. di Lazzari S.) (2000), *I sette saperi per l'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano.



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

FILIPPO TRASATTI, MASSIMO FILIPPI
Un'altra orbita ancora

I. Visioni satellitari

Ora io vorrei chiedere a chiunque mi ascolta – aspettando risposta, naturalmente, solo nel cuore: credete davvero che la vita umana sia sempre e solo trionfo *sull'altro*?

(Ortese 1997: 32)

Cosa interessano i raggi ultravioletti e i raggi cosmici quando un cane vero gira attorno alla Terra a 28.000 km orari?

(Surin 1968: 140)

Tra la fine di ottobre e i primi di novembre del 1957 le prime pagine dei quotidiani italiani e internazionali furono improvvisamente invase da considerazioni politiche di natura satellitare. Una soglia nella guerra fredda stava per essere oltrepassata: la guerra tra i due blocchi era esportata ben oltre il misero globo terracqueo, nello spazio extra-terrestre, grazie a satelliti artificiali che avrebbero innescato quella corsa alla conquista dell'*oltremondo*, conclusasi un decennio più tardi con lo sbarco dell'uomo sulla Luna e con la "«panottizzazione della terra» – vista, ispezionata, sorvegliata e trasportata dalle immagini satellitari" (Derrida 2004: 20), in cui i satelliti (*satellites*) diventano vere e proprie "guardie del corpo" per il governo della Terra [Fig. 1].



Fig. 1: Immagine dei satelliti che circondano la Terra (fonte ESA).

La guerra tra i due blocchi, sempre minacciata ma mai materializzata militarmente, sembrava ormai essere prossima, tra un annuncio di crisi locale – la Siria, la Turchia, ecc. –, la scoperta di una nuova «arma-fine-del-mondo» e un nuovo balletto di trattative per una riappacificazione. Quotidianamente Krushev e Eisenhower si lanciavano sfide e, in questo clima di guerra annunciata, giocava un ruolo sempre maggiore l'apparato tecnico-scientifico o, meglio, quello che qualche anno dopo lo stesso Eisenhower chiamerà «complesso industriale-militare».¹ Non c'era occasione migliore

¹ Dopo la militarizzazione dell'industria nella mobilitazione totale della prima guerra mondiale, si è assistito secondo Paul Virilio (1989: 174) a una militarizzazione della scienza: «L'era che ha visto nascere l'arma nucleare e prepararsi la "guerra stellare" corrisponde a una militarizzazione della scienza. La scienza stessa, ormai, è implicata nel fenomeno della guerra. Con il complesso industriale-scientifico-militare la logistica diventa egemonica rispetto alla strategia e questo comporta l'egemonia di un'economia di guerra in grado di condizionare l'economia generale della società».

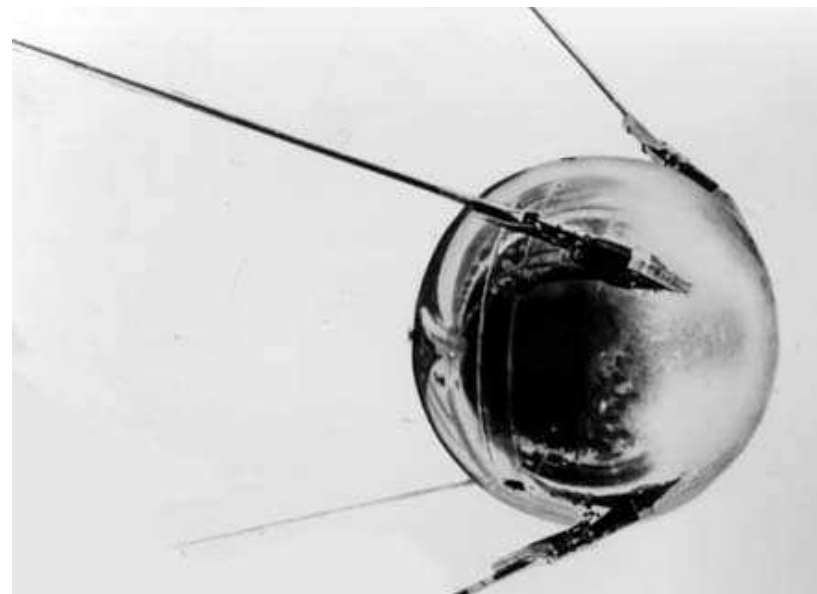


Fig. 2: Immagine dello Sputnik 1.

per coniugare ideologia e apparato tecnico-scientifico della celebrazione del quarantennale della Rivoluzione d'Ottobre, occasione che incoronò l'URSS come paese della tecnica dell'avvenire. La storia comincia il 5 ottobre 1957 con il lancio dello Sputnik 1 (in russo «compagno di viaggio», «satellite»), una sfera di alluminio di 58 cm di diametro, che conteneva svariati strumenti di rilevazione e dal cui corpo centrale si dipartivano 4 antenne lunghe circa 2,5 metri che la rendevano simile ad uno strano insetto [Fig. 2].

L'Unità ormai da settimane non sta più nella pelle: pubblica a raffica articoli di accademici sovietici che esaltano la nuova impresa e che annunciano che sono in corso esperimenti con gli animali per lanciare finalmente un essere vivente nello spazio. A fianco di questi annunci trionfalistici non mancano le dichiarazioni preoccupate di scienziati americani secondo cui i sovietici disporreb-

bero di razzi capaci di raggiungere la Luna.² Si moltiplicano le congetture, si discetta sulle ragioni dell'inferiorità statunitense, si intonano canti al progresso, come quello di Quasimodo in questa, a dir poco stucchevole, poesia:

Alla nuova Luna

*In principio Dio creò il cielo e la terra,
poi nel suo giorno esatto mise
anche i luminari del cielo
e al settimo giorno si riposò.*

*Dopo miliardi di anni
l'uomo fatto a sua immagine e somiglianza
senza mai riposare,
con la sua intelligenza laica,
senza timore dentro il cielo sereno
d'una notte d'ottobre mise altri luminari
uguali a quelli che giravano
dalla creazione del mondo. Amen
9 ottobre 1957.³*

In questo stato di esaltazione parossistica, non ci si esime dal richiamare l'impresa di più di un secolo e mezzo prima quando, a Campo di Marte, i fratelli Montgolfier lanciarono il loro pallone aerostatico sul quale si era brevemente soffermato qualche anno più tardi il nostro saggio recanatese nel suo *Zibaldone*. Leopardi (1972: 1108), sobriamente, ci ricorda che, quando questi «trovati moderni» si saranno affermati e diffusi in modo tale da “cangiare in gran parte la faccia della vita civile”, “certamente gli uomini che verranno di qua a mille anni, appena chiameranno civile la età presente, diranno che noi vivevamo in continui ed estremi timori e

² Cfr., ad es., *L'Unità*, 13 ottobre 1957, p. 1.

³ *Ibidem*.

difficoltà”. Eppure a noi non sembra oggi di vivere tra tanti timori e difficoltà. La cosa infatti si comprende appieno, come conclude Leopardi, se si considera che medesimi sentimenti proviamo noi verso gli uomini che vissero prima della scoperta del fuoco:

Or credete pure a me che altrettanto pensavano quegli uomini che vivevano avanti l'uso del fuoco, della navigazione ec. ec. quegli uomini che noi, specialmente in questo secolo, con magnifiche dicerie rettoriche predichiamo come esposti a continui pericoli, continui ed immensi disagi, bestie feroci, intemperie, fame, sete; come continuamente palpitanti e tremanti dalla paura, e tra perpetui patimenti ec. E credete a me che la considerazione detta di sopra è una perfetta soluzione del ridicolo problema che noi ci facciamo: come potevano mai vivere gli uomini in quello stato; come si poteva mai vivere avanti la tale o la tal altra invenzione. (*ibidem*)

Ma la retorica delle «magnifiche sorti e progressive» procede come un rullo compressore. Si ricostruisce la storia delle imprese dell'uomo nel campo dell'aeronautica: dalla Colomba di Archita di Taranto fino alle invenzioni di Leonardo. E, con l'aiuto di scrittori di fantascienza, si favoleggia di un futuro non troppo lontano in cui si andrà a fare shopping sulla Luna.

Prima che irrompesse la meteora di Laika, le notizie che riguardavano gli altri animali sui quotidiani assumevano la forma di aneddoti, di storie incredibili che sembravano far propria e proseguire la tradizione dei bestiari e dei *mirabilia* medievali. Una breve serie di articoli de *L'Unità* può rendere l'idea di tutto questo: affascinate e innamorate delle nuove tecniche di mungitura, in seguito a uno sciopero degli elettricisti nel dipartimento di Seine et Marne “dove la mungitura viene eseguita con l'aiuto dell'elettricità, tutte le mucche si sono rifiutate di essere munte a mano”;⁴ lo spreco di risorse utilizzate per abbigliare i cani statunitensi con pigiami e pel-

⁴ *L'Unità*, 19 ottobre 1957, p. 2.



