



Proposte creative intorno al viaggio e ai diari di viaggio, a partire dall'opera del pittore Luigi Capece

Propuestas creativas alrededor del viaje y de los diarios de viaje, a partir de la obra del pintor Luigi Capece

Mariapaola Piscitelli

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universitat de Barcelona
Tesi Doctoral

Propuestas creativas alrededor del viaje y
de los diarios de viaje, a partir de la
obra del pintor Luigi Capece

Mariapaola Piscitelli



Universidad de Barcelona
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura
Programa de Doctorado “La realitat assetjada: posicionaments creatius”

Propuestas creativas alrededor del viaje y de los diarios de viaje,
a partir de la obra del pintor Luigi Capece

Mariapaola Piscitelli

Director: Dr. Miquel Quílez Bach

Barcelona 2013



Proposte creative intorno al viaggio e ai diari di viaggio, a partire dall'opera del pittore Luigi Capece

Propostes creatives al voltant del viatge i dels diaris de viatge, a partir de l'obra del pintor Luigi Capece

Creative projects based around travel and travel sketchbooks, starting from the work of the painter Luigi
Capece

A Luigi, mi abuelo

Sumario

Esquema de la tesis	1
Resumen (castellano)	6
Resum (català)	8
Abstract (inglés)	10
Introducción	12
<i>Motivaciones</i>	12
<i>Estructura</i>	13
<i>Justificación</i>	14
<i>Objetivos</i>	14
<i>Metodología</i>	15
<i>Análisis de la primera parte: La teoría del Viaje</i>	15
<i>Análisis de la segunda parte: La Práctica del Viaje</i>	16
Resumen de los capítulos de la tesis	18
<i>Primera Parte - La teoría del viaje</i>	18
<i>Resumen CAP. I – primera parte</i>	18
<i>Resumen CAP. II – primera parte</i>	22
<i>Resumen CAP. III – primera parte</i>	25
<i>Resumen CAP. IV – primera parte</i>	28
<i>Segunda Parte - La práctica del viaje</i>	30
<i>Resumen CAP. I – segunda parte</i>	30
<i>Resumen CAP. II – segunda parte</i>	32
<i>Resumen CAP. III – segunda parte</i>	34
<i>Resumen CAP. IV – segunda parte</i>	35
<i>Resumen CAP. V – segunda parte</i>	36
Conclusiones	37

Esquema de la tesis (en lengua castellana)

(nota: las paginas hacen referencia al volumen que constituye el texto en italiano)

Resumen	13
Introducción	15
<i>Motivaciones</i>	15
<i>Estructura</i>	16
<i>Justificación</i>	17
<i>Objetivos</i>	17
<i>Aportación personal a la investigación</i>	17
<i>Metodología</i>	17
<i>Análisis de la primera parte: La teoría del Viaje</i>	18
<i>Análisis de la segunda parte: La Práctica del Viaje</i>	18
<u>Parte Primera - La teoría del viaje</u>	
Cap. I - Anatomía del viajar	25
I.1 - El viaje	27
<i>I.1.1. El viaje en la antigüedad</i>	29
<i>I.1.2 Del Medioevo al Grand Tour</i>	32
<i>I.1.3 Romanticismo</i>	36
<i>I.1.4 El Noveciento</i>	40
<i>I.1.5 Final del siglo XX y siglo XXI</i>	42
I.2 - ¿Porqué viajar?	50
I.3 - Fases del viaje	59
<i>I.3.1 La preparación</i>	60
<i>Acerca de la elección del sitio</i>	61
<i>Acerca de las expectativas</i>	63
<i>I.3.2 La partida</i>	67
<i>La separación</i>	67
<i>El tránsito</i>	72
<i>Los medios del desplazamiento</i>	74
<i>Caminar: el corazón antiguo del viaje</i>	76
<i>I.3.3 La llegada</i>	79
<i>El viaje interior</i>	84
<i>I.3.4 El retorno</i>	88
<i>Contar el mundo: la elaboración de los recuerdos</i>	89
I.4 - El/la viajero/a	93
<i>Bibliografía Primera Parte - Cap. I</i>	107
Cap. II - Del viaje al arte	111
II.1 - Contar el mundo	113
<i>El viaje sensible en los dibujos y las acuarelas</i>	113
<i>II.1.1 El zen y el arte de dibujar durante un paseo</i>	117
II. 2 - Los artistas viajeros	122
<i>II.2.1 Desde el siglo XIII hasta el Grand Tour</i>	124
<i>Villard de Honnecourt</i>	124
<i>El Renacimiento: Donatello, Brunelleschi, Dürer</i>	124
<i>Grand Tour: Turner</i>	127
<i>II.2.2 El siglo XIX y la primera mitad del siglo XX</i>	130

<i>Orientalismo. Marià Fortuny, Stefano Ussi, Sartorio</i>	130
<i>Eugène Delacroix</i>	135
<i>Roberto Guastalla</i>	137
<i>Josep Tapiró i Baró</i>	137
<i>Prerafaellitas: William Homan Hunt, sir Lawrence Alma Tadema</i>	137
<i>Romanticismo</i>	138
<i>Paul Gauguin</i>	138
<i>Wassily Kandinsky</i>	142
<i>August Macke y Paul Klee</i>	147
<i>Robert y Sonia Delaunay</i>	153
<i>Die Brücke</i>	156
<i>Emil Nolde</i>	157
<i>Max Pechstein</i>	160
<i>Oscar Kokoschka</i>	162
<i>Henri Matisse</i>	164
<i>Wihelm Murnau</i>	178
<i>Lasar Segall</i>	178
<i>Vincent van Gogh</i>	179
<i>Jean Dubuffet</i>	182
II.2.3 - Segunda mitad del siglo XX y XXI	184
<i>Dada</i>	184
<i>Edward Hopper</i>	184
<i>Joan Miró y Shuzo Takiguchi</i>	185
<i>Mark Tobey, Georges Mathieu</i>	185
<i>Nicolas De Staël</i>	187
<i>Mario Schifano, Aldo Mondino, Alighiero Boetti, Luigi Ontani</i>	187
<i>Land Art. Richard Long e Hamish Fulton</i>	188
<i>Gordon Hempton</i>	191
<i>Joseph Beuys</i>	191
<i>Fischli & Weiss, Ed Ruscha, Gabriel Orozco, Mariana Abramovich, Vito Acconci, Sophie Calle, Hiroshi, Sugimoto, Thomas Struth, Pippa Bacca y Silvia Moro, Johan Muyle</i>	192
II.2.4 - El viaje y la creación artística	196
Bibliografía Primera Parte - Cap. II	201
Cap. III - El viaje en los colores de la propia tierra: oleos de Luigi Capece	205
III. 1 - Biografía	207
III. 2 - La pintura	224
III.2.1 - La producción desde el 1930 hasta el 1950 cerca	230
III.2.2 - La producción desde el 1950 hasta el 1970 cerca	252
III. 3 - Los apuntes de viaje	286
III. 4 - Los dibujos y la gráfica publicitaria	302
Bibliografía Primera Parte - Cap. III	325
Cap. IV - El viaje en imágenes y palabras: los diarios de viaje	327
IV. 1 - Historia de los diarios de viaje	328
IV. 2 - Diarios de viaje de científicos	333
<i>John White en la Carolina del Nord</i>	333
<i>Zacharias Wagner en Brasil</i>	333
<i>Duplessis en las Galapagos</i>	334
<i>El viaje entorno al mundo con James Cook</i>	334
<i>Augustin Osmond: diario sobre un barco que transporta esclavos</i>	335
<i>John Washington Price: desde la Irlanda hasta Calcutta</i>	336
<i>Alexander von Humboldt en viaje en América del Sur</i>	336
<i>Meriwether Lewis y William Clark: cuadernos del oeste americano</i>	337

<i>Jean-Baptiste Debret en Brasil</i>	337
<i>Jules Louis Le jeune: expedición a los mares del Sur</i>	338
<i>Hercule Florence: viaje por Brasil</i>	338
<i>Francois-Hippolythe Lalaisse: estudio etnográfico de la Bretaña</i>	339
<i>Charles Darwin y Conrad Martens: la vuelta al mundo con el Beagle</i>	340
<i>Henry Walter Bates: cuaderno de exploraciones naturalistas</i>	341
<i>Félix Régamey: cuadernos del Japón</i>	342
<i>Louis Gabriel Viaux</i>	344
<i>Éduard Mérite: el gran Norte</i>	344
<i>Louis Gain: en Antartida</i>	344
<i>Théodore Monod en el Sahara</i>	344
<i>Jordi Sabater Pi: diarios de campo</i>	345
<i>Fosco Maraini</i>	345
IV. 3 - Diarios de viaje de artistas	347
<i>Jean Pierre Houel: la Italia a través la mirada de un pintor de la Ilustración</i>	347
<i>Charles Alexandre Lesueur: cuadernos de los Estados Unidos</i>	347
<i>Pascal Coste: un arquitecto a Egipto</i>	347
<i>William Turner: cuadernos de Francia y Venecia</i>	348
<i>Los hermanos Goncourt: viaje a Italia</i>	350
<i>Eugène Delacroix: diarios del Maruecos</i>	350
<i>David Roberts: la mirada precisa en los dibujos</i>	355
<i>Johan Barthold Jongkind: cuadernos de vagabundeos</i>	356
<i>Francisco Goya: cuaderno de Italia</i>	357
<i>Monet: cuadernos de apuntes</i>	357
<i>Paul Gauguin: Noa-Noa, viaje a Tahiti</i>	358
<i>Matisse: diarios orientales</i>	362
<i>John Ruskin: acerca de poseer la belleza</i>	363
<i>Eduard Hopper: un americano en Paris</i>	365
<i>Le Corbusier: diarios de viaje y arquitectura</i>	366
<i>David Hockney</i>	369
<i>Miquel Barcelò: diarios de Africa</i>	370
<i>Entrevistas a Miquel Trias, Stefano Faravelli, Eduardo Salavisa</i>	371
Bibliografía Primera Parte - Cap. IV	375

Parte Segunda- La práctica del viaje

Cap. I - Los diarios de viaje en pedagogía	379
I. 1 – El diario de viaje como instrumento de conocimiento y educación de la mirada	380
I. 2 - Propuesta personal: Aplicación pedagógica de los diarios gráficos	385
I.2.1 – Los diarios gráficos en la escuela	385
Porqué utilizar un diario gráfico en la escuela	386
I.2.2 – Aplicación pedagógica de los “diarios gráficos” en los Ciclos Formativos de Grado Superior. La experiencia en la escuela de arte “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat, curso Ilustración	389
I.2.2.a - El diario de viaje (Modulo “Técnicas de la ilustración”), alumnado primer año - ciclo Ilustración, curso 2011/12	389
I.2.2.b – El diario gráfico (Modulos “Dibujo artístico” y “Proyectos de ilustración”), alumnado segundo año - ciclos Ilustración y Animación Audiovisual, cursos 2011/12 y 2012/13	392
I. 3 - Propuesta de proyecto: Diarios fotograficos (la mirada sobre los detalles)	405
I.3.1 Educar con y al arte	405
I.3.2 - La fotografía y la lentitud de la mirada	406
I.3.2.a - Los detalles que representan la totalidad	406
I.3.2.b - La imagen y el fotógrafo	407
I.3.2.c - Viajar y ver	407

I.3.3 - <i>Las ciudades y los cinco sentidos</i>	409
<i>Bibliografía Segunda Parte - Cap. I</i>	421
Cap. II - Mis diarios de viaje	423
II.1 - Introducirse al diario	424
<i>El encuentro con la gente</i>	424
<i>La fusión de texto y dibujos</i>	426
<i>El material</i>	427
II. 2 - Páginas sueltas (2008-2009-2010)	428
II. 3 - Diario oriental: Beijing y Taiwán (2011)	435
<i>Algunos textos de los diarios</i>	437
<i>Diario de Pequín</i>	446
<i>Diario de Taiwán</i>	484
II. 4 - Diario de Castellfollit de la Roca (marzo 2011)	499
II. 5 - Diario de Bruselas (marzo 2011)	501
II. 6 - Diario de Lisboa (marzo 2011)	502
II. 7 - Diario de Palma (marzo 2011)	503
II. 8 - Diario de Malta (aprile 2011)	505
II. 9 - Diario de Modica (Sicilia, luglio 2011)	507
II. 10 - Diario de Torre Guaceto (Puglia, agosto 2011)	519
II. 11 - Diario de Lecce (Puglia, agosto 2011)	525
II. 12 - Diario de Giovinazzo e Cisternino (Puglia, agosto 2011)	529
II. 13 -Diario de Cadaqués (settembre 2011)	531
II. 14 -Diario del Peloponneso (agosto 2012)	533
II. 15 -Diario del zoo de Barcelona (octubre 2012)	569
Cap. III - El viaje al interior del alma: los diarios íntimos	573
III. 1 - Los diarios íntimos	575
III. 2 - Propuesta personal: <i>Carthographie de ma naissance</i>	581
<i>Bibliografía Segunda Parte - Cap. III</i>	595
Cap IV - El viaje hacia el Otro: sobre el viaje y los retratos	597
IV. 1 - El retrato y su evolución	598
IV.1.1 – <i>Género escogido: el retrato</i>	598
IV.1.2 – <i>Viaje a l'interior del cuadro: la evolución de un retrato</i>	604
IV.1.3 – <i>Estudios acerca del processo de evolución de un retrato</i>	609
<i>Ejercicio nº 2</i>	610
<i>Ejercicio nº 8</i>	612
<i>Ejercicio nº 10</i>	614
<i>Ejercicio nº 13</i>	616
<i>Ejercicio nº 17</i>	618
<i>Ejercicio nº 20</i>	620
<i>Ejercicio nº 24</i>	622
<i>Ejercicio nº 25</i>	623
<i>Ejercicio nº 26</i>	624
<i>Ejercicio nº 30</i>	626
<i>Ejercicio nº 32</i>	628
<i>Ejercicio nº 33</i>	630
<i>Ejercicio nº 38</i>	631
<i>Ejercicio nº 40</i>	632
<i>Ejercicio nº 40</i>	633
<i>Ejercicios nº 45-54</i>	634
IV. 2 – Propuesta personal: Cruzar fronteras	640
IV.2.1 - <i>Título y razones del proyecto</i>	641

IV.2.2 - De donde parto	642
IV.2.3 - Serie “Cruzar fronteras (miradas sobre las culturas)” (2009)	647
IV.2.4 - Cuales son mis referentes	653
IV.2.4.a - El viaje como medio para adquirir nuevos códigos expresivos	653
IV.2.4.b - El retrato como espejo del alma	653
IV.2.5 - Descripción del proyecto	657
V.2.5.a - Idea	657
IV.2.5.b - Características del material ilustrativo propuesto	658
IV.2.5.c - Organización del tiempo y recursos necesarios	658
IV.2.6 - Donde llegar: presentación y instalación	659
Bibliografía Segunda Parte - Cap. IV	665
Cap. V – El viaje hacia la ausencia	667
V. 1 - Los objetos como retratos	668
V. 2 - Propuesta personal: <i>El tiempo y la memoria</i> (desde presencia hacia la ausencia)	670
<i>El tiempo y la memoria</i>	671
Conclusiones	701
Agradecimientos	706
Bibliografía general	708

Resumen

El presente trabajo se configura a través de la confluencia de tres ejes fundamentales, todos ellos en consonancia con las características de la autora y relacionados entre sí. En primer lugar, cabe mencionar la idea de viaje, desplazamiento interior o exterior, en el que el viajero toma obligada consciencia de sí mismo y enriquece su experiencia existencial, lo que en el ámbito del artista practicante se traduce normalmente en una serie de eclosiones y cambios que pueden llegar a alterar signos identitarios o su significante, tales como el uso de la luz, la forma o el color.

En segundo término, y con un carácter plenamente emotivo, la significación apuntada alcanza una intensa importancia al ser referida al pintor Luigi Capece, abuelo materno de la autora, al que no llegaría a conocer personalmente y del que obtuvo enseñanzas implícitas a través de la observación de su variada y coherente obra pictórica, así como de su relación con el tiempo propio de su ejecución. La incorporación de este segundo aspecto se produce en el transcurso del desarrollo del trabajo, al percatarse de una suerte de relación con la investigación iniciada.

Finalmente advertir que de las mencionadas confluencias surge la necesidad de desarrollar la propia experiencia artística, como una respuesta soñada cuyo estímulo coincide con el propio deseo de viajar, recoger en una suma las experiencias vividas y trasladarlas inevitablemente al proceso creativo en el que se halla sumida la autora.

El tema del viaje es extenso e incluye un abanico policromo de metáforas y sugerencias, por lo que el presente trabajo está construido sobre una estructura ramificada, determinada por las aproximaciones realizadas desde distintos puntos de vista.

El objetivo ha sido estudiar la relación viaje-arte y reflexionar sobre la experiencia del viaje desde el punto de vista del pintor, tras investigar en las obras de diversos artistas, para finalmente ofrecer la propia mirada proponiendo un acercamiento tanto desde la didáctica como a través de la práctica artística realizando distintos tipos de viajes.

La estructura del trabajo se fundamenta sobre una parte teórica y una parte experimental. En la parte teórica, se contextualiza el tema del viaje, analizando la historia, las fases y los motivos que empujan a viajar y la figura del viajero. Para reflexionar sobre la relación entre viaje y arte, se considera la experiencia de diferentes artistas viajeros, en particular pintores del s. XIX y la primera mitad del s. XX. El viaje es importante en la trayectoria formativa y profesional de los artistas, propiciando cambios en la propia paleta de colores e introduciendo nuevas visiones de la luz. El sentido profundo de esta experiencia no es tanto la distancia, o ir a lugares exóticos, sino está en la renovación de la mirada, poniendo atención en los pequeños detalles.

Se analiza con especial atención la obra del artista de Apulia (Italia) Luigi Capece quien solía recorrer los campos y el casco antiguo de su ciudad natal con pequeñas tabletas y pinturas al óleo para atrapar colores e imágenes en apuntes frescos y así contar historias. El suyo era un viaje al interior de los colores de su tierra. El estudio de este artista no sólo permite profundizar desde la proximidad la relación entre desplazamientos y obra, también ha permitido a la autora realizar un viaje más profundo hacia los orígenes para

encontrar las motivaciones que han generado la presente tesis: se indaga en la historia que cada uno conserva en el inconsciente, una historia vivida hecha de memorias y afectos, y que posteriormente marca todas las elecciones que se puedan tomar.

A continuación se diserta sobre una de las herramientas de trabajo de artistas y viajeros, el diario de viaje: instrumento para explicar el mundo en imágenes y palabras. El diario permite dar cuerpo a sensaciones fugaces destinadas a perderse, creando un diálogo fresco y espontáneo entre el artista y su experiencia de viaje, con una visión detallada y ralentizada de un ambiente.

En la segunda parte se ponen en práctica los análisis y reflexiones que se extraen de los precedentes estudios. En ella se proponen miradas personales sobre el viaje, sea a través de la didáctica del arte sea mediante la práctica artística. Por lo que concierne a la didáctica, se adaptan los diarios gráficos a la programación de un ciclo formativo de grado superior en ilustración. Se concluye que son instrumentos útiles para la educación de la mirada permitiendo experimentación, equivocarse, favoreciendo la libertad de expresión, la espontaneidad y la observación del propio proceso de búsqueda personal.

La parte de práctica artística se desarrolla a través de cuatro viajes simbólicos: hacia *lo desconocido*, por medio de los apuntes al natural tomados en los propios diarios; hacia *el otro* por medio de retratos al óleo de mujeres de diferentes culturas; hacia *el alma* representado a través de la cartografía de la propia alma, un trabajo que pasa de lo bidimensional de una libreta a lo tridimensional con una *performance*; y hacia *la ausencia* a través de fotografías de espacios vacíos y objetos que han pertenecido a los ausentes.

El tema del viaje se ha convertido en un vehículo que ha permitido unir diversas cuestiones, todas ellas relacionadas entre sí, y crear una propia pluralidad del lenguaje para discernir sobre sentimientos, como el amor, la ausencia. En definitiva, las experiencias vividas, el aprendizaje constante y el crecimiento personal han marcado el trayecto hasta el momento, no obstante el itinerario queda abierto dejando la posibilidad de emprender nuevos recorridos.

Resum

El present treball es configura a través de la confluència de tres eixos fonamentals, tots ells en consonància amb les característiques de l'autora i relacionats entre si. En primer lloc, cal esmentar la idea del viatge, desplaçament interior o exterior, en el qual el viatger pren obligada consciència de si mateix i enriqueix la seva experiència existencial, el que en l'àmbit de l'artista pràcticament es tradueix normalment en una sèrie d'eclosions i canvis que poden arribar a alterar signes identitaris o llur significat, així com els usos de la llum, la forma o el color.

En segon terme, i amb un caràcter plenament emotiu, la significació apuntada assoleix una intensa importància al ser referida al pintor Luigi Capece, avi matern de l'autora, al que no va arribar a conèixer personalment i del qual va obtenir ensenyaments implícits a través de l'observació de la seva variada i coherent obra pictòrica, així com la de la seva relació amb els temps propis de la seva execució. La incorporació d'aquest segon aspecte es produeix en el transcurs del desenvolupament del treball, en adonar-se d'una sort de relació amb la investigació iniciada.

Finalment advertir que de les mencionades confluències sorgeix la necessitat de desenvolupar la pròpia experiència artística, com una resposta somniada, l'estímul de la qual coincideix amb el propi desig de viatjar, agrupar en una suma les experiències viscudes i traslladar-les inevitablement al procés creatiu en el que es troba immersa l'autora.

El tema del viatge és extens i inclou un ventall policrom de metàfores i suggestions, per això aquest treball està construït sobre una estructura ramificada, determinada per l'aproximació realitzada des de diferents punts de vista.

L'objectiu ha estat estudiar la relació viatge-art i reflexionar sobre l'experiència del viatge des del punt de vista del pintor, a partir de la investigació en les obres de diversos artistes, per finalitzar oferint la pròpia mirada proposant un apropament, bé des de la didàctica, o per mitjà de la pràctica artística, amb la interpretació de diferents viatges possibles.

L'estructura del treball es fonamenta sobre una part teòrica i una part experimental. En la part teòrica, es contextualitza el tema del viatge, s'analitza la història, les fases i els motius que empenyen a viatjar, així com la figura del viatger. Per tal de reflexionar sobre la relació entre viatge i art, es considera la experiència de diferents artistes viatgers, en particular pintors entre el XIX i la primera meitat del segle XX. El viatge es important en la trajectòria formativa i professional dels artistes, ha propiciat canvis en la pròpia paleta de colors i introduïnt noves visions de la llum. El sentit profund d'aquesta experiència no és tan la distància, ol anar a llocs exòtics, sinó que es troba en la mirada renovada, parant atenció als petits detalls.

S'analitza amb especial atenció l'obra de l'artista de Apulia (Itàlia) Luigi Capece, qui acostumava a recórrer els camps i el casc antic de la seva ciutat natal amb tauletes i colors a l'oli, per tal d'atrapar tonalitats i imatges per mitjà d'apunts frescos, i d'aquesta manera narrar històries. El seu era un viatge a l'interior dels colors de la terra. L'estudi d'aquest artista no tan sols ha permès aprofundir des de la proximitat la relació entre desplaçament i obra, també ha permès a la autora realitzar un viatge més profund vers els orígens, per trobar-hi les motivacions que han generat aquesta tesi: s'indaga

en la història que cadascú conserva en l'inconscient, una història viscuda feta de memòria i afectes, i que marca totes les eleccions que es poden prendre.

A continuació es disserta sobre una de les eines de treball d'artistes i viatgers, el diari de viatge: instrument que serveix per explicar el món per mitjà d'imatges i de paraules. El diari dóna cos a sensacions fugisseres i destinades a perdre's, permet un diàleg fresc i espontani entre l'artista i la seva experiència de viatge, amb una visió detallada i pausada d'un ambient.

A la segona part es posen en pràctica els anàlisis i reflexions que s'extrauen dels precedents estudis. En ella es proposen mirades personals sobre el viatge, per mitjà de la didàctica de l'art i la pràctica artística. Pel que fa a la didàctica, s'adapten els diaris gràfics a la programació d'un cicle formatiu de grau superior en il·lustració. Es conclou que són instruments útils per a l'educació de la mirada, per experimentar i equivocar-se, afavoreixen la llibertat d'expressió, l'espontaneïtat i l'observació del propi procés de recerca personal.

La part de la pràctica artística es desenvolupa a través de quatre viatges simbòlics: vers *el desconegut*, per mitjà dels apunts al natural presos en els propis diaris; vers *l'altre* per mitjà de retrats a l'oli de dones de diferents cultures; vers *l'ànima* representat per la cartografia de la pròpia ànima, un treball que passa de l'espai bidimensional d'una llibreta a l'espai tridimensional mitjançant una performance; i vers *l'absència* per mitjà de fotografies d'espais buits i objectes que van pertànyer als absents.

El tema del viatge s'ha convertit en un vehicle que ha permès unir diverses qüestions, totes relacionades entre elles, i crear una pròpia pluralitat del llenguatge per discernir sobre sentiments, com l'amor, l'absència. En definitiva, les experiències viscudes, l'aprenentatge constant i el creixement personal han marcat el trajecte fins al moment, no obstant l'itinerari queda obert i deixa la possibilitat d'emprendre nous recorreguts.

Abstract

This thesis is organised through the convergence of three fundamental axes, all interrelated and in line with the personality of the author.

Firstly, the idea of travel, both internal and external, where the traveller is obliged to find self-consciousness and enriches his or her existential experience. For the practicing artist this normally results in a series of developments and changes which can alter his artistic identity, such as in his use of light, shape and colour.

What is described above reaches an intense, emotional importance when applied to the painter Luigi Capece, maternal grandfather of the author. The author never knew him personally but did learn through observation of Capece's varied and coherent pictorial work and its relationship with the time of its execution. The addition of this theme occurred during the development of the work, making a connection with the investigation that was already under way.

Finally, from this convergence arises the need to develop the author's own artistic experience, as a response to the desire to travel, to live all possible experiences and to integrate these into the creative process in which the author is submerged.

Travelling is a very extensive subject and includes a polychromatic range of metaphors and suggestions. As a result, this work is built on a branched structure, determined by approximations made from different points of view.

The aim is to study the relationship between travel (in the wider sense of the tour) and art and to reflect on the experience of travelling from the point of view of the painter, through research into the work of different artists. The aim, then, is to finally offer the author's own perspective, by proposing an approach to teaching and artistic practice based on travel.

The structure of the thesis is based on both the theoretical and the experimental.

On the theoretical side, it contextualises the theme of travelling, looking at the history of travel, the reasons that impel people to travel and the figure of the traveller. To reflect on the relationship between travel and art, the thesis considers the experience of different travelling artists, particularly painters between the 19th and mid 20th century.

Travelling is important in the educational and professional career of artists, encouraging changes in their own colour palette and introducing new visions of light. The deeper meaning of this experience does not reside in physical distance or the act of going to exotic places but in the renewal of the gaze or look, which enables the artist to pay attention to small details.

The work of Luigi Capece, an Italian artist from the region of Apulia, is analyzed in particular detail. Capece used to travel all over the town and its surrounding fields with his oil paintings to capture colours and images, making fresh notes and, therefore, telling stories. This was a journey into the colours of his country.

The study of this artist not only allows the author to go deeper into the relationship between travel and artistic work, but has also enabled the author to take a deeper look into her own origins, to find the motivation that has led her to produce this thesis. It investigates a story that everyone keeps in

their unconscious, a tale made of memories and affections, which in turn determine all choices that can be made in the future.

The thesis then examines one of the primary working tools of artists and travellers, the travel diary (travel log): a tool to explain the world in pictures and words. Travel diaries can express sensations destined otherwise to be lost, creating a fresh and spontaneous dialogue between the artist and his travelling experience and offering a detailed and unhurried insight into an environment.

In the second part of the thesis reflections and analysis taken from previous studies are put into practice. It includes personal views about the journey, either through artistic education or through the practice of art. Concerning didactics, graphics diaries are considered as a means of illustration, with the conclusion that they are useful tools for educating the student's gaze, allowing experimentation and mistakes and encouraging freedom of expression, spontaneity and observation of the process of personal search.

The author then explains how artistic practice develops through four symbolic journeys: towards *the unknown*, through notes taken in the travel logs, towards *the other*, through oil portraits of women from different cultures, towards *the soul*, represented by mapping the soul, a study that goes from two-dimensional to three-dimensions by means of *performance*, and towards *the absence*, through photographs of empty spaces and objects that belonged to the people who were once there.

The theme of travelling has become a vehicle that has allowed the author to link various issues, all interrelated, and to create a plurality of languages to talk about feelings, such as love and absence.

In short, experience, constant learning and personal growth have long marked the practice of travel; yet the itinerary is still open for new paths.

Introducción

El presente trabajo tiene como base el viaje, un argumento rico en metáforas. En particular, se ha querido reflexionar sobre la experiencia del viaje desde el punto de vista del pintor, que se traduce en bocetos rápidos, rayos de luz, tal como son las acuarelas o los óleos que se realizan durante un recorrido.

Motivaciones

Varias veces me he preguntado acerca del porqué empezar una búsqueda acerca de los viajes y la creación artística. Ciertamente el origen de esta búsqueda se encuentra en una gran pasión por viajar, fuente inagotable de enriquecimiento y conocimientos, y el deseo de reflexionar sobre las relaciones entre los distintos aspectos del viaje y la creación artística. No obstante las razones profundas habría que encontrarlas en mi propia historia, en mis raíces, en una persona que, aunque indirectamente a través de sus pinturas, ha formado mi parte artística.

Por lo tanto, el primer viaje que me propongo es un viaje *hacia los orígenes*, hacia mis propios orígenes.

Hace años, durante los primeros cursos en la Academia de Bellas Artes de Bari, empecé un estudio sobre mi abuelo, Luigi Capece, para recoger la mayor parte de su obra, entre pinturas y obra gráfica publicitaria, y así poderlo conocer mejor a través de sus trabajos. Junto a los testimonios ofrecidos generosamente por familiares y conocidos durante el estudio, las pinturas que poco a poco encontraba eran todas pequeños encajes que me han permitido reconstruir no sólo la actividad del artista, sino también la de la persona, que no tuve la posibilidad de conocer y que hasta aquel momento había descubierto sólo a través de sus cuadros. He crecido rodeada por sus pinturas, que de pequeña me detenía a observar, de las miradas de sus retratos, de la fuerza de sus paisajes, de las pinceladas rápidas de azules, amarillos y rojos. Su silenciosa presencia me ha influenciado en cierta manera en mis elecciones artísticas, en mi deseo de dedicarme a los estudios artísticos y en mi vocación de pintora.

En casi tres años he vuelto a recorrer el tejido narrativo de su vida y de su arte, el sentido de sus elecciones pictóricas y he recuperado el hilo conductor que iba tejiendo entre una y otra obra. En parte he reconstruido su itinerario hasta llegar a su última pintura en la que parece condensarse toda una vida dedicada con pasión a la representación de un mundo de imágenes. Y, a pesar de haber encontrado más de quinientos trabajos, aún quedan muchos por descubrir para poder realizar un catalogo completo de su obra, devolverla con renovada nitidez a quienes ya lo conocían y hacerla apreciar a aquellos que aún no la conocen.

Éste ha sido mi primer trabajo de investigación al cual me he dedicado en el momento en que he empezado a sentir la necesidad de volcarme en los estudios artísticos, que desde siempre alimentaba en los años que ejercí de bióloga marina. Los estudios en la Academia de Bari han continuado con un trabajo acerca de los diarios de viaje. El deseo de seguir los estudios artísticos y profundizar en ellos por puro placer de enriquecimiento personal, me llevó a inscribirme en el presente Doctorado.

En estos últimos años he seguido mis investigaciones en torno a los diarios de viaje, indagando en diversos aspectos, lo que me ha ayudado a extenderme en varios campos, a veces alejándome, para después volver a las líneas originales de búsqueda trazadas.

Han sido años de un considerable crecimiento personal, durante los cuales he trabajado alrededor del tema del viaje como eje central del estudio. El viajar siempre ha sido importante en la trayectoria formativa, profesional y en la propia experiencia personal del artista, tal como a menudo viene reflejado en las descripciones y los escritos de los viajeros.

Al extraer las conclusiones del enorme trabajo, he encontrado el hilo que al mismo tiempo me ha permitido cerrar un círculo. He reflexionado sobre la historia que cada uno de nosotros guarda en el inconsciente, una “historia vivida” hecha de memorias y afectos, y que en consecuencia marca todas las elecciones que se hacen y las direcciones que se toman. Indagar sobre las relaciones, con una persona, con un deseo, lleva a reflexionar sobre las bases que están en el origen de la propia vocación.

¿Qué relación entonces podía encontrar entre las pinturas de mi abuelo y el viaje? Muchos de sus paisajes estaban hechos a partir de apuntes que tomaba del natural, sabía que recorría con sus pequeñas tabletas y colores al óleo el centro histórico y los campos de Bari recogiendo bocetos de cielos y vistas de mar y de los interiores del casco antiguo de la ciudad. Ciertamente los suyos no eran viajes exóticos a sitios lejanos, sino que las pequeñas tabletas recogían el sentido profundo y la belleza del viaje, cuando éste es entendido como una mirada renovada sobre la realidad cercana con atención a los pequeños detalles y a las cosas “mínimas”.

Así pues, tal como él recorría su entorno en busca de apuntes para atrapar con colores en sus pequeñas tabletas de contrachapado, así hoy llevo conmigo un diario en el cual dibujo y esbozo con acuarelas mi día a día. De aquí deriva el interés hacia los apuntes tomados del natural, como se hace en el diario de viaje, y el deseo de adentrarme en el tema del viaje para encontrar una relación con la creación artística.

Estructura

Emprender una investigación sobre un tema tan amplio tiene como desventaja el hecho de que puede llegar a ser dispersa. El tema del viaje es extenso y recoge una multitud de significados, a los que se puede acceder desde distintos puntos de vista. Por este motivo el estudio ha sido orientado en diferentes campos y la estructura del trabajo ha ido asumiendo una forma ramificada, en la cual los diferentes capítulos, cada uno de los cuales examina un aspecto del viaje, están íntimamente conectados con constantes referencias internas.

Esquematisando y resumiendo la organización entera del trabajo presenta una estructura *rizomática*, con argumentos encadenados, donde el desarrollo de las reflexiones se ramifica y se expande transversalmente. Dicha ramificación permite la observación del tema de estudio desde distintos puntos de vista. La elección de un planteamiento de este género viene motivada tanto por el mismo tema, que, como se señala anteriormente es muy amplio, como por el hecho de considerar que el mismo conocimiento sea un *unicum* y por lo tanto es interesante una aproximación ecléctica.

En cuanto a los estudios ya existentes sobre este tema, en el estado actual de la investigación hay diferentes autores que analizan la relación *viaje/arte*,

pero siempre desde el punto de vista de la historia del arte.¹ El presente trabajo pretende aportar propuestas originales sobre el tema viaje/arte a partir de la singularidad de mi experiencia, tanto desde el punto de vista de la creación artística como de la didáctica del arte. La parte dedicada a la pedagogía es consecuencia directa de mi experiencia como docente en la escuela de arte y superior de diseño “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat, en el ciclo de formación de grado superior en Ilustración y Animación Audiovisual.

Justificación

La presente investigación se justifica por los factores siguientes:

1. presentar la figura del pintor Luigi Capece como el origen de la motivación de esta tesis;
2. descubrir y aportar nuevos conocimientos sobre las relaciones e influencias que se establecen entre el viajar y la creación artística;
3. investigar sobre la creación de los diarios de viaje a través de su aplicación práctica en la escuela;
4. proponer una visión personal sobre los viajes a través la propia creación artística;
5. por último, pero no menos importante, investigar para un enriquecimiento personal.

Objetivos

Los objetivos propuestos en este trabajo son:

1. vincular el objeto del estudio con el sujeto mismo, la búsqueda artística y el artista en la formulación de una historia vivida que parta de la vivencia *personal* para poder extenderse a lo *general*. Y en un último análisis, indagar acerca de la propia historia personal y presentar la figura del pintor Luigi Capece;
2. demostrar como la experiencia del viaje y de la práctica de tomar apuntes *in situ* ha sido fundamental en el recorrido creativo de diferentes artistas, sobre todo pintores, por ejemplo, al cambiar su paleta de colores y aportar una nueva visión de la luz;
3. considerar el diario de viaje como un útil instrumento de educación de la mirada y por tanto como un eficaz instrumento pedagógico aplicable en las escuelas de arte;
4. reflexionar sobre el acto de viajar y la creación artística.

Aportación personal a la investigación

El presente trabajo como aportación personal añade:

1. el conocimiento de la figura de Luigi Capece, pintor y gráfico publicitario barés activo desde los años '30 hasta los años '70 del siglo XX;
2. un apartado teórico como soporte, que profundiza en las relaciones e influencias recíprocas entre el viaje y la creación artística;

1 Véanse las recientes publicaciones: AA.VV (2012) *El Arte y el Viaje*. Madrid: Instituto de Historia, Biblioteca di Historia de Arte; AA.VV. (2012) *Arte e viagem*. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Historia de Arte.

3. algunas propuestas de proyectos sobre el tema arte y viaje, a partir de la experiencia personal de creación artística, hasta llegar a proponer aplicaciones en el campo de la pedagogía.

Metodología

En general, todo el estudio se podría resumir en una sola frase “del viaje al arte”, por lo que se ha dividido en dos partes: una parte **teórica**, girando en torno al tema del viaje, con una compilación bibliográfica y un conjunto de información recopilada y comentada de forma crítica, y otra parte **experimental**, en relación con la práctica del arte, basada en el trabajo personal, en que se exponen experiencias y propuestas, que representa la parte con las aportaciones originales al tema. Las dos partes en las que se ha dividido el estudio, a su vez, están estructuradas en capítulos y apartados.

La búsqueda del material ha necesitado tanto de una indagación bibliográfica como de un *estudio de campo*. Esta última ha sido realizada a través de varias vías: con entrevistas a personas que poseían obras de Luigi Capece para poder fotografiarlas y crear un archivo de imágenes; con entrevistas a artistas que realizan diarios de viaje; con la organización de un viaje durante el cual realizar el propio diario de viaje como profundización de la parte práctica; con la aplicación del uso del diario gráfico en una escuela; con la propia práctica artística.

Análisis de la primera parte: La teoría del Viaje

La primera parte, la “teoría”, se desarrolla en cuatro capítulos que analizan respectivamente: la anatomía del viajar; la relación entre el viajar y la creación artística, con particular atención a los dibujos y apuntes del natural; la obra de Luigi Capece, como ejemplo de viaje en la propia tierra natal; los diarios de viaje, como ejemplo de producto del viaje y dibujo *in situ*.

El primer capítulo (Anatomía del viajar) constituye una búsqueda sobre las diferentes partes que componen el acto de viajar. Empieza con un análisis del cambio de significado del término viaje a lo largo del tiempo, sigue con el examen de las razones que motivan a viajar y las fases que constituyen el viaje, y para finalizar, indaga sobre la figura del viajero.

La constatación que el tema del viaje está presente en todas las culturas y en cada época, lleva a reflexionar sobre el valor metafórico que asume el viaje, entendido como camino y transformación.

El segundo capítulo (Del viaje al arte) se centra específicamente en la figura del artista viajero quien cuenta el mundo a través de apuntes rápidos tomados *in situ* y guardados en diarios. Se da particular atención al período comprendido entre el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, época en la que se multiplican los viajes de los artistas.

El tercer capítulo (El viaje en los colores de la propia tierra: óleos de Luigi Capece) está dedicado al pintor Luigi Capece, muy apegado a su tierra y que produjo numerosos apuntes al óleo de paisajes, figuras o vistas del casco antiguo de su ciudad. Además de haber sido el origen de este estudio, ayudándome a crear una relación con mi experiencia artística, su figura sirve también para enfatizar como el viaje no es necesariamente un desplazamiento físico a lugares exóticos y lejanos, idea que fue muy extendida en el siglo XIX.

El cuarto capítulo (El viaje en imágenes y palabras: los diarios de viaje)

está dedicado a los diarios de viaje, que permiten explicar el mundo en imágenes, dibujos y acuarelas y son una entre las muchas formas de producción artística relacionadas con el viaje. Además son un puente que une arte y ciencia, así que se consideran no sólo los diarios de artistas sino también los de científicos y exploradores.

Análisis de la segunda parte: La Práctica del Viaje

En la segunda parte, la parte práctica, es donde se recogen las aportaciones personales, con obras y propuestas creativas en torno al tema del viaje. Comprende cinco capítulos, organizados en el modo siguiente: estudio, reflexión y creación, donde para cada tema hay un análisis previo que conlleva a una reflexión que desemboca en una propuesta de trabajo. Los capítulos no están aislados, sino que están interrelacionados, de forma que cada uno se vincule con el siguiente en el desarrollo del trabajo. Cada capítulo es así una consecuencia de reflexiones, apuntes e ideas que surgen de las experiencias realizadas en estos años de doctorado, que me han enriquecido notablemente.

