



Solo i giovani hanno di questi momenti

Racconti di cinema

a cura di Francesca Bisutti e Fabrizio Borin

CAFO
SCAR
INA -

E la vita continua (*Zendegi va digar hich*, Abbas Kiarostami, Iran, 1992)
Shirin (Abbas Kiarostami, Iran, 2008)
Sotto gli ulivi (*Zir-e darakhatan-e zeytun*, Abbas Kiarostami, Francia / Iran, 1994)
Il vento ci porterà via (*Bad ma ra khahad bord*, Abbas Kiarostami, Iran / Francia, 1999)

INTO THE WILD
LA RIVOLUZIONE SPIRITUALE DI CHRISTOPHER MCCANDLESS

Andrea Vesentini

Dov'è il Signore
che ci fece uscire dal paese d'Egitto,
ci guidò nel deserto,
per una terra di steppe e di frane,
per una terra arida e tenebrosa,
per una terra che nessuno attraversa
e dove nessuno dimora?

Geremia 2,6

Molti film della cinematografia americana sembrano raccontare il mito della nazione, i suoi temi ricorrenti, le ossessioni che nel corso dei secoli hanno attraversato il nuovo mondo cercando di dare risposta alle domande fondamentali non solo dell'*American man*, ma dell'uomo in generale. Tra queste, la ribellione è certamente una chiave di lettura fondamentale per capire l'anima ed il pensiero di un paese nato da una rivoluzione e la cui letteratura è affollata di figure che si sono opposte alla mentalità dominante per trovare la propria strada seguendo un idealismo talvolta anche estremo, fonte di immensi sacrifici che solo chi fa parte di un popolo di pionieri può perseguire.

Nel filone del cinema di ribellione giovanile, che è nato negli anni cinquanta per costituirsi nel corso degli anni come meta-genere americano¹ (per poi diffondersi in Europa, ma solo negli anni immediatamente successivi),

¹ Timothy Shary ne delinea la storia dalla nascita fino ai giorni nostri nell'introduzione del suo *Generation Multiplex* (1-25).

un posto di primo piano lo occupa sicuramente *Into the Wild* (2007), film di Sean Penn, regista dall'animo ribelle. La pellicola racconta la vera storia di Christopher McCandless, la cui ribellione di gioventù si è concretizzata in una fuga dalla civiltà dopo il conseguimento della laurea, alla ricerca della propria identità, di una verità assoluta, da cercarsi nel continente americano. Il film parte dal libro del saggista Jon Krakauer, che documenta gli ultimi due anni di vita di Christopher cercando di restituire dignità ad un personaggio a prima vista megalomane e incosciente. McCandless cerca il suo io nella *wilderness* seguendo le tracce lasciate dai pionieri, dal romanticismo e dai grandi autori trascendentalisti americani, per ritrovare se stesso nel vero spirito dell'America indomita ed inesplorata².

La ricerca di una nuova identità parte proprio dallo pseudonimo che il giovane sceglie all'inizio dell'avventura, Alexander Supertramp, battesimo che consacra formalmente la cesura con il passato in cerca di un'esistenza più autentica. Christopher decide di cercare se stesso nell'unico lembo di terra statunitense che ancora conserva intatte le caratteristiche della primigenia natura selvaggia incontrata dai coloni: l'Alaska, l'ultima frontiera, come tuttora lo stato viene definito. Le sue scelte estreme lo porteranno però alla morte nel maggio 1992, ma forse anche alla possibilità di vedere con i propri occhi uno spiraglio di quella verità tanto agognata.

Con tali premesse la pellicola si dimostra esemplare per come riesce a condensare in questa esperienza quasi tutti i temi fondamentali della cultura americana³, sinte-

² Sui significati di *wilderness* e *territory*, si veda Francesca Bisutti (249-250).

³ Paolo Mereghetti, sulle pagine del *Corriere della Sera*, coglie in pieno questo innegabile merito del film, definendolo capace di «superare di

tizzandola nella figura di un ribelle, questo sì, ma *sui generis*. Che cosa rende la ribellione del protagonista tanto singolare?

In primo luogo, Christopher McCandless non appartiene a quella fascia d'età usata per identificare i *teenagers*, che porta perciò gli studiosi ad etichettare la rivolta dei ragazzi dai tredici ai diciannove anni come ribellione giovanile⁴: la sua età e le esperienze che si trova ad affrontare (completamente slegate dal contesto scolastico e adolescenziale) lo allontanano dai giovani ribelli in cerca di una strada nel loro percorso di maturazione. D'altra parte, però, Penn non ritrae un uomo già maturo giunto al termine del suo percorso di crescita: la struttura a capitoli del film evidenzia esplicitamente varie fasi di formazione (*La mia nascita*, *Adolescenza*, *La maturità*, *La famiglia*, *La conquista della saggezza*) che

slancia i limiti dell'aneddotto per aprirsi su una riflessione capace di abbracciare i miti fondanti della cultura (e della storia) americana: la frontiera, la *wilderness*, il confronto con l'altro, il distacco dalla famiglia, il rifiuto del consumismo, la scommessa dell'autosufficienza, il nomadismo, il mistero di Dio... [...] Chris più o meno inconsciamente decide di mettere alla prova le due grandi linee di forza che hanno attraversato duecento anni di cultura statunitense: il mito della Natura come vera (e autosufficiente) fonte di vita e quello del darwinismo e della sua *struggle for life*.

⁴ L'età analizzata dagli studiosi di cinema giovanile è fissata con esattezza da David Considine nel suo *The Cinema of Adolescence* e da Timothy Shary in *Generation Multiplex* e comprende la fascia di ragazzi tra i 12 e i 20 anni: Shary sceglie di non considerare i giovani tra i 20 e i 24 anni in quanto inseribili in un altro genere, quello dei *college movies* (17-18). Per quanto queste limitazioni poco si addicano agli studi letterari e cinematografici, in cui è praticamente impossibile categorizzare le opere secondo regole prettamente anagrafiche, è vero altresì che questi sono i limiti di qualsiasi studio sul genere. Non si può poi negare che la figura di McCandless sia completamente estranea ai giovani studenti liceali così come ai *college students* e si proponga invece come immagine di uomo *tout court*, senza età né contestualizzazione particolare.

rendono *Into the Wild* un *bildungsroman* a tutti gli effetti. Tuttavia, la caratteristica fondamentale che rende Chris un personaggio in (tras)formazione e crescita è proprio la sua ribellione; nella folta schiera di ribelli che hanno attraversato il cinema americano, McCandless assume indubbiamente una posizione di primo piano: se da un lato sembra incarnare il paradigma di giovane uomo in rivolta fino a portare all'estremo le conseguenze della sua ribellione, dall'altro Christopher ci presenta un'immagine completamente diversa dal modello finora consolidato, fondendo in sé, in un'unica enigmatica figura, socialità ed ascetismo, una disperata ricerca d'identità unita ad un totale spirito di abnegazione, senza però che i vari aspetti diano luogo ad alcun tipo di contraddizione. Tra i vari elementi solo apparentemente in contrasto, la giustapposizione di ribellione e ricerca spirituale, solo accennata nel cinema hollywoodiano degli anni '50⁵, raggiunge nel film la sua massima espressione. La rivolta che prima si era delineata come ricerca esclusivamente identitaria, o che per lo meno aveva cercato di dare un senso all'esistenza senza per questo approdare a conclusioni esplicitamente religiose, prende forma e diventa qui un vero e proprio bisogno di trovare una relazione con il divino.