Fig. 3:
La foto più celebre
di Laika.

licce viene deprecato;⁵ forse a Milano esiste addirittura una cellula del Ku Klux Klan che avvelena i piccioni;⁶ infine: *Un gatto strappa un cane alla morte*.⁷

Poi compare Laika, ma solo dopo e attraverso diversi passaggi [Fig. 3].

Il massimo esperto in materia, il professor Prokrowski, responsabile del laboratorio sovietico di addestramento degli animali, dichiara che continuano senza sosta gli esperimenti di animali lanciati nello spazio. Questi, iniziati nel 1951 con topi e donnole e proseguiti con i cani, vennero mantenuti rigorosamente segreti fino al

⁵ *L'Unità*, 24 ottobre 1957, p. 2.

⁶ *Ivi*, p. 4.

⁷ *L'Unità*, 26 ottobre, p. 2.



Fig. 4:
Un francobollo del Niger
dedicato allo scimpanzé Ham
spedito in volo suborbitale
dagli Usa nel 1961.

1956. La cagnetta Damka aveva superato i 100 km di altitudine ed era ritornata a terra illesa grazie ad un paracadute.⁸ Si conosce poi la sorte di Zigano e Tezi e di quest'ultimo, esploso in volo, sembra esista anche la documentazione della sua fine, dato che venne recuperata la cinepresa di bordo. In questi casi si trattava di razzi che, arrivati a una certa altezza, espellevano la cabina in cui era stato rinchiuso un cane, la quale cominciava la sua caduta verso terra frenata da un paracadute.

Era ormai cominciata la sperimentazione in vivo sugli animali per la rincorsa allo spazio extraterrestre, rincorsa che sembra quasi ripercorrere, contraendola in poco tempo, la presunta «scala degli esseri» evolutasi in milioni di anni. Fino ad arrivare, ovviamente, agli scimpanzé, parenti prossimi dell'uomo. Intanto altri sei cani vennero spediti di orbita dai sovietici tra il 1960 e il 1961, mentre il primo primate non umano lanciato dagli USA nel novembre del 1961 si chiamava Enos (Morey-Holton et al 2007: 17-25) [Fig. 4]. Tanti dunque sono stati gli animali sacrificati nella corsa allo spazio, ma qui ci concentreremo solo su Laika, perché fu lei quella che suscitò l'eco maggiore, che riuscì nonostante tutto a far sentire per qualche giorno la sua voce in tutto il mondo. Quella che an-

⁸ *Ibidem*.



Fig. 5: Laika prima del lancio, stretta in un infido abbraccio mortale.

cora orbita, disperata e disperante, nelle nostre menti e nel nostro immaginario [Fig. 5].

2. I vol(t)o di Laika

Ogni volta si ha un gravitare intorno all'uomo in un modo metafisico determinato e su orbite più o meno ampie.
(Heidegger 1987: 190)

Dovunque siano occhi che vi guardano con pace o paura, là vi è qualcosa di celeste, e bisogna onorarlo e difenderlo.
(Ortese 1997: 52)

La storia di Laika mostra in modo esemplare la nostra ambivalenza verso l'animale: mentre la si destina a morte certa, ci si preoc-

cupa di lei, sempre indicata con diminutivi e vezzeggiativi, la si compiangere e la si esalta, la si umanizza per meglio strumentalizzarla. Per lei si va alla ricerca di un nome, sulla cui scelta si rimane incerti fino a pochi giorni prima della sua espulsione nello spazio:

All'inizio s'ignorava anche il nome della «cagna nello spazio» ed ogni giornale si incaricò di dargliene uno: Albina, Damka, Malyshka...; Kudriavka (Ricchetta) sembrava aver avuto ragione degli altri nomi, quando in un comunicato della Tass si parlò di Laika (che in russo significa Abbaiaatrice) e si pensò subito alla razza di tale nome, molto diffusa nel Nord della Russia e vicina, del resto, a quella dei cani da traino. Nuovo errore: si trattava invece di un nome proprio. (Surin 1958: 141)

Alcuni addirittura propendevano per Limoncik, Limoncino, attribuendole così un sesso maschile.⁹ Poi, finalmente, la foto di Laika, la «meravigliosa cagnetta»¹⁰ lanciata nello spazio, imbrigliata e legata ad una catena, a bordo dello Sputnik 2, una randaglia meticcina catturata a Mosca, docile e intelligente. I giornali non rinunciarono a tesserne le lodi, insieme a quelle dei suoi addestratori pavloviani. La foto che la mostra sulla prima pagina del *Corriere della Sera* "collocata nel suo abitacolo sul satellite pochi minuti prima di lancio"¹¹ lascia definitivamente cadere la cortina sulle modalità di «collocazione» in quella che può essere chiamata una vera e propria *cuccia di contenzione*. Ancora peggiori erano state, però, le condizioni dei cani che l'avevano preceduta, come Damka e Kozyavka, costrette in uno spazio di meno di un metro cubo [Fig. 6].

⁹ Giuseppe Boffa, "Il ritorno sulla Terra del cane spaziale", in *L'Unità*, 5 novembre 1957, p. 8.

¹⁰ *L'Unità*, 6 novembre 1957, p. 1.

¹¹ *Corriere della sera*, 14 novembre 1957, p. 1.



Fig. 6:
Damka a sinistra e Kozyavka a
destra caricate sul satellite.

Ma perché proprio Laika? Perché gli addestratori sapevano che lei poteva adattarsi bene all'esperimento per la sua taglia e il suo peso (6 kg) e perché, come gli altri cani randagi «raccolti» nelle strade di Mosca per gli esperimenti, era forte e in grado di sopportare condizioni estreme, il freddo e la fame.¹² Inoltre, come aggiungeva un articolo pubblicato anonimo su *L'Espresso*,

i sovietici dopo un periodo intenso di studi hanno preferito il cane Laika a un qualsiasi tipo di scimmia. Infatti anche se uno scimpanzé o un *Macacus rhesus*, la scimmia indiana preferita dai biologi nei loro esperimenti, sono gli animali più simili all'uomo, hanno il difetto nel caso di un volo interplanetario di esserlo troppo. Una scimmia, anche se imprigionata in una tuta speciale, può con le sue quattro mani liberarsi o almeno muoversi quel tanto che basta per danneggiare gli strumenti delicatissimi che le fanno compagnia sul satellite.¹³

E dopo aver a lungo argomentato sul perché sia preferibile spedire un cane nello spazio, si arriva al punto: "I terrori che invaderanno il primo uomo lanciato nello spazio sono sconosciuti ad un cane".¹⁴

Ma perché un nome, perché era così necessario nominare gli animali lanciati a morire nello spazio, con il rischio, come è accaduto per Laika, che potessero tornare ad interrogarci, a farci provare la vergogna di essere uomini? Prima di tutto perché, come mostra chiaramente la scena biblica in cui Adamo nomina l'intero creato, dare un nome è un atto di dominazione. Se il nome non si forma nello scambio che intercorre nell'incontro tra esseri che si chiamano, il nome non può che essere imposto dall'alto, da chi denomina, da chi, nel momento stesso in cui assegna un nome, allontana il nominato da sé stesso: lo *de-nomina*, appunto, dominandolo. Laika, poi, deve ricevere un nome perché ella è un capro espiatorio da immolare sull'altare della scienza: come ci ricordano Horkheimer e Adorno (1976: 263), infatti, nei confronti dell'animale, "il professore alla tavola anatomica" e "l'aruspice sull'altare" sono entrambi rappresentanti della "ragione dal decorso spietato". E il capro espiatorio, come ha mostrato Girard (1987 e 2005), ha una funzione specifica – ricostituire la stabilità sociale nel corso di una crisi che mette a repentaglio la sopravvivenza stessa del gruppo – e può svolgere tale funzione solo se possiede due caratteristiche fondamentali: a) deve essere sufficientemente *simile* ai membri della società in crisi per catalizzare su di sé le cause del male e per agire terapeuticamente nei confronti di queste e b) deve essere sufficientemente *diverso* per essere immolato senza particolari remore e, soprattutto, per non essere in grado di restituire il colpo che altrimenti riaprirebbe quella spirale di violenza che invece proprio il suo sacrificio avrebbe dovuto disinnescare. Certamente Laika rispondeva bene al secondo requisito, era cioè assolutamente inerme, esattamente come nelle società antiche lo

¹² Andrew J. LePage, "Sputnik 2: The First Animal in Orbit", in: <http://www.svengrahn.pp.se/histind/Sputnik2/SpaceViews%20November%201997%20Articles.htm>.