Relacionado con la primera parte, finalizada con el análisis de los diarios de viaje, el primer capítulo (Los diarios de viaje en pedagogía) los retoma para analizar su uso pedagógico a través de la aplicación práctica en la escuela. El análisis de todos los ejemplos de los diarios gráficos efectuada en la primera parte, lleva a reflexionar sobre el valor que tiene el diario gráfico como ayuda para *observar mejor* la realidad, a través una mirada ralentizada y con más detalles. Se convierten entonces en un útil instrumento para *educar la mirada*. De aquí derivan las dos propuestas de trabajo: la primera consiste en la aplicación práctica del uso del diario gráfico en un ciclo de formación de grado superior durante la docencia en el curso 2011/12 y parte del 2012/13 en la Escuela de Arte y Superior de Diseño “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat, y la segunda es una propuesta de proyecto para la creación de diarios fotográficos, centrada en la educación de la mirada y la importancia de los mínimos detalles que pueden describir la totalidad.

Después del acercamiento pedagógico, los otros capítulos derivan de la práctica artística. Se presentan los trabajos derivados de viajes metafóricos, hacia *el desconocido, el alma, el otro y la ausencia*.

En el viaje hacia *lo desconocido*, porque cada viaje es una descubierta, vienen presentados los diarios gráficos personales. Se trata de un conjunto de diarios realizados en diferentes ocasiones, uno de ellos producido de forma expresa durante un viaje para profundizar la parte “práctica” de la tesis mediante una experiencia directa.

Los últimos tres capítulos son viajes imaginarios: uno hacia *el alma*, uno hacia *el otro*, entendido como una mirada hacia otras culturas, el último es un viaje hacia *la ausencia*, donde las personas no están presentes físicamente, sino sus “rastros” en forma de objetos.

El viaje metafórico hacia “el alma” es aquel realizado a través de los diarios íntimos, como continuación a la parte sobre los diarios de viaje se analiza otro tipo de viaje, sin desplazamientos físicos, un viaje interior. De aquí viene el capítulo (El viaje hacia el interior del alma: los diarios íntimos) que se adentra en un viaje en la propia persona, construyendo una cartografía de la propia alma.

El viaje hacia *el otro* es el tema del capítulo siguiente (El viaje hacia “el otro”: acerca de los retratos y el viaje). Se trata del viaje que se hace con

el descubrimiento y la confrontación con respecto otras culturas. Este viaje metafórico, en la propuesta *Cruzar fronteras*, ha sido realizado a través de retratos al óleo de mujeres de diferentes etnias, a partir de fotografías hechas durante los viajes. Este tema deriva del análisis que he hecho sobre el material fotográfico recogido en cada uno de mis viajes, regresando con variadas series fotográficas de árboles, ventanas, flores, texturas, y retratos. Son estos últimos los que me interesan particularmente: los retratos de personas de etnias diferentes, con vestuarios y rasgos distintos.

La finalidad de esta serie es encontrar la unidad en la diversidad (en el caso de las personas), la diferencia en la igualdad (en el caso de los objetos). Las diferencias culturales son la esencia de la tierra, una riqueza importante, pero al final los humanos, aliviados de la subestructura del folclore, muestran hábitos y reacciones similares, gestos, actitudes y sentimientos muy parecidos.

El viaje hacia *la ausencia* es el último viaje, donde los retratos ya no encuentran ni rostros ni manos que representar, sino los objetos que pertenecen o pertenecieron a las personas. Los objetos se convierten en testimonio y al mismo tiempo protagonistas de historias vividas, conservando recuerdos y pedazos de vidas.

Éste último capítulo (El viaje hacia la ausencia) nace como consecuencia del anterior, ya que parte de la voluntad de crear retratos, pero el lenguaje que se inicia con lo pictórico deriva a lo fotográfico y los rostros se transforman en objetos y atmósferas. La propuesta es el *Tiempo y la memoria*, una serie fotográfica de objetos encontrados en diversos apartamentos abandonados desde hace años, donde cada objeto describe y se transforma en un retrato de la persona a la cual ha pertenecido.

Primera Parte - La teoría del viaje

La primera parte se basa en un estudio bibliográfico acerca del tema del viaje (cap I), de los artistas viajeros y de cómo su experiencia se refleja en las obras (cap II), de los diarios de viaje (cap IV) y de la obra del pintor Luigi Capece (cap III), pintor que viaja en los colores de su tierra y a la base de las motivaciones de la presente tesis. Esta última búsqueda se ha conducido también a través de fuentes primarias, aportaciones de testigos y entrevistas.

Resumen CAP. I – primera parte

En el primer capítulo, **Anatomía del viajar (I)**, se analizan, en cuatro apartados diferentes, aspectos relacionados con el acto de viajar. El primer apartado empieza con un análisis de la transformación del significado del término viajar a lo largo de la historia, a continuación se examinan las razones que empujan a viajar, las fases que constituyen el viaje y, por último, se indaga sobre la figura del viajero.

El primer apartado, **El viaje (I.1)**, se centra en un análisis de los cambios de su significado a lo largo del tiempo. Teniendo en cuenta que el tema del viaje es muy amplio, llegando a ser una metáfora de la vida misma, se ha hecho un estudio de su historia en las diferentes épocas. La conclusión ha sido que en todas las culturas, tanto en cuentos como en relatos y en la antigüedad como más recientemente, se encuentran siempre referencias al viaje, entendido como camino y transformación.

Se empieza con una incursión rápida sobre *El viaje en la antigüedad (I.1.1)*, en donde su significado equivale a una prueba y es casi siempre una experiencia de sufrimiento impuesta por los dioses para superar unos límites y al fin llegar a la conquista de la inmortalidad o del conocimiento. Esta concepción antigua del viaje queda en la etimología de la palabra *travail, travel*, que corresponde a sufrimiento, pero también es sinónimo de “experiencia”, como en el adjetivo alemán *beivandert*, que hoy quiere decir experto, pero en origen calificaba a quien había viajado mucho.

A partir de la Edad Media cambia el significado del viaje. *Desde la Edad Media hasta el Gran Tour (I.1.2)* el viaje se vuelve una demostración de la libertad del individuo, se hace ya no por imposiciones externas sino por la curiosidad de conocer el mundo. Se realiza el pasaje desde el viaje necesario hacia el viaje voluntario. Es desde entonces que el viaje se considera una experiencia enriquecedora, y permite la aparición del *Gran Tour* hacia el final del siglo XVIII. El espíritu de la época de la Ilustración se basa en el interés hacia la variedad, la diversidad, lo nuevo, así que los viajes alimentan estos deseos. A veces el viaje se vuelve también verdadera cura de la melancolía, *mal du siècle*.

Durante el *Romanticismo (I.1.3)* se visualiza otro cambio del valor del viaje, más enfocado hacia el interior del viajero, hacia su identidad. El viaje es esencialmente un viaje sentimental y el viajero es más proclive a la meditación y al vagabundeo. La naturaleza entra en sintonía con sus

humores y el viajero percibe el paisaje en función de las vibraciones de su corazón. Ya no tienen sentido las dificultades y el dolor, la experiencia del viajar ahora es entendida como un placer en sí mismo.

Durante el *Novecientos (I.1.4)* siguen siendo características relevantes la voluntariedad de la partida, la libertad, el placer sin necesidad y se añade el deseo de partir para huir de los condicionantes de la sociedad burguesa en búsqueda de la verdadera identidad. El siglo XX se abre con las promesas de evasión y la asunción que no existe salvación por lo que el hombre está destinado al nomadismo constante, a la incertidumbre.

Hacia el *Final del siglo XX y principios del XXI (I.1.5)* el significado del viaje cambia aún más. Se confunden los términos de viaje con emigración, abandono no voluntario de la propia tierra, se abre el debate entre viajero y turista, se cuestiona sobre las consecuencias del turismo de masas, sobre los nuevos falsos paisajes y arquitecturas construidas para el turismo, se reflexiona sobre los no-lugares, en la definición de Marc Augé como espacios del anonimato. En realidad el turismo es un fenómeno que revela las contradicciones del mundo en que vivimos.

No obstante, queda aún la posibilidad de viajar, en su sentido más auténtico, si se hace en la condición positiva de desarraigo del alma que, fuera de los lugares conocidos, se ofrece al insólito. De acuerdo con lo que Tabucchi describe en su “Nueve respuestas sobre el viaje” [*Viaggi e altri viaggi*: 2010], para viajar es necesaria simplicidad, una mirada renovada, una predisposición de ánimo diferente.

En el segundo apartado ***Para qué viajar (I.2)***, se descubren las razones que empujan a viajar. El viaje es antiguo como el hombre, su significado profundo está en la curiosidad, en la experiencia y el enriquecimiento que proporciona. El viaje es sinónimo de búsqueda tanto en los lugares físicos como en nuestra geografía interior, que hace que confluyan el viaje exterior y la aventura interior en un solo momento vital. A través de diferentes experiencias nuestro Yo se ofrece a nuevas miradas, se disuelve en el mundo, se dilata y se contrae como nuestro corazón al latir.

La inquietud que genera es sinónimo de búsqueda de nuevos estímulos, del deseo de aprender. Los viajes son descubrimientos sentimentales, son otra forma de conocimiento, ya que nuestro deseo y necesidad de conocer no se acaban nunca. Al mismo tiempo viajar puede servir para renovar la propia mirada sobre los lugares que se han dejado, como en un círculo que se cierra.

El tercer apartado analiza las diferentes ***Fases del viaje (I.3)***. El viaje nace en el momento en que se piensa en él: una primera fase es aquella de la *Preparación (I.3.1)*, llena de expectativas. La *Elección del lugar (I.3.1a)* es fruto de una multitud de factores que en parte está relacionado con nuestro carácter y en parte deriva de las experiencias de cada uno, de las lecturas realizadas, de los recuerdos, de los cuentos escuchados. *Un lugar nunca es sólo aquel lugar: aquel lugar somos en parte también nosotros*, escribe Tabucchi.

En esta fase se acrecientan las expectativas que proporcionan un estado de satisfacción temporal y que sin embargo después coincidirán, o no, con el viaje real. Esta discordancia deriva del hecho que la realidad no es absoluta, las formas de percibirla son variables y relativas de persona a persona, dependiendo de una multitud de factores, entre los cuales la variabilidad

de los estados de ánimo y su proyección en las experiencias vividas. Sin embargo, como recita la hermosa poesía de Kavafis “Itaca”, *aunque la meta sea decepcionante, valía igualmente la pena alcanzarla por todo lo vivido hasta la llegada.*

A la preparación sigue *La partida: entre elección, alegría y sufrimiento (I.3.2)*. Existen diferentes formas de partidas, hay que distinguir entre las voluntarias, determinadas de la necesidad para dar voz a la propia libertad, de aquellas hechas por constricción; prófugos, prisioneros, esclavos viajan sin haber escogido nunca hacer ese viaje.

El presente trabajo pretende abarcar sólo la partida voluntaria. No obstante, también los que deciden libremente viajar perciben siempre un sufrimiento ante la *Separación (I.3.2a)*, aunque se trate de un tipo de sufrimiento totalmente diferente.

Quien viaja debe enfrentarse a la separación, en primer lugar de su viejo sí mismo, constituido por hábitos, roles sociales, certidumbres y también afectos. El viaje sin duda llena el corazón del viajero de sensaciones de ansiedad, tristeza y miedo. El sufrimiento de la separación es la primera componente del proceso transformador del viaje: el momento de la separación es doloroso ya que obliga a dejar atrás uniones y relaciones. En el sentido metafórico cualquier partida determina una separación, pero ese alejamiento de la matriz social es un evento que construye la persona como entidad social autónoma e independiente.

El *Tránsito (I.3.2b)* es la fase intermedia, ya no se encuentra en el lugar dejado y aún no ha llegado a destinación. El intermedio genera una geografía particular, un lugar huidizo. La libertad que empieza con la partida, asume una forma más activa en el tránsito, donde se asocia al movimiento. El viajero entonces se vuelve un observador de un mundo que fluye, mientras las imágenes se desarrollan delante de sus ojos.

Los medios del desplazamiento (I.3.2c) dan el ritmo al viaje y cambian su percepción según el medio escogido. Entre varios medios de transporte, el caminar representa la forma más libre y que invita a la meditación, como ya hacían los filósofos peripatéticos, *Caminar: el corazón antiguo del viaje (I.3.2d)*.

El final del tránsito es *La llegada (I.3.3)*, enriquecida por los imprevistos, lo inesperado, pero también por todo lo nuevo que pueda aportar el lugar. El viajero se deja impregnar por la cultura local, sin interponer barreras entre el mundo y su subjetividad, se deja llenar a la manera de los vasos comunicantes, como escribía Goethe. El viaje se traduce en una experiencia directa del mundo, su cuerpo se vuelve más receptivo a cualquier estímulo, se produce una ampliación del cuerpo sensible.

En todo momento el viajero se ha desplazado en diferentes lugares físicamente, pero al mismo tiempo ha hecho *El viaje interior (I.3.3a)*, en un encuentro con su propia subjetividad. Es entonces cuando aparece frágil e inédita una geografía poética personal. El mismo lugar escogido coincide con el núcleo de la identidad, existen ciudades que nos representan, como Lisboa para Tabucchi. Cada viaje es iniciático, antes, durante y después se descubren verdades que estructuran la identidad ya que ésta se crea y se modela con espejos y reflejos, en su confrontación con el otro. El viaje no sólo como desplazamiento en el espacio, sino como viva experiencia interior: [...] *La historia d'un viatger a l'interior del viatge i el viatger reunits en una buscada fusió del qui veu i d'allò que és vist, col·lisió no sempre pacífica de subjectivitats i objectivitats* en las palabras de José Saramago [2005].

Rosa Regàs explica que en swahili viajar significa desvelar, no sólo lo que el mundo ofrece sino también desvelar aspectos de nuestra personalidad escondidos en nuestro ser.

Todo viaje tiene un fin y un *Retorno* (I.3.4). El viajero que vuelve al lugar inicial, cerrando un círculo invisible, tiene que poner orden a las sensaciones que, de forma caótica y desordenada, han arrollado su persona. En este otro espacio y tiempo intermedio de la vuelta triunfan el desorden, la embriaguez, la abundancia, se experimenta la confusión de sensaciones, colores, perfumes, imágenes, recuerdos. Lentamente se empiezan a tejer los hilos de una historia que se cristalizará en la memoria. El viajero registra en su interior impresiones y fragmentos de existencias, en un recorrido cognoscitivo y sentimental inagotable. Cada detalle saboreado constituye una pieza de esta construcción a la manera de *À la recherche du temps perdu*.

A continuación empieza la fase de síntesis *Contar el mundo: la elaboración de los recuerdos* (I.3.4a). Una poética de la geografía presupone el arte de dejarse impregnar por el paisaje y los acontecimientos y luego una voluntad de comprenderlo. Tras haber experimentado el desarraigo, la dilatación del cuerpo, la soledad, el sentirse otro, llega el momento de organizar y seleccionar las sensaciones que desordenadamente han llenado el cuerpo sensible. Para poder adquirir sentido, el viaje se enriquece pasando a través de un trabajo de condensación o de compresión.

Las piezas que se han ido acumulando durante el viaje pueden ser de todo tipo: dibujos, frases, objetos, fotografías. Todos los lenguajes se unen para construir la historia del recuerdo. Por último, la vuelta sirve también para empezar a ver, o volver a ver, el sitio que se ha dejado con nuevos ojos: *es necesario alejarse muchas veces, para ver lo que se tiene cerca*, escribe Culicchia Giuseppe [in Di Paolo: 2007].

El cuarto apartado analiza sólo la figura de **El viajero (I.4)**. Baudelaire [2007] describe a los viajeros como *aquellos que parten por partir: los corazones ligeros; aquellos que tienen los deseos parecidos a las nubes y que sueñan con bastas voluptuosidades, iridiscentes y desconocidas, de las cuales el espíritu humano nunca ha sabido el nombre*. Esta figura desde siempre se enfrenta a su opuesto, al sedentario. Se trata de dos maneras de existir en el mundo, tan antiguas como la vida misma y presentes en toda historia. Los dos mundos se oponen, son las figuras en sentido metafórico del pastor y del campesino que en el tiempo se vuelven pretexto para dos apuestas ideológicas y, por tanto, políticas: el cosmopolitismo de los viajeros nómadas contrapuesto al nacionalismo de los campesinos sedentarios.

Existen unas características que pueden describir la figura del viajero. El viajero se muestra inquieto y dividido entre la búsqueda de equilibrio y la inquietud por moverse. El desasosiego es el primordial empuje hacia el desplazamiento. Chatwin se autodescribe en una imagen que da la idea del ir y volver: soy una golondrina.

Otras características del viajero son la libertad y la soledad, esencial para vivir el estado de desarraigo, que es lo que permite que la experiencia del viaje se ligue a la creación artística.

El viajero tiene que ser capaz de vivir el presente, olvidarse de ser alguien y transformarse en *nadie que se adhiere a los pliegues del mundo, que se transforma en los árboles que ve, las montañas que sube, las comidas que come y las personas que encuentra* [Marcoaldi, in Di Paolo: 2007].

Igualmente, el viajero tiene que aprender a maravillarse y nunca dejar de aprender. Aprender a entender a los demás, a mirar en nosotros mismos a través de los ojos de otros. Para poder hacer esto, es importante la inteligencia emocional, *sólo se ve bien con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos*, recita Saint-Exupérie [2000]. Además, otra característica es la ligereza del viajero, entendida no sólo en el sentido material de cargas físicas, sino también metafórico de vacío, para dejar el alma disponible a aceptar y enriquecerse. Sólo dejando los ojos y el corazón abiertos, alejando insatisfacciones, desilusiones y ansiedades, el viajero puede vivir plenamente su experiencia.

Y para finalizar se compara la figura del viajero con la del turista tal y como a menudo se hace para diferenciar entre lo verdadero y lo falso. En realidad, esta separación no es tan clara, ya que todos nosotros somos turistas y viajeros al mismo tiempo. Des de la óptica del turismo, que todo lo consume y devora, el verdadero significado del viaje se eclipsa paradójicamente: cada vez menos se experimenta el contacto real con el Otro, verdadera esencia del viaje que descongela la identidad, la vuelve móvil, itinerante, problemática [Ferrarotti: 1999]. El turista no quiere enfrentarse con el sentirse en otro puesto que podría hacerlo vacilar sobre sus certezas [Augé: 2006], o desea sumergirse entre elementos exóticos y raros con la condición que no se le peguen y que se puedan quitar cuando se desee [Baumann: 1999]. Por otra parte, hay los desplazamientos estivales que no tienen nada de desarraigo, ir de vacaciones quiere decir sobre todo *hacer el vacío (vacuum) [...] no aparece el alma-animal [...] aquel instinto para fundirse con los olores, los sonidos, el viento y llevar los pensamientos por caminos asociativos insólitos*, donde lo que al final se encuentra es la justa dimensión de uno mismo [Galimberti: 1999].

Resumen CAP. II – primera parte

El segundo capítulo **Del viaje al arte (II)** se centra en la vertiente artística del viaje. El capítulo se divide en 2 apartados: 1. sobre el acto de dibujar y pintar al natural haciendo apuntes rápidos guardándolos en diarios; y 2. trata los artistas viajeros que realizaron diarios de viaje, haciendo especial hincapié en el periodo final s. XIX e inicio del s. XX

El primer apartado **Contar el mundo. El viaje sensible en los dibujos y las acuarelas (II.1)** analiza como el pintar y dibujar al natural permite, de acuerdo con las afirmaciones de Ruskin, pasar de la visión de la belleza a su profunda comprensión y a su *posesión*. De ahí la gran importancia del dibujo como método para aprender a mirar. El acto de dibujar al natural durante un viaje o un simple paseo, se convierte en un acto de meditación (*El zen y el arte de dibujar durante un paseo - II.1.a*), ya que se crea un diálogo entre el artista y el sujeto, entre el mundo y uno mismo. Estar a la escucha del mundo para establecer este diálogo es algo importante para no perder aquella unión esencial y primitiva con él. El tiempo es el verdadero protagonista, con cada línea se plasma la percepción de aquel instante, la mano se convierte en un sismógrafo que registra las vibraciones del paisaje que quedará grabado entre las hojas del diario.

Este diálogo necesita de silencio y atención, la mirada tiene que observar y conservar, más que consumir y devorar. Los esbozos tomados en estas condiciones, a veces difíciles y precarias, son testigo cada uno de un instante, de un trozo de realidad, de las percepciones, de la cantidad de

miradas dedicadas para el estudio de una luz, un color, una forma, a través de la danza que hacen la punta de un lápiz o el agua rozada por la punta de un pincel. Cada uno es una visión subjetiva, una mezcla de pigmentos, polvo, perfumes que constituyen las fibras de los recuerdos, listos para recuperarlos en cualquier momento.

Los sujetos no son importantes, así como tampoco lo es el resultado final, porque lo que se está pintando no son las cosas sino las emociones. Se puede contar el mundo a través de los detalles, de la belleza simple de lo cotidiano, donde siempre hay algo de extraordinario que descubrir.

Además las obras materiales producidas durante un viaje son las únicas que sobreviven como memorias. Para superar la fragilidad de la mirada donde todo está destinado a desaparecer, sólo quedan los objetos artísticos que ofrecen la posibilidad de representar y dar a ver lo que antes era invisible.

El viaje es ante todo una aventura de la mirada, dejarse impregnar por las cosas, abandonar la conciencia a favor de la percepción, redescubrir la intuición y la porosidad a las sensaciones, todas estas fibras tejen el mundo del pintor.

En el apartado 2 se analizan ejemplos de artistas viajeros, ***Los artistas viajeros. Análisis de unos ejemplos de artistas pintores – con particular atención al s. XIX y principio s. XX – y observaciones acerca de la relación de las experiencias de viaje con sus trabajos (II.2)***. A pesar de que el análisis empieza con el s. XIII hasta el presente, se pone especial énfasis en la figura del pintor entre el final del s. XIX y la primera mitad del s. XX, por tratarse de un periodo de auge de los artistas que viajan en busca de inspiración.

Empieza con una breve incursión *Desde el s. XIII hasta el Grand Tour (II.2.1)* que parte del primer diario de viaje atribuido a Villard de Honnecourt, sigue con los viajes a Roma de los artistas del Renacimiento (Donatello, Brunelleschi, Dürer), hasta llegar al nacimiento del *Grand Tour*, época en la que se encuentra Turner, cuyas sensibles y delicadas acuarelas son el ejemplo ideal de los apuntes tomados *in situ* con la intención de captar la luz y el color.

En *El s. XIX y la primera mitad del s. XX (II.2.2)* el análisis es más completo, ya que se trata de la época de mayor auge del viaje entre los artistas. Se considera el Orientalismo (Fortuny, Tapiró, Ussi, Sartorio, Guastalla), donde la percepción de Oriente está filtrada a través de la cultura occidental, como parte de la política del imperialismo colonial. Luego se pone atención en los diarios de viaje de Delacroix. La fuerte luz y el color del paisaje produjeron una indiscutible transformación en su obra sucesiva.

Marchan también hacia el norte de África pintores prerafaelitas (Hunt, Alma Tadema) y los expresionistas, en busca del verdadero Origen, con el deseo de reconciliarse con la naturaleza más que con lo pintoresco como habían hecho los orientalistas. La misma búsqueda une a otros artistas: Kandinsky en la Vologda con su arte primitivo y genuino encuentra la raíz de su pintura abstracta, así como hacen Larinov y Goncarova con el descubrimiento de las provincias orientales del imperio ruso. Macke, Moilliet y Klee también viajan al norte de África, allí Klee descubre su vocación de pintor.

El viaje hacia el Sur de Gauguin es emblema de esta búsqueda de una liberación de la sofocante sociedad burguesa europea. En general, todos los artistas que pertenecían al grupo Der Brücke buscan lo mismo. Nolde

viaja hasta la Melanesia donde realiza muchas acuarelas y esbozos con una impronta antropológica, es en los retratos donde se percibe parte de la incompreensión y la desconfianza entre las dos culturas. También Pechstein viaja a los mares del Sur y realiza sus mejores trabajos, llenos de sensualidad y fascinación hacia la naturaleza, con colores ricos y modulados, sin intención de documentar, sino sólo fijar los momentos de la vida cotidiana a través de unos trazos sintéticos y rápidos. Para Kokoschka el viaje asume una dimensión existencial y emotiva, viaja con telas y óleos que llena de pinceladas rápidas casi escenográficas.

Matisse viaja a menudo tanto al norte de África como a los mares del Sur, recorriendo en Tahíti la misma tierra pisada por Gauguin años antes. Los viajes a Marruecos le ayudan a retomar contacto con la naturaleza, introducen una nueva visión de la luz y le permiten meditar sobre su propio estilo de pintura, *la révélation m'est venue de l'Orient*, como afirma él mismo. Los viajes al Sur no entran de forma inmediata en sus obras, sino que años después durante un periodo de reflexión sobre el contraste entre dibujo y color, los recuerdos de aquellos viajes son revividos y finalmente plasmados en sus últimas series de *papier découpés*.

Seagall acaba por mudarse a Brasil, donde conoció el milagro de la luz y el color. También van Gogh quedó impresionado por la luz y el color que descubrió en la Provenza, el *Midi* donde decidió trasladarse para establecer su estudio del Sur. Las cartas a su hermano Theo son testimonio de maravillosas reflexiones acerca del color y la percepción de la luz.

A mediados del s. XX Dubuffet viaja a Argelia, animado por el mismo espíritu de búsqueda de lo primitivo que había animado a Pechstein. Sus obras son un homenaje a la materia del desierto, la arena y la tierra.

En *La segunda mitad del s. XX y en el s. XXI (II.2.3)*, después de la pausa forzada por las guerras mundiales, el viaje vuelve a interesar a los artistas. Los Dadaístas descubren en el vagabundeo una componente onírica y surrealista. Hopper en América “celebra” en sus cuadros los no-lugares, los espacios de tránsito. Tobey viaja a Japón para estudiar la caligrafía. Mathieu traduce su experiencia japonesa en una performance pictórica.

De Staël cuando en 1953 viaja al sur de Italia se queda conmovido por los colores y los lugares inundados de sol. Durante el viaje toma muchísimos apuntes y es sólo a la vuelta que los elabora para realizar unos nuevos cuadros llenos de colores naranjas, rojos y amarillos. A partir de este momento sus cuadros adquieren una enorme luz y transparencia.

Schifano, Mondino, Boetti, Ontani viajan a mediados de los '70 a Asia, meta preferida durante estos años por artistas y escritores en busca de misticismo. Los artistas de la Land Art como Fulton, Long y Smithson en la misma época hacen del viaje una forma de arte; el acto de caminar y la celebración del paisaje se convierten en obras de arte en sí mismas. A partir de los años '80 Beuys crea diferentes obras dedicadas a la defensa de la naturaleza, llegado a las islas Seychelles, el viaje se convierte junto con la acción del artista en un auténtico medio artístico.

Los suizos Fischli & Weiss y Ed Ruscha vuelven a hablar de los no-lugares con fotografías, como había hecho antes en sus óleos Hopper. Siguen creando obras en relación a los viajes artistas como: Orozco, Abramovich, célebre por su trabajo recorriendo la gran muralla China, Acconci y Calle siguen personas por la calle y trabajan sobre la experiencia del viaje y el encuentro casual, Sugimoto fotografía el mar desde diferentes lugares, Struth en sus fotos quiere hablar de los paraísos inaccesibles, Pippa Bacca

viaja a los países balcánicos vestida de esposa para traer un mensaje de paz pero esta performance empezada con plena confianza en la naturaleza humana concluyó en tragedia al ser asesinada en Turquía. Finalmente, Muyle realiza objetos compuestos por todo material que encuentra durante los viajes y también colabora en proyectos con artistas locales. Sus palabras son un buen ejemplo para resumir este apartado acerca de la relación del viaje y el artista, afirmando que viajar y encontrarse con el otro es sobre todo una aventura humana.

Resumen CAP. III – primera parte

Aunque para la mayoría de los artistas citados el viaje se realiza lejos de su tierra y en lugares exóticos, no es necesario ir lejos para descubrir nuevos colores y luces. El tema del tercer capítulo, **El viaje adentro de los colores de la propia tierra: óleos de Luigi Capece – 1908/1974 (III)**, es la obra del pintor barés Luigi Capece, como ejemplo emblemático de artista que pinta cada vez con una mirada renovada su tierra, la Apulia.

El presente capítulo es en realidad el corazón de todo el trabajo. Luigi Capece, abuelo por parte materna, ha dejado una vasta producción artística, que abarca desde las pinturas hasta la gráfica publicitaria. He crecido a contacto con sus cuadros y he aprendido a conocerlo a través de sus colores y pinturas, no habiendo podido hacerlo personalmente.

Analizar su obra me ha llevado en un metafórico viaje hacia mis propios orígenes, para descubrir la gran influencia que sus pinturas han tenido en toda mi formación artística. Este viaje en mi propia historia me ha proporcionado la posibilidad de profundizar en mi interior y mi visión de los colores. Además, me ha permitido encontrar el hilo conductor para juntar mi interés hacia los viajes y los diarios de viaje.

Como se explica en el apartado 3 (*Los apuntes de viaje*), muchos de sus paisajes se realizaban a partir de apuntes tomados al natural. Recorría el casco antiguo de la ciudad y los campos para atrapar colores y escenas en rápidos apuntes, entonces tal como hacía él con sus pequeñas tabletas al óleo, así yo sigo haciendo hoy con acuarelas y diarios.

El primer apartado se concentra en la **Biografía (III.1)**, que se ha ido construyendo a partir de entrevistas, noticias encontradas en artículos de periódicos de la época y sobre todo gracias a los familiares que han ofrecido generosamente su testimonio. De hecho, con la intención de reconstruir la figura del hombre y del artista, se ha querido anteponer a la biografía una parte dedicada únicamente a los testimonios, transcribiendo las palabras que Rossana, Luciana y Francesco, sus hijos, escribieron y un artículo que Nicola Ventafridda publicó sobre él en 1972.

La búsqueda de los trabajos se ha convertido en una verdadera investigación, reconstruyendo historias, reanudando relaciones, atando invisibles hilos que como tramas de un tejido se entrelazaban hasta llegar a la producción del artista y a reconstruir su dimensión humana.

Luigi Capece nace en Bari en 1902 y empieza a dedicarse a la pintura desde muy pequeño. Expone en diferentes exposiciones sus cuadros hasta que con la guerra es forzado a transferirse a Nápoles, donde sigue trabajando como escapatista y gráfico publicitario. No obstante, es en los años posteriores a la guerra, con el renacimiento de la economía, que la gráfica publicitaria llega a su mejor momento. Trabaja también en las decoraciones de vitrales, pero su verdadera pasión es la pintura, a la cual se dedica a lo largo de toda

su vida, y a la que pude destinar sus recercas plenamente en los años '60 y '70.

Trabajaba con sus manos *largas y elegantes, delgadas, los dedos nudosos con uñas grandes amarillentas por la nicotina y el barniz y pan de oro. El revés, surcado por tendones prominentes y largas venas oscuras, tenía una piel pálida y transparente, casi azulada. Las palmas encallecidas por el trabajo eran cuero, duro como el metal para afilar la navaja de afeitarse y ligero como los calendarios perfumados de los barberos. Eran manos que El Greco hubiera pintado para un Cristo exangüe en una cruz o para un santo rezando*, en la descripción de Francesco Capece.

Era un hombre que hablaba poco de si mismo, hasta parecer cerrado y reservado, pero en realidad todas sus palabras, sus pensamientos, su mundo interior estaban ahí, en los colores saturados con los cuales llenaba los numerosos lienzos, en los empastes cromáticos distribuidos con pocas y expertas pinceladas o con enérgicos movimientos de espátula.

Absorbía el mundo y lo transformaba en una realidad paralela, donde afloraban todas las formas y los colores que le atravesaban el alma y la necesidad de contar todo lo que con las palabras no lograba decir.

El siguiente apartado propone un análisis de su *Pintura (III.2)*, que se ha podido llevar a cabo considerando sólo las obras encontradas, una pequeña proporción de su obra, debido a la amplitud de su producción artística. Luigi Capece ha sido un artista ecléctico y curioso, siempre interesado en experimentar nuevas técnicas y materiales, siempre en busca del color y la luz.

Todos los aspectos de la realidad le interesaban, desde la tierra desnuda y soleada de la Apulia, las marinas, los interiores de los patios solitarios, las fachadas de las casas, los bodegones hasta las figuras. Rossana Capece explica que *cada sujeto representado expresa su necesidad de descubrir la esencia, penetrar en el misterio, hasta llegar al alma*.

La exploración de la esencia es el denominador común de sus cuadros, el estilo es intimista y pictórico. Debido a sus investigaciones sobre la luz y el color, su realidad no es épica y está orientada hacia lo cotidiano, su lenguaje reivindica un arte que indaga en las inquietudes, lo auténtico y que está directamente relacionado con la vida cotidiana, se trata de un arte dramático y comunicativo.

Utiliza una paleta que es una explosión de tintas primarias, colores de fuerte impacto excluyendo casi las tonalidades intermedias, que nos recuerdan a los *fauves* por su carga emotiva, mientras que la gestualidad y las pinceladas sueltas son en clave post-impresionista y recuerdan a los *macchiaioli*. Las pinceladas son seguras y decididas, su trazo feliz es aún más evidente en los dibujos y en los esbozos.

Gracias a su mirada atenta a los detalles, tanto en la primera producción indudablemente más figurativa (*La producción desde el 1930 hasta el 1950 - III.2.1*) como en la segunda más estilizada (*La producción desde el 1950 hasta el 1970 - III.2.2*), todos los temas adquieren la característica de representar aquellos detalles que se encuentran en lo cotidiano, en las miradas y actitudes de la gente.

Su pintura se caracteriza a través de una búsqueda constante, tanto en respecto al color como en las pinceladas, que varían de aquellas alisadas de los primeros años hasta aquellas más sueltas de matriz impresionista que caracterizan su producción de los '50 hasta los '70. En esta época la paleta

se enriquece de colores saturados y decididos, sobre todo en los paisajes que reflejan las panorámicas del Sur, en los marrones tostados, los ocres de la tierra contrastados sin matices cargados de dramatismo. Su investigación sobre la luz se intensifica en esta época. Cada vez más se libera de los detalles y deja más espacio al color, aligerando las figuras de los trazos del dibujo.

Es interesante profundizar los temas de sus cuadros. Sus figuras denotan un interés hacia lo social: son trabajadores, en los cuales a veces se advierte el cansancio y desengaño. Son figuras aisladas, que se comunican poco entre ellas, cada una en su dimensión, en su cansancio del vivir cotidiano y en su desilusión por la falta de expectativas. En su gente humilde, en su búsqueda de la luz aparece una profunda necesidad mística de fe, que no encontraba en la institución de la iglesia, hacia la cual no obstante, queda la curiosidad por representar monjas y frailes para penetrar su mundo. Al final busca este misticismo no en Dios sino en el hombre mismo, el mismo Cristo representado es dramático y humano, como ya habían hecho Caravaggio o Pasolini en el cine.

Tal como son a veces las figuras con expresiones atormentadas y líneas ásperas, así también a veces son los paisajes que guardan la misma dureza.

El uso de la espátula en la segunda producción le permite marcar su gestualidad pasional con toques decididos y amplios. Se acerca a las figuras con la espátula y las estiliza hasta convertirse en manchas de color. En los años '70 los cuadros tienen cada vez más aspecto de inacabados, llegando a puntos de abstracción con el color como único protagonista.

En el tercer apartado (*Los apuntes al natural - III.3*) se presentan diferentes apuntes que tomaba al natural de paisajes, visiones del casco antiguo, siempre guiado por su interés por el color y la luz.

Utiliza una paleta de colores que es una explosión de tintas primarias de notable carga emotiva. A través de los escritos de su hija Rossana Capece, se ha podido reconstruir estos momentos. Se levantaba al amanecer y con una caja de colores al óleo y tabletas de contrachapado, recorría su entorno, los campos, el casco antiguo de la ciudad con una lambretta. Buscaba viejos ángulos olvidados, trozos de mar, y retazos de cielo, en una tierra aún húmeda por el rocío, donde serpenteaban los olivos y se entreveían las amapolas. Iba donde los trabajadores y las trabajadoras empezaban su día, con los ojos aún hinchados por el sueño. Bosquejaba los paisajes, las personas con sus pinceladas rápidas, limpias y seguras, para después del trabajo, en su taller retomar cada historia.

Contaba muchas historias: del silencio de las casas mojadas por la primera luz de la mañana o encendidas por las últimas llamaradas del amanecer, resaltaba el rosa viejo y descolorido de las fachadas o el deslumbrante blanco debajo un día de sol, hablaba de las vistas perfumadas de sal de las marinas, de los paisajes ásperos con su tierra color siena tostada y el verde oscuro de los árboles. Esbozaba mares hechos de verdes, azules y índigos, las tierras atormentadas por la sed que pintaba con sus ocres, siena, amarillos junto a verdes, tierras de las cuales sacar el pan, tierra donde las manos se vuelven negras por la fatiga y la fatiga lleva a aquel sueño pesado y sin sueños de sus campesinos.

El último apartado (*Dibujos y gráfica publicitaria - III.4*) hace una breve presentación de sus dibujos y de los trabajos de gráfica publicitaria

encargados por diferentes empresas. Los dibujos evidencian el trazo seguro y fresco, en ellos experimenta diferentes técnicas desde pasteles hasta lápices. Los pasteles casi siempre sobre fondo oscuro son ágiles, los trazos rápidos y cortantes.

La búsqueda de los trabajos de gráfica originales no ha sido fácil, debido a que muchas empresas hoy ya no existen o no han guardado los archivos, borrando así de repente una memoria histórica colectiva.

En los encontrados, es evidente siempre una línea sinuosa y elegante que caracteriza figuras y *lettering*. Los sujetos en la publicidad años '50 post guerra emanan el deseo de renacimiento, de volver a encontrar la sonrisa y la abundancia, como en los modelos americanos, las imágenes de las *pin-up* que circulaban en aquella época. Son estos los modelos a quien mira una Italia aún desorientada pero llena de nuevos estímulos, y es esta la nueva atmósfera en la que Luigi Capece trabaja dedicándose a la gráfica publicitaria.

Resumen CAP. IV– primera parte

El último capítulo de la primera parte teórica **El viaje en imágenes y palabras: los diarios de viaje (IV)** está enteramente dedicado a los diarios de viaje, que permiten contar el mundo en imágenes, dibujos y acuarelas y son una entre las muchas formas de producción artística relacionadas con el viaje. Los diarios se transforman en una recolección de experiencias y en un sustentamiento de los sueños. Los diarios representan *apuntes dispersos, como los sueños, como la vida hecha de multitud de fragmentos*, en las palabras de Gauguin.

Además son un puente que une arte y ciencia, así que se consideran no sólo los diarios de artistas sino también los de científicos y exploradores.

Después el primer apartado dedicado a la **Historia de los diarios de viaje (IV.1)**, sigue en los otros dos apartados la recolección de los **Diarios de científicos y exploradores (IV.2)** y la de **Diarios de artistas (IV.3)**, que se centra en los siglos XIX y XX. En ellos se ha hecho una selección entre muchos artistas partiendo de criterios relacionados en gran parte con el uso de la técnica de la acuarela y también a la época a la que pertenecen.

Los diarios de los diferentes artistas nos ofrecen su visión personal de cada sitio, cada uno apunta impresiones y pensamientos y es atraído hacia temas variados. También entre los diarios de científicos, que tendrían que ser más objetivos y “fríos”, son evidentes las diferencias entre ellos y por tanto su subjetividad.

Entre otros diarios, podemos destacar los siguientes: Bates con centenares de páginas sobre insectos; Humboldt con apuntes de sus viajes en Sur América; Lalaisse con una mirada más antropológica sobre las costumbres de la gente en Bretaña y Régamey sobre la de Japón; Jordi Sabater Pi con varios cuadernos de campo de África.

En el caso de los artistas, entre otros: los hermanos Goncourt nos ofrecen sus miradas sobre una Italia de mitad del s. XIX; Monet rápidos esbozos muy variados de todo lo que le atraía la atención y que son el origen de unos trabajos acabados más conocidos, como los *Nenúfares*; Ruskin detallados dibujos en busca de captar y poseer la belleza de la naturaleza; Le Corbusier atentos esbozos con la mirada de un arquitecto; Hockney frescos apuntes de gusto *naïf* del Yorkshire, su tierra natal; Barceló con coloridos y espontáneos

apuntes hechos de manchas y borrones de su experiencia africana.

Los casos de Turner, Delacroix y Gauguin son especiales y quedan como referentes en los diarios de viaje. Si Turner a través de las acuarelas está en constante busca de la luz y de sus variaciones durante el día, Delacroix es atraído por la gente y sus costumbres en Marruecos. Finalmente, Gauguin crea un diario que es un conjunto de diferentes lenguajes, desde la poesía, hasta los dibujos y los grabados y ahí expresa su descubrimiento del Sur, no sólo como un rincón del mundo donde encontrarse a sí mismo y a la esencia de la vida.