Per capire in che modo i concetti di spiritualità e ribellione diventino un *unicum* nel film di Penn, vediamo come il regista e sceneggiatore adatta una testimonianza lasciata dallo stesso McCandless in Alaska e documentata nel libro

⁵ Fu proprio in questi anni che il cinema americano cominciò ad interessarsi alla ribellione giovanile, in seguito ad una mutata condizione sociale foriera della nuova figura del teenager, dapprima assente nel mondo occidentale. I film di riferimento del genere, realizzati tutti nella prima metà del decennio, sono senza dubbio *Gioventù bruciata* (1955), *Il Selvaggio* (1953) e *Il seme della violenza* (1955).

di Krakauer. Nel maggio 1992, il giovane, ormai insediatisi in un autobus abbandonato sullo Stampede Trail, intaglia su una tavola di compensato un manifesto poetico ed intellettuale che motiva la sua scelta estrema:

Due anni lui gira per il mondo. Niente telefono, niente piscina, niente cani o gatti, niente sigarette. Libertà estrema. Un estremista. Un viaggiatore esteta che ha per casa la strada. [...] Così ora, dopo due anni di cammino, arriva l'ultima e più grande avventura. L'apogeo della battaglia per uccidere il falso essere interiore suggella vittoriosamente il pellegrinaggio spirituale. [...] Per non essere più avvelenato dalla civiltà, lui fugge, cammina solo sulla terra per perdersi nella natura selvaggia.⁶ (162)

Nel film Penn sostituisce il termine *pellegrinaggio*⁷ con il significativo *rivoluzione*, unendo così all'ascesi del protagonista la dimensione ribelle, non facendo altro che

⁶ «Two years he walks the earth. No phone, no pool, no pets, no cigarettes. Ultimate freedom. An extremist. An aesthetic voyager whose home is the road. [...] And now after two rambling years comes the final and greatest adventure. The climatic battle to kill the false being within and victoriously conclude the spiritual pilgrimage. [...] No longer to be poisoned by civilization he flees, and walks alone upon the land to become lost in the wild». La testimonianza è riportata per intero nel libro di Jon Krakauer, mentre qui sono riportate solo le frasi riprese dal film. Per le citazioni di battute dal film la traduzione è quella del doppiaggio in italiano, mentre l'originale compare in nota.

⁷ L'esperienza nella *wilderness* è spesso accostata all'immagine del pellegrinaggio; analizzando il caso di *Walking* di Henry David Thoreau, Alide Cagidemetro parla di «un *pilgrim's progress* alla scoperta del messaggio naturale»: «Il motivo del cammino si espande dall'uscita quotidiana dal villaggio verso i boschi sino a contenere il cammino di tutta l'umanità, un viaggio, per Thoreau, “nel mondo interiore e ideale”, crociata, “predicata da Pietro l'Eremita in noi, affinché si vada a riconquistare questa Terra Santa dalle mani degli infedeli”» (71).

esplicitare una volontà di rivolta⁸ già insita in altre affermazioni come nell'utilizzo del verbo *uccidere* – che estremizza la ricerca d'identità e l'idea di conflitto interiore – o la netta opposizione tra *natura selvaggia* e *civiltà*: la seconda avvelena l'animo, la prima lo libera e lo definisce⁹.

Il manifesto programmatico del Christopher/Alexander secondo Sean Penn, scolpito nel legno e nell'anima stessa della natura, giustifica il viaggio e il ritorno a una vita solitaria e primordiale con lo scelta di perseguire una rivoluzione spirituale. La particolarità e l'unicità del Chris ribelle risiede proprio nel riconoscimento di una spiritualità nel suo cammino di ricerca e nella sua stessa rivolta, dove il rovesciamento serve a definire il sé solo attraverso la riscoperta della verità. La ribellione non è

⁸ Piuttosto che di *rivoluzione*, più adatto sarebbe parlare di rivolta, secondo la differenza puntualmente proposta da Camus (272): «La rivolta, nella sua autenticità primitiva, non giustifica alcuna concezione puramente storico-cistica. La rivendicazione della rivolta sta nell'unità, la rivendicazione della rivoluzione storica nella totalità. La prima muove dal no che poggia sovraccarico un sì, la seconda muove dalla negazione assoluta e si condanna a tutte le servitù per fabbricare un sì respinto al termine dei tempi. Quella è creatrice, questa nichilista». Dalle parole del filosofo franco-algerino, appare chiaro che la ribellione di Christopher non porta in sé una dimensione storica e si costituisce come creatrice e costruttiva, assumendo così i tratti di una *rivolta*. Per approfondire ulteriormente le differenze fra i due aspetti, si veda l'intero capitolo che Camus dedica al confronto fra rivolta e rivoluzione storica (267-273).

⁹ Il cambiamento di percezione della *wilderness* americana nel XIX secolo, dapprima vista come ostile e selvaggia dai pionieri, avviene proprio come forma di rifiuto dell'idea di progresso industriale e della civiltizzazione che aveva investito gli Stati Uniti verso la fine del secolo. Come spiega Roderick Nash: «in seguito a questo malcontento verso la civiltà [...] l'America di fine secolo era pronta ad accogliere la diffusa attrazione verso ciò che non era civilizzato» (145). L'autore delinea sinteticamente ma con efficacia le ragioni e le conseguenze di questa svolta in *Wilderness and the American Mind* (143-145). La traduzione dell'apparato critico e letterario, con l'eccezione dei testi originariamente non in inglese (Camus, Iacopo da Varazze e Hesse) è mia.

semplice negazione, ma è il rifiuto di tutto ciò che crea un'interferenza fra l'uomo e il raggiungimento della verità, esemplificato nella scena in cui, seduto accanto al fuoco, Chris parafrasa Thoreau: «Non l'amore, non il denaro, non la fama, datemi la verità»¹⁰ (*Walden* 214).

L'addio alle cose materiali

La prima interferenza di cui Chris decide di fare a meno è il materialismo della società contemporanea, legato al denaro e all'ansia capitalista ben radicata nell'*ethos* americano: la prima ribellione è verso il consumismo e la smania di possesso. Il dialogo con i genitori al ristorante, dopo la cerimonia di laurea, porta in sé un'eco delle parole con cui Jim Stark, il giovane protagonista ribelle interpretato da James Dean, liquida il padre nell'indimenticabile *Gioventù bruciata* (1955): non è casuale che la discussione verta in entrambi i casi su un'automobile, emblema del materialismo della *middle class*¹¹. In entrambe le scene, agli occhi dei genitori l'auto sembra

¹⁰ «Rather than love, than money, than fame, give me truth».

¹¹ Il ruolo dell'automobile nell'immaginario americano è un tema tanto vasto che richiederebbe pagine e pagine per essere trattato adeguatamente. La letteratura e le arti visive se ne sono spesso servite per ergerla ad emblema del consumismo e del capitalismo; nella poesia che apre il suo *A Coney Island of the Mind*, Ferlinghetti delinea il fascino spettrale del culto dell'auto: «Siamo le stesse persone / solo più lontane da casa / su autostrade larghe cinquanta corsie / su un continente di cemento [...] / in auto dipinte / ed hanno strane targhe / e motori / che divorzano l'America» (9-10). L'esempio più calzante, però, è sicuramente la celebre foto di Margaret Bourke-White, *At the Time of the Louisville Flood*, dove un manifesto retorico celebra, attraverso l'immagine dell'auto, il capitalismo americano con la scritta «World's highest standard of living: there's no way like the American way», mentre in primo piano si vede una fila di alluvionati, per lo più afro-americani, in coda per un pezzo di pane.

l'unica possibile sorgente di felicità per il figlio irrequieto e ribelle, il giocattolo per distoglierlo da una più scomoda e tormentata ricerca introducendolo al rito del consumo e dell'opulenza borghese. La macchina proposta da entrambi i padri, in modo quasi sbrigativo dal padre di Jim e con una persuasività ipnotica dal signor McCandless, viene ridotta a semplice prodotto materiale dai figli, consapevoli che un bene qualsiasi non potrebbe essere che una risposta posticcia e grottesca al loro incalzante bisogno di risposte universali. Per Jim e Chris, non sono che *cose*. Chris ripeterà la parola «things» ossessivamente, in uno dei momenti in cui la sua ribellione si fa più vivida e comprensibile, mentre per Jim la frase irrisoria, dettata dall'alcol e dal disincanto, sarà: «Mi comprai molte cose»¹².