¹³ *L'Espresso*, 10 novembre 1957, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

erano gli stranieri, i deboli di mente, gli orfani e quelli che sarebbero diventati gli animali «da reddito», probabilmente raccolti in recinti nelle prime società stanziali, non per produrre carne, latte e uova, ma stabilità sociale. Per la seconda caratteristica, renderla simile a noi, era necessario assegnarle un nome. E, infine, era necessario dare un nome a Laika e a tutti gli altri perché, come ci ricorda Foucault,

l'organo maschile – l'*anagkaion*, l'elemento "necessario", quello le cui esigenze ci soggiogano e con la forza del quale soggiogliamo gli altri – è significante di tutto un fascio di relazioni e attività che determinano lo status dell'individuo nella città e nel mondo: la famiglia, la ricchezza, la parola e la cultura, lo status, la vita politica, la libertà e perfino il *nome* dell'individuo. (2010: 38. Corsivo nostro)

Se esiste un nesso inestricabile tra fallo, dominio, relazioni sociali e nome, come era possibile evitare di dare un nome a Laika nel momento in cui ella doveva agire da *anagkaion* per penetrare il cielo nell'iperbolica erezione dei lanci spaziali? Al centro della simbologia fallica che le spedizioni spaziali non possono che *rievocare* (e che, forse, è la ragione per cui sono stati considerati anche nomi maschili nel novero dei possibili nomi per quella che ancora non era Laika), c'è un altro fallo, vero, di carne, il fallo di quello strano insetto che era lo Sputnik, quello a cui Laika e i suoi miseri compagni hanno letteralmente dato corpo, *revocando* così l'impresa stessa che si è formata nello smembramento dei loro corpi in organi, in pezzi di carne. Ma se così stanno le cose, Laika e gli altri, creano una zona di irriducibile indistinzione tra significato e significante, bloccano la seduta psicanalitica, aprono lo spazio della schizoanalisi. Grazie alla doppia natura del nome – che si denomina, dominando, ma che lo fa istituendo comunque la possibilità dell'eguaglianza – e del fallo – che si è visto solo come strumento di penetrazione, ma che, come tutti gli altri organi sessuali è, nell'irrompere del desiderio, indissociabile dalla morte

e dalla liberazione – Laika può continuare a ritornare. E, in effetti, ritorna non solo come sintomo disturbante di una malattia che l'umanità ha portato nel cosmo, ma anche come simbolo di un altro mondo, di un altro modo di essere. Da qui, l'invocazione accorata dell'Ortese a Laika: "Laika! Siamo qui! Ti amiamo! Torna indietro, Laika!" (Ortese 2003: 156). Di fronte al progressivo trasformarsi del mondo in regno della forza e della violenza, la Ortese si rivolge a Laika per chiederle che fare e Laika, per un attimo tornata in vita, per un attimo ancora in grado di respirare, di emettere quel respiro che le era stato sottratto nel *vacuum* della navicella spaziale e dello spazio esterno, risponde, assumendo una posizione politica, uno sguardo sul mondo (che, dal posto in cui si trova, non può che essere globale e onnicomprensivo) e ci suggerisce di tornare indietro, di rifiutare le lusinghe del cosiddetto progresso. Tornare indietro per Laika non vuol tanto dire ritornare aggirandosi in un non ben definito inconscio, quanto piuttosto congedarsi da questo mondo, aprire delle vie di fuga grazie alla sua velocità di fuga. Laika cioè ci parla di un'altra decrescita, non quella antropocentrica – e quindi sempre *felice* degli ecologisti –, quella interessata a mantenere il più a lungo possibile la sopra-vivenza della nostra specie su un pianeta popolato di *risorse* che vanno solo prelevate con più lungimiranza, ma di una decrescita *in-felice* che, accettando la comune mortalità del senziente, vede l'altro non come *risorsa* ma come possibilità di risorgenza e di redenzione. Decrescita antropologica, quindi, prima che economica, necessità di un nuovo processo di omi-nizzazione, dislocazione a terra della nostra specie, assunzione della responsabilità che porta con sé "l'angoscia della posizione eretta" di cui Kafka parla in una lettera alla fidanzata Felice (Canetti 2007: 39).

Proprio perché ha un nome, durante il folle volo, continuamente, attraverso la testimonianza di famosi accademici, si deve assicurare il pubblico sul fatto che Laika sta bene, che non sta soffrendo. Lo dimostrano i dati che giungono sulla Terra attraverso gli stru-

menti di rilevamento posti a bordo e collegati al suo corpo. Tutto di lei – tranne il sentire – viene monitorato accuratamente: pressione, variazioni di temperatura, battito cardiaco. Senza provare vergogna per il raffronto, Manlio Dazzi dedica persino una terribile poesia al pulsare del suo cuore:

*Ombra di me col suo girarmi intorno
sopra la strada degli spazi, m'era
il mio primo compagno,
la luce a volte la scarniva, a volte
udivo in lei il lieve misurato
battito del mio cuore solitario...*¹⁵

E, infine, venne anche trasmessa l'immagine spettrale che la mostra, dallo spazio, ancora viva. Ancora viva, ma già morta, perché questo era il suo destino, già segnato dall'abbraccio mortale in cui l'avevano stretta gli scienziati poco prima del lancio, in cui tutti l'avevamo costretta assegnandole un nome. Il suo sguardo è rivolto verso di noi, ma il nostro è girato altrove. Le sue mani sono congiunte come in un'estrema preghiera invocante una salvezza negata a priori. L'immagine nel suo insieme è quella di uno spettro che continua ad aggirarsi nelle nostre coscienze – molto più dell'altro spettro alla cui maggior gloria è stata sacrificata – di un *revenant*, che appunto non smette di ritornare, proprio perché ha un nome, "perché dal momento che possiede un nome, quel nome già gli sopravvive e firma la sua possibile scomparsa. Anche la mia – e questa scomparsa [...] si annuncia ogni volta che, nudo o no, uno di noi lascia la stanza" (Derrida 2006: 46). Se la stanza che Laika ha lasciato è l'intero pianeta, la scomparsa che Laika firma è la scomparsa di un'intera civiltà, della parabola che ha portato delle scimmie nude ad erigere cattedrali e mattatoi, a nominare aruspici e professori [Fig. 7].

¹⁵ *L'Unità*, 8 novembre p. 3.



Fig. 7:
L'immagine sgranata del fantasma di Laika trasmessa a Terra durante il folle volo.

La menzogna accompagnò l'esperimento fin dall'inizio. E così si diffusero notizie circa il fatto che Laika fosse tornata sulla Terra, in una base segreta vicino a Mosca, nonostante alcuni scienziati più onesti già spiegassero che questo non era materialmente possibile.¹⁶ In effetti, anche se Laika morì di terrore e per il malfunzionamento del sistema di climatizzazione dell'abitacolo, la missione non prevedeva comunque il ritorno: il sistema di mantenimento si sarebbe in ogni caso esaurito dopo 7 giorni dal lancio. Questo, ovviamente, non esclude che la verità sulla sua fine venne avvolta nella cortina fumogena di menzogne che hanno del surreale:

Circa il passeggero dello Sputnik numero due oggi non si sa nulla di nuovo. Accanto alle voci che parlano di un possibile recupero di Laika mediante il catapultamento del container ermetico in cui essa

¹⁶ Cfr. Giuseppe Armellini, "Perché la cagnetta Laika non può tornare viva", in *Corriere della Sera*, 9 novembre 1957.

è racchiusa, si è diffusa oggi anche la voce che la fine della graziosa cagnetta sia destinata ad avvenire automaticamente onde evitarle ogni sofferenza.¹⁷

La verità, come detto, è che si sapeva fin da principio che Laika non avrebbe mai potuto essere recuperata, che doveva essere sacrificata sull'altare della scienza. Bisognava però indorare bene la pillola per il grande pubblico. Laika venne mostrata in una foto, pubblicata in Italia da *L'Espresso*, insieme ad altri due cani e al suo addestratore; i quattro sono felicemente a passeggio: il professor Prokrowski, l'amorevole addestratore, Laika che proprio in quel momento stava orbitando, già morta, intorno alla Terra e altri due non umani, Linda e Malischka, che avevano già navigato a bordo di altri razzi a oltre 100 km/h.¹⁸

Quando alla fine si dovette ammettere che Laika era morta, dopo molti giorni, tra un annuncio e un silenzio, gli scienziati assicurano che si era trattato di una morte "molto dolce" (Surin 1958: 146). Di più, il professor Prokrowski ebbe a dichiarare che "durante questo viaggio straordinario, Laika non aveva perduto nulla della sua calma naturale" (ivi: 147). E qualcuno ebbe anche l'impudenza di affermare che "il primo viaggiatore interplanetario [umano] dovrebbe essere scelto tra i monaci buddisti" (ivi: 129), in modo da poter conservare anch'egli la medesima calma perfetta.