Segunda Parte - La práctica del viaje

La segunda parte está relacionada con la práctica del arte y recoge reflexiones y propuestas creativas entorno a los diarios de viaje y al tema del viaje, ya sea a través de la práctica artística ya sea a través de la didáctica del arte. Comprende cinco capítulos, organizados en *estudio, reflexión y creación*. Así que de cada tema hay un análisis previo, una reflexión que lleva a una propuesta de proyecto y finaliza con una ejecución de trabajo artístico.

La didáctica del arte comprende un capítulo (cap I). En éste se profundiza el uso de los diarios gráficos en la enseñanza artística, a través de una aplicación práctica en los ciclos superiores de la escuela de arte “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat. También se propone una hipotética aplicación pedagógica de otra tipología de diarios, aquellos fotográficos, para educar en una ralentización de la mirada y apreciar los detalles, imágenes silenciosas y sencillas. Para concluir se presenta el trabajo personal de diarios fotográficos.

Por otra parte, la práctica artística desemboca en cuatro diferentes viajes metafóricos, hacia *lo desconocido* (Cap II), hacia *el alma* (Cap III), hacia *el otro* (Cap IV) y hacia *la ausencia* (Cap V), en los cuales se ofrece mediante una mirada personal unas posibles interpretaciones del viaje.

Resumen CAP. I – segunda parte

Como continuación del capítulo sobre los diarios de viaje recién expuesto al acabar la primera parte, la segunda parte empieza con un capítulo dedicado a la **Los diarios de viaje en pedagogía (I)**.

Después del análisis de los ejemplos de los diarios gráficos llevado a cabo en los capítulos anteriores, el estudio conduce a reflexionar sobre el valor que tiene el diario en el desarrollo de una observación más meticulosa de la realidad, y por consiguiente se vuelve un útil instrumento para la educación de la mirada, ***El diario de viaje como instrumento de conocimiento, y por lo tanto como instrumento pedagógico para la educación de la mirada (I.1)***.

Con un diario entre las manos, antes de emprender un viaje a sitios lejanos, es posible observar nuestro cotidiano en los pormenores. Dibujar nos traslada desde la percepción de la exterioridad de una cosa hasta la comprensión profunda de las partes que la componen, además de ser una manera de poseer su belleza. El acto de dibujar también desarrolla nuestra estética, en el análisis de las razones que nos empujan a escoger determinadas temáticas.

A partir de esta afirmación nacen las dos propuestas que componen los apartados sucesivos: el segundo apartado es una aplicación práctica de los diarios gráficos en una escuela de L’Hospitalet de Llobregat y el tercero apartado es una posible propuesta de aplicación pedagógica de otra tipología de diarios, los fotográficos.

El segundo apartado es la ***Aplicación pedagógica de los diarios gráficos (I.2)***, en el que se exponen las motivaciones de la utilidad de un uso de este instrumento en las escuelas, ***Los diarios gráficos en la escuela (I.2.1)***. En general, los diarios ayudan a educar la mirada en capturar detalles y estudiarlos mientras se dibujan; permiten mejorar la expresión gráfico-

plástica de los estudiantes, gracias al ejercicio constante del dibujo; son contenedores de ideas para proyectos futuros o para reflexiones sobre lo que se ha hecho; son pequeños laboratorios portátiles donde experimentar, equivocarse, construir, en consecuencia favorecen la libertad de expresión y la espontaneidad.

Consideradas todas estas motivaciones, durante los años de enseñanza en una escuela de arte se ha incluido como unidad de programación el uso de los diarios gráficos en los ciclos de Ilustración y Animación Audiovisual, *Aplicación pedagógica de los diarios gráficos en los ciclos formativos de grado superior. La experiencia en la escuela de arte “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat (I.2.2)*. En el subapartado (I.2.2a) se presenta una unidad de programación ya marcada en la programación aprobada por el departamento de Ilustración de la escuela. En el siguiente subapartado (I.2.2.b) se presenta una unidad de programación nueva a partir de una propuesta personal aceptada por ambos departamentos de Ilustración y de Animación.

En *El diario de viaje (modulo Técnicas de la ilustración), alumnos/as del primer año del ciclo de Ilustración, curso 2011/12 (I.2.2a)* se presentan los trabajos de estudiantes en la actividad “Espacios interiores y exteriores”, desarrollados como diario de viaje para profundizar el uso de las acuarelas.

Mientras que en *El diario gráfico (Modulos Dibujo artístico y Proyectos de ilustración), alumnos/as del segundo año de los ciclos de Ilustración y Animación Audiovisual, cursos 2011/12 y 2012/13 (I.2.2b)* se ha introducido la nueva unidad de programación “Diarios gráficos” como herramienta transversal a lo largo de todo el curso. La actividad consiste en la creación de diarios gráficos en los módulos de *Dibujo artístico* (ciclo Ilustración) y *Proyectos de Ilustración* (ciclo Animación).

En general, la actividad ha tenido éxito entre el alumnado, en unos casos el interés hacia los diarios gráficos ha llevado a la decisión de convertirlos en el tema de la propuesta de proyecto final.

Durante las puestas en común de los trabajos, organizadas mensualmente, se ha evidenciado una mayor libertad y espontaneidad, debido a la menor presión experimentada por el alumnado al trabajar de una forma más libre. Cada uno ha empezado a seguir su camino, focalizándose en la temática que más le motivaba. Cuando la mirada era cercana a la realidad, se han hecho estudios de las personas que se cruzan en los transportes públicos que llevan a la escuela, estudios del entorno de la escuela (L’Hospitalet), esbozos de los compañeros. En otros casos, las miradas eran más interiores, con dibujos poéticos o surrealistas, o enfocadas al conocimiento de ellos mismos, con autorretratos, escenas de la propia vida cotidiana.

El interés de la actividad entre los alumnos está determinado por las diferentes miradas que proporciona cada alumno/a: cercanas a la realidad, caricaturizadas, fantásticas, visionarias, íntimas, poéticas... Además el análisis de los dibujos recogidos en cada libreta permite, desde el principio hasta el final, empezar a entender el camino de cada uno, sus intereses, su línea de trabajo, su estilo.

El tercer apartado ***Propuesta de proyecto: Diarios fotográficos (la mirada sobre los pequeños detalles) (I.3)*** plantea una hipotética propuesta para trabajar la educación de la mirada a partir de la fotografía.

En este caso en vez del dibujo se propone el uso de la fotografía para centrarse en los detalles que puedan representar el todo. A través de

reflexiones sobre la importancia de la educación al arte en las escuelas - *Educación con/ y el arte (I.3.1)*, se profundiza en el medio - *La fotografía como dispositivo de la mirada (I.3.2)*, que permite ralentizar la mirada y dar una visión personal de un lugar (subapartados 3.2.a, b, c) cuando el interés se focaliza en los detalles.

En (I.3.1) se expone como la esfera emocional y racional tienen que madurar paralelamente para que la formación de la personalidad sea completa. Así la educación en arte permite dar una metodología para la expresión de las emociones y los sentimientos, como parte de un modelo educativo paralelo a los métodos que desarrollan la vertiente racional. Permite destruir estereotipos y pensamientos homologados rígidos y facilita flexibilidad de pensamiento y espíritu crítico.

La fotografía (I.3.2) se erige como otro medio para trabajar la percepción y la educación de la mirada. La fotografía permite la visión ralentizada de la realidad cuando la observación se concentra en los detalles (*Los detalles que representan el todo - I.3.2a*), o sea en los fragmentos que expresan la totalidad.

Partiendo del trabajo de Wim Wenders, se examina la importancia de la fotografía como espejo del alma del mismo fotógrafo, ya que permite la doble visión de lo que es visto y del interior del fotógrafo (*La imagen y el fotógrafo - I.3.2b*). Una vez más se introduce el tema del viaje como fuente de enriquecimiento de imágenes (*Viajar y ver - I.3.2c*), y sobre todo para ejercer la lentitud de la mirada que nos permite ver lo pequeño y sencillo, a menudo sofocado por todo lo que es grande e “importante”.

Las fotografías tienen que capturar una atmósfera, un sentimiento del tiempo, una emoción y no necesariamente tienen que ser bellas estéticamente. Detrás del maquillaje de las zonas comerciales, detrás de los escaparates de las nuevas cadenas globalizadas, las ciudades hablan mucho de sí mismas, cada una lo hace con un lenguaje único y propio. Pueden ser los espacios vacíos, donde el tiempo recalca la historia, como en Berlín los edificios sin reconstruir, o pueden ser los sonidos característicos, como nos cuenta Wenders en *Lisbon Story*, a marcar el carácter de una ciudad.

Se concluye el capítulo presentando el trabajo personal *Las ciudades y los cinco sentidos (I.3.3)*, un conjunto de fotografías tomadas en distintos sitios acompañadas de breves textos, con el objetivo de captar la esencia de cada lugar.

El trabajo nace del deseo de crear un diario sensible de algunos lugares visitados, que reúna el conjunto de sensaciones que cada lugar ha despertado y que entonces, desde un punto de vista del todo personal, son representativas de cada sitio.

Resumen CAP. II – segunda parte

En este capítulo empieza la parte de la práctica artística, en la que a través de diferentes viajes metafóricos se ofrece una personal visión del viaje.

En el primer viaje se va hacia *lo desconocido* y presenta ***Mis diarios de viaje (II)***, constituye una continuación de los capítulos previos que han tratado el mismo tema.

Antes de presentar las ilustraciones de los diferentes diarios que se han ido creando durante estos años, se introducen brevemente los elementos que constituyen un diario (***Introducirse al diario - II.1***). Los diarios permiten

El encuentro con la gente, cada viaje teje un pequeño nudo entre los hilos invisibles que nos atan a las personas, imperceptibles conexiones de mutuos intercambios enriquecedores. Dibujar en la calle genera siempre curiosidad y reacciones con los pasantes. (*la gente se acerca a veces para fotografiar, a veces para pedir un retrato. A veces son los niños, más espontáneos, que se acercan y quieren compartir dibujos y colores; se crean momentos muy intensos en que su energía explota en expresivos dibujos coloreados*).

Otro elemento del diario es la *Fusión entre textos y las imágenes*, para compensar las limitaciones que tienen tanto el lenguaje escrito como el dibujo por si solos captar el momento. En fin, para tomar apuntes sólo se necesitan unos papeles, un lápiz, un pincel y pocos colores, lo esencial se reduce a poco material, como explicado en *El material*.

En ***Páginas sueltas, apuntes esparcidos - II.2*** se presenta una selección de los primeros apuntes y pruebas para mostrar el proceso requerido para dominar la técnica. Los siguientes capítulos hacen referencia a diarios temáticos organizados cronológicamente, de los más antiguos hasta los más recientes.

El primer diario completo es el ***Diario oriental: Pequín-Taiwán (2011) - II.3***, que incluye las ilustraciones en acuarela y los dibujos realizados durante un viaje organizado a propósito para cumplir con la parte práctica de la tesis. En él se explican las diferentes fases de organización del viaje, tal como se describe en el cap. I de la primera parte: la decisión de viajar, la elección del sitio, la preparación, la partida.

Las ilustraciones se apoyan en textos extraídos de diarios y fotografías. Los textos hablan de lo que, en una primera instancia, atraía en cada lugar: la luz azulada de primera mañana que *difumina los contornos de los edificios al horizonte y sumerge todo en una luz silenciosa y opaca en la distancia*; la cantidad de gente en el metro de Pequín, *cuyas cabezas parecen flotar en la superficie de un invisible río*; el papel frágil y transparente de las cometas, *imagino el susurro del papel de arroz al viento, la luz que filtra a través y los colores de las decoraciones que se descomponen como en un caleidoscópico mosaico de cristales*; los templos taoístas, donde entrar es antes de todo una experiencia olfativa, *perfume dulce, delicado y persistente de las orquídeas, olor intenso del incienso y papeles quemados*; las linternas encendidas de noche *que parecen enormes luciérnagas en silenciosas danzas*; los sabores indescritibles con palabras de la enorme variedad de comidas; también los intentos fallidos de reproducir la profundidad de un bosque bajo la neblina, los esfuerzos en captar la atmósfera de un paisaje en colores.

Siguen el ***Diario de Castellfollit de la Roca (Febrero-Marzo 2011) - II.4***, el ***Diario de Bruselas (Marzo 2011) - II.5*** con los colores apastelados de la luz del norte, el ***Diario de Lisboa (Marzo 2011) - II.6*** y el ***Diario de Palma de Mallorca (Marzo 2011) - II.7*** con colores más saturados e intensos, el ***Diario de Malta (Abril 2011) - II.8*** donde los colores son aún más brillantes. En el ***Diario de Modica, Sicilia (Juliol 2011) - II.9*** las acuarelas presentan tonalidades cálidas y delicadas como recuerdos desvanecidos, para representar la atmósfera cargada de pasado e historia que se respira. Mientras que la experiencia de la luz es tan deslumbrante que sólo se puede captar en su magnitud con las fotos.

En el ***Diario de Torre Guaceto, Apulia (Agosto 2011) - II.10*** los temas son de la naturaleza cercana al mar, los colores intensos del verano, los campos color siena tostada, los cielos azul cobalto. Sigue el ***Diario de***

Lecce, Apulia (Agosto 2011) - II.11 con el color cálido de la piedra arenisca de las iglesias barrocas bajo cielos de cristal. Breves notas de marinas aún en los *Diarios de Giovinazzo y Cisternino (Agosto 2011) - II.12* y apuntes de los callejones blancos de Cisternino.

La luz fresca y limpia de Septiembre es la que llena las páginas del *Diario de Cadaqués (Septiembre 2011) - II.13* en un día soleado, inmersa en el silencio de primera hora de la mañana, *la superficie casi inmóvil cubierta de un velo de purpurina, refleja con miles centelleos la luz intensa. Mis ojos se llenan de este paisaje luminoso, me gustaría retenerlo, guardarlo con los colores. Escojo papeles porosos indios hechos a mano, absorben bien el agua y los pigmentos se quedan vivos.* También de luz grisácea de un día lluvioso, *un día lleno de humedad, las nubes son de un gris plomizo y pesadas, casi se confunden con el mar; el papel para la acuarela absorbe la humedad y la salinidad y cuando paso el pincel empapado de gris, el color se diluye y se desvanece.*

En *Diario del Peloponeso (Agosto 2012) - II.14* se intentan juntar diferentes lenguajes para representar una parte de Grecia, el Peloponeso, donde las sensaciones vividas han sido tantas que sólo con las acuarelas eran demasiado limitantes por lo que se ha realizado con materiales variados, desde fotografías a objetos y textos.

El diario intenta hablar de los colores de los objetos que llenan los ojos, de los perfumes de sandía y salinidad, del lento transcurrir del tiempo, del paisaje áspero, del movimiento del mar en la playa que parece un respiro, de las iglesias pequeñas con sus iconos sobre paredes desconchadas.

El capítulo se acaba con unos apuntes rápidos del *Diario del zoo de Barcelona (Octubre 2012) - II.15.*

Resumen CAP. III – segunda parte

Hasta ahora se han analizado los diarios siempre con una mirada hacia “el exterior”, en busca de sutiles variaciones de colores y luz en los paisajes y objetos. En oposición a éstos, hay que considerar también aquellos diarios donde la mirada es orientada hacia “el interior” de la persona, los diarios íntimos. Se propone un metafórico viaje hacia el alma en el capítulo **El viaje hacia el interior del alma: los diarios íntimos (III).**

El primer apartado *Los íntimos autorretratos de los artistas (III.1)*, analiza ejemplos de artistas que han creado sus diarios íntimos, como los de Frida Kahlo, Bracha Ettinger, los diarios de los sueños de Federico Fellini, los del poeta ruso Brodskij.

El segundo apartado, presenta la *Propuesta personal: Cartographie de ma naissance (III.2)*. Este trabajo es consecuencia de reflexiones acerca de cuáles son los componentes que nos forman el carácter y la personalidad. A la base hay la consideración que cada uno de nosotros se forma a través de las experiencias que hace a lo largo de su vida, de los paisajes en los cuales nace o vive, de las personas que encuentra y con las que se relaciona. Todos nosotros somos el resultado de la mezcla de factores que han ido ocurriendo en nuestra existencia.

Un factor es el conjunto de las personas que encontramos a lo largo de nuestra vida y que unen invisibles hilos a nuestro ser. Estos hilos se cruzan, se pierden, se separan, como hilos de telarañas. Cada nudo es un intercambio entre nosotros y los otros, del cual guardamos pequeños o profundos recuerdos. Otro factor son los paisajes en los que hemos vivido,

que hemos interiorizado con la carga de sus colores, sabores y perfumes.

En mi experiencia, mi universo interior se ha creado a partir de las personas, de los paisajes “externos” de mi tierra, la Apulia, y aquellos interiorizados a través de la visión de las pinturas de mi abuelo, Luigi Capece, entre las que he crecido. Entonces, a partir del análisis de mi propio vivido, llego a construir un “mapa” de mi persona.

El trabajo empieza con un soporte pequeño y bidimensional, que es un diario, donde recoger pensamientos y esbozos, para concluirse “extendiéndose” en el espacio, con una *performance* que implica toda mi persona.

La actuación consistía en recorrer lentamente con una mano un hilo entrelazado entre árboles e ir explotando sobre mi persona globos suspendidos continentes líquidos coloreados, cada uno metáfora de una experiencia, un lugar, una persona. Al final, sobre mi cuerpo se perfila en colores la cartografía de mi persona.

Resumen CAP. IV – segunda parte

Este capítulo es un **Viaje hacia el otro: acerca de los viajes y los retratos (IV)**. Se emprende un viaje metafórico hacia mujeres de distintas culturas a partir de un estudio de su retratos.

En el primer apartado *El retrato y su evolución (IV.1)* se introduce el tema del retrato y se hace una análisis de las diferentes fases de su evolución.

En primer lugar, se presenta brevemente *El género escogido, el retrato (IV.1.1)*. Desde siempre, al retrato se le atribuye vida gracias al vínculo mágico entre la imagen y el modelo. No debe extrañar que después de cada revolución o cambio de ideologías se destrocen las estatuas de los gobernantes, se quemen las fotografías, se laceren las pinturas. Basta con borrar los ojos para destruir el modelo, como si éste siguiese viviendo en el interior de sus representaciones.

Para captar este soplo vital del modelo, un buen retrato tiene que evocar espiritualmente la persona, si bien no necesariamente a través de la precisión de los rasgos físicos. El retrato debería presentar el cuerpo, el alma y la “espiritualidad” del modelo, es decir aquella calidad libera del consumo del tiempo. También sintetizar la expresión que resume todas características de una persona, buscar una especie de *denominador común* a su mutables expresiones. Reunir el esencial y separarlo de lo accidental, aislar *las invariantes que son distintivas de un individuo* [Gombrich: 2002], para al fin reconocer la identidad dentro del cambio, la unidad en la diversidad.

Nuestros rostros son paisajes en los cuales se incide nuestra historia y transparenta nuestra experiencia vivida. Cada día escribimos en nuestro rostro un cuento, que obedece a una misteriosa gramática, y lo que hace el artista es traducir este código cifrado en otro idioma. Si esto es perseguido, el artista consigue suspender el tiempo, como ha pasado en los retratos del Fayyum, con *sus miradas suspendidas en la atemporalidad* [Argullol: sin data].

En el proceso de creación de un retrato se alternan diferentes fases. Seguir la *Evolución de un retrato (IV.1.2)* permite llevar a cabo un viaje al interior del cuadro. A partir del ensayo de Eugeni d’Ors que habla de *vida, muerte y resurrección de un retrato* [d’Ors: 1943] se analizan ejemplos de evolución del proceso de creación de retrato, como en el caso del cuadro de Giacometti de James Lord [Lord: 2004] compuesto de reflexiones y vueltas a atrás.

De este análisis, sigue la parte experimental con *Estudios sobre el proceso de evolución de un retrato (IV.1.3)*. Se han realizado diferentes ejercicios analizando cada fase de la evolución considerada esencial en el desarrollo del retrato, a través del uso de fotografías, notas y comentarios.

El segundo apartado está dedicado a la ***Propuesta personal: Cruzar fronteras (IV.2)***. Cada viaje supone un atravesar de fronteras, físicas o culturales, que son importantes ya que definen una individualidad, pero al mismo tiempo son flexibles, provisionales y cambiantes. El proyecto se propone superar invisibles fronteras culturales a través de retratos de mujeres, encontrar lo que las culturas pueden compartir, de forma que se pueda establecer entre ellas un puente, un diálogo imaginario.

Sin rebajar la importancia de las tradiciones que cada cultura tiene que guardar, se concluye que nuestro planeta no es tan diversificado. No se trata del fruto de la reciente globalización, sino de ancestral esencia del género humano. En el momento en que hay identificación con los otros, las reacciones de las personas nos pertenecen y por lo tanto en todos rostros encontraremos emociones, parecidos que ya conocemos.

El proyecto plantea también un posible espacio expositivo de las pinturas, con la asociación de fotografías y objetos relacionados con la comida. Éstos últimos se han introducido debido a que el acto de comer en cada sociedad representa un elemento de cohesión social.

El proyecto incluye: un punto de partida, con análisis de los trabajos anteriores, de los referentes, una descripción del proyecto con la idea, la organización del tiempo y de los recursos para su realización, un punto hipotético de finalización, con presentación e instalación de la exposición.

Resumen CAP. V– segunda parte

Este capítulo es un último viaje, ***El viaje hacia la ausencia: los objetos y las personas (V)***. Parte de la reflexión de que los objetos son testimonio de lo vivido de cada persona y custodian silenciosamente su historia, hasta identificar-se con la persona misma, véase ***Los objetos como retratos (V.1)***.

Como referente se ha tomado el trabajo *Mother's* de la fotógrafa japonesa Ishiuchi Miyako, que presenta fotografías en formato enorme de pequeños objetos, huellas vaciadas de un cuerpo, el de su madre. De esta manera el artista recuerda rastros de su propia biografía y de la figura materna a través de los restos silenciosos pertenecientes a lo cotidiano.

Por un conjunto de circunstancias casuales, he tenido la posibilidad de entrar en pisos abandonados desde hace tiempo, antes de ser demolidos, para hacer unos reportajes fotográficos. Quedaban las huellas de las personas que habían vivido ahí, objetos llenos de historia que creí que esperaban ser contadas. Así que fui registrando cada detalle en fotografías y cada impresión que recibía en un pequeño cuaderno. El conjunto forma parte de la última propuesta, ***El tiempo y la memoria (V.2)***.

Entre cortinas empolvadas y habitaciones silenciosas, olor a húmedo y naftalina, cada objeto guardaba recuerdos, ofrecía por un momento su historia antes de retornar al olvido. Equipada con una cámara y una pequeña libreta donde anotar las primeras sensaciones y pensamientos, me sumergí en un verdadero viaje de narraciones silenciosas, para captarlas y guardarlas del olvido del tiempo. Cada detalle y objeto estaba ahí ansioso por contar, mientras yo con mi cámara me zambullía en esta atmósfera suspendida en el tiempo deseosa de escuchar sus historias.

Conclusiones

Este trabajo se presenta como una primera aproximación a la comprensión de la relación entre el acto de viajar y la creación artística. Considerando la estructura ramificada del trabajo, basada sobre un tema tan amplio como es el viaje y accesible desde tantos puntos de vista, se puede hablar tanto de conclusiones como de *consecuencias* hacia futuros estudios e investigaciones.

En el mismo ámbito artístico, el viaje puede ser interpretado como aquello que viene realizado durante el proceso de aprendizaje e investigación. De hecho la investigación en el campo artístico, con una búsqueda constante y continua, se convierte en un verdadero y auténtico viaje, que, probablemente, dure toda la vida de un artista.

A pesar que sólo se hayan tomado en consideración algunos aspectos debido a la amplitud del tema, y para que la investigación desarrollada hoy sea un prelude para otras futuras, basándonos en los objetivos marcados al inicio se pueden extraer algunas conclusiones.

Si bien es un objetivo que en las primeras fases no había sido considerado, pero que ha ido tomando forma lentamente durante todo el proceso de desarrollo del presente trabajo, quisiera tomar en consideración el propósito de vincular la investigación artística y el artista, para así encontrar las motivaciones profundas que conforman la base del trabajo de esta la tesis.

No ha sido hasta el final del proceso de investigación, cuando todo se iba perfilando más claramente, que me he adentrado en la búsqueda de las razones que me han empujado a tomar ciertas decisiones y a interesarme por este tema. Por lo que, quizás el viaje más importante realizado durante el desarrollo de la presente tesis haya sido el viaje hacia *los orígenes*.

En conclusión, analizar mi *historia vivida* me ha permitido indagar sobre las razones profundas de toda la investigación y encontrarlas en Luigi Capece, abuelo por parte materna. Reconstruyendo el tejido narrativo de su vida he podido, de forma paralela, reflexionar sobre mis elecciones pictóricas, analizar el interés por los apuntes al natural y en consecuencia por los diarios de viaje.

Otro objetivo propuesto era descubrir y aportar nuevos conocimientos acerca de las relaciones e influencias entre el viajar y la creación artística. Queriendo restringir el campo de investigación a un periodo concreto de la historia del arte, se ha indagado sobre experiencias de artistas viajeros, en particular pintores entre el s. XIX y la primera mitad del s. XX. La elección del periodo y de los artistas ha sido determinada por el interés hacia su pintura.

En la tradición romántica, el viaje era el método por excelencia del aprendizaje. Tan solo desde la proximidad a los lugares, las personas, las lenguas, es posible una comprensión del otro. Rainer Maria Rilke en “The notebook of Malte Laurids Brigge” escribe: *Para escribir un solo verso es necesario haber visto antes muchas ciudades, conocido personas y cosas*. Del mismo modo, Matisse [2003] dice: *La imaginación de un hombre que ha viajado es mucho más rica de la de un hombre que no ha viajado nunca*.

Así pues, los viajes son aperturas sin límites a infinitas posibilidades de encuentro y tienen la misma consistencia de los sueños: están contruidos

sobre deseos y miedos, visiones y ausencias, su forma de fluir es fortuita.

El análisis de las experiencias de otros pintores lleva a concluir que el viaje es importante en el proceso formativo y experimental de los artistas, porque aporta nuevas visiones de luz y cambia la paleta de colores, además de enriquecer notablemente la maleta de experiencias que genera. El ejemplo de dos pintores, Klee y Matisse, confirma que la experiencia del viaje al norte de África fue decisiva en su crecimiento artístico. Paul Klee [2004] escribe en su diario durante su permanencia: *El color me posee. No tengo necesidad de perseguirlo. Sé que me posee para siempre. El color y yo somos una sola cosa. Yo soy pintor!*. Mientras Henri Matisse [2003], reflexionando en un segundo momento sobre el viaje y sus trabajos afirma: *La révélation m'est venue de l'Orient*. (La revelación me ha venido de Oriente).

No obstante se alcanza todavía otra conclusión: no es importante la distancia en el viaje o el exotismo de éste. Ciertamente a finales del s. XIX el viaje se había convertido en una forma de evasión de la sociedad, casi una experiencia obligada para renovar la mirada y volver a aquel origen primordial, genuino e incontaminado que representaban las culturas lejanas para un occidental. Pero la experiencia de algunos artistas que se dieron cuenta que el paraíso en realidad no existe, y sólo hay que buscarlo en el interior de cada uno, lleva a concluir que el sentido profundo del viaje está en una mirada renovada sobre la realidad con atención a los pequeños detalles. El viaje, también puede ser aquel realizado en la tierra natal, en lugares conocidos y ya vistos, sin ir más lejos: lo importante es tener una mirada renovada sobre la realidad, estar atento a las pequeñas cosas que representan el todo. De hecho, el viaje en la tierra natal permite conocer la esencia de las propias raíces, a través de una mirada siempre nueva y curiosa.

El ejemplo de artista que viaja en los colores de su propia tierra es Luigi Capece. Su pintura es una explosión de tintas saturadas, en los detalles del mar o del casco antiguo, y la mayor parte de las pinturas de paisajes fueron creadas a partir de bocetos tomados al natural.

El tercer objetivo era investigar sobre los diarios de viaje y considerar su aplicación pedagógica en las escuelas de arte. En torno a este aspecto es posible extraer algunas conclusiones o mejor sencillamente confirmar la importancia del género literario y gráfico de los *diarios de viaje* o *diarios gráficos*. Un género que se ha ido reafirmando con el paso del tiempo y que a su vez ha aportado mucha información en diversos campos tanto científico como artístico.

La importancia de estos pequeños y silenciosos compañeros de viaje se podría resumir en pocos puntos: son un puente que une arte y ciencia, porque recogen información útil a compartir para enriquecer el conocimiento en múltiples campos, permiten una visión ralentizada y más detallada de un ambiente, son un baúl lleno de ideas y reflexiones a desarrollar en otros trabajos y permiten un dialogo fresco y espontáneo entre el artista y sus experiencias de viaje.

Respecto al primer punto, los diarios de viaje han sido usados tanto por artistas como por científicos; los cuales han registrado siempre con gran frescura, y espontaneidad pensamientos, bocetos e ideas. A menudo han sido útiles para recoger información que ha enriquecido el conocimiento en diversos campos, tales como la botánica, la zoología, la antropología.

Respecto a la visión ralentizada de la realidad, los bocetos realizados durante un viaje, en condiciones a menudo precarias, permiten capturar la atención sobre aquello que, en otros momentos no reclamaría otra cosa que un vistazo veloz. Los diarios de viaje son instrumentos para contar sin palabras, para percibir la esencia de los lugares, su luz real o su atmósfera, el carácter de las personas. Así como sucede en la elección de los sujetos fotográficos, también con los bocetos, son siempre los detalles, los pormenores que reclaman de atención. El hecho de tener que transferirlos con pocas y veloces líneas y manchas de color sobre un cuaderno, hace que nuestra atención se concentre mejor en pequeños y a veces insignificantes detalles: pasamos a observar más que sólo mirar.

Del diario de viaje como género es interesante el aspecto narrativo, su testimoniar del trabajo en evolución, el hecho de ser escritura y ilustración al mismo tiempo, representación y narración de aquello que le sucede al viajero mientras éste lo percibe, de las memorias que le estimulan, de los pensamientos que activa. El diario de viaje conjuga pintura y reflexión y evita la mirada premurosa. Cada página es un tesoro hecho de memorias.

También es un útil contenedor para recoger ideas a plasmar en obras sucesivas y más refinadas. Este es el caso de Van Gogh, Delacroix, Picasso, Dürer, Gauguin y la lista podría continuar.

Respecto al dialogo fresco y espontáneo que se crea entre el artista y su experiencia personal de viaje, los diarios de viaje representan un silencioso testimonio de cada emoción. Además, el hecho de ser personales y de no tener que ser mostrados a otras personas, permiten una libertad total de expresión por parte del artista. A través de la naturaleza, los paisajes y las personas que encuentra, el artista halla los motivos para medir sus propios estados de ánimo, para reflexionar y reflejarse. Los diarios recogen la memoria de una vida que, como Calvino [2002] escribió en “Ciudades invisibles” en el dialogo entre Kublai Kan y Marco Polo, *está hecha de la materia de los cristales y sus moléculas se agregan siguiendo un perfecto dibujo*.

Los diarios de viaje permiten dos tipos de visión: una visión objetiva de un lugar, casi un reportaje hecho de ilustraciones, y una visión subjetiva, con los ojos del ánimo, en la descripción de un paisaje interior.

De todas estas observaciones, se concluye que los diarios de viaje son instrumentos para educar la mirada, con el ejercicio constante del dibujo, representan un espacio de construcción y experimentación, por lo que se convierten en útiles instrumentos a nivel pedagógico. De hecho, permiten el ejercicio constante de la observación para poder dibujar, Le Corbusier los llamó *cuadernos de búsqueda paciente*, juntando las dos características del dibujo o sea la observación y el tiempo, la disponibilidad a observar aquello que nos envuelve, nuestro cotidiano.

Permiten guardar informaciones útiles para su uso en un segundo momento, recuerdos, experiencias personales y aspectos de la realidad que atraen la atención. Además son espacios de libertad de expresión, al no ser necesariamente mostrados, y de esta forma favorecen la espontaneidad y disuelven bloques iniciales relacionados al dibujo. Los diarios son también un espacio que refleja la diversidad de las vivencias de cada uno, un diálogo íntimo entre el alumnado y el mundo, por lo tanto son instrumentos de autoconocimiento.

Todas estas afirmaciones han sido confirmadas tras la misma aplicación práctica en un ciclo formativo de grado superior en ilustración y animación

audiovisual en la escuela de arte “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat durante casi dos años escolares. La puesta en común mensual de los diarios por parte de los alumnos ha evidenciado la diversidad entre ellos y permitido trazar poco a poco el recorrido personal de cada uno, su desarrollo artístico, sus intereses, su búsqueda del estilo y del trazo. No obstante para que el alumnado empiece a interesarse por el objeto y a considerarlo parte integrante de su cotidiano es necesario que transcurra un cierto tiempo, por esto la actividad ha sido propuesta como transversal a lo largo de todo el curso durante el segundo año.

Cuando los dibujos se han tomados al natural han evidenciado frescura y espontaneidad, al ser representación de los primeros pensamientos. En esta línea se han realizados estudios de figuras cercanas al entorno de cada uno, personas en tránsito en los transportes públicos, estudios del entorno de la escuela con escenas vistas en la calle, mediante un estilo realista o caricatural, estudios de compañeros de clase. Cuando los dibujos no tenían referentes con la realidad, han evidenciado la mirada interior de cada uno con imágenes poéticas o surrealistas, autorretratos y escenas del día a día personal.

El último objetivo propuesto gira en torno el tema del viaje a través de la práctica artística personal. Tal como se ha esbozado al inicio, el tema es amplio y se presenta en múltiples metáforas, por lo cual esta variedad de significados ha permitido diferentes aproximaciones. Poco a poco han sido abordados varios aspectos de los viajes, reales y metafóricos. Cada propuesta que parte de un estudio y reflexiones iniciales, está ligada a la sucesiva, es decir, son *consecuenciales*, una deriva en la siguiente.

Se inicia con los viajes reales, desplazamientos físicos en el espacio, para crear los propios diarios gráficos. De estos viajes en imágenes y palabras que se centran en la observación de la realidad, sobre colores y sobre los problemas para resolver las formas ligadas al dibujo, se pasa al viaje interior que permite ver el interior del alma, a través de diarios íntimos. El siguiente viaje es aquel realizado hacia el *Otro*, a través de los retratos al óleo de mujeres de otras culturas. Y para acabar, el último viaje está relacionado con los retratos, en que los motivos no se encuentran en los rostros ni en las manos, sino en lo objetos pertenecientes a las personas. Un viaje hacia la *ausencia*, que lleva a reflexionar sobre el tiempo y la memoria.

En todos los trabajos, así como cambiaba el tema, se ha modificado también la técnica artística para abordarla, pasando de la pintura a la fotografía. Cada trabajo presenta una gramática diferente, tanto por la técnica como por el lenguaje, en el transcurso del figurativo al metafórico. Respecto a las técnicas se pasa de las acuarelas, útiles para capturar el frescor del instante, al óleo, técnica más lenta y reflexiva, y por lo tanto adecuada para los retratos, y finalmente a la fotografía de objetos, adapta para narrar atmósferas suspendidas. El lenguaje cambia: es figurativo con las acuarelas y los retratos, se purifica hasta alcanzar un grado de abstracción en la fotografía que habla de la ausencia, de la memoria y del tiempo.

En conclusión, a través de la práctica artística he podido tratar diversas tipologías de viaje, hacia *lo desconocido*, hacia *el alma*, hacia *el otro* y hacia *la ausencia*. Es decir, el tema del viaje ha sido un vehículo que me ha permitido reflexionar sobre diferentes cuestiones, todas ellas relacionadas entre sí y crear una pluralidad personal de lenguajes, para hablar de sentimientos tales como la nostalgia, la ausencia, el amor.