L'automobile come simbolo di consumo tornerà anche in uno dei *flashback* che mostrano l'esperienza familiare di Chris commentata dalla *voice-over* della sorella Carine: Penn ci mostra la famiglia attorno alla *Datsun* usata, appena acquistata. La sequenza si apre con i genitori che presentano questo totem di benessere e materialismo al figlio, su entrambi i lati, mentre poco dopo il signor McCandless sembra quasi inchinarsi in segno di venerazione nel semplice gesto di pulire il cofano; la madre, con sguardo invitante ed un esplicito gesto, ricorda il valore economico della vettura, mentre scorgiamo il vicino dare la sua approvazione da oltre la siepe con un semplice cenno, segno che la società dà il benvenuto a Chris nel teatro del consumo e del possesso¹³.

¹² «You buy me many things».

¹³ Questa interpretazione del ruolo del vicino potrebbe sembrare un po' eccessiva se si considera solo questa sequenza. Tuttavia il concetto di *neighbor* come spettro della società che giudica e approva è ricorrente in tutto il film. Già durante il pranzo di laurea, alla proposta di una nuova

A fare da contrappunto, le parole di Carine cercano di comprendere le ragioni del fratello:

Capivo quello che stava facendo. Aveva passato quattro anni ad adempiere all'obbligo assurdo e noioso di conseguire quella laurea, e ora si era emancipato da quel mondo di astrazioni, di false sicurezze, di genitori e di consumismo: le cose che tagliavano fuori Chris dalla verità della sua esistenza.¹⁴

Ancora una volta, l'obiettivo di Chris è la ricerca della verità.

Considerando queste premesse, la scelta del protagonista di abbandonare la sua auto nel deserto e proseguire senza di essa risulta perfettamente coerente. Nella stesura finale della sceneggiatura troviamo un commento di Carine che poi è stato omesso dal film, dove viene affrontato proprio l'argomento dell'abbandono della vettura. La sorella è l'unica a capire le vere ragioni di Chris:

Ciò che mio padre non riusciva a concepire era che avesse abbandonato la sua macchina. Sembrava così affezionato a quella Datsun. A me pareva proprio tipico di Chris, invece. Apparteneva a quella scuola di pensiero convinta che non si

auto per sostituire la vecchia Datsun, Chris reagisce con rabbia citando proprio il vicino: «Siete preoccupati di quello che potrebbero pensare i vicini? In un altro *flashback* dell'adolescenza, più avanti, vediamo Chris fingere di urinare con una pompa proprio sull'auto, quasi un atto blasfemo contro il simbolo del consumo, mentre in sottofondo si sente la voce di sua madre redarguirlo con preoccupazione: «Ci sono i vicini che ci guardano».

¹⁴ «I understood what he was doing. That he had spent four years fulfilling the absurd and tedious duty of graduating from college, and now he was emancipated from that world of construction, false security, parents and material excess: the things that cut Chris off from the truth of his existence».

dovesse possedere nulla se non ciò che si può portare sulle spalle in una corsa sfrenata.¹⁵

Più avanti, troveremo un'altra volta la macchina, in questo caso spogliata del suo significato di consumo e anzi legata ad una ricerca spirituale: è proprio una portiera che chiude la cupola di Salvation Mountain, il tempio dedicato a Dio e all'amore dal vecchio uomo che ha scelto di vivere nel deserto e che il ragazzo incontra durante il viaggio.

La decisione di Chris di vivere nell'assoluta povertà avvicina ancora di più il suo personaggio ad una figura semi-divina, slegata da ogni necessità terrena e proiettata alla trascendenza. Questa visione risulta perfettamente in linea con gli ideali romantici, lontani cronologicamente da Chris ma riferimento imprescindibile per il giovane ribelle, che sceglie come suoi compagni di viaggio opere di carattere romantico prevalentemente risalenti al diciannovesimo secolo, o scrittori del ventesimo secolo influenzati dal romanticismo: tra essi, Tolstoj, Gogol, Thoreau, London. L'animo romantico cerca Dio nella natura, vede in essa non solo un oggetto della creazione ma anche uno strumento di avvicinamento alla trascendenza divina¹⁶. Ciò che è il niente per la società

¹⁵ «What my dad couldn't believe was that he'd given up his car. He seemed to love that Datsun so much. It sounded just like Chris to me, though. He was very much of the school that you should own nothing except what you could carry on your back at a dead run». La stesura finale della sceneggiatura è reperibile sull'*Internet Movie Script Database*: il passo riportato compare nella scena numero 37.

¹⁶ Riguardo al Romanticismo, ed in particolar modo alla sua corrente americana, ovvero il Trascendentalismo, Nash spiega: «Seguendo la tradizione di idealisti quali Platone e Kant, i trascendentalisti americani postularono l'esistenza di una realtà superiore a quella fisica. Al centro del Trascendentalismo vi era la convinzione che esistesse una corrispondenza

americana è il tutto di Christopher: «Non è che puoi vivere solo di foglie e bacche»¹⁷ è il monito di Jan, una hippy materna e premurosa che il giovane incontra in California, durante il suo viaggio. La risposta non tarda ad arrivare: «Non so se ho voglia di vivere con molto più di questo»¹⁸.

Il santo, il ribelle

Chris sceglie di eliminare ogni sovrastruttura a partire da quella materialista bruciando i soldi, elemento fondante del sistema capitalistico, fino ad abbandonare l'auto, simbolo del benessere americano. Le parole di Eddie Vedder nella colonna sonora («Le tasche vuote portano ad un più grande senso di ricchezza»)¹⁹ spiegano come la fuga dal materialismo sia solo il primo passo verso un'altra forma di ricchezza, di tipo intellettuale e spirituale: in alcuni momenti, infatti, l'assoluto rifiuto di ogni possesso sembra conferire al personaggio un'aura di santità. Il primo riferimento che

o parallelismo fra il regno superiore della verità spirituale e quello inferiore, costituito da oggetti materiali. È per questo che gli oggetti naturali assumevano importanza: perché, se guardati nel modo giusto, essi rispecchiavano verità spirituali universali» (84-85). Per capire questo sentire diffuso nell'America romantica della prima metà dell'Ottocento, è utile citare un passo dei diari di Thaddeus Mason Harris, protagonista di un viaggio nella natura incontaminata della valle del fiume Ohio: «vi è qualcosa che spinge la mia mente alla venerazione nell'ombra e nel silenzio di queste foreste sconfinate. Nella solitudine più profonda, soli con la natura, conversiamo con Dio» (60).

¹⁷ «You can't depend entirely on leaves and berries».

¹⁸ «I don't know if I want to depend on much more than that».