Non mancarono le proteste. Se la Lega per la difesa del cane britannica, sfiorando il ridicolo, invitò i padroni dei cani a osservare, mentre Laika proseguiva la sua "corsa infernale" (ivi: 144), un minuto di silenzio al giorno, la Lega reale britannica contro gli sport crudeli dedicò all'esperimento una dichiarazione ancor più dura, alla quale la *Pravda* rispose con un articolo, dove un illustre accademico, ripetendo un mantra che continua a risuonare ancora oggi, "domandava agli ipocriti occidentali di spiegare il loro silenzio

¹⁷ *L'Unità*, 10 novembre 1957, p. 1.

¹⁸ *L'Espresso*, 10 novembre 1957, p. 2.

«davanti al crudele sfruttamento dei popoli coloniali, votati a una lenta morte»" (ivi: 145). Come se una forma di sfruttamento potesse giustificare un'altra. Fu facile per *L'Unità* farsi gioco, con un breve racconto intitolato *L'amica degli animali*, di questi difensori degli animali. Nel racconto, due signore commentano in salotto l'atrocità di spedire Laika nello spazio: tutta colpa della crudeltà dei comunisti; gli americani progettano di lanciare una scimmia ma anestetizzata, per non farla soffrire. A un certo punto le due signore si alzano per andare a preparare la cena:

- Ora vado, disse – devo far da mangiare. La signora si interessò.
- Con aria annoiata: – Cosa fai da mangiare?
- Oh due bistecche. Che vuoi la carne fa sempre riuscita. Ciao.¹⁹

Un'atrocità scaccia l'altra.

3. Un'altra orbita ancora

Al di là di questo effetto gravitazionale che mantiene i corpi in orbita, tutti gli atomi di senso si perdono nello spazio. (Baudrillard 1993: 10)

Perché non esiste per quell'intelletto nessun'altra missione che oltrepassi la vita umana: esso è invece umano, e il suo proprietario e produttore può considerarlo in modo tanto patetico, come se su di esso ruotassero i cardini del mondo.

(Nietzsche 1978: 71)

Hannah Arendt, nel prologo al *Vita activa. La condizione umana* (1999: 1), poneva come *incipit* la notizia del lancio del primo satel-

¹⁹ Luciano Cacciò, *L'amica degli animali*, in *L'Unità*, 12 novembre 1957, p. 3.

lite artificiale, lo Sputnik, avvenuto nel 1957. Osservava che si trattava di un fatto straordinario nella storia dell'umanità, secondario a nessun altro per importanza. Ricordava le circostanze politiche e militari drammatiche della guerra fredda in cui si verificò e che contribuirono a impedire che l'avvenimento fosse salutato con gioia e condiviso dall'intera umanità, in quanto scissa in due blocchi contrapposti, per i quali una vittoria dell'uno significava automaticamente la sconfitta dell'altro. Ma il punto centrale per la Arendt è che esso fu interpretato come "il primo passo nella liberazione dell'uomo dalla prigione della terra" (*ibidem*: 1) o, in altri termini, dalla prigione della condizione umana, una sorta di ribellione contro l'esistenza «naturale» e a favore di un'esistenza interamente costruita e dunque controllabile. È questo, si domanda la filosofa, l'esito dell'emancipazione e della secolarizzazione moderna? Un processo di distacco totale prima dal Padre celeste e poi dalla Madre terrestre? Un punto archimedeo da cui guardare il mondo e dunque se stessi? Ancora legati alla terra dalla condizione umana, abbiamo trovato un altro modo di vivere:

Senza risiedere realmente dove Archimede desiderava risiedere (*δος μοι που στω*), ancora legato alla terra della condizione umana, abbiamo trovato un modo di agire sulla terra e dentro la natura terrestre come se ne disponessimo dall'esterno, dal punto di Archimede. (ivi: 194)

Si racconta, in queste poche righe, una lunga storia, lunga almeno quanto la nascita e lo sviluppo del razionalismo occidentale che, per ottenere un controllo totale sulla natura, prevede come elemento essenziale la *rimozione dell'animale* (in questo caso, si dovrebbe forse parlare ancor più precisamente di *espulsione dell'animale*) e che, come tutte le rimozioni, continua a ritornare sotto forma di sintomo.

Arendt, interessata alla condizione umana, rimuove anch'ella l'orrore della condizione animale, ma mostra una delle conseguenze di questa, il sintomo appunto:

La vecchia definizione dell'uomo come *animal rationale* acquista una terribile precisione: privati di quel senso "comune" che adegua i cinque sensi animali dell'uomo al mondo comune a tutti gli uomini, gli esseri umani non sono più che animali capaci di ragionare, di "calcolare le conseguenze". (ivi: 210)

In realtà si tratta qui di una strategia di differenziazione in cui, nella de-antropomorfizzazione, rimuoviamo l'animale per lasciare via libera alla pura razionalità operante. Lo scopo di queste strategie è cioè riassumibile in quello che si può chiamare l'assalto al cielo: l'oltrepassamento della finitudine verso una dimensione oltreumana. L'estensione del sensorio attraverso strumenti sempre più raffinati che ci permettono il dominio sul mondo, la riduzione dei corpi a macchine docili, la rimozione dell'animale portano alla costruzione di un soggetto conoscente de-antropomorfizzato volto alla pre-visione e al dominio della natura, ma anche e nello stesso tempo ad un nuovo e ben più potente antropocentrismo, che passa attraverso lo strazio del corpo e il dolore di Laika e dei tanti e tanti che l'hanno preceduta e seguita. Che continuano a seguirla e a tornare.

Tutte queste operazioni di de-animalizzazione desensibilizzante ci conducono al paradosso di una conoscenza senza conoscente, di un'osservazione senza osservatore, di un'osservare senza punto di vista, di un qui ed ora completamente staccato dal mondo della vita, da quella *Lebenswelt*, a cui, come diceva Husserl (2002), bisognerebbe ritornare come al terreno fondamentale su cui si basano tutte le nostre operazioni di conoscenza del mondo.²⁰ Il punto è riuscire a cogliere come questi meccanismi antropogenetici comportino una doppia rimozione: dell'intersoggettività e dell'al-

²⁰ "Sappiamo che tutte le operazioni teoriche della scienza obiettiva hanno luogo sul terreno del mondo già dato – del mondo-della-vita – che esse presuppongono la conoscenza pre-scientifica e la sua rielaborazione in vista di determinati scopi. La semplice esperienza in cui è dato il mondo-della-vita è il fondamento ultimo di qualsiasi conoscenza obiettiva", Husserl 2002: 248.

terità nella costruzione della conoscenza e della finitudine del punto di vista. Ed è sorprendente ogni volta veder all'opera le stesse strategie di rimozione attraverso l'esclusione/integrazione dell'animale per gli scopi superiori che ci prefiggiamo.

Quale migliore uso per una retorica lacrimevole, allora, di un cane protagonista, l'amico più fedele dell'uomo, che sacrifica la sua vita per lui? Come sosteneva uno zelante laudatore dei progressi sovietici:

Se un giorno l'uomo potrà staccarsi dal suo pianeta ne dovrà essere grato, ancora una volta, alla dedizione del suo fedele amico che l'avrà preceduto nello spazio interstellare. (Surin 1958: 139)

Mike Bongiorno, storico cantore del buonsenso comune, a *Lascia o raddoppia* non perse la ghiotta occasione di ripetere il ritornello: "Un cane a cui dovremmo fare un monumento".²¹

La storia di Laika, la cagnolina inerme che venne espulsa nello spazio con lo Sputnik 2 per la maggior gloria dell'uomo, per le sue «magnifiche sorti e progressive», storia ancora in gran parte da scrivere, ci aiuta a verificare nel corpo vivo della Storia come un'ottica altra, necessariamente corporea e quindi antispecista, uno sguardo che risponde allo sguardo e alla domanda dell'animale, possa scombinare gerarchie di valore consolidate, permettendoci di tornare a vedere, di ri-assumere un punto di vista.