Proposte creative intorno al viaggio e ai
diari di viaggio, a partire dall'opera
del pittore Luigi Capece
vol. II

Mariapaola Piscitelli

Proposte creative intorno al viaggio e ai
diari di viaggio, a partire dall'opera
del pittore Luigi Capece
vol. II



Universidad de Barcelona
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura
Programa de Doctorado “La realitat assetjada: posicionaments creatius”

Proposte creative intorno al viaggio e ai diari di viaggio,
a partire dall'opera del pittore Luigi Capece

Mariapaola Piscitelli

Director: Dr. Miquel Quílez Bach

Barcelona 2013



Propostes creatives al voltant del viatge i dels diaris de viatge, a partir de l'obra del pintor Luigi Capece

Propuestas creativas alrededor del viaje y de los diarios de viaje, a partir de la obra del pintor Luigi Capece

Creative projects based around travel and travel sketchbooks, starting from the work of the painter Luigi
Capece

A Luigi, mio nonno

Indice

Abstract	13
Introduzione	15
<i>Motivazioni</i>	15
<i>Struttura</i>	16
<i>Giustificazione</i>	17
<i>Obiettivi</i>	17
<i>Contributo personale alla ricerca</i>	17
<i>Metodologia</i>	17
<i>Analisi della Prima Parte “La teoria del viaggio”</i>	18
<i>Analisi della Seconda Parte “La pratica del viaggio”</i>	18
<u>Parte Prima - La teoria del viaggio</u>	
Cap. I - Anatomia del viaggiare	25
I. 1 - Il viaggio	27
I.1.1 - <i>Il viaggio nell’antichità</i>	29
I.1.2 - <i>Dal Medioevo al Grand Tour</i>	32
I.1.3 - <i>Romanticismo</i>	36
I.1.4 - <i>Novecento</i>	40
I.1.5 - <i>Fine XX - XXI secolo</i>	42
I. 2 - Perché viaggiare	50
I. 3 - Fasi del viaggio	59
I.3.1 - <i>La preparazione</i>	60
<i>Sulla scelta del luogo</i>	61
<i>Sull’aspettativa</i>	63
I.3.2 - <i>La partenza: tra scelta, gioia e sofferenza</i>	67
<i>La separazione</i>	67
<i>Il transito</i>	72
<i>I mezzi dello spostamento.</i>	74
<i>Camminare: il cuore antico del viaggio</i>	76
I.3.3 - <i>L’arrivo</i>	79
<i>Il viaggio interiore</i>	84
I.3.4 - <i>Ritorno</i>	88
<i>Raccontare il mondo: l’elaborazione dei ricordi</i>	89
I. 4 - Il/la viaggiatore/trice	93
<i>Bibliografia Prima Parte - Cap. I</i>	107
Cap. II - Dal viaggio all’arte	111
II.1 - Raccontare il mondo	113
<i>Il viaggio sensibile negli acquerelli</i>	113
II.1.1 - <i>Lo zen e l’arte di disegnare durante una passeggiata</i>	117
II. 2 - Gli artisti viaggiatori	122
II.2.1 - <i>Dal XIII secolo al Grand Tour</i>	124
<i>Villard de Honnecourt</i>	124
<i>Il Rinascimento: Donatello, Brunelleschi, Dürer</i>	124
<i>Grand Tour. William Turner</i>	127
II.2.2 - <i>Il XIX Secolo e la prima metà del XX secolo</i>	130
<i>Orientalismo. Marià Fortuny, Stefano Ussi, Sartorio</i>	130
<i>Eugène Delacroix</i>	135
<i>Roberto Guastalla</i>	137
<i>Josep Tapiró i Baró</i>	137
<i>Preraffaelliti: William Homan Hunt, sir Lawrence Alma Tadema</i>	137

<i>Romanticismo</i>	138
<i>Paul Gauguin</i>	138
<i>Wassily Kandinsky</i>	142
<i>August Macke e Paul Klee</i>	147
<i>Robert e Sonia Delaunay</i>	153
<i>Die Brücke</i>	156
<i>Emil Nolde</i>	157
<i>Max Pechstein</i>	160
<i>Oscar Kokoschka</i>	162
<i>Henri Matisse</i>	164
<i>Wihelm Murnau</i>	178
<i>Lasar Segall</i>	178
<i>Vincent van Gogh</i>	179
<i>Jean Dubuffet</i>	182
II.2.3 - La seconda metà XX e XXI secolo	184
<i>Dada</i>	184
<i>Edward Hopper</i>	184
<i>Joan Mirò e Shuzo Takiguchi</i>	185
<i>Mark Tobey, Georges Mathieu</i>	185
<i>Nicolas De Staël</i>	187
<i>Mario Schifano, Aldo Mondino, Alighiero Boetti, Luigi Ontani</i>	187
<i>Land Art. Richard Long e Hamish Fulton</i>	188
<i>Gordon Hempton</i>	191
<i>Joseph Beuys</i>	191
<i>Fischli & Weiss, Ed Ruscha, Gabriel Orozco, Mariana Abramovich, Vito Acconci, Sophie Calle, Hiroshi Sugimoto, Thomas Struth, Pippa Bacca e Silvia Moro, Johan Muyle</i>	192
II.2.4 - Il viaggio e la creazione artistica	196
Bibliografia Prima parte - CAP II	201
Cap. III - Il viaggio nei colori della propria terra: oli di Luigi Capece	205
III. 1 - Biografia	207
III. 2 - La pittura	224
<i>III.2.1 - La produzione dal 1930 al 1950 circa</i>	230
<i>III.2.2 - La produzione dal 1950 al 1970 circa</i>	252
III. 3 - Gli appunti dal vero	286
III. 4 - I disegni e la grafica pubblicitaria	302
Bibliografia Prima parte - CAP. III	325
Cap. IV - Il viaggio in immagini e parole: i diari di viaggio	327
IV. 1 - Storia dei diari di viaggio	328
IV. 2 - Diari di viaggio di scienziati	333
<i>John White nella Carolina del Nord</i>	333
<i>Zacharias Wagner in Brasile</i>	333
<i>Duplessis nelle Galapagos</i>	334
<i>Il viaggio intorno al mondo con James Cook</i>	334
<i>Augustin Osmond: diario di bordo su una nave che trasporta schiavi</i>	335
<i>John Washington Price: dall'Irlanda a Calcutta</i>	336
<i>Alexander von Humboldt in viaggio in America del Sud</i>	336
<i>Meriwether Lewis y William Clark: quaderni dell'ovest americano</i>	337
<i>Jean-Baptiste Debret in Brasile</i>	337
<i>Jules Louis Le jeune: spedizione nei mari del Sud</i>	338
<i>Hercule Florence: viaggio in Brasile</i>	338
<i>Francois-Hippolythe Lalaisse: studio etnografico della Bretagna</i>	339
<i>Charles Darwin e Conrad Martens: il giro del mondo con il Beagle</i>	340
<i>Henry Walter Bates: quaderno di esplorazioni naturaliste</i>	341
<i>Félix Régamey: quaderni del Giappone</i>	342
<i>Louis-Gabriel Viaux</i>	344

<i>Éduard Mérieux: il gran Nord</i>	344
<i>Louis Gain: nell'Antartide</i>	344
<i>Théodore Monod nel Sahara</i>	344
<i>Jordi Sabater Pi: diari di campo</i>	345
<i>Fosco Maraini</i>	345
IV. 3 - Diari di viaggio di artisti	347
<i>Jean Pierre Houel: l'Italia vista da un pittore dell'Illuminismo</i>	347
<i>Charles Alexandre Lesueur: quaderni degli Stati Uniti</i>	347
<i>Pascal Coste: un architetto in Egitto</i>	347
<i>William Turner: quaderni di Francia e Venezia</i>	348
<i>I fratelli Goncourt: viaggio in Italia</i>	350
<i>Eugène Delacroix: diari del Marocco</i>	350
<i>David Roberts: lo sguardo accurato nei disegni</i>	355
<i>Johan Barthold Jongkind: quaderni di vagabondaggi</i>	356
<i>Francisco Goya: quaderno d'Italia</i>	357
<i>Monet: quaderni di appunti</i>	357
<i>Paul Gauguin: Noa-Noa, viaggio a Tahiti</i>	358
<i>Matisse: diari orientali</i>	362
<i>John Ruskin: sul possedere la bellezza</i>	363
<i>Eduard Hopper: un americano a Parigi</i>	365
<i>Le Corbusier: diari di viaggio e architettura</i>	366
<i>David Hockney</i>	369
<i>Miquel Barcelò: Diari d'Africa</i>	370
<i>Intervista a Miquel Trias, Stefano Faravelli, Eduardo Salavisa</i>	371
<i>Bibliografia Prima parte - CAP. IV</i>	375

Parte Seconda - La pratica del viaggio

Cap. I - I diari di viaggio in pedagogia	379
I. 1 – Il diario di viaggio come strumento di conoscenza	380
I. 2 - Proposta: Applicazione pedagogica dei diari grafici	385
I.2.1 – I diari grafici nella scuola	385
<i>Perché usare un diario grafico a scuola.</i>	386
I.2.2 - Applicazione pedagogica dei “diari grafici” nei Cicles Formatius de Grau Superior. L'esperienza nella scuola d'arte “Serra i Abella” de L'Hospitalet de Llobregat, corso Illustrazione.	389
I.2.2.a - Il diario di viaggio (Materia di insegnamento “Tecniche dell'illustrazione), alunni/e del primo anno del corso d'Illustrazione, anno scolastico 2011/12.	389
I.2.2.b – Il diario grafico (Materie “Disegno Artistico” e “Progetti dell'Illustrazione”), alunni del secondo anno dei corsi d'Illustrazione e Animazione Audiovisiva, anni scolastici 2011/12 e 2012/13	392
I. 3 - Proposta di progetto: Diari fotografici (lo sguardo sui dettagli)	405
I.3.1 Educare con e all'arte	405
I.3.2 - La fotografia e la lentezza dello sguardo	406
I.3.2.a - I dettagli che rappresentano il tutto	406
I.3.2.b - L'immagine e il fotografo	407
I.3.2.c - Viaggiare e vedere	407
I.3.3 - Le città e i cinque sensi	409
<i>Bibliografia Seconda parte - CAP I</i>	421
Cap II - I miei diari di viaggio	423
II. 1 - Introdursi al diario	424
<i>L'incontro con la gente</i>	424

<i>La fusione di testo e disegni</i>	426
<i>Il materiale</i>	427
II. 2 - Pagine sparse, appunti sparpagliati.	428
II. 3 - Diario orientale (Pechino-Taiwan 2011)	435
<i>Alcuni testi dei diari</i>	437
<i>Diario di Pechino</i>	446
<i>Diario di Taiwan</i>	484
II.4 - Diario di Castellfollit de la Roca (febbraio-marzo 2011)	499
II.5 - Diario di Bruxelles (marzo 2011)	501
II.6 - Diario di Lisbona (marzo 2011)	502
II.7 - Diario di Palma (aprile 2011)	503
II.8 - Diario di Malta (aprile 2011)	505
II.9 - Diario di Modica (Sicilia, luglio 2011)	507
II.10 - Diario di Torre Guaceto (Puglia, agosto 2011)	519
II.11 - Diario di Lecce (Puglia, agosto 2011)	525
II.12 - Diario di Giovinazzo (Puglia, agosto 2011) e Cisternino (Puglia, agosto 2011)	529
II.13 - Diario di Cadaqués (settembre 2011)	531
II.14 - Diario del Peloponneso (agosto 2012)	533
II.15 - Diario zoo Barcelona (ottobre 2012)	569
Cap III - Il viaggio all'interno dell'anima: i diari intimi	573
III.1 - I diari intimi	575
III. 2 - Proposta personale: Cartografia della propria anima	581
<i>Bibliografia Seconda parte - CAP III</i>	595
Cap IV - Il viaggio verso l' "altro": sui viaggi e il ritratto	597
IV. 1 - Il ritratto e la sua evoluzione	598
<i>IV. 1.1 - Genere scelto: il ritratto</i>	598
<i>IV.1.2 – Viaggio all'interno del quadro: l'evoluzione di un ritratto</i>	604
<i>IV.1.3 – Studi sul processo di evoluzione di un ritratto</i>	609
<i>Esercizio n° 2</i>	610
<i>Esercizio n° 8</i>	612
<i>Esercizio n° 10</i>	614
<i>Esercizio n° 13</i>	616
<i>Esercizio n° 17</i>	618
<i>Esercizio n° 20</i>	620
<i>Esercizio n° 24</i>	622
<i>Esercizio n° 25</i>	623
<i>Esercizio n° 26</i>	624
<i>Esercizio n° 30</i>	626
<i>Esercizio n° 32</i>	628
<i>Esercizio n° 33</i>	630
<i>Esercizio n° 38</i>	631
<i>Esercizio n° 40</i>	632
<i>Esercizio n° 40</i>	633
<i>Esercizi n° 45-54</i>	634
IV.2 – Proposta personale: Attraversare frontiere	640
<i>IV.2.1 - Titolo e ragioni del progetto</i>	641
<i>IV.2.2 - Da dove parto</i>	642
<i>IV.2.3 - Serie "Attraversare frontiere (sguardi sulle culture)" (2009)</i>	647
<i>IV.2.4 - Quali sono i miei riferimenti</i>	653
<i>IV.2.4.a - Il viaggio come mezzo per acquisire nuovi codici espressivi</i>	653
<i>IV.2.4.b - Il ritratto come specchio dell'anima</i>	653
<i>IV.2.5 - Descrizione del progetto</i>	657

<i>IV.2.5.a - Idea</i>	657
<i>IV.2.5.b - Caratteristiche del materiale illustrativo proposto</i>	658
<i>IV.2.5.c - Organizzazione del tempo e risorse necessarie</i>	658
<i>IV.2.6 - Dove arrivare: presentazione e installazione</i>	659
<i>Bibliografia Seconda parte - CAP IV</i>	665
Cap V - Il viaggio verso l'assenza	667
<i>V.1 - Gli oggetti come ritratti</i>	668
V. 2 - Proposta personale: Il tempo e la memoria	670
<i>l tempo e la memoria</i>	671
<i>El temps i la memòria</i>	672
Conclusioni	701
<i>Ringraziamenti</i>	706
Bibliografia generale	708

Abstract

Il presente lavoro si modella attraverso la confluenza di tre punti fondamentali, tutti in consonanza con le caratteristiche dell'autrice e in relazione tra loro. Prima di tutto, citare l'idea del viaggio, spostamento interiore o esteriore, in cui il viaggiatore prende obbligatoriamente coscienza di se stesso ed arricchisce la sua esperienza esistenziale. Nell'ambito della pratica dell'artista, tutto ciò si traduce normalmente in una serie di rivelazioni e cambi che possono arrivare ad alterare segni identitari, come l'uso della luce o il colore.

In secondo luogo, e con un carattere pienamente emotivo, il valore suddetto raggiunge un'intensa importanza poichè riferito al pittore Luigi Capece, nonno materno dell'autrice, che non riuscì a conoscere personalmente e dal quale ottenne insegnamenti impliciti attraverso l'osservazione della sua variegata e coerente opera pittorica, così come dalla relazione con il tempo proprio della sua esecuzione. L'incorporazione di questo secondo aspetto si realizza durante lo sviluppo del lavoro, al rendersi conto di una relazione con la ricerca iniziata.

Per ultimo, avvertire che dalle suddette confluenze sorge la necessità di sviluppare la personale esperienza artistica, come una risposta sognata il cui stimolo coincide con il proprio desiderio di viaggiare, raccogliere insieme le esperienze vissute e trasportarle inevitabilmente al processo creativo in cui si trova immersa l'autrice.

Il tema del viaggio è ampio e include un ventaglio policromo di metafore e suggerimenti, per cui il presente lavoro è costruito su una struttura ramificata determinata dagli approcci al tema da diversi punti di vista.

L'obiettivo iniziale è stato quello di studiare la relazione viaggio-arte e riflettere sull'esperienza del viaggio dal punto di vista del pittore, dopo aver investigato nelle opere di diversi artisti, per alla fine offrire il proprio sguardo proponendo un approccio sia dal punto di vista della didattica sia attraverso la pratica artistica realizzando distinti tipi di viaggi.

La struttura del lavoro si basa su una parte teorica e una sperimentale. In quella teorica, si contestualizza il tema del viaggio, con un'analisi della storia, le fasi, i motivi che spingono a viaggiare e la figura del viaggiatore. Per riflettere sulla relazione tra viaggio e arte, si considerano le esperienze di diversi artisti viaggiatori, in particolare pittori tra il XIX e la prima metà del XX secolo. Il viaggio è importante nella traiettoria formativa e professionale degli artisti, favorendo cambi nella tavolozza dei colori o introducendo una nuove visioni della luce. Il senso profondo di questa esperienza non è tanto la distanza, o andare in posti esotici, ma risiede in uno sguardo rinnovato sulla realtà, con attenzione ai piccoli dettagli.

Si analizza con speciale attenzione l'opera dell'artista pugliese Luigi Capece che era solito girare per le campagne e il centro storico della sua città natale, Bari, con piccole tavolette e colori ad olio per catturarne i colori, immagini in appunti freschi e in questo modo raccontare storie. Il suo era un viaggio all'interno dei colori della propria terra. Lo studio di quest'artista non solo permette approfondire dalla prossimità la relazione tra il viaggio e l'opera artistica, ma ha anche permesso all'autrice di realizzare un viaggio più profondo, quello *verso le origini* per trovare le motivazioni che hanno generato la presente tesi: si indaga nella storia che ognuno

conserva nell'inconscio, una storia vivente fatta di memorie e affetti e che poi marca tutte le scelte che si prendono.

A continuazione, si lascia poi ampio spazio ad uno degli strumenti di lavoro di artisti e viaggiatori, il diario di viaggio: strumento per raccontare il mondo in immagini e parole. Il diario, dando corpo a sensazioni fugaci e destinate a perdersi, crea un dialogo fresco e spontaneo tra l'artista e la sua esperienza di viaggio, con una visione dettagliata e rallentata di un ambiente.

Nella seconda parte si mettono in pratica le analisi e le riflessioni estratte dagli studi precedenti. In essa si propongono sguardi personali sul viaggio, sia attraverso la didattica dell'arte sia mediante la pratica artistica. Nel caso della didattica, s'inseriscono i diari grafici nelle programmazioni dei cicli formativi di grado superiore in illustrazione e animazione audiovisiva. Si conclude che sono strumenti utili di educazione dello sguardo, in cui sperimentare, sbagliare, favoriscono la libertà d'espressione, la spontaneità e l'osservazione del proprio processo di ricerca personale.

La parte della pratica artistica si sviluppa attraverso quattro viaggi simbolici: verso *l'ignoto*, mediante gli appunti dal vero presi nei propri diari; verso *l'altro*, attraverso ritratti all'olio di donne di diverse culture; verso *l'anima* rappresentato per mezzo della cartografia della propria anima, un lavoro che passa dal bidimensionale di un diario al tridimensionale con una *performance*; e verso *l'assenza*, mediante fotografie di spazi vuoti e oggetti appartenuti ad altri.

Il tema del viaggio si è convertito in un veicolo che ha permesso unire diverse questioni, tutte in relazione tra loro, e di creare una propria pluralità di linguaggi per parlare di sentimenti, come l'amore, l'assenza. In definitiva, le esperienze vissute, l'apprendimento costante e la crescita personale hanno marcato il tragitto fino a questo momento, tuttavia l'itinerario rimane aperto lasciando la possibilità di iniziare nuovi percorsi.

Introduzione

Il presente lavoro ha come tema base *il viaggio*, un argomento ricco di metafore. In particolare, si è voluto riflettere sull'esperienza del viaggio affrontata con gli occhi del pittore, che si traduce in bozzetti rapidi, lampi di luce, così come sono gli acquerelli o gli oli che si prendono durante un percorso.

Motivazioni

Mi sono interrogata diverse volte sul perché iniziare una ricerca sui viaggi e sulla loro relazione con la creazione artistica. Certamente alla base ci sono una grande passione per i viaggi, fonti inesauribili di arricchimento e conoscenza, e il desiderio di riflettere sulle relazioni tra diversi aspetti del viaggiare e la creazione artistica. Tuttavia, le ragioni profonde le dovevo ritrovare nella mia stessa storia, nelle mie radici, in una persona che, anche se indirettamente attraverso i suoi quadri, ha formato la mia parte artistica.

Il primo viaggio, dunque, che mi propongo è un *viaggio verso le origini*, verso le mie origini.

Anni fa, durante i primi tre anni all'Accademia delle Belle Arti di Bari, iniziai una ricerca su mio nonno, Luigi Capece, per ritrovare la maggior parte delle sue opere, tra dipinti e grafica pubblicitaria, e poterlo conoscere meglio attraverso i suoi quadri. Insieme alle testimonianze rilasciate con generosità dai familiari e dalle persone conosciute durante la ricerca, le opere che piano piano ritrovavo erano tutte piccole tessere che mi hanno permesso di ricostruire non solo l'attività dell'artista, ma anche quella dell'uomo che non ho avuto la possibilità di conoscere e che fino a quel momento avevo scoperto solo attraverso i suoi lavori. Sono cresciuta circondata dai suoi quadri, che da bambina mi fermavo ad osservare, dagli sguardi dei suoi ritratti, dalla forza dei suoi paesaggi, dalle pennellate rapide di azzurri, di gialli e di rossi. La sua silenziosa presenza mi ha in un certo modo influenzata nelle mie scelte artistiche, nel mio desiderio di dedicarmi agli studi artistici e nella mia vocazione di pittrice.

In circa tre anni ho ripercorso il tessuto narrativo della sua vita e della sua arte, il senso delle sue scelte pittoriche e recuperato il filo conduttore che andava tessendo tra un'opera e l'altra. Ho in parte ricostruito il suo itinerario fino ad arrivare all'ultimo dipinto nel quale sembra riassumersi tutto il lavoro e la fatica di una vita dedicata con passione alla rappresentazione di un mondo di immagini. E per quanto sia riuscita a rintracciare più di cinquecento lavori, ancora molti ce ne sarebbero da ritrovare per poter realizzare un catalogo completo della sua opera, restituirla con rinnovata nitidezza a chi già lo conosceva e farla apprezzare a chi ancora non l'ha mai conosciuto.

Questo è stato il primo lavoro di ricerca cui mi sono applicata non appena ho iniziato a seguire il bisogno di dedicarmi agli studi artistici, che da sempre nutro, dopo anni di dedizione nel campo della biologia marina. Gli studi all'Accademia di Bari sono proseguiti con una ricerca sui diari di viaggio.

Il desiderio di continuare gli studi artistici e approfondirli per un puro piacere di arricchimento personale, mi ha portata ad iscrivermi al presente Dottorato. In questi ultimi anni ho seguito le mie ricerche sui diari di viaggio, ma con diversi approfondimenti che mi hanno aiutata a spaziare in vari

campi, a volte allontanandomi per poi ritornare sulle ricerche abbozzate.

Sono stati anni di notevole crescita personale, in cui ho lavorato intorno al tema base del *viaggio*. Il viaggio è sempre stato un tema importante nella traiettoria formativa, professionale ed esperienziale dell'artista, nelle descrizioni e scritti di viaggiatori o nella personale esperienza di viaggio.

Nel trarre le conclusioni di tutto un lavoro enorme ho finalmente ritrovato il "filo" iniziale ed è come se avessi chiuso un cerchio. Ho riflettuto sulla storia che ognuno di noi conserva nell'inconscio, una "storia vivente" fatta di memorie e affetti, e che poi marca tutte le scelte che si fanno e le direzioni che si prendono. Indagare sulle relazioni, con una persona, con un desiderio, porta a riflettere sulle basi che sono all'origine della propria vocazione.

Che relazione allora potevo trovare tra i lavori di mio nonno e il *viaggio*?

Molti dei suoi paesaggi erano fatti a partire da appunti che prendeva sul posto, sapevo che girava con piccole tavole e colori ad olio per il centro storico e le campagne raccogliendo scorci di cieli e viste di mare o di interni di Bari vecchia. Certo i suoi non erano viaggi esotici in posti lontani, ma raccoglievano il senso profondo e la bellezza del viaggio, quando questo è inteso come uno sguardo rinnovato sulla realtà con attenzione ai piccoli dettagli e alle cose "minime".

Dunque, così come lui girava alla ricerca di appunti da fermare con i colori nelle sue piccole tavole di compensato, così oggi io porto con me un diario su cui disegnare e abbozzare con acquerelli il mio quotidiano. Da qui deriva l'interesse per gli appunti presi dal vero, come viene fatto nei diari di viaggio, e il desiderio di addentrarmi nel tema del *viaggio* per trovare una relazione con la creazione artistica.

Struttura

Intraprendere una ricerca su un tema così ampio, tuttavia, ha come svantaggio il fatto che può portare a disperdersi. Il tema del viaggio è esteso e racchiude una moltitudine di significati, cui ci si può accostare da diversi punti di vista. Per questo motivo la ricerca è stata condotta su vari piani e la struttura del lavoro ha assunto una forma ramificata, in cui i diversi capitoli, ciascuno dei quali affronta un aspetto del viaggio, sono intimamente connessi da costanti riferimenti interni.

Schematizzando e riassumendo l'intera organizzazione del lavoro, ne risulta una struttura *rizomatica*, con argomenti concatenati in cui lo sviluppo delle riflessioni si ramifica e si espande trasversalmente. Tale ramificazione permette l'osservazione del tema di studio da differenti punti di vista. La scelta di una simile impostazione viene motivata sia dal tema stesso - che, come accennato, è in sé molto ampio - sia dal fatto che ritengo che la stessa conoscenza sia un *unicum* in cui è interessante un approccio eclettico.

Riguardo i lavori già svolti sul tema, allo stato attuale della ricerca ce ne sono diversi che analizzano la relazione *viaggio/arte*, sempre però da un punto di vista della *storia dell'arte*.¹ Il presente lavoro pretende

1 Si vedano le recentissime pubblicazioni: AA.VV. (2012) *El Arte y el Viaje*. Madrid: Instituto de Historia, Biblioteca de Historia del Arte; AA.VV. (2012) *Arte e viagem*. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Historia de Arte.

apportare proposte originali sul tema viaggio/arte a partire dalla singolarità della propria esperienza, sia dal punto di vista della creazione artistica sia della didattica dell'arte. La parte dedicata alla pedagogia è conseguenza dell'esperienza diretta come docente nella scuola d'arte e superiore di disegno "Serra i Abella" de L'Hospitalet de Llobregat, nel "ciclo de formació de grau superior" di Illustrazione e Animazione Audiovisuale.

Giustificazione

L'intera ricerca è giustificata da diversi fattori:

1. presentare la figura del pittore Luigi Capece, all'origine della motivazione della tesi;
2. scoprire e apportare nuove conoscenze sulle relazioni e influenze che si instaurano tra il viaggiare e la creazione artistica;
3. investigare sulla creazione dei diari di viaggio attraverso la loro applicazione pratica nella scuola;
4. proporre una visione personale sui viaggi attraverso la propria creazione artistica;
5. per ultimo, ma non meno importante, ricercare per un arricchimento personale.

Obiettivi

Gli *obiettivi* proposti con questo lavoro sono:

1. vincolare l'oggetto della ricerca con il soggetto stesso, la ricerca artistica e l'artista, nella formulazione di una storia vivente che parta dal vissuto *personale* per poi allargarsi al *generale*. In ultima analisi, indagare sulla propria storia personale e presentare la figura del pittore Luigi Capece;
2. dimostrare come l'esperienza del viaggio e della pratica del prendere appunti *in situ* sia stata fondamentale nel percorso creativo di diversi artisti, soprattutto pittori, per esempio, nel cambiare la loro tavolozza dei colori e apportar una nuova visione della luce;
3. considerare il diario di viaggio come un utile strumento di educazione dello sguardo e quindi come un efficace strumento pedagogico da applicare nelle scuole d'arte;
4. riflettere sull'atto del viaggiare e la creazione artistica attraverso la propria pratica artistica.

Contributo personale alla ricerca

Il presente lavoro come contributo personale apporta:

1. la conoscenza della figura di Luigi Capece, pittore e grafico pubblicitario barese attivo dagli anni '30 agli anni '70 del XX secolo;
2. una parte teorica come supporto e approfondimento sulle relazioni e influenze reciproche tra il viaggiare e la creazione artistica.
3. alcune proposte di progetti sul tema *arte e viaggio*, a partire dalla personale esperienza di creazione artistica fino ad arrivare ad applicazioni nel campo pedagogico.

Metodologia

In linea generale, tutto il lavoro si potrebbe riassumere in una frase "dal viaggio all'arte", per cui è diviso in due parti: una **teorica**, intorno al tema del viaggio, con una ricerca bibliografica e un insieme d'informazioni raccolte e commentate criticamente, e una **pratica**, in relazione con la

pratica dell'arte, imperniata sul lavoro personale, con esperienze e proposte, che rappresenta la parte con i contributi originali al tema. Le due parti in cui è stato diviso il lavoro, a loro volta sono strutturate in capitoli e paragrafi.

La ricerca del materiale ha richiesto tanto un'indagine bibliografica quanto una ricerca sul campo. Quest'ultima è stata condotta in vari modi: con interviste a persone, familiari e non, in possesso di almeno un lavoro di Luigi Capece per poterlo fotografare e creare un archivio di immagini; con interviste ad artisti che fanno diari di viaggio; con l'organizzazione di un viaggio in cui realizzare il proprio diario di viaggio come approfondimento della parte pratica; con l'applicazione dell'uso dei diari grafici in una scuola; con la propria pratica artistica.

Analisi della Prima Parte "La teoria del viaggio"

La prima parte, la "teoria", si sviluppa in quattro capitoli che analizzano rispettivamente: l'anatomia del viaggiare; la relazione tra il viaggiare e la creazione artistica, con particolare attenzione ai disegni e gli appunti dal vero; l'opera di Luigi Capece come esempio di viaggio nella propria terra; i diari di viaggio, come esempio di prodotto del viaggio e disegno *in situ*.

Il primo capitolo (*Anatomia del viaggiare*) costituisce una ricerca sulle diverse parti che compongono l'atto del viaggiare. Inizia con un'analisi del cambiamento di significato del viaggio nel tempo, quindi segue con l'esame delle ragioni che spingono a viaggiare, delle fasi che costituiscono il viaggio e, infine, indaga sulla figura del viaggiatore.

La constatazione che il tema del viaggio sia presente in tutte le culture e in ogni epoca, porta a riflettere sul valore metaforico che assume il viaggio, inteso come cammino e trasformazione.

Nel secondo capitolo (*Dal viaggio all'arte*), si entra più nello specifico e si prende in considerazione la figura dell'artista viaggiatore, che racconta il mondo attraverso appunti rapidi presi sul posto e conservati in diari. Si dà particolare attenzione al periodo a cavallo tra la fine del XIX e la metà del XX secolo, epoca in cui si moltiplicano i viaggi di artisti.

Quindi il capitolo successivo (*Il viaggio nei colori della propria terra: oli di Luigi Capece*) è dedicato al pittore Luigi Capece molto legato alla sua terra e che produsse numerosi bozzetti ad olio di paesaggi, figure e scorci della città vecchia. Oltre ad essere stato l'origine del presente studio, aiutandomi a creare una relazione con la mia esperienza artistica, la sua figura serve anche a sottolineare come non si intenda per viaggio necessariamente quello fatto in posti esotici e lontani, idea molto diffusa nel XIX secolo.

Il quarto capitolo (*Il viaggio in immagini e parole: i diari di viaggio*) è dedicato ai diari di viaggio, che permettono di raccontare il mondo con immagini, disegni o acquarelli e sono una tra le tante forme di produzione artistica in relazione con il viaggio. Inoltre sono un ponte che unisce arte e scienza, infatti, si prendono in considerazione non solo diari di viaggio di artisti ma anche di scienziati ed esploratori.

Analisi della Seconda Parte "La pratica del viaggio"

La seconda parte, la "pratica", è la parte che raccoglie i contributi personali, con opere e proposte artistiche intorno al tema del viaggio. Comprende cinque capitoli, organizzati nel seguente modo: studio, riflessione e creazione, ovvero prima viene svolta una indagine sull'aspetto del viaggio preso in considerazione, quindi ne consegue una riflessione che

porta alla creazione di una proposta di lavoro. I capitoli non sono isolati, ma sono in relazione tra loro, ognuno scaturito dall'altro durante lo svolgimento del lavoro. Infine, ogni capitolo è conseguenza di riflessioni, spunti e idee derivanti da esperienze realizzate in questi anni di dottorato, che mi hanno notevolmente arricchita.

In continuità con la prima parte conclusasi con l'analisi dei diari di viaggio, il primo capitolo (*I diari di viaggio in pedagogia*) li riprende per analizzarne l'uso pedagogico attraverso l'applicazione pratica nella scuola. L'analisi di tutti gli esempi di diari grafici effettuata nella prima parte, porta a riflettere sul valore che ha il diario di viaggio nell'aiutare ad osservare meglio la realtà, permettendone una visione rallentata e più dettagliata. Esso diventa dunque uno strumento utile per educare a vedere. Da qui scaturiscono le due proposte di lavoro: una che è l'applicazione pratica dell'uso del diario grafico nei cicli di formazione di grado superiore durante la docenza nel 2011/12 e parte del 2012/13 nella Escola d'Art i Disseny "Serra i Abella" de L'Hospitalet de Llobregat, e un'altra che è una proposta di progetto per la creazione di diari fotografici, centrata sull'educazione dello sguardo e l'importanza di minimi dettagli che possano descrivere il tutto.

Dopo l'approccio pedagogico, gli altri capitoli derivano dalla pratica artistica. Si presentano i lavori derivanti da viaggi metaforici, verso *l'ignoto*, *l'anima*, *l'altro* e *l'assenza*.

Il secondo capitolo (*I miei diari di viaggio*) è il viaggio verso *l'ignoto*, perché ogni viaggio è una scoperta, in cui sono presentati i diari di viaggio personali. Si tratta di un insieme di diari realizzati in varie occasioni, con uno in particolare prodotto durante un viaggio espressamente organizzato per approfondire con un'esperienza diretta la parte "pratica" della tesi.

Gli ultimi tre capitoli sono viaggi immaginari: uno intimo verso *l'anima*, uno verso *l'altro*, inteso come uno sguardo verso altre culture, l'ultimo è un viaggio verso *l'assenza*, dove non sono più presenti fisicamente persone, ma le loro "tracce" sotto forma di oggetti.

Il viaggio metaforico verso *l'anima* è quello fatto attraverso i diari intimi, in continuità con la parte sui diari di viaggio viene analizzato un altro tipo di viaggio, senza uno spostamento fisico, un viaggio interiore. Da qui scaturisce il terzo capitolo (*Il viaggio verso l'interno della propria anima: i diari intimi*) che si addentra in un viaggio nella propria persona, costruendo una cartografia della propria anima.

Il viaggio verso *l'altro* è il tema del capitolo seguente (*Il viaggio verso "l'altro": sui ritratti e il viaggio*). Si tratta del viaggio che si fa alla scoperta e il confronto con altre culture. Questo viaggio metaforico si concretizza nella proposta *Attraversare frontiere*, realizzata attraverso ritratti ad olio di donne di etnie diverse, a partire da fotografie scattate durante i viaggi. Questo argomento deriva da un'analisi fatta sul materiale raccolto in ogni viaggio: torno carica di serie fotografiche, di alberi, finestre, fiori, textures, ritratti. Sono però questi ultimi che m'interessano particolarmente: ritratti di persone di etnie diverse, con costumi e tratti differenti.

La finalità, in tutte queste serie, è quella di trovare l'unità nella diversità (nel caso delle persone), la differenza nell'uguaglianza (nel caso degli oggetti). Le differenze culturali sono il sale della terra, una ricchezza importante, ma alla fin fine gli umani, sfrondata dalla sovrastruttura del folklore, mostrano consuetudini e reazioni simili, gesti, atteggiamenti e sentimenti.

Il viaggio verso *l'assenza* è l'ultimo viaggio in cui i ritratti non trovano più nei visi e nelle mani i motivi da rappresentare, ma negli oggetti che

appartengono o sono appartenuti alle persone. Gli oggetti diventano testimoni e al tempo stesso protagonisti di storie vissute, conservano ricordi e pezzi di vita.

Quest'ultimo capitolo (*Il viaggio verso l'assenza*) è conseguenza del precedente, perché parte dalla volontà di creare dei ritratti, ma il linguaggio da pittorico cambia in fotografico e i visi si trasformano in oggetti e atmosfere. La proposta è *Il tempo e la memoria*, una serie fotografica di oggetti incontrati in diversi appartamenti abbandonati da anni, dove ogni oggetto descrive e fa un ritratto della persona alla quale è appartenuto.

Parte Prima

La teoria del viaggio



Fig. 1. Francesco Capece, *Navi di Ulisse*, tecnica mista su carta



Cap. I

Anatomia del viaggiare



Fig. 2. Francesco Capece, *Cavallo di Troia*, tecnica mista su carta

Itaca

*Quando ti metterai in viaggio per Itaca
devi augurarti che la strada sia lunga
fertile in avventure e in esperienze.
I Lestrigoni e i Ciclopi
o la furia di Posidone non temere,
non sarà questo il genere d'incontri
se il pensiero resta alto e il sentimento
fermo guida il tuo spirito e il tuo corpo.
In Ciclopi e Lestrigoni, no certo
né nell'irato Posidone incapperai
se non li porti dentro
se l'anima non te li mette contro.
Devi augurarti che la strada sia lunga
che i mattini d'estate siano tanti
quando nei porti - finalmente e con che gioia -
toccherai terra tu per la prima volta:
negli empori fenici indugia e acquista
madreperle coralli ebano e ambre
tutta merce fina, anche aromi
penetranti d'ogni sorta, più aromi
inebrianti che puoi,
va in molte città egizie
impara una quantità di cose dai dotti.
Sempre devi avere in mente Itaca
- raggiungerla sia il pensiero costante.
Soprattutto, non affrettare il viaggio;
fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio
metta piede sull'isola, tu, ricco
dei tesori accumulati per strada
senza aspettarti ricchezze da Itaca.*

*Itaca ti ha dato il bel viaggio,
senza di lei mai ti saresti messo
in viaggio: che cos'altro ti aspetti?
E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
Già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare.*

Kostantin Kavafis (1911)¹

1 Kavafis Kostantin (1863-1933) *Cinquantacinque poesie*: 33.

I. 1 - Il viaggio

Ho vissuto in molti altrove [...] posare i piedi sul medesimo suolo per tutta la vita può provocare un pericoloso equivoco, farci credere che quella terra ci appartenga, come se essa non fosse in prestito, come tutto è in prestito nella vita. Costantino Kafavis lo ha detto in una straordinaria poesia intitolata Itaca: il viaggio trova senso solo in se stesso, nell'essere viaggio. E questo è un grande insegnamento se ne sappiamo cogliere il vero significato: è come la nostra esistenza, il cui senso principale è quello di essere vissuta.

Antonio Tabucchi ²

Passiamo sulla terra come ospiti, l'esistenza stessa è un viaggio. In generale, quando si parla di viaggio, i riferimenti assumono sempre significati molto ampi, spaziando fino al senso della vita umana. ³

La potenza simbolica del viaggio sta nel suo esprimere una metafora della vita, ⁴ descritta come cammino e trasformazione. Il percorso esistenziale appare sempre intrinsecamente connesso alla dimensione del rischio, del dubbio, della scelta, della prova, del conflitto, della lotta, generalmente della solitudine, ma anche dell'incontro e dell'aiuto provvidenziale.

L'esito di questo viaggio metaforico non è mai garantito perché *talvolta la meta si trasforma durante il cammino; talvolta il desiderato ritorno è impossibile; talvolta la risorsa del viaggio è costituita da figure che accompagnano e sostengono; ma sempre e comunque il viaggio sortisce un suo esito nella trasformazione personale.* ⁵

Anche la fiaba, nella sua essenza più fantastica, si rivela essere nient'altro che un viaggio, molto simile al viaggio antico, dove l'eroe trionfa sempre, e la metafora è quella della crescita dell'individuo, del suo divenire adulto. Il viaggio per luoghi fisici e il viaggio nel nostro "io" sono due esempi di viaggi di ricerca nelle fiabe, poi ci sono anche quelli per arrivare a conoscere il mondo, la nostra origine e la nostra fine. ⁶

2 Tabucchi (2010) *Viaggi e altri viaggi*: 23.

3 La struttura stessa della vita è intesa come cammino, pellegrinaggio o passaggio, la letteratura italiana offre diversi esempi, dal dantesco "cammin di nostra vita" al "dubbioso passo" di Petrarca, a frasi riferite alla morte come "trapasso", "ritorno a Dio", "lungo viaggio della vecchiaia", "ultimo viaggio".

La metafora del viaggio è adatta anche a descrivere transizioni e trasformazioni legate ai riti d'iniziazione e di passaggio in cui il viaggio e l'idea del movimento rappresentano una fonte di continui riferimenti.

4 Uno dei motivi per cui si viaggia e da sempre si raccontano i viaggi, è per esorcizzare la morte, "negare il tempo attraversando lo spazio" che è "una maniera simbolica di cessare di invecchiare".

Tiziano Terzani, instancabile viaggiatore, dice a proposito del viaggio: "È il mio modo di reagire a tutto [...] volevo una medicina per quella malattia che è di tutti, la mortalità".

5 Harrison, Gualtiero, "La ricerca di nuove esperienze negli altrove del mondo", in AA.VV. (2009) *L'artista viaggiatore - da Gauguin a Klee da Matisse a Ontani*: 28.

6 In un certo senso è il desiderio di arrivare al cielo ciò che muove i costruttori della Torre di Babele; navigano e ricercano gli antichi messicani, gli argonauti, i cretesi, i fenici, i greci, i normanni, i popoli della Polinesia, e tutti raccontano poemi e leggende. Il desiderio di movimento è sempre presente: "Durante cierto tiempo viví tranquilo

A proposito di fiabe, prendiamo in considerazione tre racconti di viaggi popolari nella letteratura giovanile: *I viaggi di Gulliver*, in cui l'autore fa considerazioni sui limiti e i difetti degli uomini e dei sistemi sociali, *Le avventure di Pinocchio*, in cui le avventure del personaggio sono un viaggio senza sosta che si conclude con l'assunzione piena della condizione umana, come premio rispetto alle virtù dimostrate dal protagonista; e *Il piccolo principe*, che compie un viaggio nello spazio cosmico.

In tutti e tre il viaggio non è solo uno spostamento nello spazio ma anche un viaggio metaforico alla ricerca della saggezza nella gestione delle vicende umane nel caso di Gulliver, del passaggio dalla condizione infantile a quella adulta nel caso di Pinocchio, del conseguimento dell'equilibrio interiore e della saggezza personale nel caso del Piccolo principe.⁷

Dunque, si trovano continuamente riferimenti al viaggio, sia nei tempi antichi sia in quelli moderni, sempre in relazione ai cambiamenti culturali e sociali.⁸

*Il viaggio ha agito - e continua ad agire – come una forza che trasforma le personalità individuali, le mentalità, i rapporti sociali. Il viaggio è un terreno comune di metafore perché è familiare a tutti gli esseri umani che si muovono, come lo è l'esperienza del corpo, del vento o della terra.*⁹

Il motivo per cui il viaggio assume importanza in culture diverse e in tutte le epoche sta forse nel fatto che il viaggio è evidentemente un agente e un modello di trasformazione, un'esperienza di mutamento continuo familiare a tutti gli esseri umani dal momento in cui acquisiscono la locomozione durante la prima infanzia.¹⁰

Se si analizza una "storia" del viaggio¹¹, si vede come il suo significato si sia trasformato nelle diverse epoche.

y alegre de noche y día..., pero en mi interior deseaba volver a recorrer los países, navegar por el mar", dice Simbad.

In Gil (1982) "Los viajes y la búsqueda", in *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*: 26..

7 "In tutti e tre i casi spazio e metafora si implicano, si rinviano e si potenziano vicendevolmente. Merito, non secondario del viaggio, è appunto quello di rivelarci tali legami e corrispondenze." AA.VV. (2000) *Il viaggio*: 42-44.

8 La storia stessa della filosofia occidentale può essere considerata un viaggio, che comincerebbe con quello del filosofo all'interno di una caverna. Montero, Pilar "Itinerario—arte—viaje", in Lourdes (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*: 40-50.

9 Leed (1992) *La mente del viaggiatore*: 14.

10 L'essenza della metafora sta nell'utilizzazione di ciò che è familiare per cogliere ciò che sfugge e non si riconosce. In Leed (1992) *ibidem*.

11 Per una revisione completa sull'argomento si veda Leed (1992) *op. cit.*



Fig. 3. Francesco Capece, *L'Olimpo*, tecnica mista su carta.

1.1.1 - Il viaggio nell'antichità

Per gli antichi il viaggio aveva valore perché spiegava il fato umano e la necessità, mentre per i moderni diventa manifestazione di libertà. Gli antichi vedevano il viaggio come una sofferenza, o addirittura una punizione, mentre per i moderni è un piacere, un'esperienza di libertà e conquista di autonomia.

I viaggi di Ulisse e di molti altri eroi antichi erano stati imposti da un "comando" esterno, da un dio, una dea, dal fato. Una delle prime metafore del viaggio è quella della "prova" e di qualcosa da "soportare", tutti significati che appaiono nell'antico termine inglese *travail*. Vi è implicita una concezione delle trasformazioni del viaggio come "mutamento" che spoglia, riduce e logora chi lo compie. La concezione "antica" del viaggio è dunque quella di "sofferenza", attraverso la quale viene superata una serie di ostacoli.

Esempi chiave di viaggi "antichi" sicuramente sono l'epopea di Gilgamesh e l'Odissea. La prima narrazione occidentale che appartiene a

questo genere è “L’epopea di Gilgamesh”, il cui tema di fondo è il viaggio come formazione.¹²

Gilgamesh nella sua ricerca dell’immortalità, del superamento dei limiti imposti, sembra quasi anticipare la sete di conoscenza che anima Ulisse nell’Odissea. Dopo una prima parte eroica e soprannaturale, segue un ridimensionamento alle dimensioni umane, per cui Gilgamesh, come Odisseo, viene privato del suo seguito, delle sue energie, del compagno Enkidu e delle ambizioni. Si mette allora in viaggio per capire il senso della vita, senza però riuscire a conquistare l’immortalità. Si domanda quale sia il senso della fama o della ricchezza o della felicità, se tutti devono morire. Utnapishtim, l’unico uomo immortale, gli chiede il perché si amareggi tanto e soffre per qualcosa che non può cambiare: la morte non è una sorpresa per nessun mortale, l’unica possibilità che rimane è vivere al meglio la vita, goderla finché è possibile, senza rimpianti per tutto ciò che si è perso.