¹⁹ «Empty pockets will allow a greater sense of wealth». I versi sono contenuti nella canzone «Far Behind», composta da Vedder appositamente per il film.

viene alla mente è naturalmente San Francesco d'Assisi²⁰: le due figure sono accomunabili, tra l'altro, per aver scelto nella natura la propria maestra ed amica²¹. Il rifiuto del denaro, per il santo di Assisi, è assoluto come per Chris: entrambi non scelgono la povertà come assenza di denaro ma come stile alternativo di vita in cui il possesso non è nemmeno preso in considerazione come variante. Nella *wilderness*, i soldi perdono ogni valore e ben più prezioso diventa invece un frutto della natura come fonte di nutrimento, o un albero come riparo²². Lo stesso

²⁰ Il confronto con la figura francescana è suggerito da vari critici, perlomeno italiani, per la scelta di povertà e cesura con la vita passata: Roberto Escobar, dalle pagine del *Sole 24 Ore*, nota che «come un Francesco d'Assisi redivivo, Christopher si spoglia del se stesso che lo minaccia come un dovere, e si mette in cammino nella sua nuova, esaltante nudità interiore». Raffaella Giancristofaro, scrivendo per *Film TV*, parla della «ricchezza di un'esistenza francescana guadagnata a fatica», mentre Boris Sollazzo, su *Liberazione*, affianca il paragone con il santo di Assisi a quello con Che Guevara. Soprattutto l'ultimo, insolito accostamento evidenzia che il parallelo prescinde da una lettura cristiana e propone invece una visione laica del santo d'Assisi, emblema di una vita libera dal materialismo e resa più autentica dallo stretto contatto con la natura.

²¹ Vedasi, per citare un pilastro fondamentale della letteratura italiana, il *Cantico delle Creature*, un entusiasta inno alla natura dove tutto appare come riflesso di Dio nonché strumento di lode e di elevazione spirituale.

²² Emblematico è l'esempio portato da Iacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*, raccolta di vite di santi risalente al medioevo. Questo è un episodio tratto dal capitolo dedicato a San Francesco: «Una volta l'uomo di Dio passando per la Puglia trovò una grande borsa tutta gonfia di denari. Il suo compagno vedendola la volle prendere per darne il contenuto ai poveri, ma Francesco non lo permise assolutamente dicendo 'Figlio mio, non puoi prendere le cose altrui'. Il compagno insisteva molto, e allora Francesco pregò un momento e poi gli ordinò di prendere la borsa: ma già nella borsa invece del denaro si trovava un serpente. [...] Il santo allora disse 'Il denaro per i servi di Dio non è altro che il diavolo e un serpe velenoso'» (825). Il denaro è solo un'epifania malefica e terrena, un'illusione: la povertà predicata dal Santo non sta nella mancanza di denaro, ma nel rifiuto di riconoscere nel denaro una fonte di verità e felicità.

rifiuto del materialismo, in tempi ancora lontani dal consumismo sfrenato ma in rapida fase di industrializzazione, lo troviamo in *Walden* di Thoreau: già all'epoca l'abbandono dei beni terreni appariva come una decisione bizzarra e di difficile comprensione, come dimostra questo passo del libro:

Una sera vidi passare sulla strada per Walden un mio concittadino che aveva accumulato quella che molti definiscono una “proprietà di tutto rispetto”, per quanto io non l'abbia mai vista per bene, mentre portava un paio di capi di bestiame al mercato, che mi chiese come mi fosse venuto in mente di rinunciare a tante comodità offerte dalla vita. Gli risposi che ero ben certo che la cosa mi fosse assai gradita.²³ (87)

Penn esegue un ritratto apertamente agiografico del protagonista, aspetto colto da tutta la critica e spesso usato contro lo stesso film, interpretando nella chiave di lettura dell'autore la volontà di eroicizzare o giustificare McCandless: Anthony Quinn, sulle pagine dell'*Independent*, intitola ironicamente la sua recensione «A Holy Fool, Half Baked in Alaska» («Un santo folle, uno sprovveduto in Alaska»); santità ed irresponsabilità si fondono in un unico concetto²⁴. Quella di Penn, però, è

²³ «I one evening overtook one of my townsmen, who has accumulated what is called a "handsome property," – though I never got a *fair* view of it, – on the Walden road, driving a pair of cattle to market, who inquired of me how I could bring my mind to give up so many of the comforts of life. I answered that I was very sure that I liked it passably well».

²⁴ Quinn in particolare si mostra molto critico verso le scelte autoriali di Penn, e cita per questo un documentario del regista tedesco Werner Herzog che dà un'immagine diametralmente opposta di uomo che sceglie la *wilderness*: «Ciò che presenta il film, però, è una sorta di santo folle su cui si è accanita una terribile sfortuna. Più di una volta mi è venuta in mente la temerarietà stile "ritorno alla natura" di Timothy Treadwell, star del

semplicemente una scelta interpretativa del tutto coerente con i temi portanti dell'opera; l'intenzione agiografica è resa chiara dalla struttura del film, dove la figura di Christopher McCandless viene ricostruita attraverso continui salti temporali che accostano il suo viaggio verso l'Alaska con la sua permanenza nella natura incontaminata del nord: i ricordi della sorella che ci raccontano Chris, inoltre, contribuiscono a renderlo una figura quasi semi-mitica che si manifesta durante il viaggio alle persone incontrate per donare una parte di sé e poi scomparire, lasciandosi dietro solo la memoria.

Se però non troviamo un'esplicita citazione della figura francescana, l'accostamento di Chris con la figura di Cristo è più volte esplicitata nel film; Penn suggerisce direttamente questa lettura grazie ad una battuta di Rainey, marito di Jan, che in un dialogo con il ragazzo in riva all'oceano domanda: «Tu non sei Gesù, vero?»²⁵. Più avanti, in Alaska, vediamo Chris lasciarsi trasportare dalla corrente di un fiume, nudo come un novello Adamo, in completa sintonia con le forze della natura ma allo stesso tempo intimorito dalla loro inesorabilità (come commenta la *voice-over* che accompagna le immagini) ma, soprattutto, con le braccia aperte come il Cristo crocifisso, simbologia utilizzata anche in pellicole di altri autori per associare la figura del ribelle a quella di Gesù²⁶. Nel finale l'agonia del protagonista, vissuta in

documentario di Werner Herzog *Grizzly Man*, il cui destino fu quello di venir mangiato dagli orsi che cercava di farsi amici.
«You're not Jesus, are you?».

²⁵ L'accostamento dei ribelli alla figura cristologica è ricorrente nel cinema americano contemporaneo: in *L'attimo fuggente* (1989), uno studente si suicida indossando una corona simile alla corona di spine, mentre in *The Dangerous Lives of Altar Boys* (2002) si associa più volte la morte del giovane co-protagonista Tim all'immagine della croce, richiamata anche

solitudine, sembra quasi una sorta di calvario personale, inasprito dalla tragica consapevolezza di chi sta per morire e attende in solitudine il suo destino come Cristo nell'orto del Getsemani²⁷.

La fuga dalla società degli uomini

La rinuncia più ardua e dolorosa che Chris si impone è però quella degli affetti, il rifiuto di instaurare qualsiasi legame vincolante con le persone che incontra lungo il viaggio verso l'Alaska, così come l'abbandono della sua famiglia. Lasciare i suoi genitori, specchio della società cieca ed egoista a cui Chris si ribella, è una scelta comprensibile e sopportabile viste le premesse. La stessa

dal palo dell'elettricità cruciforme che segue la scena della sua morte, dove è rappresentato disteso a terra a braccia aperte. Anche in letteratura, si veda il personaggio di James Castle in *The Catcher in the Rye*, ricordato spesso da Holden e in molti aspetti parallelo al protagonista: le sue iniziali sono le stesse di *Jesus Christ* e la sua morte è a tutti gli effetti un martirio. Queste metafore non solo innalzano i ribelli ad uno status divino, ma ne sottolineano anche il ruolo di vittime sacrificali innocenti all'interno di una società che non li accoglie e comprende.