Come hanno scritto Isabelle Stengers e Bernadette Bensaude-Vincent (2003: 393-394), dopo che la Terra ha ri-assunto la figura di Gaia, grazie anche alla panottizzazione satellitare,

il problema non è più sapere se la scienza pensa o no, ma di imparare a pensare senza la garanzia del progresso. Reimparare ciò che le scienze nelle loro differenti specializzazioni ci hanno incoraggiato un po' a dimenticare: pensare è innanzitutto prestare attenzione,

²¹ *L'Unità*, 8 novembre 1957, p. 2.

rispondere e assumersi responsabilità, completerebbe Derrida. Prestando attenzione alle tracce che Laika ha lasciato, guardando là dove il suo sguardo accenna, possiamo sì guardare la Terra vista dalla Luna, ma anche cogliere l'immagine di quel terrore che, nascosto, domina la nostra condizione terrena. Possiamo vedere "gli occhi neri e lucidi di Laika che si affacciano da un minuscolo oblò" e chiederci: "Che cosa avrà visto, la cagnetta, in quello spazio sconfinato e deserto?" (Murakami 2003: 11). Guardando Laika con e attraverso i suoi occhi, possiamo così vedere quello che ha visto Laika: "l'espressione di un potere terreno rozzo, il potere del soldato e del burocrate", raffigurato dalla gigantesca statua di Stalin che svetta "sulla montagna dietro Erevan", la capitale dell'Armenia, altra terra dove infiniti sono stati i massacri e le sofferenze, e di cui ci parla Vasilij Grossman in un racconto scritto tra il 1962 e il 1963, assumendo, guarda caso, il punto di vista di un cosmonauta:

Se un cosmonauta arrivato da un pianeta lontano scorgesse il gigante di bronzo che si staglia sulla capitale dell'Armenia capirebbe subito cos'è – il monumento a un sovrano potente e terribile. (Grossman 2011: 146-147)

Ma non solo. Laika vede anche "la mancanza di aria e di spazio", l'eliminazione "degli alberi e delle bestie", quando "ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo", la possibile fine del corpo celeste su cui, nonostante tutto, ancora viviamo:

Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie. (Svevo 1984: 479-480)

Stalin, visto da Laika, non è Stalin e non è una statua. Stalin visto da Laika è Adamo e la sua infinita progenie in continua crescita esponenziale colti nelle sequenze del film, di cui lei conosce la fine, che racconta della nostra presa del potere sul resto del vivente grazie ad una militarizzazione burocratizzante (la banalità del male) e ad una burocrazia militarizzata (la malvagità del banale). Ma, ancor più importante, Laika non compie lo stesso errore della Arendt che collassa insieme Stalin e Hitler nel concetto di *totalitarismo*; ella li condensa, infatti, nella materialità divorante e onnivora dell'*umanismo*. Laika sa perfettamente la differenza tra i due, sa benissimo che "il comunismo ha come trascendentale la storia, come soggetto la classe e come lessico l'economia" e che "il nazismo ha come trascendentale la vita, come soggetto la razza e come lessico la biologia" (Esposito 2009: 150). Sa anche, però, perché la Rivoluzione di Ottobre si è conclusa con Stalin, ne conosce il motivo, al di là degli epifenomeni che i cultori del marxismo ortodosso non finiscono noiosamente di ricordarci: il sogno utopico del comunismo si è infranto perché nato smembrato, dimezzato, perché dissociava la liberazione dell'uomo da quella della natura, anzi prevedeva un ulteriore inasprimento di questa a favore di quella. Perché la sua storia è la storia dell'uomo, le sue classi sono troppo umane e la sua economia è la legge di un pianeta inteso come casa dell'uomo. Laika sa che il nazismo ha biologizzato completamente la politica, sa che il nazismo ha preso alla lettera e ha dato corpo alla metafora «sono come animali», ma sa anche che la risposta al nazismo ha sì restituito il valore di metafora a questa espressione, ma solo al prezzo di un'ulteriore rimozione dell'animale dall'uomo e, soprattutto, sa che finché esisteranno animali pronti a riempire lo stomaco di questa metafora il meccanismo industriale di animalizzazione sia dell'animale che dell'animale uomo continuerà a funzionare.

Laika, trasformata in animale da laboratorio, ci mostra, dal fuori che ha raggiunto, che l'intero pianeta è un enorme laboratorio. E, così facendo, ci invita ad uscirne, a ricomporre l'infranto, a ridare senso, contro la diagnosi di Baudrillard, agli atomi di senso, apren-

do crepe e fratture nell'esistente per far filtrare quella luce messianica che il suo sguardo inerme continua a restituirci. Se al di fuori del laboratorio non esiste *nient'altro*, siamo finalmente e paradossalmente nella condizione di poterci sganciare dall'orbita della metafisica dell'essere per iniziare a pensare non «perché l'essere e non il niente?», ma che cosa è l'altro dall'essere, l'essere dell'altro, il niente dell'essere che lo fa divenire-essere. Con lei, possiamo, cercare di recuperare una visione del mondo come *corpo celeste* esposto, condiviso e vulnerabile. Con lei possiamo iniziare a pensare a vivere in esilio, ma non in luoghi d'esilio. Mentre pensavamo di uscire dall'orbita terrestre, entriamo così in un'*altra* orbita ancora, dove la liberazione *dalla* natura e la liberazione *della* natura diventano indissociabili, parti di un medesimo processo ex-orbitante. Laika ci insegna che il sintomo non va curato, ma lasciato libero di mostrare l'insalvabile frammentazione dell'ex-sistere, che accenna ad una *com-passione* cosmica che trova il proprio fondamento nella totale assenza di fondamento rappresentato dai corpi straziabili. Laika può finalmente aiutarci a rendere inoperoso il *nomos*/nome dell'uomo, a piegarlo dalla continua *erezione* del progresso in direzione di un *afflato* per il niente, per l'inutile, per le vite imperfette e offese:

[...] se mi è concessa un'osservazione banale, in questa vita imperfetta abbiamo bisogno anche di una certa quantità di cose inutili. Se tutte le cose inutili sparissero, sarebbe la fine di questa nostra imperfetta esistenza. (Murakami 2003: 6)

BIBLIOGRAFIA

- ARENDRT H. (1999), *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano.
- BAUDRILLARD J. (1993), *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano.
- CANETTI E. (2007), in Luxemburg R., *Un po' di compassione*, Adelphi, Milano.
- DERRIDA J. (2004), *Aporie. Morire – attendersi ai "limiti della verità"*, Bompiani, Milano.
- DERRIDA J. (2006), *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006.
- DUBBS C. (2003), *Space Dogs. Pioneers of Space Travel, Writer's Showcase*, New York/London/Shanghai.
- ESPOSITO R. (2009), "Il nazismo e noi", in *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Mimesis, Milano.
- FOUCAULT M. (2010), *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano.
- GIRARD R. (1987), *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano.
- GIRARD R. (2003), *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano.
- GROSSMAN V. (2011), "Il bene sia con voi! Appunti di viaggio", ne *Il bene sia con voi!*, Adelphi, Milano.
- HEIDEGGER M. (1987), *La dottrina platonica della verità*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano
- HORKHEIMER M. – ADORNO T.W. (1976), *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- HUSSERL E. (2002), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Net, Milano.
- LEOPARDI G. (1972), *Zibaldone di pensieri*, Mondadori, Milano.
- MOREY-HOLTON E.R. – HILL E.L. – SOUZA K.A. (2007), "Animals and Spaceflight: From Survival to Understanding", in *J. Musculoskelet Neuronal Interact*, 7 (1).
- MURAKAMI H. (2003), *La ragazza dello Sputnik*, Einaudi, Torino.
- NIETZSCHE F. (1978), *Su verità e menzogna in senso extramurale*, ne *Il libro del filosofo*, Savelli, Roma.

- ORTESE A. M. (1997), "Attraversando un paese sconosciuto" e "Non da luoghi d'esilio", in *Corpo celeste*, Adelphi, Milano.
- SURINY. (1958), *Il segreto degli Sputnik*, Laterza, Bari.
- SVEVO I. (1984), *La coscienza di Zeno*, Dall'Oglio Editore, Milano.
- STENGERS I. – BENSUAUDE-VINCENT B. (2003), *100 mots pour commencer à penser les sciences*, Les Empecheur de penser en ronde/Le Seuil.
- VIRILIO P. (1989), *La macchina che viene*, Sugarco, Milano.



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

TAMARA MANCO

Il pianeta azzurro.

Le fotografie della Terra vista dallo spazio

Vista dalla superficie lunare, la caratteristica più stupefacente della Terra – una cosa che toglie il respiro – è che sia viva. Le fotografie ci mostrano in primo piano la superficie asciutta e butterata della Luna, morta come un osso calcinato dal sole. Ma alta, librata senza appoggi entro la membrana umida e luccicante del suo chiaro cielo azzurro, c'è la Terra sorgente, unico corpo esuberante di vita nella nostra parte del cosmo. (Lovelock 1991: 17)¹

Lewis Thomas,² illustrando la sua idea della Terra come organismo vivente, ha in mente un'immagine del pianeta ben precisa: una fotografia scattata dall'equipaggio di Apollo 8 la vigilia di Natale del 1968 mentre era in orbita attorno alla Luna. Il pianeta librato in alto nella sottile atmosfera azzurra sopra la superficie butterata del suo satellite è, infatti, la Terra della celebre *Earthrise*,³ la prima fotografia scattata da un astronauta in carne e ossa nella quale il pianeta è visibile stagliato nello spazio [Fig. 1].