Dunque, alla fine, i suoi viaggi raggiungono l’effetto desiderato: gli regalano la saggezza, che è il frutto dell’esperienza, ora impressa sulle tavolette affinché tutti possano leggerle.

*[...] l’uomo a cui erano note tutte le cose, il re che conobbe i paesi del mondo. Era saggio; vide misteri e conobbe cose segrete; [...] Fece un lungo viaggio, fu esausto, consunto dalla fatica; quando ritornò si riposò, su una pietra l’intera storia incise.*¹³

L’idea profondamente radicata che il viaggio sia un’esperienza che mette alla prova e perfeziona il carattere del viaggiatore risulta chiara nell’aggettivo tedesco *beivandert* che oggi vuol dire «sagace», «esperto» o «versato», ma che originariamente qualificava semplicemente chi aveva «viaggiato molto».¹⁴

D’altra parte la radice indoeuropea di *esperienza* è *Per, interpretato come “mettere alla prova”, “tentare”; altri significati secondari di *Per si riferiscono al moto (attraversare uno spazio, raggiungere una meta), o al pericolo. Infatti, in inglese si ritrovano termini che sono in relazione tra loro: *to fare* significa “andare”, ma è anche sinonimo di *travel* nell’inglese arcaico (*faran*, *to travel*, *faer*, *faru*, *travelling a journey*) ed ha la stessa radice etimologica con *to fear* (temere).

Viene dunque messo in evidenza come:

[...] la paura, la perdita di sicurezza implicita nel viaggio compiuto senza le comodità rappresentano un «guadagno»

12 Si tratta del primo poema epico di ambientazione sumera, che risale a circa 4500 anni fa, scritto su tavolette di argilla dai caratteri cuneiformi intorno al 2600 e il 2500 a. C. Si conoscono diverse versioni, quella più diffusa è la babilonese. La traduzione non avvenne che alla fine del XVIII secolo.

Gilgamesh è un personaggio della mitologia mesopotamica e compie un viaggio alla ricerca del senso della vita e della mortalità, in cui scopre che l’amicizia può portare la pace ad un’intera città, che l’attacco preventivo ad un mostro può avere terribili conseguenze e che la saggezza può essere trovata solo quando la sua ricerca affannosa viene abbandonata.

Si veda: Mitchell (2010) *Gilgamesh*.

13 Mitchell (2010) *op. cit.*

14 Un’altra parola tedesca che vuol dire esperienza è *erfahrung*, deriva dall’alto tedesco antico, *irfaran*, che vuol dire viaggiare, uscire, traversare o vagare.



Fig. 4. Gilgamesh e Enkidu, in un'illustrazione di Marco Lorenzetti.

di disponibilità e sensibilità verso il mondo. Il viaggio, con la partenza, rimuove l'arredo e le mediazioni che si accompagnano al domicilio che ci è familiare. [...] In un contesto moderno, le stesse vicissitudini, privazioni e logoramenti che costituivano le antiche sofferenze del viaggiatore sono apprezzate in quanto inizio di una libertà ascetica e disciplinata, in quanto conferma di un'individualità che incontra direttamente un mondo che le pareti e i confini della casa tenevano a bada.

*In questo caso le sofferenze del viaggio rappresentano la libertà [...] il viaggiatore diventa cosciente della sua identità. [...] si tratta di una penitenza, di una purificazione che migliora moralmente il viaggiatore.*¹⁵

15 Leed (1992) *op. cit.*

I.1.2 - Dal Medioevo al Grand Tour

A partire dal Medioevo, cambia la figura del viaggiatore: i viaggi del cavaliere medioevale sono volontari e vengono intrapresi senza scopi utilitari. La volontarietà della partenza, la solitudine del cavaliere, l'altruismo e la capacità di trascendere le necessità materiali sono segni distintivi del nuovo concetto medievale dell'avventura. Ora il viaggio diventa una dimostrazione della libertà dell'individuo.

I viaggi sono compiuti per conoscere il mondo, per pura "curiosità" anche nei secoli successivi.

Una volta operato il passaggio dal viaggio *necessario* a quello *volontario* e *d'avventura* attraverso l'affermazione dell'individualità, non è difficile comprendere l'evoluzione verso il viaggio di scoperta geografica prima, e verso il viaggio scientifico e di erudizione dopo.

Quella che con lo spirare del XVI secolo inizia a diffondersi presso gli aristocratici inglesi e francesi o i *kavalier* tedeschi, è un'idea di viaggio sedotta dalla curiosità, dal bisogno dell'evasione, sensibile al richiamo della cultura classica, sorretta dallo spirito d'osservazione della nuova scienza baconiana e dalla nuova mentalità storiografica francese.

Montaigne nel "Journal de voyage en Italie" ¹⁶ pone l'accento sull'inquietudine e sulla curiosità intellettuale che, uniche, spingono l'autore a *correre da un capo all'altro del mondo e a sfregare il proprio cervello contro quello degli altri*. ¹⁷

La rinnovata fiducia nel viaggio come esperienza che permette l'arricchimento ¹⁸ e la sua circolarità (partenza e arrivo come necessari punti delimitanti) sono ancora per tutto il Seicento e il Settecento quelle caratteristiche dominanti che danno vita al **Gran Tour** aristocratico, ¹⁹

16 Scritto durante un suo viaggio sul dorso di un mulo nel 1580-81 ma pubblicato nel 1774.

17 In Brillì (1995) *Quando viaggiare era un'arte, il romanzo del Grand Tour*: 11.

18 Federico Zuccari fu un esempio di pittore che inizia un viaggio come fonte di conoscenza, il suo viaggio si trasforma in un apprendimento costante mediato dalle sue percezioni ed emozioni.

19 Il *Grand Tour* nasce alla fine del XVII secolo come viaggio di formazione e strumento principale di conoscenza. La finalità era di trasformare i giovani in colti aristocratici, i mercanti in gentiluomini e apprendisti diplomatici. A viaggiare sono diplomatici, artisti, filosofi, collezionisti, poeti. È uno dei fenomeni più interessanti della moderna cultura europea in cui si mescolano effimero e duraturo, fatuità e gusto d'osservazione, curiosità e spirito d'avventura. "Non si intraprende un viaggio per osservare le mode, ma gli stati, non per far l'assaggio dei vini, ma di differenti forme di governo, non per mettere a confronto velluti e merletti, ma leggi e sistemi politici" (scrive il conte di Cork).

Sicuramente, altri "precursori" che hanno spianato la strada ai rampolli dell'aristocrazia e agli intellettuali del XVII e XVIII secolo sono i pellegrini, i mercanti, i banchieri, i diplomatici di corte e di curia, i soldati di ventura e le compagnie di teatro. In Brillì (1995) *op. cit.*: 14.

Due eventi storici delimitarono in maniera precisa il fenomeno del *Grand Tour*: la pubblicazione di *Remarks upon several parts of Italy* (1710) di Joseph Addison, e l'inizio delle campagne napoleoniche che mettono a soqquadro l'Europa interrompendo per 15 anni la voga dei grandi viaggi, che riprenderanno nel 1815, dopo il congresso di Vienna. Le guerre napoleoniche segnano la fine del *Grand Tour* come istituzione aristocratica e permettono la trasformazione del viaggio in "popolare".

Il *Grand Tour* nel '700 è talmente importante che ha lasciato tracce profonde e vivide testimonianze nella letteratura del secolo e nel genere, in particolare, del romanzo. La fortuna della letteratura di viaggio è frutto di una serie di postulati filosofici che vanno da Hume a Voltaire, da Shaftesbury a Hutcheson a Johnson, secondo i quali, pur nella diversità dei rispettivi sistemi di riferimento, alla base negli uomini c'è sempre la

testimoniato da innumerevoli, più o meno attendibili, resoconti prescritti dai pedagogisti e dal cosiddetto *Entwicklungsroman*.²⁰

Il termine *tour*, che soppianta quello di *travel* o *journey* o *voyage*, chiarisce come la moda di questo viaggio si specifichi in un “giro”, con partenza e arrivo nello stesso luogo.

Il Settecento è il secolo d’oro dei viaggi, l’era di una cultura saldamente ancorata ai parametri della ragione ottimistica, cosmopolita e itinerante. È molto importante, per comprendere questo periodo, considerare il tessuto sociale e storico su cui si basa il Settecento. Lo spirito di quest’epoca si fonda sulla fede ottimistica in una natura comune, in un atteggiamento benevolo verso i propri simili, è il periodo in cui vi è piacere nel cogliere la diversità, la varietà, il nuovo.

Voltaire nell’*Essai sur les moeurs*, dice:

Tutto ciò che è intimamente connesso alla natura umana si rassomiglia da un capo all’altro dell’universo; tutto ciò che può dipendere dal costume è differente, ed è mero caso se si rassomigli. L’impero dei costumi è ben più vasto di quello della natura, esso si estende sul terreno dei comportamenti e su quello degli usi; esso diffonde la varietà sulla scena universale. La natura invece vi spande l’unità, essa stabilisce ovunque un piccolo numero di principi invariabili: così il fondo è ovunque lo stesso e la cultura produce frutti diversi.

A sua volta, Montesquieu nel corso del suo itinerario italiano scrive: *si viaggia per osservare costumi e maniere diverse, non per criticarli.*

In Inghilterra sotto il regno della regina Elisabetta si registrano le prime escursioni soprattutto in Italia, da parte di giovani aristocratici che coronano con il viaggio il proprio corso di studi, sospinti dal desiderio di conoscere altri paesi e altre culture.

A volte il viaggio è intrapreso come cura della malinconia, vero e proprio *mal du siècle* del giovane intellettuale del tempo. Il moto è la migliore cura alla malinconia, Robert Burton ²¹ scrive: *I cieli stessi girano attorno di continuo, il sole sorge e tramonta, stelle e pianeti mantengono costanti i loro moti, l’aria è in perpetuo agitata dai venti, le acque crescono e calano... per insegnarci che dovremmo essere sempre in movimento.*

Altre volte si allude alla necessità di acquisire i rudimenti dell’arte diplomatica, delle lingue e delle culture straniere, come teorizza Francis Bacon nel suo saggio “Of travel” del 1612. Ci sono poi casi di artisti che viaggiarono molto in Italia per studiare i grandi maestri. Rubens si recò molte volte in Italia dove assorbì la grandezza del mondo classico, la

percezione di una morale comune e naturale e un fondamentale ed identico muoversi delle passioni, nonostante la varietà dei costumi, delle leggi, delle maniere, delle lingue di genti e nazioni. In Brilli (1995) *op. cit.*: 25.

²⁰ Il XVII secolo si apre con la pubblicazione della prima grande guida per chi si appresta a intraprendere il tour continentale per motivi di studio o di diletto, l’*Itinerary* di Fynes Moryson, apparso nel 1618, che interrompe la lunga serie dei libri *indulgentiarum*, ossia delle guide per i pellegrini diretti ai grandi santuari europei o verso la terra santa. In Brilli (1995) *op. cit.*: 12.

Si veda anche Alessandrini (senza data, pagina web) *In viaggio nel viaggio*.

²¹ Robert Burton (1577-1640) conosciuto per aver scritto *Anatomia della malinconia*, pubblicato nel 1621.

bellezza di Raffaello, la potenza di Michelangelo, i misteri di Leonardo, la grazia di Correggio e il chiaroscuro di Caravaggio. Tutte queste suggestioni le riporta nei suoi lavori trasfigurate dal suo stile marcato.

Il viaggiatore è mosso da curiosità e tramite il viaggio intende raggiungere una compiuta esperienza. Il termine “curiosità” abbraccia un vero e proprio universo sensibile nel quale rientrano la raccolta e la catalogazione di opere artistiche e di rarità naturali atte a soddisfare desideri e manie del virtuoso e del collezionista, lo studio di usi e costumi di popoli, l’analisi delle loro forme di governo, l’esplorazione sistematica delle diversità culturali.²²

Queste sono le caratteristiche che dovrebbe aver qualsiasi viaggiatore:

Il viaggiatore deve possedere un’intensa ed inesauribile energia, sia di corpo sia di spirito, che gli consenta di far ricorso ad ogni mezzo di trasporto e di sopportare con il sorriso sulle labbra ogni avversità relativa alla strada, al tempo e alla locanda dove trascorrere la notte. Tale energia deve fornirgli lo stimolo ad un’incessante curiosità, renderlo insofferente al riposo, in continua lotta con il tempo e ardimentoso al cospetto del pericolo [...] L’arte della vita con gli altri non si apprende in uno studio, ad un ampio bagaglio di nozioni classiche e storiche, il nostro viaggiatore deve aggiungere la conoscenza pratica dell’agricoltura e dell’industria, dovrebbe sapere di chimica, di botanica, ed esser esperto di meccanica. Un buon orecchio per la musica moltiplicherà il suo piacere del viaggio in Italia, ma un occhio sensibile e ben esercitato che domini il paesaggio di un paese, colga il valore di un quadro e calcoli le proporzioni di un edificio, è legato in maniera più intima alla sublime sensazione dello spirito e l’immagine fuggevole potrà essere fissata e definita grazie all’abile impiego del pennello. Il viaggiatore deve avere anche il carattere compiacente capace di adattarsi ad ogni ambiente sociale.²³

Ancora, come scrive Fynes Morrison:

[...] the Italians says in their tongue: “Queste cose si richiedono al viandante: l’occhio di Falcone (per veder lontano), l’orecchie di Asino (per udir bene), il viso di simia (per essere pronto al riso), la bocca di porcello (per mangiar d’ogni cosa), le gambe di cervo (per fuggir pericolo) e un sacchone pien pieno di danari (perché chi ha danari Signore è chiamato) [...]”²⁴

22 Brillì (1995) *op. cit.*: 16.

23 Sulla figura del viaggiatore descritta da Gibbon, in Brillì (1995) *op. cit.*: 20.

24 Moryson Fynes (1617) *An itinerary written by F.M. first in the latine tongue, and then translated into English containing his ten years travel...*, London.



Assume allora grande importanza il *Travel book*, che cattura la fantasia dei futuri viaggiatori e l'attenzione del lettore sulla natura composita e pur sempre uniforme degli esseri umani.²⁵

Fig. 5. Francesco Capece, *Scilla e Cariddi*, tecnica mista su carta.

25 In *Critical Review* del 1770 si legge: "un libro di viaggi [...] promuove e facilita le relazioni fra città lontane l'una dall'altra; sgombra le nostre menti da irragionevoli e torbidi pregiudizi nei confronti di maniere, costumi, forme di religione e di governo nelle quali non siamo stati allevati; rende l'uomo mite e socievole con il prossimo, fa sì che consideriamo noi stessi e l'umanità intera come fratelli, creature di un supremo e benigno creatore: una verità, questa tanto ovvia in teoria quanto disattesa nella pratica", in Brilli (1995) *op. cit.*: 33.

I.1.3 - Romanticismo

*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!*

*Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers:*

*Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.*

*Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.*

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!*

*Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!
[...]*

*Etonnants voyageurs! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.*

*Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.
Dites, qu'avez-vous vu?*

Baudelaire, "Voyages", *Les fleurs du mal*¹

¹ Baudelaire (2007) *Les fleurs du mal* - text du 1861 (català i francès).

Verso la fine del XVIII secolo, si passa dalle osservazioni e descrizioni oggettive dei diari, a racconti più personali. In “Observations and reflections made in the course of a journey through France and Italy” (1789) di Hester Lynch Piozzi, insieme alla descrizione di quanto capita durante il viaggio, si trovano i commenti etici ed estetici suscitati dalle scene descritte. I luoghi suscitano riflessioni personali e permettono una proiezione psicologica degli stati d’animo.

Come da lunga tradizione, molti viaggiatori specialmente britannici hanno con sé una scatola di colori all’acquerello ed una cartella di fogli che vengono adoperati nelle soste occasionali per il riposo dei cavalli o per qualche incidente del veicolo, oppure nelle tappe di più giorni nella medesima città, come narrano i diari di Rogers, Palmer, Ruskin, o gli abbozzi di Hilton o di Turner.

In alcuni casi il viaggio si trasforma in un *viaggio nella natura umana*, in altri la natura è la protagonista assoluta, come nel libro “Viaggio in Calabria” di Charles Didier con descrizione di paesaggi e atmosfere nel più autentico spirito del Romanticismo.

Didier percorre questa regione del Sud d’Italia nel 1830 ed è sopraffatto dalla sua natura *altera e terrificata, suggestiva e ammaliante*,²⁶ che si popola anche dell’umanità calabrese con cui cerca un dialogo e ne comprende l’emarginazione sociale, i fermenti politici.

Questo cambiamento di valore dal viaggio eroico a un viaggio che diventa un’occasione per dimostrare la propria identità e caratterizzato dalla libertà, porta alla definizione di una nuova concezione di viaggio, quella moderna.

Tale cambiamento si manifesta anche nella letteratura di viaggio, con la nuova dimensione del *man of feeling*, del viaggiatore sentimentale.

L’opera che stravolge la tradizione letteraria del *Grand Tour* ed inaugura la moda del viaggiatore sentimentale è il “Sentimental journey” (1768) di Sterne. Con questo libro l’autore crea un nuovo genere nel quale il minuscolo, l’inconsueto, il fugace prendono il posto delle rubriche classiche. Nasce un nuovo modello di viaggiatore, sensibile alle singole contingenze, attento al dettaglio, all’umile e al quotidiano.

Si fa strada il viaggiatore romantico, *propenso a meditare sulle pause del viaggio, sugli ospiti visti in una locanda, sulla noia, la stanchezza, la malattia, su un viaggio di dentro, ritagliato nelle anse e nelle pause di quello di fuori*.²⁷

Il viaggio inizia a essere vissuto in maniera più leggera, grazie alle nuove affermazioni della libertà dell’individuo. Libertà che viene esasperata durante il periodo romantico fino all’esaltazione del *vagabondaggio*. Per la prima volta, il dolore e le difficoltà sono scisse dal viaggio, anzi è possibile iniziare a viverlo come un piacere in sé.

Il vagabondaggio incomprensibile per Ulisse diviene la libertà che dà valore al viaggio romantico. L’esaltazione del viaggio come dimostrazione di libertà e mezzo per raggiungere l’autonomia si rivela nei versi di Wordsworth:

[30] *Whither shall I turn,
By road or pathway, or through trackless field,*

26 Didier (2008) *Viaggio in Calabria*: 54.

27 In Brilli (1995) *op. cit.*: 40.

*Up hill or down, or shall some floating thing,
Upon the river point me out my course?*²⁸

L'associazione viaggio-libertà, che per i Romantici diviene così importante, ha radici medievali.²⁹

Nei romantici e nei viaggiatori moderni, in generale, troviamo che quegli elementi che nelle concezioni antiche del viaggio erano indissolubilmente connessi, cioè le sofferenze del viaggio e la saggezza che esso permette di acquisire, risultano separati. Il viaggio non è più un dolore, ma anzi diventa un piacere.

*He travels on, and in his face, his step,
His gait, is one expression: every limb
His look and bending figure, all bespeak
A man who does not move with pain, but moves
With thought...*³⁰

Inoltre, la natura è simile a una creatura che entra in sintonia con gli umori degli osservatori, il nuovo viaggiatore è disposto ad ascoltare i moti del cuore e i loro mutevoli accordi con le caratteristiche del paesaggio.

L'Italia rimane sempre meta affascinante di ogni viaggio:

*Sea cual sea la voluntad creadora de un artista de nuestro tiempo, que ha renunciado ya a las enseñanzas académicas, el mundo italiano se ofrece como una gozosa realidad, hecha de presente y pasado, de luz y sombra, de piedras y de agua de fuentes, del recuerdo de la mitología y de la presencia del catolicismo oficial y popular, solemne y ruidoso, donde el rigor se hermana con la sensualidad.*³¹

28 Wordsworth, *The Preludes* (1888).

In quale direzione andrò, / per una strada o lungo un sentiero, o per un campo senza piste segnate, / in salita o in discesa, sarà qualcosa che galleggia / sul fiume a guidarmi per il mio corso?

29 Infatti, per le leggi di Enrico Secondo un signore che voleva liberare il suo servo doveva annunciare la sua intenzione al mercato o davanti al tribunale, dargli un'arma e condurlo a un crocevia per mostrargli che "tutte le strade sono aperte davanti ai suoi piedi" ("Leges Henrici", 78, 1).

I due elementi, le armi e il diritto di partire liberamente, rimangono a lungo i segni distintivi della condizione dell'uomo "libero", mentre l'opposto - il divieto di portare le armi e di viaggiare - era il segno di servitù.

30 Wordsworth, *Old Man Travelling*.

Procede nel suo viaggio, e sul suo volto, nel passo, / nell'andatura c'è una sola espressione: ciascun arto, / il suo sguardo e la figura curva rivelano / un uomo che non si muove dolorosamente, ma si muove / pensoso...

31 Pérez, Alfonso "El viaje a Italia", in Cano Pedro (1994) *Cuadernos de viaje*: 25.



Fig. 6. Francesco Capece, *Antro della Sibilla*, tecnica mista su carta

I.1.4 - Novecento

Durante il Novecento la volontarietà della partenza, la libertà, il piacere del viaggio liberato dalla necessità, *l'idea che esso significhi autonomia e sia un mezzo per dimostrare ciò che uno è veramente indipendentemente dal suo ambiente rimangono i caratteri salienti della concezione moderna del viaggio.*³²

In questo modo il viaggiatore moderno intraprende un viaggio per distogliersi dai condizionamenti del proprio ambiente familiare, cercando attraverso i posti completamente nuovi di acquisire una percezione diversa della realtà, e in fondo di acquisire una nuova coscienza della propria identità: *Spogliato del tuo ambiente normale, dei tuoi amici, della tua routine quotidiana [...] sei costretto all'esperienza diretta. Questa esperienza diretta inevitabilmente ti rende cosciente del soggetto che la sta vivendo.*³³

In accordo con Leed, allora possiamo affermare che la storia del viaggio conferma la tesi di Hegel e Croce, che dice che la storia dell'Occidente è un'evoluzione dalla necessità alla libertà, un'evoluzione che fa sorgere una nuova coscienza, una mentalità tipicamente moderna. Il viaggio è alla base di tutti i cambiamenti avvenuti nella storia, perché è fonte di nuovi apporti e mescolanze tra i popoli, permette la socializzazione ed è un mezzo di trasformazione delle identità sociali.³⁴

Durante il Novecento, per il rapido progresso tecnologico che crea e distrugge, e per una società che si uniforma ai principi borghesi, l'uomo si ritrova senza identità, neo nomade e rinnovato vagabondo. La società è avvertita come una prigioniera e gli artisti cercano di isolarsi in un "altro" mondo. Il non riconoscimento in questa civiltà porta alla ricerca di luoghi "selvaggi", esotici e lontani in cui ritrovare l'umanità.

Ecco la nuova trasformazione del viaggio: da affermazione della libertà individuale, così come era stata esaltata dai romantici, ora il viaggio si trasforma in fuga, spesso illusoria perché non risolve il grande disagio esistenziale dell'uomo.

Alexander Kinglake scrive: *E' dolce trovarsi liberi dalla civiltà stantia dell'Europa [...] e così, ricordando quanti poveri diavoli vivono in uno stato di totale rispettabilità, ti compiacerai ancora di più della tua fuga deliziosa.*³⁵

La libertà celebrata da Kinglake è soprattutto liberazione dai vincoli della società vittoriana inglese di fine Ottocento, della quale egli era prigioniero, come molti vittoriani omosessuali.

La tirannia della claustrofobica società borghese si accresce durante tutto il secolo, così il nord Africa e il deserto diventano metafora della libertà: gli arabi incarnano un nuovo e nobile selvaggio, i cui costumi sono meno convenzionali.

32 Leed (1992) *op. cit.*: 24

33 Crichton (1988), p. X, in Leed (1992) *op. cit.*

34 "Sosterrò [...] la tesi che il viaggio è una forza centrale e non periferica nelle trasformazioni storiche, e che la creazione del luogo, della mappa del territorio dell'umanità, è un'impresa delle mobilità. I confini sono fatti da coloro che li attraversano." Leed (1992) *op. cit.*

35 Alexander William Kinglake (1809-1891) è stato storico e scrittore di letteratura di viaggio.

Se gli inglesi e i francesi usavano gli arabi come una “controrealtà”, gli scrittori tedeschi trovavano le proprie immagini di libertà nell’indiano americano.

*Mentre i simbolisti esaltano il viaggio per il viaggio, senza meta, poiché perseguono un’impossibile liberazione dell’anima, i narratori si concentrano sul lontano oriente, inteso come sogno irraggiungibile contrapposto a una realtà/civiltà nemica e i pittori migrano materialmente nei mari del Sud alla ricerca della propria arte.*³⁶

Spesso però queste fughe dalla società si dimostrano senza uscita e al ritorno ci si sente più affranti e delusi di prima.

Il Novecento allora si apre con le promesse di fuga e la successiva realizzazione che non può esserci evasione, per cui il viaggio da fuga si evolve in erranza, inquieto nomadismo, in mancanza di certezze e di illusioni.

Dunque tra Ottocento e Novecento si ha una nuova definizione di viaggio, che si può dividere in due categorie: quella del viaggio come arricchimento, che coincide con il Romanticismo che con entusiasmo crede in una crescita culturale (e prevede una partenza, una fase intermedia di arricchimento che rende possibile un ritorno o un arrivo), e quella in cui il viaggio diventa esso stesso labirinto, in cui il viaggiatore forse ancora fiducioso nel suo arricchimento, si perde, non trova più se stesso.

All’uomo che rinuncia all’arricchimento, resta il percorso puro senza né inizio né fine, sempre vagabondo.³⁷

36 Alessandrini (senza data, pagina web) *op. cit.*

37 Renato Giovannoli identifica queste due formule di viaggio-tipo di arricchimento e labirinto, e prospetta una terza possibilità, la *deriva*. In Alessandrini, *ibidem*.

I.1.5 - Fine XX - XXI secolo

Nel mondo organizzato su scala planetaria l'avventura e il mistero del viaggio sembrano finiti: già i viaggiatori di Baudelaire, partiti alla ricerca dell'inaudito e pronti a naufragare in questa sortita, trovano nell'ignoto, nonostante ogni disastro imprevisto, lo stesso tedio lasciato a casa. Muoversi comunque è meglio di niente: si guarda dal finestrino del treno che precipita nel paesaggio, si offre il viso al vento leggero della sera (a un po' di fresco che scende dagli alberi sul viale), mescolandosi alla folla, per strada qualcosa scorre e passa attraverso il corpo, l'aria si infila nei vestiti, l'Io si dilata e si contrae, come una medusa, un po' d'inchiostro trabocca dalla boccetta e si diluisce in mare.

Viaggio esterno e avventura interiore, minuziosa documentazione erudita che diventa materia di fruizione e di digressione fantastica per un viandante curioso di luoghi, libri e persone.

Claudio Magris, *Danubio*³⁸

Noi sappiamo ancora viaggiare?

Negli ultimi anni del secolo passato e durante questo secolo, il significato del viaggio è ancora cambiato.

Agli inizi del 1800 incominciano ad apparire i nuovi termini di *turista* e *turismo*, inizialmente in inglese e poi nella maggioranza delle lingue europee. Alla metà degli anni '50 del Novecento con *Tristi Tropici* Claude Lévy Strauss decreta la "fine dei viaggi". Nel 1958 il filosofo tedesco Enzensberger anticipa quelle che saranno le conseguenze negative del turismo: *un país que se abre al turismo se cierra metafisicamente. A partir de entonces se ofrece un decorado, pero ya no su potencia mágica.*³⁹ Questa critica esprime la contraddizione chiara del turismo: da una parte l'invito dall'altra il riconoscimento di effetti negativi.

Il passaggio dal viaggiatore a turista viene misurato, secondo Thierry Paquot,⁴⁰ con la graduale perdita del valore dell'ospitalità, data da strutture turistiche sempre più lontane dalla società cui fanno parte. I viaggi organizzati si muovono tra una serie di *non-posti*, come li definisce Marc Augé, nel senso che si va nello spazio degli altri senza la loro presenza.

Il turismo quindi rappresenta il viaggio trasformato in mercato, in soldi. Il turista deve rendere *utile* il suo spostamento, il più piccolo contrattempo viene vissuto come una disfunzione della compagnia organizzatrice. Egli si trova bene solo con gli altri turisti, cerca la stessa stanza e lo stesso mangiare come a casa sua, per non doversi sentire in transito in un altro posto e quindi doversi acclimatare, cosa peraltro difficile visto il ritmo frenetico cui è sottoposto. Quando, in realtà, il viaggio si arricchisce con imprevisti e ritardi.

38 Magris, Claudio (1986) *Danubio*: 203.

39 Paquot (2001) "La dulce tiranía del aire condicionado", in *Le Monde Diplomatique*, año VI, nº 69.

40 Paquot (2001) *ibidem*.

Nel 2001 Paquot scrive *el turismo de masa está aquí*, anticipando che sia l'urbanizzazione sia l'architettura soffrono e soffriranno le leggi del mercato dell'economia turistica, nonostante gli sforzi di un certo "turismo sostenibile" che rimangono marginali. Le conseguenze di questo tipo di turismo di massa si traducono nella costruzione di enormi aeroporti ed infrastrutture per accogliere e far circolare i turisti. L'architettura, invece, ha il compito di costruire *hoteles ghetto y museos acordes con la imagen del momento*.

Sempre più spesso la costruzione turistica è diventata una marca, una icona, facilmente identificabile, come le grandi catene alberghiere. Per non parlare della *dulce tiranía del aire condicionado*, che si ritrova costantemente in quasi tutti i mezzi di trasporto, visto che negli spostamenti sempre più veloci il turista non è in grado di acclimatarsi.

Paquot critica il turismo globalizzato che crea, anche grazie ai siti classificati dall'Unesco,⁴¹ un tipo di turismo che è solo commerciale. La bellezza di un paesaggio, di un panorama, infatti, dipende non solo dai colori del cielo, dal leggero vento che ci avvolge, dalla presenza di persone amate che ci accompagnano, ma soprattutto dalla *nuestra presencia-en-el-mundo-y-del-otro, de nuestra potencialidad para habitar*. E questo ovviamente non lo possiedono né l'Unesco né il turismo organizzato.

È idea comune,⁴² dunque, che con il turismo di massa il viaggio si sia banalizzato perdendo la sua originaria connotazione di scoperta; nei pacchetti *all included* non si può parlare più di "arte di viaggiare".

Marc Augé⁴³ sottolinea che la critica del turismo cade in una forma di snobismo, che caratterizza quei turisti che vorrebbero essere gli unici ad approfittare di un dato luogo e che sono sempre i primi a criticare ferocemente gli altri turisti. Il loro è un comportamento che rivela quanto siano resistenti gli stereotipi della vecchia mitologia avventurosa dell'esploratore che avanza in territorio vergine.

In fondo, il turista in vacanza diventa sempre l'eroe di un racconto, il proprio racconto. Ai suoi occhi, anche il più tranquillo dei viaggi organizzati può diventare un'esperienza eccezionale che merita di essere raccontata e fotografata. Da questo punto di vista, allora, il turismo diventa paradossalmente una versione contemporanea del viaggio di formazione, dove la formazione non dipende più dal contatto con altri luoghi, persone o situazioni, ma dal fatto che il turista, partendo, si trasforma in autore e personaggio del proprio racconto di viaggio.

D'accordo con Marc Augé riteniamo che il turismo sia un fenomeno che mette in evidenza i *paradossi e le crudeltà del mondo in cui viviamo*. Infatti, in Occidente si sono creati flussi inversi la cui coesistenza dovrebbe far riflettere: da una parte il turismo di massa che crea movimenti da Nord

41 Se si analizza a livello etimologico, forse è sbagliato considerare un "patrimonio" comune a tutta l'umanità, per la ragione che in molte lingue la stessa parola non esiste. Paquot giunge alla conclusione che più che classificare diplomaticamente in ogni stato un'opera d'arte, sarebbe più importante proteggere l'umanità da se stessa, visto che continua a distruggere la Natura con le innovazioni tecnologiche e le innumerevoli azioni irresponsabili. Inoltre cercare un punto comune a tutte le culture su ciò che è "patrimonio" è un grave errore che cerca di uniformare culture molto diverse. In Paquot (2001) *op. cit.*

42 Si vedano gli articoli di: Galimberti (1999) "Viaggio, Istruzioni per l'uso", in *La Repubblica* (07/07/1999), Paquot (2001) *op. cit.*, Augé (2006) "L'Occidente in movimento", *Diario di Repubblica*, 29/08/2006.

43 Augé (2006) *op. cit.*

verso Sud, dall'altra i migranti che cercano di sfuggire alla miseria dei paesi poveri, da Sud verso Nord. Tali movimenti fanno pensare che una metà del mondo serva da scenografia ai viaggi dell'altra metà. Anche se nello stesso Occidente il turismo, pur essendo un fenomeno di massa non è un'opportunità data a tutti.

Esistono molti diversi tipi di turismo: ritornare sempre nello stesso posto con un rassicurante effetto di ripetizione, il turismo d'avventura alla ricerca d'illusorie sensazioni forti, il turismo organizzato dai *tour operator* e concentrato nei villaggi vacanza che è tipico prodotto del consumismo contemporaneo. Durante le vacanze si consumano cibi e servizi, ma soprattutto si consumano il sole, il mare e i paesaggi. Natura e monumenti diventano prodotti di consumo, venduti dalle agenzie di viaggio come prodotti secondo una griglia precisa di prezzi.⁴⁴

Del *Grand Tour* d'esplorazione e d'iniziazione, da cui deriva il moderno turismo, resta poca cosa. Manca soprattutto la dimensione dell'ignoto, dato che il turista si sposta sempre secondo programmi prestabiliti che non lasciano spazio a sorprese e imprevisti. Tutto è rassicurante e garantito.

Oggi il turismo è finzione e illusione. Visitare un luogo non necessariamente comporta uno spostamento fisico, ma sempre di più si può viaggiare virtualmente, non a caso il termine *navigare* usato per esplorare la rete è una metafora del viaggio, dove ogni posto del mondo è a portata di *click*, in immagini e suoni, restano solo ancora (forse per poco) irraggiungibili i sensi del gusto, dell'olfatto e del tatto.

Tuttavia il viaggio è finzione anche quando, pur spostandosi fisicamente, si va da un posto all'altro protetti da un'invisibile bolla trasparente, che non permette di uscire mai dalle proprie certezze, dalle proprie abitudini.

*Uno può girare il mondo facendo tappa negli hotel della stessa catena, dove troverà sempre gli stessi arredi, gli stessi menu, gli stessi servizi, come se lui stesse fermo e il mondo gli girasse attorno.*⁴⁵

I *non luoghi* di Marc Augé sono in parte anche i posti che ultimamente il turismo ha avidamente e senza scrupoli costruito per un interesse esclusivamente economico, a discapito di tante ricchezze e diversità. Oggi è possibile passare da un aeroporto ad un hotel, da un ristorante a un villaggio vacanze restando sempre nello stesso habitat, passando da un *non-luogo* ad un altro. Ci si muove in spazi uguali e senz'anima, con i quali il turista non ha relazioni né scambi, perché si muove in gruppo, fugge la solitudine e non vuole essere turbato da ciò che incontra. La bolla asettica nella quale si muove dà l'illusione di sicurezza, non vede gli abitanti del luogo che diventano una muta scenografia. Il mondo appare come in televisione o in un libro fotografico, visto a distanza senza rischi. Il vero viaggio, invece, è quello che si fa da soli, affrontando luoghi in cui ci si sente spaesati.⁴⁶

Oggi non è più possibile credere al viaggio come semplice maturazione, né al viaggio come conoscenza di luoghi altri (proprio il cinema ci ha fatto

44 Augé (2006), *ibidem*.

45 Viale (2006) "Colti, esotici, sportivi: le facce de business", *Diario di Repubblica*, 29/08/2006.

46 Augé (2006) *ibidem*.

conoscere tutto attraverso le sue immagini): resta solo l'autenticità del nostro sguardo. *Occorre imparare di nuovo a vedere.*

Non si tratta di accumulare solo chilometri, macinati sulle strade del mondo. Si tratta anche di considerare quelli percorsi dentro se stessi:

*Ho l'impressione che oggi si finisca col consumare l'esperienza del viaggio così come si consumano le notizie del telegiornale o le emozioni virtuali: in modo distratto e compulsivo. Che avventura è, un viaggio, se non è prima di tutto un'avventura dello sguardo e della mente.*⁴⁷

Quindi quello che deve cambiare è l'approccio con cui si viaggia, lo spirito del viaggiatore. Da una parte la meraviglia e lo stupore costanti della scoperta, dall'altra il vivere la condizione di “**spaesamento**”⁴⁸ che porta ad assaporare i posti e le persone nella loro vera essenza.

Dunque, prima di tutto la capacità di “scoprire” il mondo.

*[...] Scrisse altrove lo stesso Borges: «Scoprire l'ignoto non è una specialità di Simbad, di Erik il Rosso o di Copernico. Non c'è un solo uomo che non sia uno scopritore. Inizia scoprendo l'amaro, il salato, il concavo, il liscio, il ruvido, i sette colori dell'arcobaleno e le venti e più lettere dell'alfabeto; continua coi volti, le mappe, gli animali e gli astri; conclude col dubbio o con le fede e con la certezza quasi totale della propria ignoranza». Quale agenzia turistica mette in vendita un simile pacchetto-vacanza?»*⁴⁹

Umberto Galimberti analizza questa condizione di “spaesamento” (“dépaisement”, “desarrelament” o “desraizamiento”) in un interessante articolo apparso su *La Repubblica*:

[...] Ma andare in “vacanza” significa anche e soprattutto fare il vuoto (vacuum) intorno a queste costruzioni, non nella forma negativa della rimozione (“in vacanza non voglio pensare”), ma in quella positiva dello spaesamento dell'anima che, fuoriuscita dalla cadenza delle sue abitudini, si offre all'insolito, che è la prima condizione per ogni vera e profonda trasformazione.

[...] Quando viaggiare è offrirsi al rischio di non essere compresi, e, al limite, neppure letti come uomini o come simili, allora è la terra a offrirsi senza nessun orizzonte, è

47 La Capria, Raffaele “Arrivi”, in Di Paolo (2007), *Ogni viaggio è un romanzo*: 168

48 Spaesamento o straniamento è la sensazione di essere “spostati” rispetto alle proprie coordinate culturali, al limite di una perdita di auto riconoscimento. È una condizione indispensabile per poter osservare “dal di fuori” situazioni di cui viene percepita la diversità e nelle quali è tuttavia possibile ritrovare un elemento di familiarità. Lo straniamento è anche però un'occasione (e una condizione) per poter osservare noi stessi e il nostro mondo: osservare un “noi” e un mondo “nostro” che ci parevano così familiari, con uno sguardo capace di coglierne l'estraneità e di assimilare questo noi e questo mondo, ad altri Sé e ad altri mondi verso i quali ci spostiamo. Da AA. VV. (2000): 53.