²⁷ Anche A.O. Scott nota questo parallelismo nel suo articolo sul *New York Times*, spiegando la volontà di Penn e Krakauer di non liquidare la figura di McCandless come un avventuriero sprovvveduto ed incosciente ma andando al cuore della sua decisione: «Il libro si fa carico di difendere il suo giovane protagonista dal sospetto che fosse un avventuriero suicida, squilibrato o incompetente, raccogliendo testimonianze dagli amici conosciuti negli ultimi anni come prova della sua nobiltà d'animo, della sua attenzione ed integrità. Il film, correndo il rischio di sentimentalizzare il suo eroe, va oltre, spingendolo fino alla santità». L'articolo continua citando le scene in cui la figura di Chris richiama quella di Gesù; riguardo alla similitudine, Scott scrive: «È un paragone che Penn non scoraggia del tutto». Il confronto è evidente anche per Quinn, seppure in questo caso lo citi per muovere una critica al film: «non abbiamo bisogno di tutte queste lunghe inquadrature di McCandless che tiene in alto le braccia con un trasporto ed un gesto tipici di Cristo».

sorella Carine commenterà il dolore dei genitori, pur sincero, con dure parole: «Mi rispondo che quelli non sono i genitori con cui ha vissuto, ma persone addolcite dalla riflessione obbligata che segue a una perdita»²⁸; tuttavia, Carine vacilla a pensare che lei stessa si trova fra le persone che Chris ha abbandonato ed in questo caso capire diventa più difficile.

Perché non aveva provato a chiamare sperando che fossi io a rispondere? Se non ero io, avrebbe potuto riagganciare. Perché non mi aveva mandato una lettera, magari tramite un amico? Un po' la cosa mi feriva, ma dicevo a me stessa che andava bene così. Lui sapeva che gli volevo bene abbastanza da sopportare il fatto di non avere sue notizie.²⁹

Penn ci rassicura sul vero spirito di Chris: mentre sentiamo le parole di Carine, le immagini ci mostrano il fratello in procinto di chiamarla; solo all'ultimo momento rinuncerà per compiere un gesto di generosità donando il suo ultimo quarto di dollaro ad un anziano signore rimasto senza monete per telefonare. Nonostante ciò, lo spettatore, così come i personaggi, fatica a capire la scelta del protagonista. Il rifiuto del materialismo appare accettabile perfino a qualsiasi spettatore che ha pagato in denaro il prezzo del biglietto del cinema e vive in un mondo dominato dall'economia: ma la rinuncia all'altro, la scelta di una solitudine assoluta e totale, disorienta il pubblico, la critica e le persone che il giovane incontra sulla sua strada. È questo il quesito più angoscIANte che ci

²⁸ «I catch myself, and remember these are not the parents he grew up with, but people softened by the forced reflection that comes with loss».

²⁹ «I wondered why he hadn't tried to call in case I might answer. He could have hung up if it wasn't me. Why wouldn't he send a letter, maybe through a friend? It hurt a little, but I told myself it was good. He knew I loved him enough to bear with the not knowing».

pone il film: si può vivere la più profonda solitudine, abbandonare l'altro? La scelta di Chris è coerente o nel momento in cui abbandona gli affetti la sua avventura si rivela soltanto un capriccio, una forma di estremo egoismo? Lo è per Anthony Quinn, scettico nei confronti del film: «In questo momento, il viaggio di McCandless di colpo non sembra più una nobile ricerca di purezza ma un monumentale atto d'egoismo»³⁰. Liquidare così la scelta di McCandless, o perlomeno del personaggio dipinto da Penn, sembra però eccessivamente semplicistico; più a fondo arriva l'analisi di A.O. Scott: «[il film] sottolinea con disarmante sincerità la capacità di amare di Chris, il dono dello stare con gli altri che, quasi paradossalmente, accompagna il suo impellente bisogno di solitudine. Per quanto metta in guardia uno dei suoi amici sul rischio che si corre a cercare la felicità nelle relazioni umane – e inveisca incoerentemente contro i mali della "società" – Chris è una creatura socievole di natura»³¹.

Le scelte di natura divina, quali appaiono quelle di Chris, risultano spesso incomprensibili ad una mente umana³²; la sua ribellione è autentica e assoluta e in

³⁰ «At this moment, McCandless's journey suddenly seems no longer a noble quest for purity but a monumental act of egotism».

³¹ «With disarming sincerity, [the film] emphasizes his capacity for love, the gift for fellowship that, somewhat paradoxically, accompanied his fierce need for solitude. Though he warns one of his friends against seeking happiness in human relationships - and also rails incoherently against the evils of "society" - Chris is a naturally sociable creature».

³² Un passo del Vangelo secondo Luca spiega con grande poesia la difficoltà che l'uomo ha a capire le scelte divine: «Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore» (Lc 2, 19). Come Maria, Carine ripone un'illimitata fiducia nel fratello, ed accetta ogni sua decisione pur non comprendendola.

quanto ribelle Chris agisce in modo «radicale»³³, come spiega la sorella nel film, ovvero rinunciando a qualsiasi tipo di compromesso. La rivolta metafisica, secondo la definizione di Camus, porta inevitabilmente alla solitudine perché il ribelle si percepisce solo nelle proprie convinzioni di fronte al mondo, secondo il solipsismo derivato dalla continua opposizione che ha ormai aperto un varco incolmabile fra lui ed il resto dell'umanità. Il ribelle «al 'mi rivolto, dunque siamo' aggiunge, meditando prodigiosi disegni e la morte stessa della rivolta: 'E siamo soli'» (117). L'abbandono sembra obbligato: l'identità stessa del ribelle è marcata dalla sua solitudine. In quest'ottica si può inoltre comprendere il rifiuto di andare a letto con Tracy, la sensuale ragazzina invaghita di Chris nella comunità hippie di Slab City: una decisione improbabile per un ragazzo qualsiasi, ma necessaria all'ascesi di Christopher, che sceglie di fare a meno perfino del sesso per trascendere ancora di più la sua condizione umana.

Per essere veramente libero e vicino a Dio, McCandless deve saper rinunciare all'altro, visto come un ulteriore vincolo terreno; come il Siddharta di Hesse si libera di tutto ciò che è immanente per elevare il suo spirito, così vuole fare Chris³⁴.

³³ Le parole esatte usate da Carine in originale sono «characteristic immoderation».

³⁴ La ricerca solitaria del sacro e l'abbandono dei beni terreni per il raggiungimento di una libertà assoluta non è una prerogativa cristiana; il tema è anzi presente in quasi tutte le religioni. In Hesse, la maturazione di Siddharta avviene attraverso una serie di incontri destinati però alla separazione; la ricerca è individuale e deve spogliarsi dei vincoli immanenti, fra cui troviamo sia gli affetti che le ricchezze materiali (anche in questo caso sintetizzate dal termine «cose»), come mette in luce questo passo del libro: «Per tutto quel giorno egli sedette sotto l'albero di mango, assorto nel ricordo di suo padre, nel ricordo di Govinda, nel ricordo di

Chi è allora Chris? Un uomo solitario che non ha bisogno degli affetti e dei legami terreni o un soggetto che vive nella relazione con l'altro? Thoreau scrive, nel toccante e profondo capitolo di *Walden* intitolato *Solitudine*:

Tuttavia, a volte ho sperimentato che la società più dolce e gentile, più innocente ed incoraggiante la si può trovare in qualsiasi oggetto naturale, persino per il povero misantropo e l'uomo più malinconico. Non può essere così nera la malinconia di chi vive nel mezzo della natura e mantiene la propria ragionevolezza.³⁵

Seguendo il suo istinto romantico, e probabilmente le parole scritte in *Walden*, uno dei tanti libri da cui trae ispirazione, Chris sceglie nella natura la sua compagnia di viaggio, l'unica amica costante con la quale non teme un legame³⁶.