Denis Cosgrove in *Apollo's Eyes* ricostruisce la storia dell'immaginario della Terra vista dall'alto, mostrando come la rappresentazione del globo risalga all'epoca antica e come sia stata una presenza

¹ Citazione da Lewis Thomas (*The Lives of a Cell*, 1974) in esergo a *Le nuove età di Gaia* di Lovelock.

² Lewis Thomas (1913-1993) è stato un medico e saggista americano.

³ "L'alba della terra".



Fig. 1: *Earthrise*, 24 dicembre 1968, NASA.

costante nell'immaginario occidentale. Tradizionalmente, infatti, la rappresentazione cosmografica del globo terrestre si accompagnava a quella politica dell'impero e a quella metafisica dello sguardo divino che, dall'alto, osserva il creato. Questo modello riecheggia ancora nelle parole di un'icona della tecnica e del progresso del XX secolo, l'astronauta americano Frank Borman:

Eravamo i primi umani a vedere il mondo nella sua maestosa totalità, un'esperienza emotivamente intensa per ciascuno di noi. Non dicemmo nulla l'uno all'altro, ma sono sicuro che i nostri pensieri fossero identici. Le nostre famiglie su quel globo rotante. E forse condividemmo un altro pensiero che ebbi allora... "questo deve essere ciò che vede Dio". (Poole 2008: 20)⁴

⁴ Salvo diversa indicazione, le traduzioni si devono all'autrice.



Fig. 2: Petrus Plancius, *Orbis terrarum*, 1594.

Se le immagini del globo appartengono all'iconografia classica, le fotografie della Terra scattate durante il programma spaziale, in particolare quelle realizzate dalle missioni Apollo (1968-1972), e le storie che le accompagnano, marciano però un momento fondamentale nello sviluppo dell'immaginario della Terra vista dall'alto perché rappresentano il momento in cui, per la prima volta nella storia dell'umanità, gli esseri umani hanno potuto vedere come appare realmente la Terra da un punto di vista esterno. Sebbene preconizzate da mappe [Fig. 2], dipinti [Fig. 3], architetture [Fig. 4] e sculture, queste immagini ebbero un impatto enorme sull'immaginario contemporaneo. Esse infatti non solo ridefinirono l'obiettivo delle missioni spaziali, che si spostò dallo spazio alla Terra, ma l'andarsene dalla Terra permise anche per la prima volta di vederla davvero come un pianeta tra gli altri e di creare con essa una relazione completamente nuova.

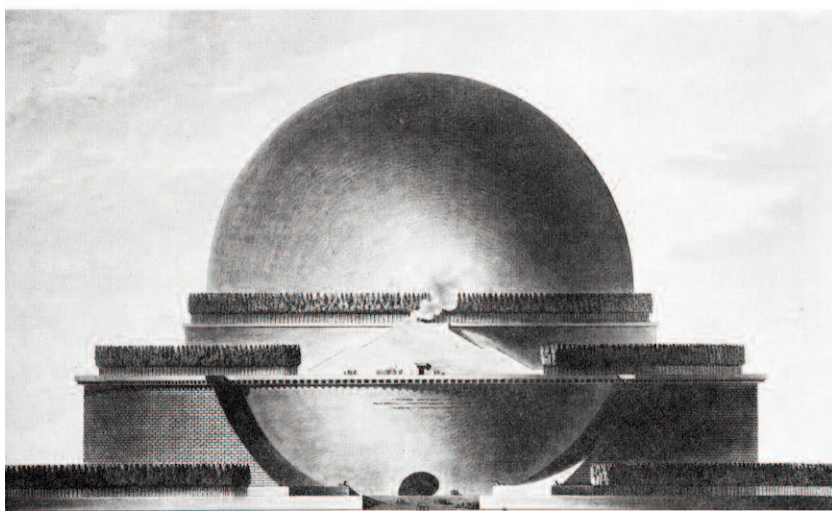


Fig. 3, in alto: Donato Bramante, *Eraclito e Democrito*, 1480-1490, affresco, Milano, Accademia di Brera.

Fig. 4, in basso: Étienne-Louis Boullée, Progetto per il cenotafio di Isaac Newton, 1784.

Astrofuturismi

Fino alla pubblicazione delle prime immagini della Terra vista dallo spazio, le missioni spaziali erano pensate come un abbandono della Terra verso la nuova frontiera rappresentata dal cosmo e dagli altri pianeti, in una versione rinnovata del classico "mito della frontiera" americano. Gli anni '50 e '60 furono dominati da una sorta di ideale "astrofuturista" che prospettava una rivitalizzazione della specie umana grazie alla scoperta del suo vero destino nello spazio. In *2001: A Space Odyssey*,⁵ ad esempio, che apparve nel 1968 poco prima della missione Apollo, il messaggio di base era che i viaggi nello spazio avrebbero segnato un momento decisivo nell'evoluzione dell'umanità. L'immagine della Terra intera che si staglia nell'oscurità dello spazio era stata preconizzata anche da alcuni scrittori visionari. Arthur C. Clarke⁶ in *If I Forget thee, o Earth* (1951) immaginava una colonia lunare nell'atto di guardare il sorgere della Terra. Ancora prima in *Star Marker* (1937) Olaf Stapledon⁷ vedeva la Terra come un fragile, "piccolo sasso con la superficie fatta di cielo e oceano, con la sua discontinua, variegata e tremolante superficie vitale" (Stapledon 1999: 249). La Terra veniva immaginata dagli astrofuturisti come un luogo da abbandonare per proiettarsi nel futuro, come qualcosa da lasciarsi alle spalle e guardare da lontano, dallo spazio appunto.

La prima foto della Terra intera venne scattata da un laboratorio orbitante, il Lunar Orbiter, il 23 agosto 1966. La foto in bianco e nero rappresentava una porzione della superficie lunare e, alla sua sinistra, la Terra [Fig. 5]. Quando nel marzo 1967 la foto venne distribuita alla stampa si precisò che l'immagine doveva essere guar-

⁵ Tit. it. *2001: Odissea nello Spazio* di Stanley Kubrick (GB/USA, 1968).

⁶ Arthur C. Clarke (1917-2008) è stato un inventore e scrittore di fantascienza inglese, noto soprattutto per essere l'autore del romanzo *2001: A Space Odyssey* e della sceneggiatura dell'omonimo film.

⁷ Olaf Stapledon (1886-1950) è stato un filosofo e scrittore di fantascienza britannico.

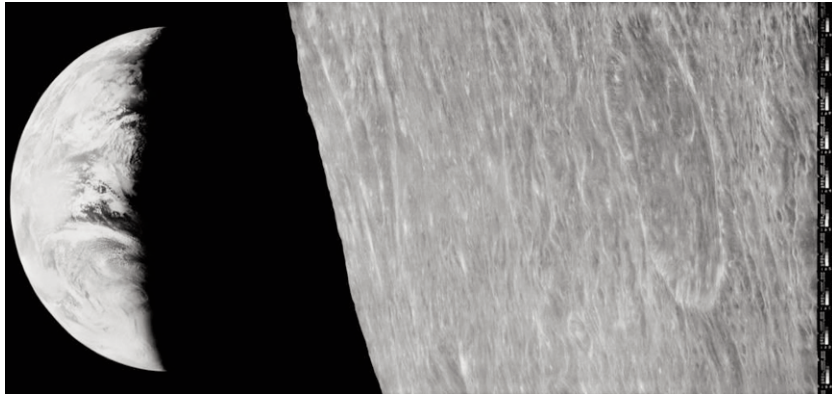


Fig. 5: La terra ripresa dal Lunar Orbiter, 23 agosto 1966.

data con la Terra sulla sinistra e la Luna sulla destra. Nonostante ciò la foto venne pubblicata rovesciata in orizzontale, cosicché la Luna risultava sotto e la Terra sopra, come se la Terra stesse sorgendo dall'orizzonte lunare. Questa immagine però, a differenza della successiva *Earthrise*, non ebbe molto successo: in bianco e nero, vista contro la Luna, la Terra sembrava soltanto un altro pianeta, non sembrava “casa”, come accadde invece poi con le celebri immagini scattate da Apollo 8. Senza colore, senza un occhio umano dietro la camera, senza un astronauta a descrivere il contesto, la fotografia sembrava uscita da un libro di astronomia, non aveva nessun pathos. Come nota Robert Poole, nonostante il ribaltamento dell'orientamento dell'immagine che la rendeva più familiare, la curvatura dell'orizzonte lunare da un lato, la desolazione del panorama lunare e la dimensione della Terra rispetto alla Luna dall'altro, rinforzavano quella sensazione di alterità e distanza. Secondo Arthur C. Clarke “per molti milioni di terrestri il primo sguardo a questa fotografia fu il momento in cui la Terra diventò davvero un pianeta.” (Poole 2008: 77). Le immagini del Lunar Orbiter però non davano l'impressione di ritrovare il pianeta casa, bensì quella di lasciarlo, poiché le fotografie apparivano come la visione di immaginari viaggiatori spaziali proiettati verso il futuro, non come quella dei nostalgici astronauti di *Earthrise*.