49 Merlo (2006) “Dov'è finita l'arte di viaggiare”, *Diario di Repubblica*, 29/08/2006



Fig. 7. Francesco Capece, *Anтро*, tecnica mista su carta

il cielo a coprire una vastità senza riferimento, è la storia a inabissarsi nei secoli per evocare tutta quell'immaginazione che mai avremmo sospettato avesse riscontri di realtà. Allora il sole sorge insolito e la notte copre tutte le insidie che l'uomo primitivo temeva nascoste nel buio. Le facce delle persone appaiono nei loro lineamenti indecifrabili, dove l'intenzione non si traduce in linguaggio e la comprensione è affidata all'empatia dell'animale. Qui il viaggiatore incontra quella parte dell'anima che è meno spirituale perché è la più istintiva. L'anima-animale appunto. E istinto qui vuol dire fondersi con gli odori, le variazioni di temperatura, i suoni, il vento, con il sole che cuoce sulla testa e porta i pensieri su vie associative inconsuete, dove ciò che alla fine si trova è la giusta dimensione di sé.⁵⁰

Come nel secolo scorso, la sensazione di vuoto continua a imprigionare i viaggiatori, un vuoto "torricelliano", nelle parole di Francesco Merlo:

Il turista moderno non è un conquistador come Cortez in cerca di avventura, oro, gloria e uomini da catechizzare. Non è più come Marco Polo, il quale, emissario dei mercanti

⁵⁰ Galimberti (1999) *op. cit.*

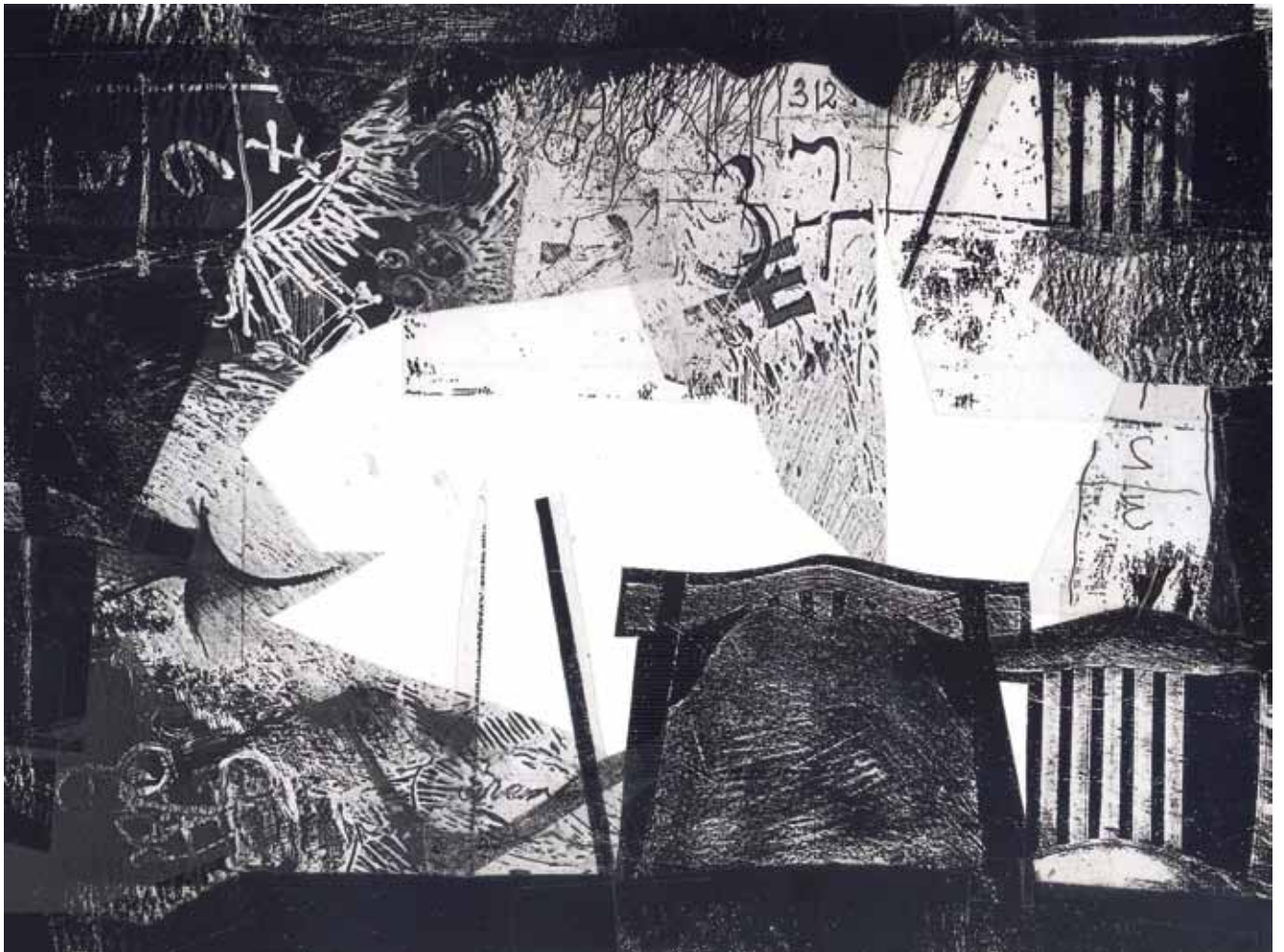


Fig. 8. Francesco Capece, *Antro*, tecnica mista su carta

veneziani, prendeva un milione di appunti. Non è come i fatimidi musulmani che, guidati da Tarik ibn Ziad nel 711 “visitarono” la Spagna e inventarono Gibilterra, Gebel al Tarik.

Il turista moderno è un uomo in vacanza antropologica: vacanza di lavoro, vacanza mentale, vacanza morale, vacanza sessuale. I turisti sono uomini per una volta l'anno in curva sud, uomini dediti appunto alla vacanza, all'attività del vacuo, del vuoto, uomini torricelliani. Eppure, l'uomo è infelice e si dispera proprio perché si scopre vuoto, torricelliano, abitante della vacanza, vacante o vacanziero. E si sforza, si ingegna e spende tutta la vita per riempire questo suo vuoto originario.⁵¹

Tuttavia non è solo la condizione di spaesamento, di sradicamento che permette di vedere con altri occhi dei luoghi, il viaggio può essere anche quello che si fa in posti vicini, conosciuti, con una predisposizione d'animo diversa, la semplicità è importante. *Mi piaceva leggere il viaggio sulla faccia degli altri.* Scrive Tabucchi, e continua:

Una particolare meraviglia del viaggio si legge soprattutto

51 Merlo (2006) *op. cit.*

sui volti di quelli che vanno 'in gita'. 'Gli italiani in gita', come direbbe Paolo Conte. Ma anche qui in Portogallo quelli che la domenica fanno la gita a Fatima o nelle località di mare, e in Francia quelli della periferia parigina che la domenica vanno a vedere la Cattedrale di Chartres. Esistono ancora 'le gite', anche se sono destinate a sparire. Più di una volta sono andato ad aspettare l'autobus di ritorno da qualche parte, fingendo di aspettare qualcuno anche se non aspettavo nessuno, per guardare le persone che scendevano. Sul volto hanno meraviglia, eccitazione, stanchezza, a volte non sono più tanto giovani, qualcuno ha portato anche i nipoti più grandicelli. Mi piace guardarle, queste persone: hanno davvero fatto un viaggio, anche se solo di poche centinaia di chilometri. [...] Il viaggio ce l'hanno negli occhi assonnati dove è rimasto il disagio e l'allegria di quella breve evasione. Invece, al contrario, mi è capitato di osservare certe giovani coppie, oggi, che magari non hanno visto mai gli Uffizi o il Colosseo e che quando si sposano vanno in viaggio di nozze alle Seychelles o alle Isole Comore. Quando tornano, sul loro volto non c'è scritto niente. Del resto, cosa ci fa uno alle Isole Comore? Sono solo abbronzati. Lo stesso risultato l'avrebbero ottenuto standosene seduti nel cortile di casa o sul terrazzo.⁵²

In conclusione, affrontare il tema del viaggio oggi significa fare una riflessione sugli anni che stiamo vivendo, in cui si assiste allo sfaldarsi di una geografia stabile, ai processi migratori che confondono i confini dei territori, cui faceva riferimento la nostra identità, rendendoli sempre più labili. Dal momento che la "morale" o "etica" è associata al costume, a sua volta fondato sulla nozione di proprietà, territorio e confine, allora con la dissoluzione di recinti e certezze allora si deve configurare un'etica nuova:

[...] un'etica del viaggiatore, che non si appella al diritto, ma all'esperienza, perché, a differenza dell'uomo del territorio che ha la sua certezza nella proprietà e nel confine, il viaggiatore non può vivere, senza elaborare la diversità dell'esperienza, cercando il centro non nel reticolato dei confini, ma in quei due poli che Kant indicava nell'anima e nel cielo stellato che per ogni viaggiatore hanno sempre costituito gli estremi dell'arco in cui si esprime la vita in tensione. Fine dell'uomo giuridico a cui la legge fornisce gli argini della sua intrinseca debolezza, e nascita dell'uomo sempre meno soggetto agli usi e costumi del suo paese e sempre più costretto a fare appello ai valori che trascendono la garanzia dei confini.

Il "prossimo", sempre meno specchio di me, e sempre più "altro", obbligherà tutti a fare i conti con la differenza, come un giorno, ormai lontano nel tempo, siamo stati costretti a farli con il territorio e la proprietà. La diversità sarà il terreno su cui far crescere le decisioni etiche, mentre le leggi del territorio

52 Tabucchi, Antonio, "Nove risposte sul viaggio", in Di Paolo (2007), *op. cit.*: 180-181



Fig. 9. Francesco Capece, *Da Oriente a Occidente*, tecnica mista su carta

I. 2 - Perché viaggiare

Perché i viaggi sono avventure. Scoperte sentimentali. A volte, salire su un treno o su un aereo aiuta a salvarsi. A non fossilizzarsi da vivi, soprattutto a non distrarsi troppo dal mondo.

Sandra Petrigiani ⁵⁴

[...] il viaggio è una forma di conoscenza in più [...] Molte cose ci possono bastare, e devono bastare, nella vita: l'amore, il lavoro, i soldi. Ma la voglia di conoscere non basta mai, credo. Se uno ha voglia di conoscere, almeno.

Antonio Tabucchi ⁵⁵

Il viaggiare è antico quanto l'uomo: la sua origine si perde nel tempo, quando forse la superficie dei continenti si è popolata grazie ad ondate successive di movimenti migratori. Però migrare o essere nomadi non è viaggiare. Il senso profondo del viaggiare sta nello spirito poetico e curioso del viaggiatore, nella scoperta, nella sua naturale disposizione a confrontarsi con tutto ciò che è nuovo.

Sicuramente, alla base di tutto il sapere e anche dell'istinto verso l'esplorazione che ci lancia alla scoperta dell'ambiente fisico e sociale in cui viviamo, già da quando siamo bambini, sta la *curiosità*; da migliaia di anni essa muove gli uomini verso la scoperta di nuovi spazi in cui trovare altre e migliori risorse per la sopravvivenza. ⁵⁶

Tuttavia il viaggio è anche soprattutto intrinsecamente legato all'*esperienza* all'arricchimento, poiché tramite il conosciuto si tenta di acquisire l'ignoto e ciò giustifica il gran numero delle espressioni metaforiche legate al movimento.

Le motivazioni che spingono i viaggiatori ad aprire le proprie ali e a partire sono allora prima di tutto la curiosità e l'acquisizione di esperienze. Forse quello che è uno dei "piaceri" del viaggio, la gioia dell'incontro con realtà diverse e strane, non è altro che una riduzione della tensione e dell'angoscia che l'ignoto provoca fin dall'infanzia.

Attraverso i secoli si incontrano svariati viaggiatori: principi che come Gilgamesh vanno alla ricerca dell'immortalità e divengono saggi grazie alle esperienze (Gilgamesh *vide misteri e seppe cose segrete*), filosofi che seguono le strade della cultura, eremiti e pellegrini che inseguono Dio, inglesi dell'alta borghesia ottocentesca celebrano nei loro viaggi l'amore per la cultura classica e la natura incontaminata, avventurieri e esploratori affrontano terre sconosciute, nomadi e mercanti attraversano immense distese desertiche o il mare, Ulisse viaggia per la conoscenza. Forse ognuna

54 In: Paolo Di Paolo (2007) *op. cit.*: 67.

55 In: Paolo Di Paolo (2007) *op. cit.* : 173.

56 La mostra *Esploratori: avventura e biodiversità* (Museo delle Scienze Naturali, Barcellona, febbraio-aprile 2010) presenta l'esplorazione come una pratica ancestrale per trovare risorse indispensabili, che si alimenta di curiosità e allo stesso tempo è spinta dalla necessità. Nel catalogo pubblicato [AA.VV. (2010)] c'è un articolo del neurologo Nolasc Acarín Tubell "El cervell i les exploracions naturalistes" che parla del tema dell'esplorazione dal punto di vista scientifico, in relazione allo studio del cervello.

di queste ricerche è soltanto una diversa rappresentazione o sfaccettatura di un unico bisogno: l'*arricchimento della propria anima*.

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e conoscenza.*⁵⁷

Viaggiare diventa sinonimo di conoscenza, non solo dei luoghi ma anche delle persone. Il bisogno di conoscenza, la voglia di imparare e di scoprire: *Ecco perché il Piccolo principe aveva dovuto lasciare la sua stella e la sua rosa. Per prendere a poco a poco conoscenza.*⁵⁸

Strabone nel primo secolo a.C. dice *Gli eroi più saggi furono quelli che visitarono molti luoghi e vagarono per il mondo; i poeti onorano chi ha visto le città e conosciuto la mente degli uomini.*

Chi non viaggia non conosce il valore degli uomini dice Ibn Battuta, l'infaticabile girovago arabo che andò da Tangeri in Cina per il gusto di viaggiare.

*Ma il viaggio non soltanto allarga la mente: le dà forma. Le nostre prime esplorazioni sono la materia prima della nostra intelligenza [...] I bambini hanno bisogno di sentieri da esplorare, di orientarsi sulla terra in cui vivono, come un navigatore si orienta in base a noti punti di riferimento. La materia prima dell'immaginazione di Proust furono le due passeggiate intorno alla cittadina di Illiers, dove egli trascorreva le vacanze con la famiglia. Queste passeggiate diventarono poi la strada di Mesegrie e la strada dei Guermantes nella Recherche du temps perdu.*⁵⁹

A volte per viaggio s'intende soprattutto quello verso terre esotiche, lontane da quelle cui siamo abituati, ma in realtà il viaggio consiste nell'aver occhi nuovi e nel saper guardare, nelle parole di Marcel Proust *Il solo vero viaggio, il solo bagno di giovinezza, non sarebbe quello di andare verso nuovi paesaggi, ma di avere occhi diversi, di vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, di vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è.* Sicuramente siamo spinti verso l'ignoto perché: *Quelle cose per conoscere le quali ci mettiamo in cammino e attraversiamo il mare, se sono poste sotto i nostri occhi non ce ne curiamo.*⁶⁰

Il bisogno di viaggiare porta in sé una costante **irrequietezza**. Se è vera l'affermazione che *Vivere in una sola terra è prigionia*⁶¹, allora il viaggiatore si trova sempre in una situazione di contrasto tra il bisogno di movimento da una parte e di appartenenza e stabilità dall'altra.

Chatwin spiega il suo senso di irrequietezza:

57 Dante, *Inferno*, canto XXVI, vv. 118.125.

58 de Saint-Exupérie (2000) *Il piccolo principe*.

59 Chatwin (2009) *Anatomia dell'irrequietezza*: 121.

60 Plinio il Giovane (61-113 d.C.), scrittore romano. Citazione tratta da Leed (1992) *op. cit.*

61 Donne John (1573-1631), poeta e predicatore inglese.

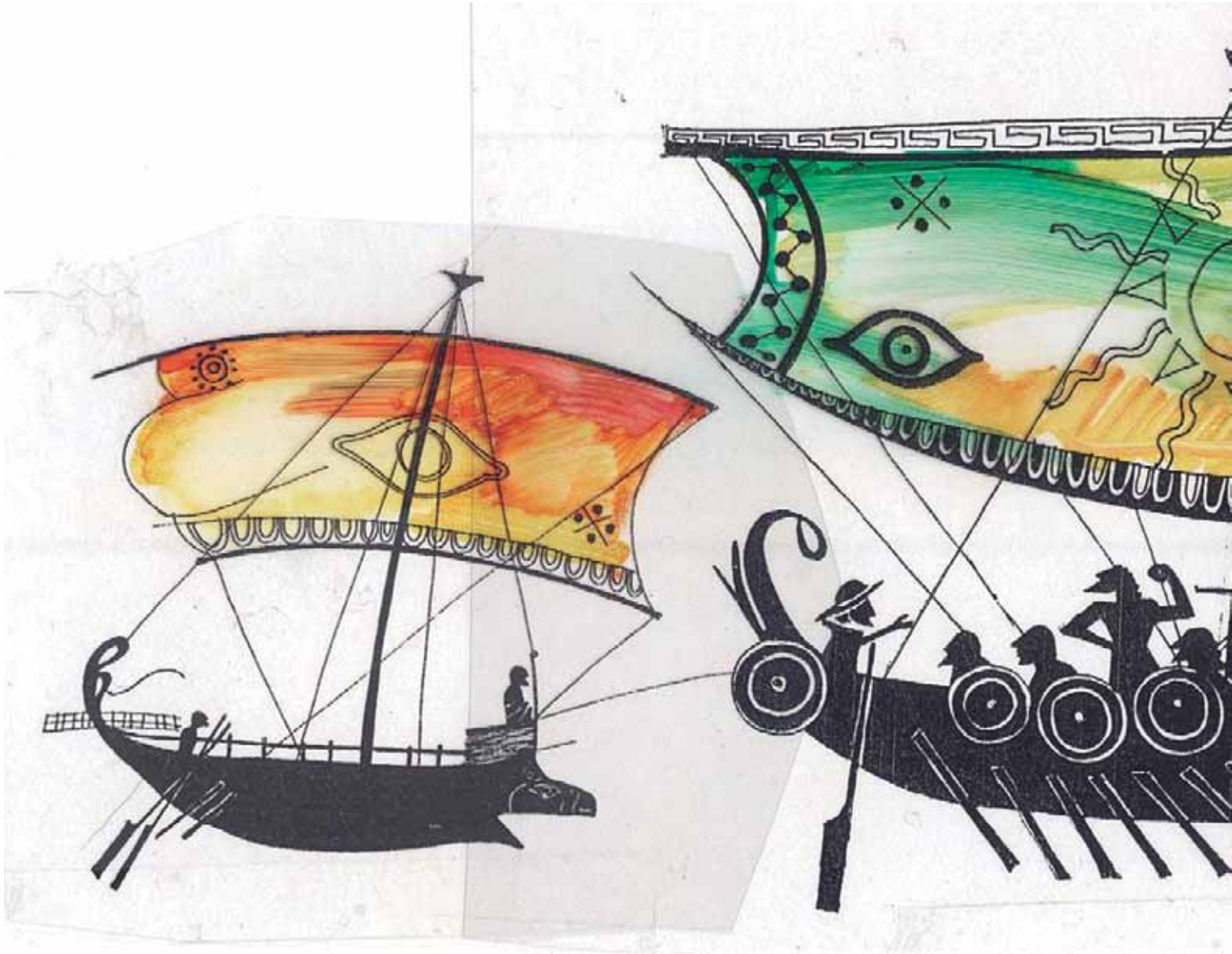
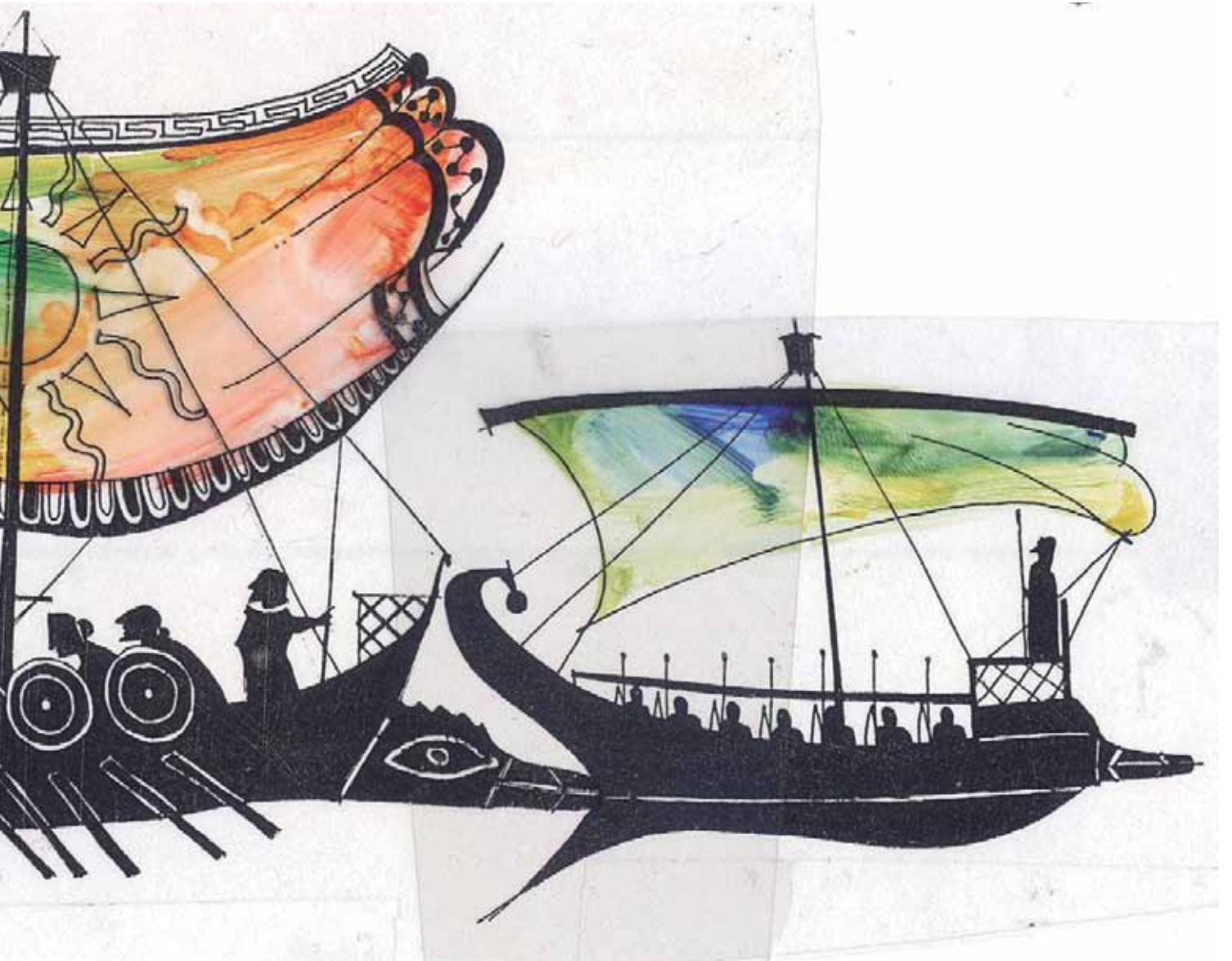


Fig. 10. Francesco Capece, *Navi greche*, tecnica mista su carta



*Movimenti materialmente irrazionali. Che cosa è questa irrequietezza nevrotica? [...] Diversivo, distrazione, fantasia. Cambiamento di moda, di cibo, amore e paesaggio. Ne abbiamo bisogno come dell'aria che respiriamo. Senza cambiamento, corpo e cervello marciscono.*⁶²

Oltre a descrivere i moti impercettibili dell'animo Chatwin ricerca le cause "biologiche" dell'irrequietezza:

L'evoluzione ci ha voluto viaggiatori. Dimorare durevolmente, in caverne o castelli, è stata tutt'al più una condizione sporadica nella storia dell'uomo. L'insediamento prolungato ha un asse verticale di circa diecimila anni, una goccia nell'oceano del tempo evolutivo. Siamo viaggiatori dalla nascita. La nostra mania ossessiva del progresso tecnologico è una reazione alle barriere frapposte al nostro progresso geografico. I popoli primitivi degli angoli dimenticati della terra comprendono meglio di noi questa semplice realtà della nostra natura. Sono in perpetuo movimento.

[...] A me piace pensare che il nostro cervello abbia un sistema informativo che ci dà ordini per il cammino, e che qui stia la molla della nostra irrequietezza. [...] L'uomo, umanizzandosi, aveva acquisito insieme alle gambe diritte e al passo aitante un istinto migratorio, l'impulso a varcare lunghe distanze nel corso delle stagioni; questo impulso era inseparabile dal sistema nervoso centrale; e quando era tarpato da condizioni di vita sedentarie trovava sfogo nella violenza, nell'avidità, nella ricerca di prestigio e nella mania del nuovo. [...]

Neurologi americani hanno fatto l'encefalografia a non pochi viaggiatori. È risultato che cambiare ambiente e avvertire il passaggio delle stagioni stimola i ritmi cerebrali e contribuisce a un senso di benessere, di iniziativa e di motivazione vitale. Monotonia di situazioni e tediosa regolarità di impegni tessono una trama che produce fatica, disturbi nervosi, apatia, disgusto di sé e reazioni violente. Nessuna meraviglia se una generazione protetta dal freddo e grazie al riscaldamento e dal caldo grazie all'aria condizionata, trasportata su veicoli aseptici da un'identica casa o albergo a un altro, sente il bisogno di viaggi mentali o fisici, di pillole stimolanti o sedative, o dei viaggi catartici della musica, della danza, del sesso.

Passiamo troppo tempo in stanze chiuse. Io preferisco lo scetticismo cosmopolita di Montaigne. Per lui il viaggio era "un utile esercizio; la mente è stimolata di continuo dall'osservazione di cose sconosciute... Nessuna proposizione mi stupisce, nessuna credenza mi offende, per quanto contraria alle mie". L'abitudine, egli dice, e la fissità degli atteggiamenti mentali ottundono i sensi e nascondono la vera

62 Chatwin utilizza spesso la frase di Baudelaire tratta dai *Journaux intimes* "La grande maladie de l'horreur du domicile", questa frase ricorre frequente in tutta la sua opera come una sorta di *leitmotiv*, particolarmente ne *Le Vie dei canti* (1988): p.123.

*natura delle cose. L'uomo è naturalmente curioso.
[...] Le asperità sono vitali. Tengono in circolo l'adrenalina.
Privati di pericoli, inventiamo nemici artificiali, malattie
psicosomatiche e peggio di tutto, noi stessi, se siamo lasciati
soli in una stanza.*⁶³

I ragionamenti di Chatwin fanno intravedere il significato positivo, la forza che scaturisce da questo senso di irrequietezza: non è insoddisfazione, nemmeno fuga. È la ricerca di stimoli nuovi per dare nuovo ossigeno alla mente.

Quasi tutti i viaggiatori sentono questo bisogno di staccarsi da sicurezza e stabilità. In un posto nuovo tutti i nostri sensi sono più svegli, vengono continuamente stimolati, per cui cambiare ambiente permette di percepire in modo diverso i posti. I luoghi che nella routine quotidiana diventano indifferenti, quando si viaggia, acquistano un altro aspetto.

*Lontano da casa persino un supermercato o un negozio
di parrucchiere acquistano un fascino insospettabile.
Contempliamo a lungo la grafica di un menu o la mise
dell'annunciatrice televisiva, ci risvegliamo al senso della
storia, prendiamo appunti, scattiamo fotografie. A casa,
invece, le nostre aspettative ci atrofizzano. [...] L'abitudine
ci ha reso ciechi.*⁶⁴

Viaggiare allora sprigiona uno dei lati più positivi dell'essere umano: la **voglia di imparare**. Michel de Montaigne spiega il senso dell'eterno vagabondare e lo consiglia come scuola di vita:

*So bene che a prenderlo alla lettera questo piacere del
viaggiare è segno di inquietudine e irrisolutezza. Tali sono
le nostre qualità principali e dominanti. [...] Ma viaggiare
mi sembra una occupazione utile. L'anima è continuamente
occupata a osservare cose sconosciute e nuove; e non conosco
miglior scuola di vita [...] diversità di tante altre vite, fantasie,
usanze, gustare una così grande varietà di forme della nostra
natura. [...] la varietà in sé stessa mi appaga, seppure c'è
qualcosa che mi appaga, è il godere della diversità. Dei
viaggi anche questo mi piace, che posso fermarmi senza
inconvenienti e interromperli quando voglio.*⁶⁵

Il desiderio di andare dunque nasce in quella parte misteriosa dell'uomo che sfugge ad ogni razionalizzazione, quella parte che non sempre può essere capita, ma che deve essere in qualche modo accettata, perché fa parte

63 Chatwin (2009) *op. cit.*: 121-2.

64 de Botton (2002) *L'arte di viaggiare*: 20.

65 de Montaigne (1956) *Giornale di Viaggio in Italia*.

della profondità umana.⁶⁶ *Un jour c'est le jour d'aller ailleurs. Sans raison précise. Le temps de partir*, scrive Jean François Pirson.⁶⁷

È così che nascono tutti i viaggi, quelli fatti alla ricerca della propria identità, della propria grandezza e fragilità, alla ricerca dei confini più lontani:

*Se fuori da queste ampie mura del mondo
Si stende lo spazio
La mente vuole alzarsi a vedere
E in quel vuoto l'animo mio peregrinare*⁶⁸

Tra le ragioni del partire quella che più comunemente viene invocata è semplicemente di **cambiare le idee**. Per Montaigne *la jouissance d'un autre air* è il movimento che permette di modificare i pensieri, di cambiare il punto di vista.

N'importe où n'importe où pourvu que ce soit hors de ce monde!,⁶⁹ dice Baudelaire. Mentre Montaigne alla domanda su cosa ricerca nei suoi viaggi risponde: *je sais bien ce que je fais, mais non pas ce que je cherche*.⁷⁰ Gide segue: *Je pars en voyage où...je ne sais. Comprenez que si je savais où je vais et pour quoi faire, je ne sortirais pas de ma personne*.⁷¹ Lie-Tseu ci insegna che *le voyage suprême est d'ignorer où l'on va*.⁷² Milan Kundera avverte *il n'est rien de plus beau que l'instant qui précède le voyage, l'instant où l'horizon de demain vient nous rendre visite et dire ses promesses*.⁷³

Durante il viaggio una felice miopia permette di percepire il diverso e di gustare lo spirito dei luoghi. Ci ricorda Kenneth White *il faut sortir, approfondir les lieux, ouvrir l'espace. Écrire la lumière qui passe*.⁷⁴ Accettare di sentirsi smarriti, rinunciare alle certezze, abbandonarsi all'imprevisto, alle noie, affidarsi liberamente al flusso degli eventi e, come Segalen dice *se désoccindenter*, tutto ciò rianima sicuramente lo sguardo. *La mia smania di controllo si è attenuata. Lo sbaglio è concesso, l'imperfezione è ben accetta, i difetti sono graditi*.⁷⁵

Il viaggio è il tempo in cui si dà al mondo l'attenzione, la presenza attenta che merita. Andare oltre le apparenze, nutrirsi dei frammenti di vita durante il viaggio rivela a Montaigne il destino comune della specie umana per cui *ogni uomo porta in sé la forma intera della condizione umana*.

66 “[...] posseduto da una smania che mi scombussolava lo spirito, colpito dai richiami degli Dei della strada, incapace di intraprendere alcunché, rammendai i miei calzini strappati, cambiai il cordone del cappello [...] e cedetti ad un altro la mia dimora.”, in Meriani (2003) *Il senso del viaggio*.

67 “Un giorno è il giorno di andare altrove. Senza una ragione precisa. Il tempo di partire”. Pirson (2006) *Dessinez moi un voyage*.

68 Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, vv. 1040-1047.

69 “Non importa dove, purché sia fuori da questo mondo”.

70 “So bene da quello da cui fuggo, ma non so quello che cerco”.

71 “Parto in viaggio non so verso dove...non lo so. Comprendete che sapessi dove andare non uscirei mai dalla mia persona”.

72 “Il viaggio più grande è quello di ignorare dove si va”.

73 “Non c'è cosa più bella dell'istante che precede il viaggio, l'istante in cui l'orizzonte del domani viene a visitarci e a dirci le sue promesse”.

Le citazioni di questo paragrafo sono tratte da AA.VV. (2008) *Le goût du voyage*.

74 “Bisogna uscire, approfondire i posti, aprire lo spazio. Scrivere la luce che passa”.

75 AA.VV. (2009) *Partire, antologia narrativa di geografia emozionale*: 17.

La distanza nel viaggio non è importante, si può viaggiare nell'immensità della steppa seguendo le parole di Tchekov che parlano direttamente ai nostri sensi, o si può passeggiare per le strade di Parigi trasformate in un universo poetico attraverso le parole di Henri Calet, Patrick Mondiano o Léon Paul Fargue. Il pensiero può tuttavia divagare anche restando fermi in una stanza, come insegna de Maistre.⁷⁶

Non esistono dei grandi o dei piccoli viaggi, ma ogni viaggio è diverso come le foglie su un albero, perché ogni viaggio parla di noi stessi, *autant de sortes de voyages qu'il y a de feuilles sur l'arbre du voyageur*⁷⁷ nelle parole di Kenneth White. A ognuno il suo viaggio, perché ognuno ritrova se stesso.

Se il viaggiatore è disposto a viaggiare lasciandosi indietro le sue certezze, se, seguendo Nicolas Bouvier, si meraviglia della *polifonia del mondo*, e se gli si manifesta un pezzo dell'enigma dell'universo, allora potrà arrivare alla conoscenza. Quest'ultima comprende anche quella della natura umana, poiché gli esseri umani per quanto diversi, a dispetto di un apparente esotismo, condividono tutti un destino comune. Il viaggio predispone ad una visione dell'altro, tanto uomini come cose, diversa dal modo solito di vedere le cose.

In *Art of travel*, Henry James dice:

*Se hai vissuto in giro [...] hai perduto quel senso di assolutezza e della santità delle abitudini dei tuoi compatrioti, che una volta ti rendeva felice in mezzo a loro. Hai visto che esistono moltissime patriae nel mondo, e che ciascuna di esse è piena di persone eccellenti per le quali le peculiarità locali sono la sola cosa che non è più o meno barbara.*⁷⁸

Il viaggio, lo spostamento, possono in effetti portare alla demolizione di alcuni assoluti quali appunto i valori condivisi dal proprio gruppo.⁷⁹

Molto interessante a questo proposito è il lavoro "Six milliards d'autres", progetto ideato dall'artista francese Yan Arthus Bertrand e in collaborazione con molte altre persone, che propone interviste di circa 5600 persone di 78 paesi diversi sulle questioni dei grandi temi della vita, l'amore, la morte, la religione, l'infanzia. Semplici domande che sono per tutti il filo rosso della vita, domande che mostrano ciò che ci unisce e ciò che ci divide.⁸⁰

Viaggiare, infine, può servire per **rivedere con nuovi occhi i posti da cui si è partiti**, come in un **cerchio che si chiude**.

76 Xavier de Maistre scrisse nel 1790 *Viaggio intorno alla mia camera*, nel 1798 decise di intraprendere un secondo viaggio, questa volta di notte, spingendosi fino al davanzale della sua finestra e intitolando il resoconto delle sue avventure *Spedizione notturna intorno alla mia camera*.

77 "Ci sono tanti tipi di viaggio come la quantità di foglie sull'albero del viaggiatore".

78 In Leed (1992): 95.

79 Charles M. Doughty, viaggiatore e poeta inglese, percorse da solo l'Arabia tra il 1878 e il 1880, insieme ai beduini nomadi. Scrisse un resoconto delle sue avventure in *Travels in Arabia Deserta* (1888), da cui si legge: "È un piacere ascoltare i discorsi allegri e riflessivi dei beduini, è una lezione alla scuola di semplice umanità del viaggiatore; e non esiste una terra tanto pericolosa che egli con l'umanità non possa attraversare, perché lo spirito dell'uomo è ovunque lo stesso".

80 Esposizione a Bruxelles, Tour & Taxi, visitata nel marzo del 2011. Sul sito: <http://www.7billionothers.org/it/>

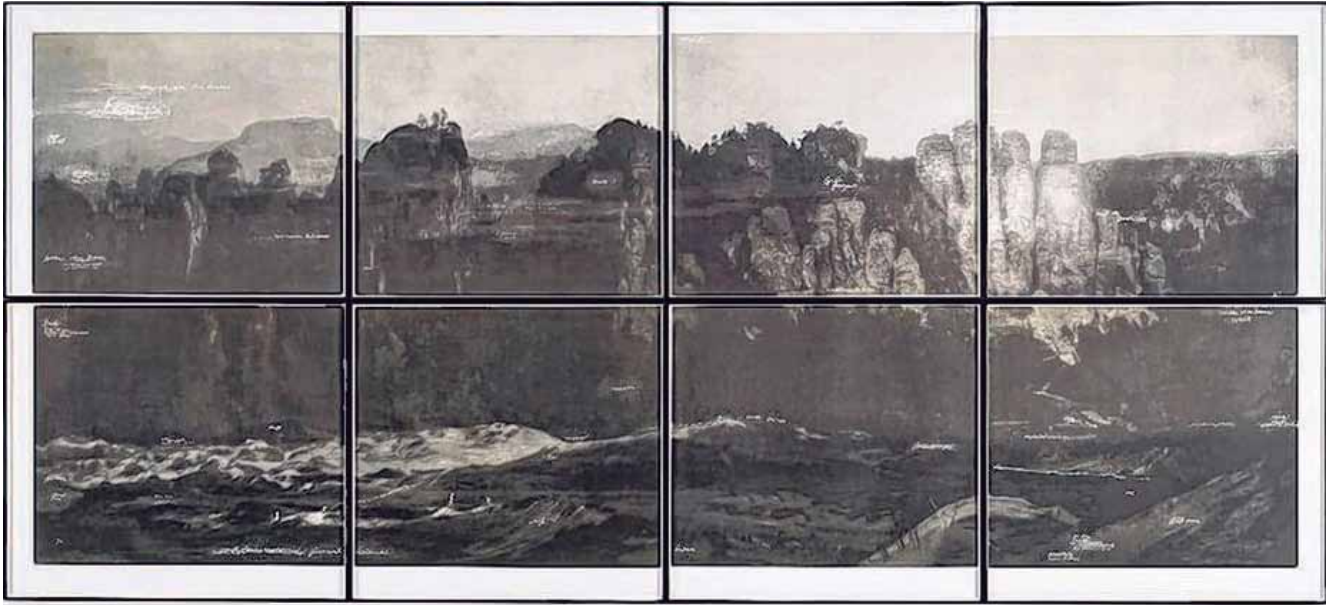


Fig. 11. Tacita Dean (2009) *Fernweh (desitg de viatjar, anhel de fugir)* [70x89.5 cm, fotoincisione realizzata con ingrandimenti di diverse cartoline con paesaggi unite in un'unica grande immagine; Collezione privata]

Lo spirito con cui partì negli States a ventiquattro anni era quello di lasciarsi tutto alle spalle. [...] Quel ragazzo credeva di poter nascondere i blocchi della partenza, gettarli nella spazzatura. Gli sembrava, ad esempio, che di Roma e del suo quartiere non avesse bisogno. Capì invece più avanti quanto fosse stato ingenuo: crescere vuol dire ritrovare qualcosa di cui pensavamo di poter fare a meno.

*[...] Così, viaggio dopo viaggio, mi sono accorto che non stavo inseguendo un'ebbrezza, come avevo creduto da giovane quando atterrai a New York, che non partivo per perdermi, secondo l'ottica di molti viaggiatori novecenteschi. Partivo invece per trovare le ragioni del ritorno, per recuperare le mie radici.*⁸¹

In conclusione, come scrive T.S. Eliot

*Non cesseremo di esplorare
e il fine di ogni nostra esplorazione
sarà là dove siamo partiti
e sapremo il luogo per la prima volta.*⁸²

81 Affinati, Eraldo "Roma, Vancouver, Ketchum", in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 102-103

82 Eliot T.S. (1959) "Little Gidding", *Quattro quartetti*: 56.

I. 3 - Fasi del viaggio

Al solo desiderio di viaggiare.

Mallarmé

Possiamo suddividere il viaggio in diverse fasi:

- la fase di *preparazione* in cui si riversano tutte le attese del viaggiatore;
- la fase del viaggio vera e propria con la *partenza* e il *transito*, durante la quale cambiano non solo le esperienze vissute ma anche le percezioni spazio-temporali a seconda delle persone; le distanze possono essere percepite come più o meno lunghe, perfino la velocità dello spostamento può essere percepita diversamente da viaggiatori diversi, o dallo stesso viaggiatore in momento diversi;
- la fase dell'*arrivo*, cui segue la fase del *ritorno* e quindi del ricordo, in cui le esperienze vengono riviste, raccolte e valutate.⁸³

Il viaggio agisce sulla psiche umana in modo diverso per ogni fase e secondo il carattere dell'individuo. Preparazione, transito e arrivo creano diversi stati emotivi e dunque pensieri e comportamenti diversi. E' interessante analizzare come questi momenti vengono vissuti sulla pelle e nell'anima del viaggiatore.

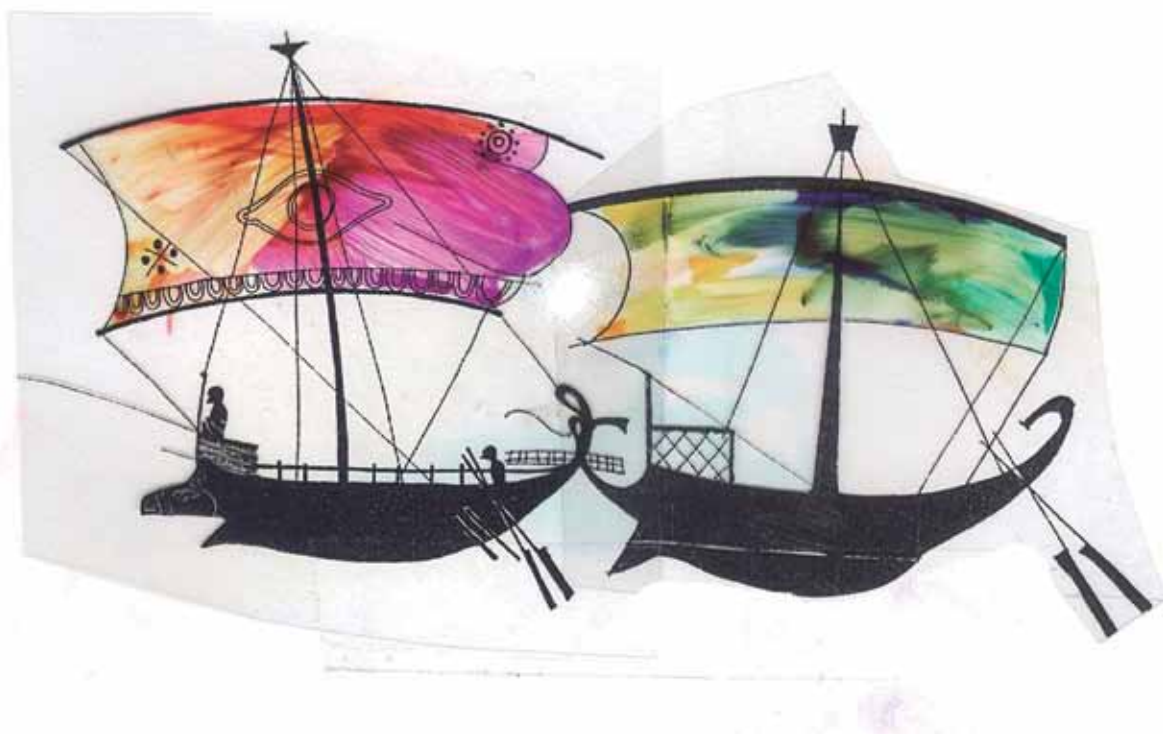


Fig. 12. Francesco Capece, *Ulisse legato alla nave*, tecnica mista su carta

83 Si veda Villamira (2001) *Psicologia del viaggio e del turismo*: 99.

1.3.1 - La preparazione

Prendiamo in esame l'intervallo di tempo in cui il soggetto non è ancora diventato viaggiatore in atto, ma lo è soltanto in potenza. Il momento della preparazione riveste un ruolo fondamentale nell'effettivo svolgimento e nella riuscita del viaggio.