Gotama. Per diventare un Kamaswami qualunque aveva abbandonato tutti costoro? Sedeva ancora quando si fece notte. Con un brivido scorse le stelle, e pensò: «Eccomi qui seduto, sotto il mio albero di mango nel mio giardino di delizie». Sorrise un poco: era dunque necessario, era giusto, non era un pazzo gioco ch'egli possedesse un albero di mango, un giardino? Anche per queste cose era finita, anche questo morì in lui. Si alzò, prese congedo dall'albero di mango, prese congedo dal giardino. Non aveva preso cibo in tutto il giorno e sentendo fame pensò alla sua casa in città, al suo letto, alla tavola apparecchiata. Sorrise stanco, si scosse e prese congedo da tutte queste cose».

³⁵ «Yet I experienced sometimes that the most sweet and tender, the most innocent and encouraging society may be found in any natural object, even for the poor misanthrope and most melancholy man. There can be no very black melancholy to him who lives in the midst of nature and has his senses still».

³⁶ Anche Thoreau, pur nel suo rigore morale e nella sua disciplina, in alcuni momenti vacilla e sente la necessità di una vita di relazione. Poco dopo aver dichiarato con ferocia la sua scelta solitaria, scrive: «Non mi sono mai sentito solo, o minimamente oppresso da un senso di solitudine, se non una volta, e fu qualche settimana dopo il mio arrivo nei boschi quando per

La vera nemica di Chris diventa quindi la società stessa ed il materialismo non si rivela altro che un riflesso dell'avidità delle persone, della disonestà e della mancanza di purezza ed ingenuità, tutto ciò che porta la società ad essere malata, come la definisce lo stesso Alexander/Chris aiutato da qualche bicchiere di troppo:

CHRIS – Magari quando torno scrivo un libro sui miei viaggi, su come uscire da questa società malata. Perché, sai cosa non capisco? Io non capisco perché le persone, perché ogni cazzo di persona è così cattiva con il suo prossimo, così spesso, cazzo. Non ha senso per me: i giudizi, il controllo, tutto, l'intera gamma.

WAYNE – Di quali persone stiamo parlando?

CHRIS – Lo sai. I genitori, gli ipocriti, i politici, i corrotti.³⁷

Il materialismo non è che il prodotto della malvagità e dell'egoismo degli individui; nella colonna sonora Vedder dedica al tema una canzone intera, intitolata, naturalmente, «Society», che ben riassume il pensiero di Chris: «Per me è un mistero / abbiamo un'avidità / che abbiamo accettato / e pensi di volere / più del necessario / finché non possiedi ogni cosa / non sarai libero / Società / sei strana davvero / spero non ti sentirai sola / senza

un'ora mi domandai se per vivere una vita serena e salutare non fosse necessaria la stretta vicinanza dell'uomo: stare da soli era una cosa spiacevole. Ma ero allo stesso tempo consci di una lieve follia nel mio stato d'animo, e già mi sembrava di intravedere la mia guarigione» (*Walden* 85-86).

³⁷ «CHRIS – Maybe when I get back I can write a book about my travels, about getting out of this sick society. [...] Because, you know what I don't understand? I don't understand why people, why every fucking person is so bad to each other, so fucking often. It doesn't make sense to me: judgment, control, all of that, the whole spectrum. WAYNE – What people are we talking about? CHRIS – You know. Parents, hypocrites, politicians, pricks».

di me»³⁸. Ecco spiegata la scelta di Chris, determinata dalla repulsione verso una società che ha portato gli uomini a scontrarsi l'uno con l'altro per difendere il proprio interesse personale. E se la società è la base stessa del percorso umano verso la civiltà, Chris preferisce rinunciare alla civiltà e a tutto ciò che viene inserito sotto il termine generico di modernità per ritrovare se stesso nell'unica società a lui gradita: la natura stessa. Nella visione di Penn, McCandless ha compiuto lo stesso percorso di Thoreau, esemplificato dalla precedente citazione di *Walden*, anche se in modo più netto e definitivo³⁹.

Lo scontro più duro che Chris ha con la società, durante il suo viaggio, è la sosta a Los Angeles: la città moderna diventa l'incarnazione del male della società – in netto contrasto con l'amore e il senso di comunità di Slab City. La città impone la ricchezza come valore imprescindibile: chi non si adeguà alle sue leggi (e fra queste vi è in primo piano il capitalismo ben rappre-

³⁸ «It's a mystery to me / we have a greed / with which we have agreed / and you think you have to / want more than you need / until you have it all / you won't be free / Society / you're a crazy breed / I hope you're not lonely / without me».

³⁹ La *wilderness* dove sceglie di vivere Thoreau, com'è noto, è un bosco a poca distanza da Concord, Massachusetts, dove non era infrequente incontrare altre persone, e lo stesso scrittore spesso tornava a far visita alla città vicina. A partire dal 1846 varie esperienze in Maine, nella *wilderness* vera e propria, avevano cambiato radicalmente l'ideale romantico degli scritti iniziali, mettendolo davanti ad una realtà ben più indomabile e spietata. Come spiega Nash: «occasionalmente cercava le terre selvagge per bisogno di cibo e per l'opportunità di mettere in pratica il suo istinto selvaggio, ma allo stesso tempo sapeva che non vi sarebbe potuto rimanervi per sempre. [...] Per un'esistenza ottimale, pensava Thoreau, si sarebbero dovute alternare *wilderness* e civiltà. [...] Il rurale era il punto d'equilibrio fra i due estremi» (93,95). Una concezione ben lontana dalla scelta estrema di Christopher McCandless, più vicino alle posizioni giovanili di Thoreau che a quelle successive.

sentato dagli imponenti grattacieli della Downtown) sceglie di vivere nella miseria, nella povertà come mancanza di mezzi e non come assenza di beni che predilige un'altra scala di valori. Chi vive in uno stato di povertà nella città rincorre comunque il denaro, ancora più smaniosamente, perché un semplice dollaro è il lasciapassare alla sopravvivenza e questo porta l'uomo a delinquere e mendicare: la Los Angeles di Chris è attraversata da uomini, per lo più neri, che vagano senza meta come fantasmi, fra luci che assumono toni infernali e nel più totale disinteresse della popolazione agiata che continua la propria vita di svago e la rincorsa economica a pochi isolati di distanza. Ben diversa è la società offerta dalla natura dove ogni frutto o animale si presenta gratuito e universalmente condiviso. La città, agli occhi di Chris, è il luogo della divisione e dell'indifferenza: invece di civilizzare l'uomo lo degrada allo stadio più ferino, allontanandolo dalla sintonia creata dalla natura dove ogni componente si fonde in un tutto che coopera per il bene collettivo.

Il dio nella wilderness

La visione che Chris ha della natura non è però completamente positiva: nei suoi mesi in Alaska, il contatto diretto con le drastiche leggi delle terre selvagge lo porta a cambiare la sua percezione; quello che all'inizio era un luogo ingenuo e pronto ad accoglierlo si trasforma in un mondo dove prevale una sorta di decalogo sovraumano che seleziona i più forti e permette loro di sopravvivere a scapito dei più deboli. Chris non fa altro che raggiungere la stessa consapevolezza a cui, più di un secolo prima,

erano giunti gli esploratori e i letterati romantici trovatisi di fronte alla *wilderness* vera e propria, senza nessuno sconto. La natura selvaggia non è egoista e non difende il proprio interesse individuale così come fanno gli uomini; allo stesso tempo però non è neanche amica dell'uomo, anzi, a momenti la sua potenza e la sua logica inesorabile sembrano sopraffarlo: «Si avvertiva chiaramente la presenza di una forza ostile all'uomo. Era un luogo di superstizioni e riti pagani, fatto per essere abitato da uomini più vicini alle pietre e agli animali selvaggi che a noi»⁴⁰, spiega la voce del protagonista, mentre il cadavere dell'alce uccisa per la sopravvivenza (come fonte di sussistenza) diventa cibo per i lupi. Parole che sembrano di Chris ma furono in realtà scritte da Thoreau a seguito della sua esperienza sul monte Katahdin, che cambiò la sua prospettiva nei confronti della *wilderness*⁴¹. Con questa citazione Penn fa ripercorrere al suo protagonista la strada del trascendentalismo ottocentesco, dove l'entusiasmo e la venerazione della natura si tramutò spesso in terrore ed angoscia di fronte alle vere terre selvagge.