La “Spaceship Earth”⁸

L'idea che gli abitanti della Terra siano legati fra loro e che il loro pianeta sia piccolo e vulnerabile non ebbe origine dal movimento ambientalista ma dalla paura di una guerra nucleare: le colonie spaziali erano considerate come una via di fuga dall'olocausto nucleare. Durante l'era spaziale le ambizioni tecnologiche per controllare la Terra erano al loro massimo e sembrava che l'intero globo potesse essere governato come se fosse un singolo ma gigantesco sistema. Il sistema acquisì presto un nome, coniato da Richard Buckminster Fuller: “Spaceship Earth”.⁹ Il nome riflette l'idea che la Terra si muove nello spazio come tutti gli altri pianeti, e il fatto che, secondo Fuller “tutti noi siamo, e sempre siamo stati, e finché esisteremo sempre saremo – nient'altro che astronauti” (Poole 2008: 146). L'idea che la Terra fosse un sistema finito che necessitava di essere attentamente amministrato prese forma nella generazione del secondo dopoguerra in molti campi come la cibernetica, l'ecologia e la teologia, ma esplose davvero quando la visione della Terra intera diede all'umanità un'immagine con cui pensarla. A incarnare nell'immaginario collettivo questa nuova visione della Terra come sistema in movimento nello spazio fu, infatti, la prima fotografia del pianeta scattata da un astronauta in carne e ossa, *Earthrise*.

La vigilia di Natale del 1968 tre astronauti americani erano in orbita attorno alla Luna – Frank Borman, James Lovell e Bill Anders – quando improvvisamente la Terra sorse dall'orizzonte lunare. Bill Anders ricorda così quel momento:

Avevamo speso tutto quel tempo sulla Terra ad esercitarci su come studiare la Luna, come andare sulla Luna: era tutto orientato verso la

⁸ “L'astronave terra”.

⁹ Richard Buckminster Fuller (1895-1983) è stato un famoso inventore, architetto, designer e saggista americano.

Luna. E quando poi alzai gli occhi e vidi la Terra arrivare dietro quel nitido orizzonte lunare, una Terra che era l'unica cosa colorata visibile, una Terra che appariva molto fragile, delicata, fui subito sopraffatto dal pensiero che eravamo tutti concentrati sulla Luna quando la cosa più importante che stavamo vedendo era il nostro stesso pianeta, la Terra. (Poole 2008: 2)

La vista del pianeta attraverso gli occhi dell'equipaggio di Apollo 8, tramite le fotografie che gli astronauti si affrettarono a scattare, impattò sulla Terra con la forza di una rivelazione. I settimanali, che potevano pubblicare le foto a colori, stamparono le immagini della Terra dando loro un grande rilievo. *Time* pubblicò il numero di fine anno con la fotografia *Earthrise* e una singola parola, "DAWN".¹⁰ *Life*, invece, nel numero del nuovo anno presentò una raccolta fotografica della missione che presentava *Earthrise* in formato poster, accompagnata da una poesia di James Dickey¹¹ dedicata agli astronauti ("Guarda/ Il Pianeta Azzurro immerso nel suo sogno/ Di realtà",¹² Dickey 1983: 22-26). La foto della Terra che sorge, riorientata e stampata in orizzontale come quella presa dal Lunar Orbiter [Fig. 6], venne spesso pubblicata anche con un saggio di Archibald MacLeish,¹³ *Riders On Earth Together, Brothers in Eternal Cold*¹⁴ apparso per la prima volta sul New York Times del 25 dicembre del 1968:

Vedere la Terra com'è davvero, piccola, blu e bellissima nell'eterno silenzio nel quale fluttua, è vedere noi stessi insieme come cavalieri sulla Terra, fratelli su quella luminosa amabilità nell'eterno freddo, fratelli che sanno di essere davvero fratelli. (MacLeish 1968)

¹⁰ "Alba".

¹¹ James Lafayette Dickey III (1923-1997) è stato uno scrittore e poeta statunitense.

¹² "Behold/ The blue planet steeped in its dream/ Of reality".

¹³ Archibald MacLeish (1892-1982) è stato un poeta, commediografo e saggista americano vincitore di tre premi Pulitzer.

¹⁴ "Insieme cavalieri sulla Terra, fratelli nell'eterno freddo".



Fig. 6: *Earthrise* orientata correttamente.

La visione nostalgica ed emozionale della Terra portata dagli astronauti, nella quale il pianeta appare come piccolo, fragile e solo nell'oscurità del cosmo, segnò la nascita di un nuovo pensiero sulla Terra: il rispetto per l'ambiente. Come ha notato lo scrittore Norman Cousins¹⁵ "la cosa più importante dei viaggi spaziali non fu che gli uomini misero piede sulla Luna, ma che posarono gli occhi

¹⁵ Norman Cousins (1915-1990) è stato un giornalista e scrittore americano, che ha ricevuto numerosi riconoscimenti per le sue iniziative in favore del disarmo nucleare e della pace nel mondo.

sulla Terra" (Poole 2008: 3). Retrospectivamente è infatti possibile vedere come *Earthrise* abbia incarnato il momento preciso in cui il senso dell'era spaziale si spostò dallo spazio alla Terra: il microbiologo René Dubois¹⁶ scrisse che "il più grande contributo di Apollo è stato quello di convertire tutte quelle idee astratte, come quella della Terra come nave spaziale e l'ecologia globale, in una consapevolezza che c'è qualcosa di unico a proposito della Terra e dunque qualcosa di unico anche nell'uomo" (Poole 2008: 9), mentre John Platt¹⁷ scrisse che "l'immagine della Terra presa dalla Luna è una delle immagini più potenti nella mente degli uomini di oggi e giustifica il costo dell'intera missione Apollo. Ha cambiato la nostra relazione con la Terra e tra di noi. Lo vedo come un grande risultato dell'esplorazione: andarsene dalla Terra per poterla vedere interamente" (Poole 2008: 9).

Appena gli astronauti del programma Apollo iniziarono a tornare sulla Terra esplose il movimento ambientalista e a *Earthrise* fece seguito l'*Earth Day*.¹⁸ La prima Giornata della Terra venne organizzata da John McConnell, un pacifista convinto fautore della cooperazione internazionale nello spazio (il programma spaziale all'epoca era la valvola di sfogo della guerra fredda tra USA e URSS). McConnell aveva iniziato a pensare all'*Earth Day* già nel 1967, ma nulla di concreto emerse fino all'apparizione di *Earthrise* su *Life* nel 1969:

Nel vedere le prime foto dallo spazio, in qualche modo condivisi l'esperienza degli astronauti, sperimentando in modo profondo ed emozionale una nuova consapevolezza del nostro pianeta. In effetti, la nostra avventura nello spazio ha portato a una rivoluzione concettuale che ha fornito un approccio più generale ai nostri problemi, a una nuova e reverente meraviglia di fronte alla natura dell'avventura



Fig. 7: La bandiera originale dell'*Earth Day*.

umana. [...] pensai che una bandiera della Terra avrebbe potuto simbolizzare e incoraggiare la nostra nuova visione del mondo, e che la Terra vista dallo spazio sarebbe stato il miglior simbolo possibile per questo scopo. (McConnell 1982)

McConnell organizzò la prima Giornata della Terra a San Francisco il 21 marzo 1970, e come simbolo scelse un'immagine della Terra [Fig. 7]. L'*Earth Day* doveva essere "una giornata per celebrare il Pianeta Terra, la casa dell'umanità, la fonte di vita, una responsabilità di tutti. Una giornata per iniziare il rinnovamento della nostra vita sulla Terra" (McConnell 1982).

¹⁶ René Jules Dubois (1901-1982) è stato un biologo e filosofo umanista e ambientalista franco-americano.

¹⁷ John Rader Platt (1918-1992) è stato un biofisico statunitense.

¹⁸ "Giornata della terra".