*Già prendere coscienza del bisogno di partire, ascoltare il richiamo della strada, accoglierlo dentro di sé per arrivare infine alla reale decisione di intraprendere un viaggio, sono processi che richiedono tempo, sensibilità, attenzione, e coraggio.*⁸⁴

Le parole di Botton rendono bene questo stimolo all'andare latente delle persone, a volte la sola possibilità di viaggio funziona da momentanea soddisfazione e consolazione dello spirito irrequieto.⁸⁵

*Ma la massima concentrazione di fascino aeroportuale si trova negli schermi dei televisori appesi a decine ai soffitti del terminale e costantemente impegnati ad annunciare la partenza e l'arrivo dei voli. [...] Questi televisori ci indicano con quanta facilità le nostre vite apparentemente costrette potrebbero cambiare se solo percorressimo un corridoio per imbarcarci su un aereo che nel giro di poche ore ci depositerebbe in un luogo completamente nuovo, dove nessuno conosce il nostro nome. Quale piacere ricordare tra i crepacci dei nostri umori, alle tre del pomeriggio, in cui la pigrizia e la disperazione incombono, che c'è sempre un aereo pronto a decollare per un altrove, per un baudelairiano "non importa dove!"*⁸⁶

L'aspirante viaggiatore spesso sa che vuole partire, ma non sa dove. La destinazione non ha importanza, l'importante è partire.

Quando s'iniziano a scegliere le mete, ritornano in mente le narrazioni altrui, la razionalità e le emozioni si alternano e il futuro viaggiatore cerca di soppesare i pro e i contro di ogni destinazione.

La decisione è inoltre influenzata dal coinvolgimento emotivo, infatti, il viaggio, presuppone dei distacchi per cui, in base al carattere, questa fase può essere rapida e impulsiva, oppure può dilungarsi nell'incertezza, essere frenata da dubbi e paure.

Comunque in entrambi i casi, il peso dell'immaginario è notevole: le attese degli eventi futuri e le prefigurazioni costruite dalla mente in accordo con i desideri, portano alla scelta dei tempi, dei luoghi, delle modalità di viaggio.

84 De Botton (2002) *op. cit.*: 20

85 A proposito di irrequietezza, si veda I.2, pag. 71.

86 De Botton (2002) *op. cit.*: 25

Sulla scelta del luogo

*Un luogo non è mai stato solo “quel” luogo: quel luogo siamo un po’ anche noi. In qualche modo, senza saperlo, ce lo portavamo dentro e un giorno, per caso, ci siamo arrivati. Ci siamo arrivati il giorno giusto o il giorno sbagliato, a seconda, ma questo non è responsabilità del luogo, dipende da noi. Dipende da come leggiamo quel luogo, dalla nostra disponibilità ad accoglierlo dentro gli occhi e dentro l’animo, se siamo allegri o malinconici, euforici o disforici, giovani o vecchi, se ci sentiamo bene o se abbiamo il mal di pancia. Dipende da chi siamo nel momento in cui arriviamo in quel luogo. Queste cose si imparano con il tempo, e soprattutto viaggiando. Ma molti anni fa, quando feci il mio primo viaggio alle Azzorre, non lo sapevo ancora.*⁸⁷

Nella fase della preparazione del viaggio rientra la scelta del luogo in cui recarsi. Spesso questa scelta è in relazione al nostro carattere, *Non scegliamo i posti da noi prediletti, ma siamo da loro convocati [...] esiste da sempre una geografia che corrisponde a un temperamento,*⁸⁸ ma è anche dalle esperienze di ognuno e dalle letture fatte, dai ricordi, dai racconti.

*Ognuno dispone di una remota mitologia fabbricata con letture d’infanzia, ricordi di famiglia, film, foto, immagini scolastiche memorizzate su una mappa del mondo in un giorno di malinconia in fondo alla classe. [...] Il viaggio comincia in una biblioteca, o in una libreria. [...] Al principio del nomadismo, dunque, incontriamo la sedentarietà delle scaffalature e delle sale di lettura [...] Sulla carta si realizza il primo viaggio, indubbiamente il più immaginario e di sicuro il più misterioso”.*⁸⁹

S’inizia a viaggiare con gli atlanti, le mappe, la letteratura di viaggio. Gli atlanti sono silenziose pagine aperte sul mondo, sono vive perché cambiano continuamente come cambiano i confini politici, gli stati.

Gli atlanti dopo un certo tempo sono inutilizzabili. Li conservo per i nipoti, affinché non pensino, come pensavo io allora, che il mondo sarà sempre quello che conoscono; affinché si rendano conto che la rappresentazione del mondo è relativa, che i colori delle carte geografiche cambiano, un paese che era colorato di rosso diventa bianco, uno che era giallo diventa verde, uno che era grande diventa piccolo, le frontiere si spostano e i confini sono mobili. Restano il corso dei fiumi, l’altezza dei monti e la linea delle coste, ma se ora appartengono a un paese poi possono appartenere ad un altro. Le sole frontiere che non cambiano

87 Tabucchi (2010) *Viaggi e altri viaggi*: 183

88 Onfray (2010), *Filosofia di viaggio*

89 Onfray (2010) *op. cit.*: 19-24

*mai sono quelle del corpo umano e ciò che esso prova se esse sono violate.*⁹⁰

I libri non terminano anche quando finiscono. Continuano ad abitare nella nostra testa. Quando si finisce un libro, lo si chiude e si alzano gli occhi, tutto sembra un po' diverso da com'era prima. Non sono le cose ad essere cambiate, ma è cambiato il nostro modo di vederle.

Tra il sé e il mondo, si intersecheranno in primo luogo le parole afferma Onfray⁹¹, tuttavia riteniamo che anche le immagini, fotografie o quadri, possano costituire un grande tesoro e fonte di ispirazione per l'immaginazione.

*È la contemplazione silenziosa degli atlanti, su un tappeto, a pancia in giù, tra i dieci e i tredici anni, che dà la voglia di piantare tutto. Ci si ritrova a pensare a regioni come il Banato, il Kashmir, o il Caspio; alle musiche che vi risuonano, agli sguardi che s'incontrano, alle idee che vi aspettano... Quando poi il desiderio resiste ai primi attacchi del buon senso, si inventano delle scuse. Ma non ne trovate che da quattro soldi. La verità è che non sapete come chiamare ciò che vi spinge. Qualcosa in voi cresce e molla gli ormeggi, fino al giorno in cui, senza tante sicurezze, partite per davvero. Un viaggio non ha bisogno di motivi. Non tarda a dimostrare che si giustifica da solo. Pensate di andare a fare un viaggio, ma è subito il viaggio che vi fa, o vi sfa.*⁹²

Paul Morand descrive la fase di preparazione parlando di una *volupté des préparatifs* ("piacere della preparazione"), la destinazione perde importanza, poiché il solo desiderio di partire risvegli l'immaginario addormentato e lo accende. L'impulso alla partenza, i vari preparativi affondano in uno stato di effervescenza poetica. Per lui *aucun voyage n'est aussi beau que ceux dont on rêve*,⁹³ l'attesa febbrile, il desiderio di colui che sta per partire, costituiscono la tappa del "sogno".

Morand conclude che *On pourrait écrire une nouvelle dont le héros, séduit par cette première expérience, plus poétique que le voyage lui-même, s'épuiserait à essayer de partir.*⁹⁴

90 Tabucchi (2010) *op. cit.*: 24

91 *ibidem*

92 "La silenciosa contemplación de los atlas, tendidos boca abajo en la alfombra, entre los diez y los trece años, es lo que te hace sentir el deseo de dejarlo todo. Pensar en regiones como Bant, el Caspio, Cachemira, en las músicas que allí se escuchan, en las miradas que se cruzan, en las ideas que te esperan... Cuando el deseo resiste los primeros embates del sentido común, se buscan razones. Y se encuentran algunas, pero no se sostienen. La verdad es que no sabes cómo llamar a lo que te empuja. Hay algo que crece en tu interior y suelta las amarras hasta el día en que, sin estar demasiado seguro de ti mismo, finalmente te vas. Un viaje no necesitas motivos. No tarda en demostrar que se basta a sí mismo. Crees que vas a hacer un viaje, pero enseguida el viaje es el que te hace, o te deshace." Bouvier Nicolas (2004) *Los caminos del mundo*: 14.

93 "Nessun viaggio è bello come quelli che sogniamo". Morand, in AA.VV. (2008) *op. cit.*

94 "Si potrebbe scrivere un romanzo dove l'eroe, sedotto da questa prima esperienza più poetica del viaggio stesso, si esaurisca solo nel tentativo di partire" *Ibidem*

In ogni caso *il mondo non è ciò che appare [...] Una mappa denota l'idea che si ha del mondo, non la sua realtà,*⁹⁵ questa riflessione è importante perché spiega la necessità delle successive fasi del viaggio, cioè lo stimolo importante a partire deriva proprio dal desiderio di voler vedere, sentire, provare con tutti i cinque sensi le realtà che in un primo momento si sono conosciute solo sulla carta.

Senza dubbio l'atlante dice l'essenziale, ma non dice tutto, manca ovviamente di una parte sensibile. Così vivere sul posto emozioni, sensazioni e percezioni arricchisce con storie che sfoceranno, un giorno, in un testo breve, in un disegno, in una musica. Tutti lavori che costituiscono la quintessenza di sinestesie bizzarre: sentire i colori, assaporare i profumi, toccare dei suoni, udire delle temperature, vedere dei rumori.

Praticare tutti questi esercizi conferma che viaggiare presuppone lo sregolare di tutti i sensi, per poi riattivarli e sintetizzarli nel verbo, nella linea, nel colore.

*Scrivere dei versi sul molo di un ponte di fronte all'acqua rilucente di un estuario incommensurabile, accanto all'oblò di un aereo che sorvola la Transilvania o in un caffè africano sperduto in mezzo a migliaia di ettari senza anima viva, scarabocchiare su una carta spiegazzata nella hall di un aeroporto [...] significa chiedere alle parole la potenza alchemica degli atanor: versare nel crogiolo della propria esperienza quel che serve a portare i metalli all'incandescenza, per ottenere l'oro di un pugno di immagini che persistano.*⁹⁶

Queste parole, riferite unicamente alla poesia e alle composizioni letterarie, possono senz'altro essere adattate con la stessa efficacia alle creazioni di tipo visivo, fotografie, immagini in pittura o qualsiasi altra forma di espressione, che libera il viaggio per essere raccontato.

Sull'aspettativa

La fase della costruzione ideale del viaggio e dell'attesa è una tappa delicata che spesso ha a che fare con luoghi comuni molto radicati.

L'arte di viaggiare può contribuire ad aggiungere un piccolo contributo alla conoscenza di ciò che ci rende felici, alla comprensione di ciò che i filosofi greci indicavano con l'espressione *eudaimonia*, ovvero felicità.

Saramago ha scritto nel suo libro "Viaggio in Portogallo": *La felicitat [...] té moltes cares. Viatjar, segurament, n'és una. Deixeu les vostres flors al càrrec d'algú que sàpiga tenir-ne cura, i comenceu. O recomenceu. No hi ha cap viatge que sigui definitiu.*⁹⁷

Spesso l'organizzazione del viaggio si conclude in un bombardamento di consigli sul *dove* andare, ma forse ci si dovrebbe fermare un po' più a pensare anche circa il *come* e il *perché* del nostro andare. L'arte di viaggiare

95 Onfray, *op. cit.*: 27.

96 Onfray, *op. cit.*: 28.

97 "La felicità ha molte facce. Viaggiare, sicuramente è una. Lasciate che qualcun'altro si prenda cura dei vostri fiori, e cominciate. O ricominciate. Non esiste viaggio che sia definitivo". Saramago (2005) *Viaje a Portugal*.

quindi pone una serie d'interrogativi, tra i quali per esempio troviamo la relazione tra l'aspettativa del viaggio e la sua realtà.

È noto che la realtà del viaggio non coincide con l'idea pura, il sogno, l'aspettativa di viaggio ideale. In un romanzo di Huysmans il protagonista, Des Essenties, finisce con il non partire più, convinto che la realtà non può che essere sempre deludente.⁹⁸ In effetti, più che deludente sarebbe più giusto dire che essa è soprattutto *diversa*.

Anche in un precedente viaggio che il personaggio aveva fatto in Olanda, si era reso conto che questa terra non era come se l'era immaginata a partire dai quadri di Jan Steen, Rembrandt e Ostade. Egli aveva voluto trovarci la stessa semplicità, gli stessi cortiletti di mattoni e ragazze pallide, come nel quadro *Ragazza versando il latte* di Vermeer. Nella realtà chiaramente fu travolto da tante altre immagini, schiere di case tutte uguali, uffici, ristoranti, che non avevano niente in comune con i quadri.

Dunque, si ritrovò nella posizione paradossale di sentirsi più in Olanda, o meglio con quegli elementi che amava della cultura olandese, quando si ritrovava in un museo che non nel corso del viaggio reale attraverso il paese stesso, con sedici colli di bagagli e due servitori al seguito.

Le opere d'arte che raccontano dei luoghi contribuiscono a creare delle attese distorte, in esse si ritrova un lavoro di semplificazione e selezione.

La sintesi artistica comporta nette abbreviazioni di ciò a cui la realtà ci costringe per intero [...] Le fantasie artistiche e anticipatorie omettono e comprimono, tagliano le parentesi di noia e dirigono la nostra attenzione verso i momenti cruciali [...],⁹⁹ per cui siamo inclini a dimenticare quante cose esistono al mondo oltre a quelle che ci aspettiamo.

Anche le letture influenzano le nostre aspettative:

Sarà che uno parte per l'India pensando a Siddharta e immaginando un luogo rarefatto, etereo, magari profumato di sandalo. Invece sei ancora in aeroporto e ti accorgi di avere fatto ingresso in un universo corporale, tutt'altro che pulito.¹⁰⁰

Per capire qualcosa più di un posto, bisogna lasciarsi alle spalle le letture, o perlomeno essere aperti anche a quello che le letture e l'immaginazione hanno nascosto.

Secondo de Botton, lo stato di appagamento generato dall'aspettativa è comunque uno stato passeggero, una condizione destinata a durare poco, in quanto si viene nuovamente assaliti da ansie, paure lasciate a casa. Non si riesce ad assaporare fino in fondo la vita perché si portano appresso, in un posto diverso, gli stessi ritmi di sempre. Tuttavia, riteniamo importante

⁹⁸ de Botton (2002: 13-16) parla del caso di Des Esseintes (personaggio del romanzo *Controcorrente* di J.K.Huysmans del 1884), che attende con trepidazione il viaggio a Londra e nel frattempo analizza criticamente le differenze che esistono tra le nostre aspettative di un luogo e quanto troviamo sul posto una volta raggiunto. Proprio mentre stava per partire per il suo viaggio dei sogni a Londra, si rese conto di come il suo sogno si sarebbe trasformato in realtà e fu colto da pigrizia, pensò a quanto difficile sarebbe stato il viaggio, la carrozza, la fatica di recarsi nei luoghi già ben descritti dalla sua guida, che quindi sarebbero irrimediabilmente finiti con l'essere trasfigurati dalla realtà. Tornò a casa e non si mosse più da lì.

⁹⁹ De Botton (2002), *op. cit.*: 18-19.

¹⁰⁰ Petrignani, Sandra "Piacenza-Bombay", in Di Paolo (2007): 72.

sottolineare la funzione “catartica” del viaggio che, per lo stesso fatto di essere un elemento nuovo, permette di poter *vivere il presente* in modo più profondo, assaporare i momenti e anche percepire il passaggio del tempo in modo diverso. Si diventa particolarmente ricettivi verso il mondo esterno, si rafforzano i pensieri positivi sul passato e sul futuro e si stemperano le ansie.

Oltre alla delusione delle aspettative, segue de Botton, a volte il viaggio non regala i momenti di grande felicità sperati, *perché bisogna anche prendere coscienza di un fatto: si va in vacanza portandosi inavvertitamente dietro se stessi*.¹⁰¹ Si è intimamente collegati a un corpo e a una mente, e prima o poi essi affermano la loro presenza in modi capaci di minare, addirittura di negare, il senso di quanto gli occhi vogliono vedere. A questo proposito, pensiamo che sia importante ribadire che le forme di percepire la realtà sono variabili e relative da persona a persona.

La realtà è quella che ognuno di noi percepisce, è relativa e non assoluta e dipende da tantissimi fattori, tra cui la variabilità degli stati d’animo e di salute per primi. La felicità che si riesce ad ottenere dai beni materiali ed estetici sembra dipendere in maniera cruciale dalla soddisfazione dei bisogni primari psicologici ed emozionali, di comprensione, di amore, di rispetto.

In conclusione, sembra che solo la visione anticipata di un luogo e quella postuma del ricordo racchiudano una forma di purezza. Pare insomma che la capacità di essere presenti in un luogo raggiunga il grado massimo quando *non* si deve affrontare la sfida di doverci stare davvero.

Des Essenties conclude che *l’immaginazione gli sembrava poter facilmente supplire alla volgare realtà dei fatti*. Una realtà dei fatti dove un futuro ansioso allontana puntualmente dal presente e l’apprezzamento di quest’ultimo resta comunque in balia di imperiose esigenze fisiche e psicologiche.

Tuttavia, come la bellissima poesia “Itaca” di Kavafis¹⁰² recita, bisogna approfittare del viaggio per apprendere il più possibile, per esplorare il mondo, per crescere e ampliare il proprio patrimonio di conoscenze: alla fine, anche se “Itaca”, la meta, è deludente, se risulta essere peggio di ciò che ci si aspettava, valeva comunque la pena raggiungerla per tutto ciò che si è vissuto per arrivarci.

[...]
*Itaca ti ha dato il bel viaggio,
senza di lei mai ti saresti messo
in viaggio: che cos’altro ti aspetti?
E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
Allora avrai capito ciò che Itaca vuole significare.*

101 De Botton (2002) *op. cit.*: 24.

102 Testo completo a pag. 24.



Fig. 13. Francesco Capece, *Navi greche*, tecnica mista su carta

I.3.2 - La partenza: tra scelta, gioia e sofferenza

*La partenza è liberazione - oh, unica libertà che ci è rimasta!
- e richiede solo un coraggio indomito, che ogni giorno si
rinnova.*

Annemarie Schwarzenbach ¹⁰³

La separazione

In ogni separazione c'è un germe latente di follia

Goethe ¹⁰⁴

*Moi aussi je dance l'espace.
Pourquoi tu marches tout seul.
Alors, tu a peur?*

JFPirson, 17 octobre, carnet Mongolie ¹⁰⁵

Le partenze, in generale i viaggi, non sono tutte uguali. Va distinta la partenza fatta per dar voce alla propria libertà, una partenza volontaria, da tutte quelle fatte per costrizione: nomadi, esuli, profughi, prigionieri, schiavi, viaggiano senza averlo mai scelto, viaggi di sola andata o addirittura senza fine. ¹⁰⁶ Nel presente lavoro tratteremo solo i viaggi volontari.

Anche i viaggiatori per scelta provano sempre una sofferenza nel momento del distacco, nonostante si tratti di una sofferenza del tutto diversa.

Chi parte deve affrontare la separazione, prima di tutto dal “vecchio se stesso”, fatto di abitudini, ruoli sociali, certezze, e poi dagli affetti. E anche se il viaggio attira la mente del viaggiatore e riempie il suo cuore di gioia, inevitabilmente crea sensazioni di ansia, tristezza e paura.

La sofferenza della separazione è la prima componente del processo trasformatore offerto dal viaggio: nel momento del distacco ci si lascia alle spalle legami e rapporti. Il momento del distacco è doloroso perché probabilmente porta alla memoria, anche se inconsciamente, i ricordi di separazioni del passato, fa rivivere le sensazioni di quegli strappi inevitabili che avvengono durante la crescita della persona. Freud nell'interpretazione dei sogni sostiene che: *Nei sogni la morte è rappresentata da una partenza, da un viaggio in treno.*

Si legge quest'angoscia, velata d'incredulità, nelle parole con cui l'etnologo François Lupu in procinto di intraprendere un lungo viaggio di ricerca, descrive la propria partenza:

*Cos'è partire? In questo mattino d'ottobre a Parigi un giorno
comincia. [...] Il tempo comincia già a screpolarsi. Il tempo*

103 Schwarzenbach Annemarie (2009) *La via per Kabul*: 19.

104 Goethe, Johann Wolfgang von (1963) *Viaggio in Italia*.

105 Pirson, Jean-François (2006) *Dessinez-moi un voyage-Draw me a journey*: 25.

106 Per chi è costretto a partire la perdita della casa è perdita della propria identità, si torna con la sensazione “di non esserci più” (Gunther Anders). Viaggi di fuga, smarrimento e paura, meriterebbero un discorso a parte, che tenga conto delle motivazioni psicologiche che spingono a partire, quanto delle conseguenze, spesso tragiche, che uno sradicamento forzato provoca nell'animo dell'uomo.



Fig. 14. Francesco Capece, *Arpie*, tecnica mista su carta



*qui. Io sarò altrove in un altro tempo. I giorni qui, presto, non saranno altro che vuoto. [...] Laggiù ...e subito la porta è varcata. Ora io parto. Bisogna partire. Sto per partire. Mi alzo. Vado con loro fino alla porta. La valigia è in fondo al corridoio. Io non voglio vederla. Noi ci abbracciamo come in un mattino qualsiasi. La porta è aperta. Prendo la valigia, esco [...] Scendo la scala mezzo voltato verso di loro. La scala gira, Loro spariscono. Sento la porta rinchiudersi. Ci sono solo io che scendo gli scalini al trentatré di boulevard di Grenelle. [...] Arrivo al semaforo, in faccia, l'entrata della metropolitana. Sento una lacerazione: come uno squarcio in un velluto. Sono partito.*¹⁰⁷

Qualsiasi partenza determina una separazione, questo distacco dell'individuo dalla matrice sociale può essere definito come un evento che costruisce la persona, in quanto entità sociale autonoma e indipendente. Le partenze da una "casa", uno spazio che si conforma al corpo e a tutti i suoi bisogni, evocano con maggiore intensità le emozioni che caratterizzano tutti i distacchi: le proteste, il dolore, la disperazione.¹⁰⁸

Questa separazione da ciò che è conosciuto porta a provare insicurezza e addirittura paura, come spiega Camus:

*Ciò che dà valore al viaggio è la paura. E' il fatto che, in un certo momento, siamo tanto lontani dal nostro paese... siamo colti da una paura vaga, e dal desiderio istintivo di tornare indietro, sotto la protezione delle vecchie abitudini. Questo è il più ovvio beneficio del viaggio. In quel momento siamo ansiosi, ma anche porosi, e anche un tocco lievissimo ci fa fremere fin nelle profondità dell'essere... Ecco perché non dovremmo dire che viaggiamo per piacere. Non c'è piacere nel viaggiare e io lo vedo come un'occasione per affrontare una prova spirituale... Il piacere ci allontana da noi stessi, come la distrazione nel senso pascaliano ci allontana da Dio. Il viaggio che è come una scienza più grande e grave, ci riporta a noi stessi.*¹⁰⁹

Lentamente chi è abituato a viaggiare, in seguito a molte esperienze di separazione "si abitua", o meglio, mette in moto dei meccanismi di difesa contro le emozioni dolorose del distacco. È una caratteristica del viaggiatore quella di vivere con sempre meno fatica e difficoltà il momento della separazione. La perdita dell'angoscia del distacco comporta dunque un guadagno: la capacità di affrontare la separazione.

Andrea Camilleri, siciliano quindi "isolano", afferma che ogni partenza è una traversata e la partenza provoca in lui sempre una certa inquietudine:

107 Tratto da Leed (1992) *op. cit.*: 32.

108 La partenza di Gilgamesh, come tutti i distacchi, è una separazione dell'individuo da una matrice sociale fissa, in questo caso Uruk, la sua casa e luogo di nascita. Questa partenza è la separazione di un individuo da un nido di rapporti che ne delimitano le identità.

109 Camus (1962) *Carnets 1935-1942*.

*Il distacco dalla tana mi ha sempre messo a disagio. Poi per carità, una volta in viaggio, posso perfino diventare allegro. Ma la mia natura di sedentario si rivela soprattutto nel momento del distacco.*¹¹⁰

Il dolore della partenza, naturalmente, lo sente anche chi resta e forse ne soffre di più: la scelta di partire è, infatti, di chi parte, chi rimane a casa deve semplicemente accettarla. E, mentre il viaggiatore va incontro alle novità e alle speranze che lo hanno spinto ad andare, chi resta rimane con una persona in meno vicino a sé. Con queste parole brusche la Rosa saluta il suo “piccolo principe” e spera di nascondere con il suo tono di voce la sua sofferenza: *Non indugiare così, è irritante, hai deciso di partire? E allora vattene! Perché non voleva che io lo vedessi piangere. Era un fiore così orgoglioso.*¹¹¹

Nel momento del distacco, ogni cultura svolge i suoi piccoli riti, ogni persona compie quei gesti che rendono speciale il momento della partenza, un biglietto, una telefonata. La partenza è tanto più gioiosa quanto più il viaggio viene interpretato come cambiamento, rinnovamento, viaggio verso una realtà sufficientemente sconosciuta da risultare e da suscitare curiosità.

Varcata la soglia, il primo passo strappa alla quotidianità e consegna alla strada: *un viaggio lungo mille chilometri inizia con un piccolo passo*, recita un proverbio cinese.

E il mondo si dispiega davanti agli occhi del viaggiatore, che ha gli ultimi dubbi prima della partenza.

*Per tutta quella prima mattina e quel primo pomeriggio di solitudine, mi ripresi a sperare che qualcuno mi venisse in soccorso, che il mio primo progetto subisse qualche intralcio: mi aspettavo di sentire il rumore dei passi che mi inseguivano e una voce, qualcuno della famiglia che mi diceva di fermarmi.*¹¹²

Caratteristiche della partenza sono dunque la separazione e l’alienazione.

La partenza comunque permette di ritrovarsi nella situazione di **spaesamento** ed estraniamento che porta ad osservare i propri luoghi con occhi diversi.

Allontanandosi, l’individuo può arrivare a vedere la civiltà nella quale è nato, quella che una volta forniva le lenti e i significati con cui guardare il mondo, come un oggetto, una cosa, un fenomeno unificato e descrivibile.

Come ha osservato James Gibson nella sua opera sulla percezione, quando uno è “al di fuori” di qualcosa, quel qualcosa diventa una sostanza; quando invece uno vi è dentro, è un mezzo. Così l’acqua è un mezzo per i pesci, una sostanza per gli animali terrestri, e alternativamente un mezzo e una sostanza per gli anfibi.¹¹³

Molti viaggiatori sperimentano questa transizione come una valutazione improvvisamente “obiettiva” della propria casa. Freya Stark, autrice di

110 Andrea Camilleri, “Partenze”, in Di Paolo, Paolo (2007) *op. cit.*: 11.

111 de Saint Exupéry (2000) *op. cit.*: 50.

112 Le Breton (2010) *Il mondo a piedi, elogio della marcia*: 49.

113 In Leed (1992) *op. cit.*

letteratura di viaggio, considerò che il valore del suo soggiorno in Libano stesse nell'alienazione e nel senso di estraniamento che esso provocò in lei. *Un aspetto molto interessante di questa civiltà è che ti dà un'improvvisa visione nuova della tua; è la cosa più simile all'uscire dal mondo ed esaminarlo come un oggetto.*¹¹⁴

Ci si può chiedere quando inizia il viaggio allora, se nel momento in cui si varca la soglia di casa e si supera la separazione, o già quando si sta preparando la valigia. Il viaggio inizia già nella mente di chi lo sta progettando, quando i ritmi del quotidiano cominciano a distorcersi e ad assumere diversi significati. Il tempo, come sostiene Villamira,¹¹⁵ prende una forma a “cono” e tende sempre più a restringersi in vista dell'attimo della partenza.

Gli ultimi giorni prima della partenza si fanno sempre più fitti di cose da sistemare e decisioni da prendere, le emozioni si fanno più intense e i pensieri sono sempre rivolti più spesso al luogo da raggiungere e alle terre da percorrere. Inizia un distacco mentale prima che fisico, la mente già va in viaggio prima che il corpo prenda la strada.

Mentre quando ci lasciamo alle spalle la nostra casa, il nostro porto d'attracco, comincia in quel preciso istante il viaggio propriamente detto, quello reale e fisico.¹¹⁶

Il transito

Appena partiti, ci si trova in un “intermezzo”, non più nel luogo lasciato, non ancora nel luogo di destinazione. È un luogo in cui non governa nessuna lingua, né alcun tempo. Quale idioma dobbiamo parlare quando saliamo su un aereo? Quello del paese che abbiamo lasciato o del paese verso cui siamo destinati? In quale luogo viaggiamo una volta confinati in aria? Esiste un punto nel cielo che permetta di definire una frontiera?

Allo stesso modo, all'inizio del suo *Viaggio in Portogallo*, Saramago interroga i pesci al confine tra Douro e Duero:

*Avvicinatevi, pesci, voi della sponda destra che siete nel fiume Douro, e voi della sponda sinistra che siete nel fiume Duero, avvicinatevi tutti e ditemi quale lingua parlate quando, laggiù, attraversate le acquatiche dogane, e se avete anche voi passaporti e timbri per entrare e uscire.*¹¹⁷

L'*intermezzo* genera una geografia particolare, né qui, né altrove, una storia propria, un posto inafferrabile, un altro tempo.

È il vero inizio del viaggio, lo spostamento verso la meta è parte di esso:

Le vent, la pluie, le ciel, le froid. Tout s'ouvre. Je veux dire que le voyage s'ouvre enfin, ou plutôt que j'y entre enfin. On pourrait s'interroger sur les éléments déclencheurs,

114 In Leed (1992) *ibidem*.

115 Villamira (2001) *op. cit.*

116 Onfray (2010), *op. cit.*: 33.

117 Saramago (2005) *op. cit.*: 19.

*les vrais, les faux, le va-y-vient des petits évènements qui amorcent le début d'un voyage.*¹¹⁸

La libertà che inizia con la partenza, assume una forma più attiva nel transito, dove si associa al movimento. Chi si sposta spesso vive un senso di serenità proprio grazie alla sequenza ordinata degli eventi: un passo dopo l'altro, il rumore ritmico delle onde contro la banchina, il dondolio del treno.

*[...] il silenzio che regna all'interno [dei vagoni] mentre fuori le ruote sferragliano aritmicamente sui binari e lo stato di trasognamento indotto dal rumore e dal panorama esterno, un trasognamento che pare quasi strapparci a noi stessi e indicarci la via d'accesso a pensieri e ricordi che non riuscirebbero a emergere in circostanze più ordinarie. [...] I viaggi sono le levatrici del pensiero. Pochi luoghi risultano più favorevoli di un aereo, una nave o un treno in movimento al conversare interiore. [...] spesso i grandi pensieri hanno bisogno di grandi panorami [...] e le riflessioni introspettive che rischiano di impantanarsi traggono vantaggio dal fluire del paesaggio.*¹¹⁹

Lo spostamento permette di sentire questa tensione, la sensazione di provenire da un luogo e di dirigersi verso un altro. Il movimento diventa il mezzo di percezione: il viaggiatore si sente osservatore di un mondo che scorre, mentre le immagini si srotolano davanti ai suoi occhi.

Il transito andrebbe rivisto nell'ottica attuale, dove con il turismo si è annullato, poiché spesso i turisti sono diretti a una meta e si muovono per arrivare e non per viaggiare.

*Per l'occidentale abituato a spostarsi e non a viaggiare, che ne è dell'intervallo tra l'inizio e la fine? Che ne è del viaggio per chi vuole arrivare? Per chi vuole arrivare e si mette in viaggio con la stessa mentalità che l'ha sorretto per l'intero anno, una mentalità che ha di mira le mete, i progetti, gli obiettivi da raggiungere, del viaggio ne è nulla. Le terre che egli attraversa o sorvola non esistono. Conta solo la meta. Egli viaggia per arrivare non per viaggiare. Così il viaggio muore durante il viaggio, muore in ogni tappa che lo avvicina alla meta. E con il viaggio muore anche l'anima avida di spaesamento, che noi confondiamo con lo spostamento, anche se già Orazio ci aveva avvertito che "non è cambiando cielo che si cambia anima".*¹²⁰

118 "Il vento, la pioggia, il cielo, il freddo. Tutto s'apre. Voglio dire che il viaggio si apre finalmente, o piuttosto che sono io ad entrarci alla fine. Ci si potrebbe interrogare sugli elementi detonanti, quelli veri, quelli falsi, il va e vieni di piccoli avvenimenti che avviano l'inizio di un viaggio". Pirson (2006) *op. cit.*

119 de Botton (2002): 89.

120 Galimberti (2006), *op. cit.*

Mentre si è in viaggio cambia anche la nostra cognizione del tempo, sembra strettissimo al momento di spostarci, di muoverci, ma poi si dilata, lievita miracolosamente quando lo riconsideriamo da fermi.

I mezzi dello spostamento.

*Per le strade di Berlino che cambia, respirando tutto il
Novecento in una passeggiata.*

Giuseppe Culicchia ¹²¹

I mezzi di trasporto danno il ritmo al viaggio: a piedi e a passo misurato per Stevenson, Rimbaud, Kenneth White, Patrick Modiano o Guido Ceronetti, a cavallo per Montaigne, a dorso di dromedario per Théodore Monod, in battello per Morand, in treno per Cendrars, “cittadini dei wagon-lits” per Valéry Larbaud, in auto per Bouvier, in camioncino per Steinbeck, in roulotte per Julio Cortázar, in autobus come Louise de Vilmorin, in metro come Henri Calet, in aereo per Chatwin.

Se per taluni il viaggio in aereo rappresenta una rottura del tempo senza frontiere, tra nuvole e fusi orari che si spostano in avanti o indietro, per altri è un mezzo da elogiare che permette gli spostamenti rapidi, o poeticamente, provoca una forte intensità emotiva perché permette di volare al di sopra delle nuvole. ¹²²

Ogni viaggiatore sceglie il mezzo con cui spostarsi e ogni mezzo ha un suo carattere. Così come la percezione del tempo è personale, in base agli stati d'animo, essa cambia anche in base ai mezzi di trasporto scelti. Se l'aereo può modificare la percezione dello spazio contribuendo alla sua riduzione, uno spostamento a piedi può dilatare enormemente il tempo, scandendone il ritmo ad ogni passo.

Il viaggio andrebbe vissuto non solo come uno spostamento da un posto all'altro ma come un percorso. Il transito ¹²³ è importante quanto la meta stessa. Il mezzo diventa fondamentale e può essere alla base della scelta del viaggio, la scelta del mezzo di trasporto fa la differenza, fa il viaggio e scandisce il tempo del viaggio.

In molte narrazioni di viaggio viene trascurato proprio il transito, forse per via dei sempre più rapidi mezzi di trasporto che annullano le distanze e accorciano i chilometri. I nuovi mezzi di trasporto regalano la possibilità di vedere fette di mondo che altrimenti resterebbero irraggiungibili, ma forse recuperare il senso del viaggio e dello spostamento aiuterebbe ognuno a godere di più dei luoghi raggiunti.

Se il viaggio è vissuto nella sola ottica della partenza/arrivo, allora il transito diventa solo un fastidioso ostacolo al godimento immediato di nuove terre. Sempre di più il transito si consuma in posti anonimi, senza personalità, come gli aeroporti internazionali con gli stessi negozi, gli stessi profumi e gli stessi *duty-free*, i *non-luoghi* di cui parla Marc Augé, ben rappresentati nei quadri di Hopper.

121 In: Di Paolo (2007) *op. cit.*: 27.

122 “Amo le nuvole...le nuvole che passano...laggiù! Laggiù! Le nuvole meravigliose.”, Baudelaire (1970) *Diari intimi*: 68.

123 Mihaly Csikszentmihaly è professore di psicologia all'università di Chicago, nella sua teoria sullo stato di flusso (descritta da Villamira, 2001: 48) chiama il movimento “flow state” e lo descrive come una esperienza di assoluto piacere.

Tuttavia esistono, come sempre, delle eccezioni, nelle parole di Antonio Tabucchi:

*Di solito le stazioni non si visitano, vi si transita. Marc Augé le ha inserite, con gli aeroporti e i supermercati, nel suo libro “Non-luoghi”, spazi architettonici della nostra epoca nei quali passiamo una buona parte del nostro tempo ma dove viviamo in maniera “sospesa” perché sono spazi di uso e di passaggio, una sorta di limbi urbani. Nel saggio di Augé la stazione di Washington meriterebbe una postilla di eccezione: non è solo un luogo dove arrivare e da cui partire, ma da visitare con soddisfazione per la sua bellezza architettonica.*¹²⁴

Si può scegliere il treno o la strada asfaltata, Didion parla di “rapimento autostradale”:

*[...] guidare sull’autostrada non è affatto la stessa cosa che avere l’esperienza di farne parte. Chiunque può guidare sull’autostrada, e molte persone che non ne hanno la vocazione lo fanno, esitando qui e opponendo resistenza là, perdendo il ritmo del cambiamento di corsia, pensando al luogo da cui provengono e a quello dove sono diretti. La vera partecipazione richiede una resa incondizionata, una concentrazione così intensa da somigliare a uno stato di narcosi, un rapimento autostradale. La mente si svuota. Il ritmo prende il sopravvento. Il tempo si distorce.*¹²⁵

Un modo più complesso per dire “la strada è vita”,¹²⁶ sono diversi i diari scritti mentre si viaggia in moto o in auto e nelle parole di tutti questi viaggiatori si coglie un sentimento comune, il considerare il transito già per sé stesso uno scopo.

*Se sei saggio non vedrai il periodo di tempo [...] occupato dal movimento vero e proprio semplicemente come un vuoto che ti separa dalla fine del viaggio, ma piuttosto come una di quelle stagioni rare e plastiche della tua vita, sulla base delle quali forse in futuro ti piacerà datare la formazione del tuo carattere, cioè della tua stessa identità.*¹²⁷

Forse le parole con cui Claude Levi Strauss descrive la piacevolezza dell’abbandono al ritmo dell’andare sono le migliori per esprimere questo concetto:

[...] ricordo infine la soddisfazione e la quiete, direi quasi, la placida felicità che, nel cuore della notte viene dalla percezione

124 Tabucchi (2010) *op. cit.*: 88.

125 Didion, Joan (*The white album*. New York: Pocket Books, 1979), in Leed (1992) *op. cit.*: 102.

126 Kerouac (1959) *Sulla strada*: 69.

127 Kinglake (1845) *Eothen*, in Leed (1992) *op. cit.*: 29.

*smorzata della pressione delle macchine e dal fruscio dell'acqua contro la ciglia; come se il movimento producesse una specie di stabilità di una essenza più perfetta dell'immobilità.*¹²⁸

Camminare: il cuore antico del viaggio

Si può scegliere anche di non utilizzare nessun mezzo e affidarsi solo alle proprie gambe, si decide allora semplicemente di **camminare**.

Diversi sono i libri¹²⁹ pubblicati su questa forma tanto semplice ma allo stesso tempo tanto difficile da effettuare, in città sempre più disegnate per le auto, dove mancano spazi in cui poter camminare liberamente, se non in piccole isole delimitate da strade percorse, nuovamente, da auto.

Schelle, un filosofo tedesco del tardo Settecento, si proponeva di trasmettere una filosofia pratica applicabile alla vita di tutti i giorni; così nel saggio “L’arte di andare a passeggio”, parla della passeggiata come un atto meditativo e un fragile esercizio “etico-estetico”.