È qui che Chris ha il suo primo incontro con la morte, presagio del tragico epilogo della sua avventura: come

⁴⁰ «There was clearly felt the presence of a force not bound to be kind to men. It was a place of heathenisms and superstitious rites, to be inhabited by men near of kin to the rocks and to the wild animals than we».

⁴¹ Con esattezza, il passo è tratto dai resoconti scritti da Thoreau ed intitolati *The Maine Woods* (94-95). Già nella nota precedente si è accennato al cambio d'opinione di Thoreau a seguito del soggiorno in Maine: nell'analisi di Nash, «le sue aspettative erano grandi in quanto sperava di trovare un'America genuina e primordiale; ma il contatto con la vera *wilderness* nel Maine lo colpì in modo assai diverso dall'idea di *wilderness* di Concord. Invece di uscire dai boschi con un più profondo apprezzamento delle terre selvagge, Thoreau sentì un maggiore rispetto per la civiltà e comprese che fosse necessario un equilibrio» (91).

avviene per qualsiasi altro ribelle del grande schermo, spesso è il decesso di un animale⁴² ad anticipare una tragedia più grande, quella che coinvolgerà il protagonista, e lo porta di colpo a scontrarsi con la realtà – acuendo la ribellione ma anche creando un momento di crisi profonda nel porre un limite allo sconfinato desiderio di libertà e frenando le potenzialità che ogni giovane ribelle riponeva nella sua rivolta. «Una delle più grandi tragedie della mia vita» è la miglior descrizione che Chris riesce a trovare: a spaventare lui, come ogni altro ribelle, non è la morte in sé, ma l'orrore causato dall'inutilità e dalla solitudine del momento. Perché è morta quell'alce, sembra chiedersi Chris, se la sua uccisione non è servita a procurami cibo? È questa l'unica forma di giustizia offerta dalla natura?

Il senso di solitudine provocato da una tale esperienza è accresciuto dal capitolo del film successivo alla

⁴² Il primo incontro di Tim con la morte in *The Dangerous Lives of Altar Boys* (2002) è l'incontro con il cadavere di un cane, abbandonato sul ciglio della strada: «Nessuno è venuto ad aiutare questo cane» è il suo doloroso commento, mentre cerca inutilmente di riportarlo in vita. Anche Donnie Darko, nell'omonimo film (2001), parlando della paura della morte alla sua psicanalista ricorda quella del suo cane: DONNIE – Ogni creatura sulla terra quando muore è sola. [...] Ho pensato a Callie, il mio cane. È morto quando avevo otto anni. Si andò a rintanare sotto il portico. DR. THURMAN – Per morire? DONNIE – Per restare solo. DR. THURMAN – Tu ti senti solo in questo momento? DONNIE – Non lo so. O meglio, vorrei credere il contrario ma non ho mai avuto nessuna prova, quindi ho anche smesso di discuterne, tanto anche se passassi tutta la vita a studiare e a valutare i pro e i contro alla fine non avrei prove comunque. Allora tanto vale non discuterne più. È assurdo. DR. THURMAN – La ricerca di Dio è assurda? DONNIE – Lo è se ognuno muore da solo. DR. THURMAN – Questo ti spaventa? DONNIE – Non voglio restare solo.

Nelle parole di Donnie, la morte si lega inevitabilmente al tema della solitudine e della ricerca di Dio; come Donnie troverà un significato alla sua esistenza nel sacrificio per l'altro, Chris scoprirà che è nel vivere per gli altri e con gli altri che si raggiunge la vera felicità.

sequenza, quello dedicato alla famiglia: se l'esperienza della città e della società fa maturare Chris introducendo il capitolo intitolato *La maturità* (traduzione di *Manhood*, termine che manca di un esatto corrispondente in italiano), è *Family* la parola che appare sullo schermo come duro contrappunto alla totale solitudine della sua condizione, solo ed inerme di fronte all'effimera condizione umana. Il parallelo delle due realtà, quella urbana legata alla società e quella della *wilderness* legata all'individuo ed alla solitudine, fa apparire le due condizioni molto più vicine di quanto potrebbero sembrare: entrambe provocano in Chris un'evoluzione, sono fonte di una nuova consapevolezza. Nel primo caso Chris diventa finalmente uomo; la scelta lessicale non è affatto casuale – il termine *manhood* invece di *adulthood*, distinzione possibile in inglese, esemplifica una crescita umana e spirituale ancor prima che biologica e sociale, evitando le implicazioni del termine adulto per aprirsi ad una condizione universale; nel secondo caso, il senso di abbandono dovuto al primo incontro con la morte porta Chris ad accorgersi dell'importanza dell'altro.

Ed è questa la più grande conquista del viaggio di Chris, raggiunta in uno dei momenti più struggenti del film: se lo scopo di ogni viaggio nel continente americano non può che essere quella ricerca della felicità già impressa nella carta e nello spirito del popolo statunitense dalla nascita della nazione⁴³, Chris scopre che il senso vero della vita, tanto ricercato, lo strumento per sfiorare con un dito una possibile felicità, risiede

⁴³ Come è noto, la Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America, la cui ratifica segna la nascita della nazione e la fine del dominio britannico, elenca tra i diritti inalienabili dell'uomo anche la ricerca della felicità (53).

proprio negli affetti; una società non opulenta, diversa da quella estraniante proposta dalla città o dall'ipocrisia familiare, ma quella formata da chi veramente si ama, perfezionata anche attraverso la comprensione e il perdono nell'ottica cristiana suggerita dalle parole di Ron, anziano amico di Chris e forse l'unico vero padre putativo del ragazzo in tutto il film. In un momento precedente Leonard Knight, il vecchio costruttore di Salvation Mountain che compare come se stesso nel film, aveva già suggerito al giovane la risposta a cui era giunto nella sua personale ricerca di senso: Dio ci ama, e l'amore da lui trasmesso pervade il mondo e porta anche l'uomo ad amare gli altri. Salvation Mountain è un monumento tangibile alla condivisione, testimonianza di una società fondata sulle relazioni umane disinteressate, senza alcun intento capitalista⁴⁴. Il dio nella *wilderness* spalanca davanti a Chris la strada della verità, ma esige in cambio il dono della vita stessa, estremo pedaggio di una felicità trovata nella natura ma che supera i limiti terreni e non può convivere con la realtà immanente di un essere umano. Le terre selvagge sono un luogo al confine con lo spazio divino, un giardino dell'Eden in cui l'albero della conoscenza offre

⁴⁴ I materiali con cui è costruita Salvation Mountain vengono in buona parte dai doni degli abitanti della valle vicina, come spiega Knight, e l'intera montagna è concepita come un tributo all'amore: «Ho tanti amici giù nella valle che mi vogliono bene, anzi, io penso che è tutto il mondo a volermi bene. Io voglio essere così saggio da ricambiarli e questo è il modo, e la cosa mi emoziona molto». Si ricordi anche la non casuale presenza di una portiera d'automobile: il simbolo del capitalismo viene distrutto ed elevato sulla cima di un tempio dedicato all'amore e alla ricerca di Dio. Per conoscere l'interessante storia di Salvation Mountain e del suo costruttore, che ha lasciato il New England per cercare Dio nel deserto dell'Ovest, si veda *Salvation Mountain: The Art of Leonard Knight*, scritto da Knight stesso.

i suoi frutti all'uomo in cambio del bene più prezioso: la sopravvivenza.