Gaia

Grazie alla Giornata della Terra la parola “ecologia”, fino ad allora praticamente ignota alla stampa, riempì ben 86 colonne del *New York Times Index* del 1970. Gli anni della missione spaziale Apollo videro infatti un generale eco-rinascimento: sebbene l'attenzione per l'ambiente fosse da sempre un elemento caratteristico della cultura americana, il nuovo movimento ecologista mostrava una sensibilità diversa. I movimenti ambientalisti degli anni Settanta non si rivolgevano alla *wilderness* o alla Natura in senso tradizionale (che immaginava l'ambiente naturale come un luogo “vergine”, intoccabile e intoccato dagli uomini), ma si concentravano su di un nuovo concetto di “ambiente”, un ambiente nel quale gli esseri umani erano ben presenti e interconnessi.

La famosa *Blue Marble*¹⁹ [Fig. 8] scattata da Harrison Schmitt durante Apollo 17 apparve nel dicembre del 1972, giusto in tempo per sostenere il movimento con la sua icona più potente. La fotografia del “pianeta azzurro” inizialmente sembrò non avere un grande impatto e impiegò un po' di tempo per entrare nelle coscienze. La nuova immagine era qualitativamente migliore ma non era nuova, dato che esistevano già immagini del globo. Essa però finì per diventare l'immagine più riprodotta della storia e per penetrare profondamente nell'immaginario collettivo, tanto da diventare l'icona della nuova immagine della Terra, ovvero *Gaia*, il pianeta vivo. “Può forse esserci mai stata, in questo secolo, una visione più ispiratrice dell'immagine della Terra contemplata dallo spazio?”, esclama James Lovelock, il teorico di *Gaia*, ripensando a quegli anni:

Per la prima volta abbiamo visto su quale gemma d'un pianeta abbiamo la ventura di vivere. Gli astronauti che nel 1968 videro la

¹⁹ Letteralmente “biglia blu”: la terra vista dagli astronauti appariva come una di quelle piccole sfere di vetro con cui giocano i bambini.



Fig. 8: Harrison Schmitt, *Blue Marble*, dicembre 1972, NASA.

Terra da Apollo 8 ci regalarono un'icona che finì poi per acquisire la stessa potenza della scimitarra o della croce. Negli anni che portarono a quella missione, avevo lavorato con la NASA e avevo avuto la possibilità di guardare dietro le quinte. Per me, il significato di quella sfera, azzurra di oceani e sparsa di nubi, acquisì una dimensione reale grazie alle informazioni scientifiche appena ottenute sui suoi pianeti fratelli, Venere e Marte. All'improvviso, come una rivelazione, vidi la Terra come un pianeta vivo. (Lovelock 2002: 276)

La teoria, il cui nome "Gaia" fu suggerito dallo scrittore William Golding,²⁰ venne pubblicata per la prima volta su *Icarus* di Carl Sagan²¹ e su *CoEvolution Quarterly* di Stewart Brand.²² Edita sotto forma di libro nel 1979, l'ipotesi Gaia incontrò inizialmente la diffidenza di una parte della comunità scientifica, ma prese poi sempre più piede fino ad arrivare ad essere un modello olistico fondamentale per il pensiero scientifico contemporaneo. La teoria di Gaia, secondo la quale la vita non solo si adatta all'ambiente ma, vista su scala planetaria, adatta l'ambiente a sé, aggiunge infatti un nuovo livello al darwinismo classico:

Esattamente come il guscio fa parte della chiocciola, così le rocce, l'atmosfera e l'oceano sono una parte di Gaia. [...] La vita e il suo ambiente sono uniti così strettamente che l'evoluzione riguarda l'intera Gaia, non gli organismi o l'ambiente presi separatamente. (Lovelock 1991: 34-35)

"Quando immaginai per la prima volta Gaia, mi sentii come un astronauta sulla Luna, intento a rimirare la Terra" (Lovelock 1991: 207), ricorda Lovelock. Le fotografie realizzate dagli astronauti del programma Apollo, in particolare *Earthrise* e *Blue Marble*, diedero infatti per la prima volta all'umanità delle immagini concrete con cui pensare il proprio pianeta e la propria precaria collocazione nel cosmo. Ciò diede origine a una nuova stagione di riflessioni sulle relazioni tra gli esseri umani e il "pianeta azzurro", e sul rapporto tra tecnologia e natura: *Earthrise* fornì un'immagine alla metafora della "Spaceship Earth", mentre *Blue Marble* divenne l'icona

²⁰ William Gerald Golding (1911-1993) è stato uno scrittore britannico vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 1983, conosciuto soprattutto per il romanzo *The Lord of the Flies* (*Il Signore delle Mosche*) pubblicato nel 1954.

²¹ Carl Edward Sagan (1934-1996) è stato un astronomo, scrittore di fantascienza e popolare divulgatore scientifico americano.

²² Stewart Brand (1938) è un saggista e editore americano, pioniere dei movimenti ambientalisti negli anni '60 e '70.

dell'ipotesi Gaia. Il potere iconico delle immagini della Terra scattate dagli astronauti nello spazio è tale che quel rapporto tra tecnologia e natura simbolizzato da queste immagini trova una nuova incarnazione più di quaranta anni dopo nell'opera di un artista contemporaneo particolarmente sensibile alle tematiche ambientaliste, Michelangelo Pistoletto. L'artista, in occasione della Giornata Mondiale dell'Ambiente del 2011, ha realizzato un'immagine che fonde due temi cardine della sua opera, il *Terzo paradiso* e *La mela reintegrata* [Fig. 9], a partire proprio da quella *Blue Marble* che più di altre immagini simbolizza il pianeta vivente. Per Pistoletto il *Terzo paradiso* è un progetto che dovrebbe finalmente integrare armoniosamente il naturale e l'artificiale, in una prospettiva olistica analoga a quella di Lovelock che coinvolge però non solo la scienza ma l'intera cultura umana. Nella sua trasfigurazione artistica *Blue Marble* rinnova così la sua immagine proponendosi come l'icona per una nuova alba, quella della *Terzo Paradiso*:

Cos'è il Terzo Paradiso? È l'accoppiamento fertile tra il primo e il secondo paradiso. Il primo è il Paradiso Terrestre, che precede il morso della mela. È il paradiso naturale dove tutto è regolato dall'intelligenza della natura. Il secondo è il Paradiso Artificiale, quello sviluppato dall'intelligenza umana attraverso un processo lentissimo che ha raggiunto nel corso degli ultimi due secoli una dimensione sempre più vasta ed esclusiva. Questo paradiso è fatto di bisogni artificiali, di comodità artificiali, di piaceri artificiali e di ogni altra forma di artificio. Si è formato un vero e proprio mondo artificiale che continua a crescere consumando e deteriorando in modo sempre più drastico il pianeta naturale. Il pericolo di una sempre più imminente tragica collisione fra queste due sfere è ormai annunciato in ogni modo. Ed è per evitare di proseguire verso questo catastrofico avvenimento che si deve concepire il progetto globale che chiamo Terzo Paradiso. [...] Il riferimento biblico non ha finalità religiose ma è assunto come messaggio per dare senso e forza al concetto di trasformazione sociale responsabile e motivare un grande ideale che unisce in un solo impegno l'arte, la scienza, l'economia, la spiritualità e la politica." (Pistoletto 2004: 5)



Fig. 9: "La Terra siamo Noi", *Corriere della Sera*, 5 giugno 2011.

BIBLIOGRAFIA

- CLARKE A.C. (1999), *Expedition to Earth, Orbit*, London.
- COSGROVE D. (2001), *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- DICKEY J. (1983), *The Central Motion: Poetry 1968-1979*, Wesleyan, Middletown.
- FULLER B.R. (1978), *Operating Manual for Spaceship Earth*, E. P. Dutton, New York.
- LOVELOCK J. (2006), *La rivolta di Gaia*, Rizzoli, Milano.
- LOVELOCK J. (2002), *Omaggio a Gaia. La vita di uno scienziato indipendente*, Bollati Boringhieri, Torino.
- LOVELOCK J. (1992), *Gaia: Manuale di medicina planetaria*, Zanichelli, Bologna.
- LOVELOCK J. (1991), *Le nuove età di Gaia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MACLEISH A. (1968), "Riders On Earth Together, Brothers in Eternal Cold", <http://cecelia.physics.indiana.edu/life/moon/Apollo8/122568sci-nasa-macleish.html>.
- MCCONNELL J. (1982), "The History of the Earth Flag", <http://donrittner.com/jc5.html>.
- PISTOLETTO M. (2010), *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia.
- PISTOLETTO M. (2004), "Il Terzo Paradiso", in *Journal 8*, Cittadelarte, Biella.
- POOLE R. (2008), *Earthrise. How Man First Saw the Earth*, Yale University Press, New Heaven and London.
- SMITH A. (2006), *Polvere di luna. La storia degli uomini che sfidarono lo spazio*, Cairo, Milano.
- STAPLEDON O. (1999), *Star Maker*, Gollancz, London.