«La felicità è reale solo se condivisa»⁴⁵ è la verità che finalmente Chris riesce ad intravedere e accoglie con lacrime dolenti per una consapevolezza sì raggiunta, ma troppo tardi. Solo questa nuova scoperta permetterà a Chris di realizzare il suo percorso spirituale e avvicinarsi a Dio: la sua morte viene dipinta non solo come un martirio ed un sacrificio ma anche come una sorta di assunzione, dove finalmente la sua anima è pronta ad accogliere il divino con pienezza. Ogni rancore è sepolto, ha lasciato spazio al perdono e alla comprensione, ad una riconciliazione con i genitori, ma anche ad una gioia particolare: la ribellione ha portato alla morte ma anche ad una sapienza più grande dell'uomo stesso, quasi che il raggiungimento della verità sia un evento tanto vasto e incontenibile da non poter convivere con la limitata condizione umana. Chi la raggiunge come Chris non può che oltrepassare la vita e tornare a Dio, un Dio che trascende la religione e che Penn non connota come realtà dottrinale. Un Dio romantico, intrinsecamente americano, frutto della consapevolezza che vi è qualcosa che muove la *wilderness*, uno spirito nella natura che ha portato Chris fino all'aspro paesaggio dell'Alaska per concedergli la verità e poi ricondurlo a sé.

Opere citate

La Bibbia. Edizione CEI. Casale Monferrato: Piemme, 2002.
 Bisutti, Francesca. «Il sogno senza limiti. Piccola storia della frontiera». In *Il Sogno delle Americhe: Promesse e Tradi-*

⁴⁵ «Happiness only real when shared».

- menti. A cura di Francesca Bisutti, Patrizio Rigobon, Bernard Vincent. Padova: Studio Editoriale Gordini, 2007.
- Bourke-White, Margaret. *At the Time of the Louisville Flood*. 1937. *Life* (15 Febbraio 1937).
- Cagidemetro, Alide. *Verso il West: l'autobiografia dei pionieri americani*. Vicenza: Neri Pozza, 1983.
- Camus, Albert. *L'uomo in rivolta* [*L'homme révolté*, 1951]. Prefazione di Corrado Rosso. Traduzione di Liliana Magrini. Milano: Bompiani, 2005.
- Considine, David M. *The Cinema of Adolescence*. Jefferson, NC: McFarland, 1985.
- «The Declaration of Independence». In *The Declaration of Independence and The Constitution of the United States*. Introduzione di Pauline Maier. New York: Bantam Books, 1998.
- Escobar, Roberto. «Nelle terre estreme». *Il Sole 24 Ore* (3 Febbraio 2008).
- Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions Publishing, 1958.
- Francesco d'Assisi. «Laudes creaturarum, o Cantico di Frate Sole». In *Poeti del Duecento*. Vol. I. A cura di Gianfranco Contini. Milano: R. Ricciardi, 1960. 33-34.
- Giancristofaro, Raffaella. «*Into the Wild*: un meraviglioso poema visivo che riconcilia con il cinema. Mai enfatico, indipendente nel pensiero». *Film TV* <www.film.tv.it>.
- Harris, Thaddeus Mason. *The Journal of a Tour into the Territory Northwest of the Allegheny Mountains*. Boston: Cornhill, 1805.
- Hesse, Hermann. *Siddharta* [1922]. Traduzione di Massimo Mila. Barcellona: Bibliotex, 2002.
- Iacopo da Varazze. *Legenda Aurea* [1298]. Traduzione e cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone. Torino: Einaudi, 1995.
- «*Into the Wild*». *The Internet Movie Script Database (IMDb)*. <<http://www.imfdb.org/scripts/Into-the-Wild.html>>.
- Knight, Leonard e Larry Yust. *Salvation Mountain: The Art of Leonard Knight*. Green Forest, AR: New Leaf Press, 1998.
- Krakauer, Jon. *Into the Wild* [1996]. London: Pan Macmillan, 2007.

- Mereghetti, Paolo. «Sean Penn, grande viaggio nella Natura alla scoperta di ciò che abbiamo dentro». *Corriere della Sera* (25 Gennaio 2008).
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. New Haven, London: Yale University Press, 1967.
- Quinn, Anthony. «*Into the Wild: A Holy Fool, Half-baked in Alaska*». *The Independent* (9 Novembre 2007).
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye* [1951]. London: Penguin Books, 1994.
- Scott, A. O. «Following his Trail to Danger and Joy». *The New York Times* (21 Settembre 2007).
- Shary, Timothy. *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Sollazzo, Boris. «Penn, Hirsch e Vedder liberi e "selvaggi"». *Liberazione* (25 Gennaio 2008).
- Thoreau, Henry David. «The Maine Woods». In *The Writings of Henry David Thoreau, Riverside Edition*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1893.
- . *Walden, or, Life in the Woods* [1854]. New York: Dover Publications, 1995.
- Vedder, Eddie. «Far Behind». *Into the Wild: Music from the Motion Picture*. Sony BMG, 2007.
- . «Society». *Into the Wild: Music from the Motion Picture*. Sony BMG, 2007.

Film citati

- L'attimo fuggente* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, USA, 1989)
- The Dangerous Lives of Altar Boys* (Peter Care, USA, 2002)
- Donnie Darko* (Richard Kelly, USA, 2001)
- Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, USA, 1955)
- Into the Wild – Nelle terre selvagge* (*Into the Wild*, Sean Penn, USA, 2007)
- Il selvaggio* (*The Wild One*, Laszlo Benedek, USA, 1953)
- Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, USA, 1955)

«Solo i giovani hanno di questi momenti»
Joseph Conrad, *La linea d'ombra*

Quindici storici del cinema e della letteratura si trovano per scrivere di giovani e cinema. Ne esce il ritratto di una gioventù senza speranza, senza avvenire, alla ricerca di una identità progressivamente divenuta fluida, liquida, indeterminata, impossibile. Leggendo queste pagine dunque il lettore troverà un ritratto aspro della realtà, una denuncia che lascia aperta la domanda se questa mancanza di speranza e di prospettive sia una definitiva perdita di senso del mondo capitalista o se sia una fase drammatica di trasformazione.

dalla introduzione di
Giovanni Levi, storico

Molti dei capolavori analizzati nel percorso di questo volume sono esempi impressionanti di questa straordinaria capacità del cinema, quando è autentica arte, di far brillare alla coscienza l'infinito passando per le "vie strette" delle circostanze e dei rapporti umani, sempre limitati e contraddittori. Gran parte delle vicende narrate sono infatti parabole tragiche, testimonianze struggenti – perché quasi sempre attraverso la "via negativa" – dell'insopprimibile domanda di infinito che abita il cuore dell'uomo anche in un'epoca travagliata come la nostra.

dalla postfazione di
Angelo Scoka, patriarca di Venezia

Contributi di
Francesca Bisutti, Claudio Bondì, Fabrizio Borin, Enric Bou,
Nino Briamonte, Marco Ceresa, Marco Dalla Gassa, Roberto Ellero,
Marina Magrini, Maria Roberta Novielli, Paolo Puppa, Andrea
Vesentini, Michela Vanon Alliata, Antonio Vitti, Lina Zecchi.



Euro 12,00