Rousseau dice: *Camminare ha un qualcosa che anima e ravviva le mie idee, quando sto fermo riesco a malapena a pensare; bisogna che il mio corpo sia in movimento perché entri in movimento anche il mio spirito.* Uno degli aforismi della “Gaia Scienza” di Nietzsche afferma: *non scrivo soltanto con la mano; anche il mio piede vuol sempre essere della partita. Libero e saldo, sostiene abilmente il suo ruolo sia per i campi sia sulla carta.*¹³⁰

William Hazlitt e Robert Stevenson¹³¹ espongono in due brevi saggi la bellezza del viaggiare a piedi, entrambi d’accordo nel ritenere che per *disfrutarla como es debido, una excursión a pie hay que realizarla en solitario.*¹³²

Dadme el claro cielo azul por encima de mi cabeza y el verde césped bajo mis pies, un camino sinuoso ante mí y una caminata de tres horas antes de comer, y luego a pensar! [...]
*Río, corro, salto, canto de alegría.*¹³³

Il camminare permette, secondo gli autori, di essere più cosciente degli stati d’animo che trascorrono all’interno del viaggiatore durante la giornata.¹³⁴ Forse è questo il contenuto dell’enigmatica saggezza di Buddha: *Non puoi percorrere il sentiero prima di diventare il sentiero stesso.*

128 Levi Strauss (1994) *Tristi Tropici*: 55.

129 Si veda: K.G. Schelle (1993) *L’arte di andare a passeggio*; Solnit (2004) *L’art de marcher*; Le Breton (2010) *op. cit.*

130 Le Breton (2010) *op. cit.*: 47.

131 Hazlitt & Stevenson (2010) *Ir de viaje - Excursiones a pie*

132 Hazlitt & Stevenson (2010) *op. cit.*: 57.

133 Hazlitt & Stevenson (2010) *op. cit.*: 63.

134 “[...] en el trascurso de un día de excursión hay una gran variedad de estados de ánimo. Entre la alegría del comienzo y la flemma feliz de la llegada, hay un cambio ciertamente grande. A medida que avanza el día, el viajero va pasando de un extremo hacia el otro. Cada vez está más unido con el paisaje material, y la ebriedad del aire libre hace grandes progresos en él, hasta que se para junto al camino y ve todo lo que le rodea como un sueño placentero. [...] El caminante no hace tantos artículos hacia el final, ni se ríe a carcajadas; pero [...] la sensación de bienestar físico, la delicia de cada inhalación, de cada vez que los músculos se tensan en los muslos, le consuelan

*Parigi ho cominciato a capirla davvero camminandoci dentro, in lungo e in largo. Penso che per entrare nel corpo di una città bisogna far esplodere il proprio a forza di scarpinarla, diventare un pezzo di lei [...] Camminare per me è una terapia, muovermi mi vaccina dalle angosce. Camminare fa venire buone idee: da come pagare la bolletta del telefono a come finire un romanzo. E anche con gli amanti e con gli amici, io faccio la prova del camminare: se ci si trova bene a camminare insieme, vuol dire che qualcosa va, vuol dire che funziona: ça marche, come dicono i francesi.*¹³⁵

Nel 1931 Virginia Woolf scriveva che non si può conoscere davvero Londra se non si passa per stradine secondarie, in posti lontani dai negozi e dai teatri, solo camminando, perché la passeggiata diventa una fonte inesauribile di suggestioni, di storie.

Camminare libera la testa, libera i pensieri.

la ausencia de los otros y le llevan a su destino todavía contento”, Stevenson (2010) *op. cit.*: 66.

135 Rossana Campo “Genova-Parigi”, in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 22.



Fig. 15. Francesco Capece, *Arpia*, tecnica mista su carta

I.3.3 – L'arrivo

Una volta arrivati finalmente nel posto desiderato, bisognerebbe considerare che non tutto potrà andare come programmato e che, anzi, gli imprevisti saranno incognite che arricchiranno il viaggio. Gli **imprevisti** sono spesso importanti perché sono momenti inaspettati di fronte ai quali rapportarsi, lasciando affiorare parti di noi che non conoscevamo.

Ce n'est pas ce que l'on cherche qui fait le voyage mais ce que l'on n'attend pas. Il suffit que survienne l'imprévu, la panne, l'égarement ou bien tout simplement les périodes d'ennui pour que dans cette brèche se niche l'étonnement, que s'éprouve le voyage. Se laisser bousculer, accepter de ne plus rien comprendre. Se perdre pour lui est la voie la plus sûre pour trouver le chemin du voyage. Flaubert lui aussi apprécie ces accidents de parcours: "il convient de se laisser porter sans réticences aux contretemps, qui seuls vous emportent sur le chemin de la découverte, de l'inattendu." ¹³⁶

Nonostante Saramago descriva luoghi, paesaggi, arte, storia, miti e leggende, curiosità della terra portoghese, l'autore esorta il lettore a perdersi e a sbagliare strada:

[...] si rassegni a non disporre di questo libro come di una normale guida, o di una mappa da tenere sottomano, o di un catalogo generale. Presti minimo ascolto alla facilità degli itinerari comodi e frequentati e accetti di sbagliare strada e di tornare indietro, o, al contrario, perseveri fino a inventare inusuali vie d'uscita verso il mondo. Non potrà fare miglior viaggio. ¹³⁷

L'inaspettato può sorgere anche perché all'arrivo le aspettative create vengono deluse o risultano totalmente diverse dalla realtà cui ci si trova davanti. Andare in un luogo completamente nuovo equivale a scontrarsi sempre con i luoghi comuni che si hanno di quel posto. I luoghi comuni sono diffusi, più che altro perché è molto più facile racchiudere i popoli in poche idee stereotipate: è più semplice ridurre che cercare di capire e trasmettere la molteplicità di popoli con tradizioni e culture complesse.

Il vero viaggio è quello che costringe *al contatto con le zone d'ombra e di disperazione, con l'impensabile, l'imprevisto, l'impassibile, l'inopportuno, l'immotivato, l'ingiustificabile, l'infelice, l'ingombrante insostenibile. L'incredibile [...] l'inatteso.* ¹³⁸

136 "Non è quello che si cerca che fa il viaggio, ma quello che non ci si aspetta. È sufficiente che si verifichi l'imprevisto, il fallimento, o semplicemente i periodi di noia perché in questa breccia si annidi lo stupore, che si provi il viaggio. Lasciarsi portare, accettare di non capire. Perdersi è la via più sicura per trovare il cammino del viaggio. Anche Flaubert apprezza queste disavventure: "è conveniente lasciarsi portare senza esitazioni verso i contrattempi, che sono i soli a portarvi sulla via della scoperta, dell'inatteso". AA.VV. (2008) *op. cit.*: 79.

137 Saramago (2005) *op. cit.*

138 Elkin, in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 133.

Il cosmopolitismo diffuso contemporaneo ha fatto sì che il pianeta si sia “ristretto” e *lo spirito dei popoli si è fuso in poche identità spirituali. Ma non esistono verità assolute, nessuna unità di misura ideologica con cui misurare le altre civiltà.*¹³⁹ Insomma non esistono punti di riferimento o strumenti comparativi con cui tracciare la lettura di un luogo, soprattutto se questi punti di riferimento appartengono ad altri.

Goethe diceva che ci si deve **lasciar riempire dal fluire delle cose**, alla maniera dei vasi comunicanti. Dunque dovrebbe esistere solo questa volontà di impregnarsi della cultura locale, senza interporre troppe cose tra il mondo e la propria soggettività. Il valore della geografia del pianeta sta prima di tutto nella diversità, nella differenza, nella molteplicità.

Viaggiare allora richiede un’apertura passiva e generosa alle emozioni legate al luogo. Il viaggio richiama il piacere dell’alterità, non della differenza facilmente assimilabile.

Il viaggiatore dovrebbe poter registrare con “occhi istintivi” le minime variazioni, essere sensibile ai dettagli, all’informazione microscopica.

*Il viaggiatore ha bisogno più di un’attitudine alla visione che di una capacità teorica. Quando lo possiede, il nomade artista conosce e vede come un visionario, comprende e coglie senza spiegazioni, per impulso naturale. Pratica ciò che, secondo le categorie spinoziane, si potrebbe definire la conoscenza di terzo genere, quella che si nutre di intuizioni e della penetrazione immediata nell’essenza delle cose. In questo caso la realtà impregna, attraverso la capillarità, il viaggiatore che la sa cogliere. Tutti coloro che si trovano in transito, gli scrittori di viaggio, gli artisti del nomadismo sperimentano quest’evidenza, dal momento che vivono come illuminati, arsi vivi, abbagliati.*¹⁴⁰

Il paesaggio vissuto diventa nelle descrizioni anche lo specchio della propria soggettività.¹⁴¹

Dal momento che il viaggio è un modo di ottenere una esperienza “diretta” del mondo,¹⁴² allora il corpo del viaggiatore durante il viaggio diventa più sensibile a qualsiasi stimolo, ha bisogno di un occhio attento, di uno sguardo acuto, di una percezione da predatore. L’**ampliamento del corpo** è necessario all’esercizio del viaggio. Perché il corpo deve mettersi a disposizione del mondo, registrare le minime variazioni, partire alla ricerca del più piccolo dettaglio percepibile attraverso la pelle, l’olfatto, l’udito.

139 Onfray (2010) *op. cit.*: 53.

140 Onfray (2010) *ibidem*.

141 È importante notare che nel Settecento venne tolto il divieto di introdurre la soggettività nei racconti di viaggio “veritieri” e validi, e si permise ed addirittura incoraggiò l’espressione dei sentimenti più elevati e dei più profondi trasporti nelle descrizioni paesaggistiche. Nella descrizione dell’esperienza del paesaggio e della topografia troviamo gli albori del racconto di viaggio romantico, “soggettivo”.

142 “Quindi, desiderando informarmi sulla nazione turca, non volevo sedermi con un libro di conoscenze su di essa, ma piuttosto (con i rischi e le fatiche del viaggio) riceverle dai miei stessi occhi, non accecati da affetti, pregiudizi o dalla caligine dell’istruzione, che occupano la mente e la ingannano con idee parziali, come con uno specchio deformante, che rappresenta gli oggetti con colori e proporzioni falsi; infatti il giusto giudizio delle cose va tratto dallo scopo a cui sono tese, senza pretendere di assoggettarle ai propri costumi e disposizioni”, Blount, in Leed (1992) *op. cit.*: 223.

*Il mondo esiste nei nostri sensi, prima di esistere come un tutto ordinato nel nostro pensiero e dobbiamo fare il possibile per conservare nelle fasi successive della nostra esistenza questa facoltà creatrice di senso: vedere, ascoltare, osservare, sentire, toccare, accarezzare, percepire, annusare, assaggiare, avere gusto per ogni cosa, per gli altri, per la vita.*¹⁴³

Il viaggiatore dovrebbe attivare allora gli strumenti che usa un poeta o un artista, cioè un corpo materiale dotato di sensibilissimi organi di senso.

Credo che i sensi di chiunque siano più all'erta durante un viaggio o una nuova situazione, scrive Wim Wenders.

*Quando sono in viaggio, quando percorro strade ignote, ho quasi l'impressione che il mio io, il mio esistere si riducano alla vista. Divento un occhio posato sul paesaggio, e tutto ciò che non è il guardare si assopisce, si sospende.*¹⁴⁴

Ogni viaggio lascia tracce di sé, silenziosi echi nella vita interiore.

Si vorrebbe durante il viaggio registrare tutto, lavorare la memoria come una pietra preziosa grezza da tagliare. Risulta difficile, però, “catturare” tutti i piccoli dettagli e le “ebbrezze” indotte dal viaggio, perché non si riesce a trattenere mai l'interrezza della valanga continua che si riceve, del flusso di informazioni. Scrivere, annotare, disegnare, portare con sé dei quaderni su cui annotare schizzi e frasi, parole e disegni, cifre e numeri: il viaggiatore non saprebbe rinunciare a nessun supporto per fissare ogni dettaglio dello spostamento.

Il viaggio, infatti, fornisce l'occasione per dilatare i cinque sensi: sentire e comprendere in modo più profondo, guardare e vedere in modo più intenso, assaporare e toccare con maggiore attenzione. Teso e pronto a nuove esperienze, il corpo in subbuglio registra più dati rispetto al consueto, si trova maggiormente soggetto alla prova fenomenologica di quanto non sia invischiato nel dettaglio quotidiano: viaggiare intima il pieno funzionamento dei sensi. Il corpo si apre all'esperienza, registra e immagazzina quello che è confuso, quello che è diverso.

Quando si arriva in un posto, in modo immediato e forte, veniamo assaliti dalla nuova realtà: odori, luci, la stessa aria che si respira è diversa. *L'India si apre davanti a me come un abisso accogliente*, scrive Giorgio Manganelli all'arrivo in India.

La porta dell'aereo - la casa volante e protettrice è dotata di una porta - si apre lentamente. [...] Conosco quest'aria, la fiuto e lei mi fiuta; è l'aria dei tropici, umida, dolce, riscaldata dalla macerazione delle erbe, degli animali, delle fogne all'aria aperta, inacidita da un odore di urina, delle bestie in cattività; è un'aria che mi emoziona, mi eccita per la sua decomposizione e ingenuità, la sua pesantezza generatrice degli champignons, dei muschi, delle muffe;

143 Héritier (2012) *Il sale della vita*.

144 Capriolo, Paolo “Milano-Vienna”, in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 51.

*ecco l'aria dell'India, sporca e vitale, purulenta e dolciastra, putrefatta e infantile. Si può giocare con quest'aria, morire in quest'aria.*¹⁴⁵

È una descrizione dell'India legata ai sensi che fa venire alla mente immediatamente Pasolini.¹⁴⁶

*[...] chi più ha "sentito" l'India, un libro ammirevole, è stato Pasolini. Rinunciando a capirla con gli occhi dell'Occidente, Pasolini l'ha capita in modo diretto e profondo: con i sensi. L'odore dell'India è il libro di un uomo che ha ritrovato il suo male di vivere in un'umanità sciagurata e dolente e che ha capito che l'India possiede questo strano sortilegio: farci compiere un viaggio circolare alla fine del quale forse ci troviamo davvero di fronte a noi stessi. Senza sapere chi siamo.*¹⁴⁷

In un primo tempo, dunque, impregnarsi dell'odore del mercato orientale, i profumi di incenso, di zafferano e sandalo di un tempio buddhista, osservare i colori arancione, blu e indaco di un tramonto sulla cima delle dune sahariane: sentire con una forte energia il proprio corpo esistere nell'effimero di un istante vissuto sulla modalità del magico, del mirabile e del meraviglioso.

Poi, una volta assorbite le miriadi di sensazioni, cercare di trattenere le emozioni più forti, tracciare delle linee di forza, tratti marcati, organizzare, imbastire. Per questo è fondamentale per poter recuperare il vissuto esperienziale, fissare con l'aiuto delle tecniche con cui ci si sente più a proprio agio le emozioni: l'acquerello o la fotografia, la poesia o il disegno, la nota breve o l'appunto lungo, la lettera o la cartolina.

Ogni supporto esige un tempo specifico: la velocità eccessiva dell'apparecchio fotografico da un lato, la cura lenta dell'elaborata scrittura poetica dall'altro, qui l'immagine, lì il testo, il colore dell'acqua mescolata in un caso, il tratto vivido, secco e scorrevole nell'altro, il verbo dispiegato o la parola risparmiata.

*Poco importa il supporto utilizzato perché la memoria produca ricordi, estragga quintessenze, crei punti di riferimento con cui organizzare più tardi l'insieme del viaggio. Nel viluppo e nel groviglio dell'esperienza vissuta, la traccia cartografica permette la lettura di una geografia sentimentale. Più tardi, il tempo dell'evento ormai lontano, alle nostre spalle, restano i ricordi suscettibili di riattivazione immediata.*¹⁴⁸

145 "La porte de l'avion - la maison volante et protectrice est doté d'une porte - s'ouvre lentement. [...] Je connais cet air, je le renifle et el me renifle; c'est l'air des tropiques, humide, doux, réchauffé par la macération des herbes, des animaux, des égouts à l'air libre, aigri par un relent d'urine, de bêtes en captivité; c'est un air qui m'émeut, m'excite par sa décomposition et son ingénuité, sa lourdeur génératrice de champignons, de moisissures, de mousses; voilà l'aire de l'Inde, sale et vital, purulent et douceâtre, putréfié et infantile", Giorgio Manganelli, *Itinéraire indien*, tratto da AA.VV (2008), *op. cit.*: 49.

146 Pasolini (2000) *L'odore dell'India*.

147 Tabucchi (2010) *op. cit.*: 117.

148 Onfray (2010) *op. cit.*: 47-51.



Fig. 16. Francesco Capece, *Arpie*, tecnica mista su carta

Tuttavia non riteniamo di condividere le parole di Onfray sulla “quantità” del materiale prodotto in viaggio:

*[...] Niente di più inutile di una quantità astronomica di acquerelli, poesie, disegni, pagine che rendono impossibile il lavoro della memoria e che, al contrario, lo offuscano, aggiungono confusione e rinviando quanto è vario o confuso a qualcosa di ancor più vario e confuso. [...] Di un viaggio non dovrebbero restare che tre o quattro segni, forse cinque o sei, non di più. Tanti quanti, in effetti, sono i punti cardinali necessari all'orientamento.*¹⁴⁹

In quanto, a nostro avviso, la ricchezza di acquerelli, o in generale, qualsiasi tipo di produzioni durante un viaggio, accresce i ricordi con molti dettagli. Ad ogni acquerello corrisponde un certo tempo trascorso davanti a *quel* dettaglio, con uno studio della luce, delle forme, che quindi rimarrà ancora più impresso nella memoria.

Bisogna considerare innanzitutto questo blocco di immagini e di sensazioni, un'unità confusa cui si riduce un viaggio nella sua immediatezza. Emozioni diffuse, percezioni disordinate, rapimenti improvvisi, frammenti, senza relazioni a priori, se non la loro ricezione in un luogo, in un tempo, in un'ora e in un punto precisi.

L'insieme di tutti questi frammenti andrà analizzato e ricostruito al ritorno, nella fase della ricostruzione e del ricordo.

Il viaggio interiore

Così [...] traccio mappe - e non solo di città che appartengono al mondo, ma anche di quelle che appartengono al mio spirito.
Ugo Riccarelli¹⁵⁰

Si viaggia anche per scoprire nuovi volti della nostra personalità, per incontrare la nostra soggettività. Il viaggio deriva dall'invito socratico a conoscersi. Ci si mette in cammino spinti dal desiderio di partire incontro a se stessi, nel disegno ipotetico di ritrovarsi, se non di trovarsi.

I tragitti dei viaggiatori coincidono sempre, segretamente, con ricerche iniziatriche che mettono in gioco l'identità, ma non sempre questo è facile. Lo stesso giro del mondo a volte non è sufficiente per raggiungere questo incontro, a volte nemmeno un'intera esistenza.

Già la scelta della destinazione coincide con il nucleo dell'identità.¹⁵¹ Ci sono posti che ci riportano per associazioni di idee alla mente altre sensazioni, posti che hanno l'effetto curativo di tranquillizzarci, posti che ci rasserenano. Tutto questo è molto soggettivo e dipende dalle esperienze e dal vissuto personale.

Scrive Umberto Saba: *C'è a Trieste una via in cui mi specchio nei giorni di cupa tristezza.*

A volte le **città** diventano parte delle persone, scrive Antonio Debenedetti:

149 Onfray (2010) *ibidem*.

150 In: Di Paolo (2007) op. cit.: 117.

151 Cfr. I.3.1 - *Sulla scelta del luogo*, pag. 61.

*È stato un innamoramento inconsapevole, il mio. Divenuto, nel corso degli anni, a tal punto saldo, tenace, che forse non è più neanche un rapporto voluto: è la natura stessa, è il sentirsi parte di un luogo. Oggi Roma non si distingue più da me, e io non mi distingo più da Roma: questione di cieli, di strade, di una luminosa costellazione di odori e sapori.*¹⁵²

Ci sono anche città che inventano stati d'animo, come Lisbona. *Rua de Saudade* è la via in cui abita il signor Pereira nel romanzo di Antonio Tabucchi, la *saudade* è una parola che difficilmente in altre lingue si può tradurre. Nella città di Lisbona *ci sono molte panchine: panchine per guardare lontano. Uno si siede, e guarda. E pensa a qualcosa che ha desiderato a lungo, che non ha mai avuto, che forse non potrà mai avere. Allora gli occhi diventano strani, malinconici. Si può impazzire, a furia di saudade.*¹⁵³ Una città che più scintilla, più invita a pensieri malinconici, come scrive Tabucchi nelle prime righe di *Sostiene Pereira*:¹⁵⁴

Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava, letteralmente scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte.

Il viaggio presuppone una sperimentazione su di sé che rivela esercizi consueti ai filosofi antichi: cosa posso sapere di me? Cosa capisco di me se cambio i luoghi abituali, i punti di riferimento, modifico le mie preferenze? Cosa resta della mia identità dopo la soppressione dei legami sociali, comunitari, tribali, quando mi ritrovo solo, o quasi, in un ambiente se non ostile, perlomeno inquietante, disorientante, angosciante?

Ogni viaggio è iniziatico, prima durante e dopo si scoprono delle verità essenziali che strutturano l'identità. Con la partenza ci si allontana dal gruppo sociale fisso e si prende consapevolezza della propria identità. L'identità si forma, in parte, attraverso la società in cui si sviluppa, attraverso "specchi e riflessi". *Quando questi riflessi mutano, o si deformano, le identità si trasformano,*¹⁵⁵ inducendo nel viaggiatore un senso di sgomento, dovuto sia al un cambio di prospettiva sia alla messa in discussione della propria vita a contatto con quella altrui.

*L'io non si dissolve nel mondo, lo colora, gli offre le sue forme. Il reale non esiste in sé, in maniera assoluta, ma solo in quanto percepito. L'essere del mondo deriva dall'essere che lo osserva.*¹⁵⁶

No somos la misma persona, sino otra, y quizá más envidiable, todo el tiempo que estamos fuera de nuestro país. Perdemos contacto con nosotros mismos, igual que nuestros amigos.

152 Antonio Debenedetti, "Torino-Roma", in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 39.

153 Romana Petri "Perugia-Lisbona", in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 79.

154 Antonio Tabucchi (1994) *Sostiene Pereira*.

155 Leed (1992) *op. cit.*: 252.

156 Onfray (2010) *op. cit.*

*Por esto el poeta, de un modo algo extraño, canta: Fuera de mi país y de mí mismo voy.*¹⁵⁷

La più grande sorpresa è scoprire che intorno non si è modificato nulla, è tutto come prima, ma ciò che è cambiato in forma irreversibile è il mondo interiore.

Viaggiare conduce inesorabilmente verso la propria soggettività, spezzettata, frammentata, sparpagliata. Finiamo sempre per trovarci davanti a noi stessi, come davanti a uno specchio che ci esorta a fare il bilancio del nostro percorso socratico: cosa ho appreso di me?

*Anne parle de disparition: voyager comme mode de vie c'est disparaître sans cesse. Pour les autres, car soi n'arrête pas de se retrouver, là où il s'y attend le moins.*¹⁵⁸

Il viaggio interiore, nelle profondità del corpo e dell'Io. Un viaggio in cui di giorno in giorno come di stazione in stazione, si passa nel treno del proprio corso, affacciati sulle strade e sulle piazze di se stessi.

I filosofi greci conoscevano la funzione formatrice dello spostamento. Tutti hanno solcato il bacino del mediterraneo, abbandonato l'Europa per l'Africa, viaggiato in direzione del Vicino Oriente, e in Estremo Oriente. La Grecia, matrice del nostro continente europeo, attinge a quest'acqua del Mediterraneo, su cui sono stati condotti ad Atene l'astronomia, le scienze matematiche, la filosofia, il commercio, la poesia, la geometria, la geografia, l'architettura e il monoteismo. Pitagora, Democrito e Platone costruiscono l'Occidente diffondendo le cifre e i numeri egizi, plagiando le saggezze indiane ed etiopi, dissertando sulle cosmogonie mesopotamiche, mettendo a frutto gli insegnamenti probabilmente ricevuti dalla Cina.

Al di là della storia fatta di spostamenti, nuove conoscenze, contributi, appare, fragile e inedita, una geografia poetica. E lo spostamento acquista valore non solo per arricchirsi da nuove culture, ma anche, soprattutto, per arricchirsi della capacità di conoscere un po' più di se stessi.

Fosco Maraini nel libro *Paropàmiso*¹⁵⁹ scrive che il *viaggio non fu solo spostamento di corpi nello spazio, ma per tutti una vivissima esperienza interiore.*

In *Viaggio in Portogallo* Saramago riflette sia sul viaggio come esperienza fondamentale sia sul viaggiatore che registra dentro di sé impressioni e frammenti di esistenze, in un percorso conoscitivo e sentimentale che appare inesauribile.

Così scrive:

Aquest Viatge a Portugal és una història. La història d'un viatger a l'interior del viatge i el viatger reunits en una buscada fusió del qui veu i d'allò que és vist, col·lisió no sempre pacífica de subjectivitats i objectivitats. Per tant:

157 "Non siamo la stessa persona, ma un'altra forse più interessante, tutto il tempo che rimaniamo fuori dal nostro paese. Perdiamo il contatto con noi stessi e con i nostri amici. Per questo motivo il poeta, in una strana maniera, canta: Fuori del mio paese e da me stesso vado". Hazlitt & Stevenson (2010) *op. cit.*: 51.

158 "Anne parla di scomparsa: viaggiare come stile di vita è un costante scomparire. Per gli altri, per non smettere mai di ritrovarsi, là dove meno ci si aspetta". Pirson (2006) *op. cit.*

159 Maraini (2003) *Paropàmiso. Storie di popoli e culture, di montagne e divinità.*

*topada i adequació, reconeixement i descoberta, confirmació i sorpresa. El viatger ha viatjat pel seu país. Això significa que ha viatjat per dintre de si mateix, per la cultura que l'ha format i el forma, significa que ha estat, durant moltes setmanes, un mirall que reflectia les imatges exteriors, un vidre transparent travessat de llums i d'ombres, una placa sensible que ha enregistrat, de passada, les impressions, les veus, la remor indefinible d'un poble.*¹⁶⁰

Il viaggiatore asseconda la propria curiosità lentamente, diventa ricettivo di fronte a tutto ciò che è nuovo, *el viatger afina l'observació perquè no se li escapi res o alguna cosa li quedi.*¹⁶¹

160 "Questo viaggio in Portogallo è una storia. La storia di un viaggiatore all'interno del viaggio e del viaggiatore stesso uniti nella sperata unione di ciò che è visto e di colui che vede, collisione non sempre pacifica di soggettività e oggettività. Pertanto: incontro e adeguamento, riconoscimento e scoperta, conferma e sorpresa. Il viaggiatore ha viaggiato nel suo paese, questo vuol dire che ha viaggiato dentro se stesso, attraverso la cultura che l'ha formato e lo forma, significa che è stato durante diverse settimane uno specchio che rifletteva le immagini esterne, un vetro trasparente attraversato da luci e ombre, una tavola sensibile che ha registrato le impressioni, le voci, il rumore indefinito di un popolo". Saramago (2005) *op. cit.*: 8.

161 "Il viaggiatore affina l'osservazione perché niente gli sfugga o perché qualcosa rimanga". Saramago (2005) *op. cit.*: 14.

I.3.4 - Ritorno

È al ritorno che scopri quanto sia parte di te il luogo da cui eri partito.

Raffaele La Capria ¹⁶²

Ce que j'aime dans les voyages, c'est l'étonnement du retour.

Stendhal ¹⁶³

Il viaggiatore che ritorna nel suo paese natale travolto da una quantità enorme di immagini, con una corona di ricordi iscritti nella sua memoria, si sente come uno straniero, riportato a proporzioni più modeste.

Per Zhuangzi chi ha viaggiato tra il Cielo e la Terra e i Quattro mari si ritrova di colpo in uno stato insignificante, *grain de sable perdu dans l'immensité du grenier* poiché non è altro che una piccola diversità in mezzo agli altri. ¹⁶⁴

La geografia serve a elaborare una poetica dell'esistenza, a trovare delle occasioni per far funzionare il proprio corpo come una macchina dei sensi, in grado di conoscere, esercitandoli, i cinque sensi. Al ritorno è necessario rielaborare e ordinare le sensazioni che in modo confuso hanno travolto la nostra persona.

Nell'intermezzo del ritorno trionfano il disordine, il caos, l'ebbrezza, l'abbondanza, sperimentiamo la confusione e il miscuglio di sensazioni. Colori, profumi, suoni, parole, immagini, paesaggi, odori, emozioni, costituiscono un unico blocco, nulla si distingue ancora. Quale miglior ricordo? Come sintetizzare, riassumere, due o tre idee essenziali, tre o quattro momenti importanti?

A poco a poco, s'incominciano a tessere i fili di una storia che si cristallizzerà nella memoria, che potrà presentarsi sotto forma di racconto logico e narrazione coerente. Tutto serve per aiutare la memoria a selezionare quello che va conservato, quello che va scartato e dimenticato. Tutto, anche un sapore o un profumo, nel noto esempio de "À la recherche du temps perdu" di Proust, o anche gli oggetti sono fonti di ricordo e riportano le sensazioni provate sul posto.

*Je me promène su le pont dans mon complet blanc acheté à Dakar
Aux pieds j'ai mes espadrilles achetées à Villa Varcia
Je tiens à la main mon bonnet basque rapporté de Biarritz
Mes poches sont pleines de Caporal Ordinaire
De temps en temps je flaire mon étui en bois de Russie
Je fais sonner des sous dans ma poche et une livre sterling en or
J'ai mon mouchoir calabrais et des allumettes de cire de ces
grosses que l'on ne trouve qu'à Londres Je suis propre lavé frotté
plus que le pont Heureux comme un roi
Riche comme un milliardaire
Libre comme un homme. ¹⁶⁵*

162 In: Di Paolo (2007) *op. cit.*: 165.

163 Stendhal (1837) *Mémoires d'un touriste*.

164 "Grano di sabbia perso nella vastità del granaio". AA.VV (2008) *op. cit.*: 13.

165 Cendrars, Blaise, "Feuilles de route", in AA.VV. (2008) *op. cit.*: 122.

Raccontare il mondo: l'elaborazione dei ricordi

[...] Il viaggio consente un potenziamento dello sguardo, ma non lo esaurisce. La città degli uomini ci attende. È lì che dobbiamo riportare le spezie raccolte lungo il cammino. [...] Fai esperienza del mondo, delle cose, degli altri. Poi ti siedi, rifletti e scrivi [...] Scrittura come ricomposizione, ricucitura degli strappi, come estrema forma del ritorno: quello che conduce a se stessi.

Eraldo Affinati ¹⁶⁶

Una poetica della geografia presuppone quest'arte di lasciarsi impregnare dal paesaggio e poi una volontà di comprenderlo. Dopo aver sperimentato lo spaesamento, il corpo dilatato, la solitudine esistenziale, l'alterità, arriva il momento di riorganizzare e selezionare le sensazioni che disordinatamente hanno riempito il corpo sensibile. Per poter acquisire senso, il viaggio si arricchisce passando attraverso un'opera di condensazione o di compressione.

Riprendere gli appunti, i nostri quaderni di schizzi, le nostre foto, i nostri biglietti, le nostre svariate carte, consultare di nuovo i supporti, ai quali abbiamo affidato le nostre impressioni, sollecita nuovamente la memoria. Ci rituffiamo nell'insieme delle impressioni immediate sospese nel tempo, per poterne liberare l'essenziale, facendo riaffiorare in superficie i frammenti con cui costruire il ricordo. Al ritorno a casa, sulla scrivania, i frammenti si accumulano, a volte rimangono sepolti e dimenticati, altre volte lasciano affiorare come immediati lampi di luce le esperienze vissute.

I frammenti, come già detto, possono essere di qualsiasi tipo, dalle parole agli acquerelli, agli oggetti alle fotografie. Riteniamo che in questa fase con tutti i linguaggi si costruisce la storia del ricordo, quindi non siamo d'accordo con l'affermazione di Onfray ¹⁶⁷ *Solo il verbo circoscrive i cinque sensi [...] è solo l'esperienza scritta che permette di rendere conto della totalità dei sensi. Gli altri supporti soffrono di indigenza nei confronti dei rivali: l'acquerello, il disegno, la foto afferrano il reale in una delle sue modalità (il colore, la linea, il tratto, il disegno, l'immagine) ma mai nell'interezza.* Contro questa affermazione pensiamo che qualsiasi supporto sia importante per fissare l'essenza di un posto e che non ci siano gradi di importanza, così come nemmeno riteniamo valida la tesi che altri linguaggi che non siano verbali presentino carenze. In realtà, ogni supporto ha un suo linguaggio che può integrarsi con altre grammatiche o può funzionare da solo.

Un disegno può cogliere l'interezza di un luogo senza aver necessità del supporto delle parole, ogni situazione può richiedere un determinato linguaggio, variabile da persona a persona, per essere raccontata.

O, ancora, può trattarsi solo di una parola che richiama alla memoria sensazioni e immagini:

Je n'eu besoin pour les faire renaître que de prononcer ses noms: Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels

166 In: Di Paolo (2007) *op. cit.*: 97.

167 Onfray (2010) *op. cit.*: 102.

*avait fini para s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand; même par un jour de tempête, le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs.*¹⁶⁸

La vera essenza di un luogo si manifesta in un secondo momento, invece quando si è sul posto e si vorrebbe “catturare” la realtà, questa gli sfugge, si mostra più ambigua, si complica. Chiede di essere guardata da lontano, attraverso la distanza.

*É un po' la stessa cosa che succede con le città. Nel senso che forse cominci a capirle davvero solo quando te ne vai. In linea di massima, hai bisogno di allontanarti molte volte, per vedere meglio ciò che avevi vicino.*¹⁶⁹

Dei viaggi restano impressi i colori, gli oggetti, gli incontri casuali, resta impresso quello che non si cerca, il luogo in cui si capita per caso e che nessuna guida turistica segnala.

In realtà il viaggio non finisce mai, scrive Saramago:

*Quando il viaggiatore si è seduto sulla spiaggia e ha detto “Non c'è altro da vedere”, sapeva che non era vero. Bisogna vedere quel che non si è visto, vedere di nuovo quel che si è visto... Bisogna ritornare sui passi già dati, per ripeterli e tracciarvi a fianco nuovi cammini. Bisogna ricominciare il viaggio. Sempre.*¹⁷⁰

168 “Per farle rivivere non ho bisogno che di pronunciare il loro nome: Balbec, Venezia, Firenze, nell'interno delle quali si era accumulato il desiderio ispirato da quei luoghi. Anche in primavera, trovare in un libro il nome di Balbec era sufficiente a risvegliare in me il desiderio delle tempeste e del gotico della normandia; lo stesso in un giorno di tempesta”. Proust, Marcel “Balbec et celui des rêves”, tratto da AA.VV (2008) op.cit.: 25.

169 Culicchia, Giuseppe “Torino-Berlino”, in Di Paolo (2007) op. cit.: 30.

170 AA.VV. (2000) op. cit.: 130-131.



Fig. 18. Caspar David Friederich (1818) *Viandante sul mare di nebbia* [Hamburger Kunsthalle, 95x75 cm]

I. 4 - Il/la viaggiatore/trice

Baudelaire diceva che *i veri viaggiatori sono coloro che partono per partire: i cuori leggeri; coloro che hanno desideri simili alle nubi, e che sognano delle vaste voluttà, cangianti e sconosciute, delle quali lo spirito umano non ha mai saputo il nome.*

Questo scritto mette in risalto la distinzione che da sempre è stata fatta tra due figure: quella del sedentario e quella del vagabondo. Infatti, quasi tutta la bibliografia che prende in considerazione i viaggi e tenta di ricostruirne una storia, una genealogia, risale a origini remote, fino alla distinzione di questi due modi di essere al mondo, impersonati dal **sedentario** e dal **vagabondo**, o, metaforicamente, dal pastore e il contadino.¹⁷¹

Questi due mondi si pongono e si oppongono. Col passare del tempo diventano pretesto teorico per due poste in gioco, ideologiche e quindi politiche. Cosmopolitismo dei viaggiatori nomadi contro nazionalismo dei contadini sedentari: quest'opposizione si ritrova lungo la storia dal neolitico fino alle forme più attuali dell'imperialismo.

Anche nella letteratura sono molti gli esempi di racconti scritti intorno a questi due modelli, spesso metaforicamente rappresentati dal fiume che scorre perennemente e l'albero, immobile e stabile.¹⁷²

Mentre i sedentari costruiscono città, creano il proprio territorio e lo modellano, rimane sempre una certa sfiducia e diffidenza nei confronti di nomadi:

L'assenza di dimora, di terra, di suolo presuppone, a monte, un gesto fuori posto, una pena arrecata a Dio. Da secoli questo schema impregna l'anima degli uomini: gli ebrei, gli zingari, i romanicél, i gitani, i boemi,¹⁷³ gli zingari e tutti i popoli viaggiatori sanno che tutti noi, un giorno o l'altro, li abbiamo voluti costringere alla sedentarietà, quando non abbiamo negato loro il diritto stesso di esistere.¹⁷⁴

In modo drastico, Michel Onfray prosegue: *Tutte le ideologie dominanti esercitano il controllo, il dominio, addirittura la violenza verso il nomade. Gli imperi si costruiscono sempre sull'annullamento delle figure erranti o dei popoli nomadi.*

Bruce Chatwin esalta costantemente la figura del nomade, dedicandone diverse recensioni.¹⁷⁵ A proposito del libro "Arabian sands" di Thesiger,

171 Nell'Antico Testamento i due figli di Adamo ed Eva sono Caino, un agricoltore e Abele, un pastore.

172 Jean-Didier Urbain usa come esempi Phileas Fogg, protagonista del *Le tour du monde en quatre-vingts jours* di Jules Verne (1873), e Robinson Crusoe, del romanzo *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1720). Il primo è il personaggio tipo della mobilità "circolare", nomade, mosso dal desiderio della scoperta, dalla curiosità, in costante osservazione dell'altro; il secondo è personaggio tipo dell'insediamento, sedentario, in pace e in osservazione di se stesso. In Urbain (2003) "Le secret de Robinson", *Secrets du voyage*.

173 In Francia, era credenza diffusa che i gitani o gli zingari provenissero dalla regione della Boemia, da cui il termine *bohémien*, che passò presto, con accezione spregiativa, a indicare anche gli artisti che frequentavano alcuni quartieri della città.

174 Onfray (2010) *op. cit.*: 11.

175 Si veda "Abele il nomade", in Chatwin (2009) *op. cit.*: 131.

Chatwin rileva come lo stesso autore sia convinto che *il mondo eroico dei nomadi pastorali sia migliore -moralmente e materialmente- della vita delle civiltà stanziali*.¹⁷⁶

Il viaggiatore riassume in sé le caratteristiche della “tipologia” di nomade, riunisce i tropismi millenari, il gusto per il movimento, la passione per il cambiamento, il culto della libertà, la pulsione per l’indipendenza.

Nella figura del viaggiatore possono coesistere i due stati, allora diventa ambivalente, sempre mosso da bisogno di movimento e ricerca di stabilità. Nella letteratura si trovano molti esempi sull’ambiguità della figura del viaggiatore, costantemente mosso da irrequietezza e malinconia. Da una parte c’è la *curiositas*, l’impazienza (che per Kafka è il peggiore dei nostri peccati), l’irresponsabilità. Un’ansia insaziabile di movimento che fa del viaggiatore, diceva Paul Nizan, un amante senza amore. Dall’altra, l’inquietudine e la nostalgia di chi, spostandosi, cerca casa: una casa interiore che lo renda sereno.

Elizabeth Bishop¹⁷⁷ in alcuni dei suoi versi si domanda ironica quale *bambinata ci induca a spostarci, finché abbiamo fiato, da un capo all’altro del pianeta*. Però poi aggiunge: *Ma che peccato sarebbe stato / non aver visto gli alberi lungo questa strada....*

Viaggio e stanzialità sono due stati dell’esistenza che si compenetrano, alla ricerca di un equilibrio sempre pericolante.

*Ho vissuto anni in preda a una frenesia del movimento.
Oggi mi accorgo che c’era, in quel continuo viaggiare, una
carica inflativa in grado perfino di spegnere la curiosità,
l’eccitazione della scoperta. Accumulare mete per poi
mostrare il proprio passaporto come un medagliere finisce
per azzerare la capacità di stupirsi.*¹⁷⁸

Invece per stupirsi può bastare poco, un tragitto nella propria città. Questa dimensione del viaggio nella sua più elementare e vera natura, cioè come scoperta di un luogo nuovo, si può sperimentare anche mettendo piede appena fuori di casa. La possibilità di fare scoperte nel quotidiano, nella prossimità è molto importante, perché permette di essere sempre concentrati nell’istante che si vive. Franco Marcoaldi trova questa capacità negli animali:¹⁷⁹

*[...] un cane: quando caccia, caccia; quando mangia,
mangia; quando dorme, dorme. Noi esseri umani, invece,
siamo perennemente stratonati fra il prima e il dopo di ogni
gesto, di ogni pensiero, di ogni emozione. La sensazione
più frequente che attraversa le nostre giornate è quella
si sentirsi come frantumati, mai interi. Forse soltanto il*

176 “Tutto ciò che vi è di meglio negli arabi è venuto dal deserto”, la stessa parola *arab* significa “uno che abita in tende”.

177 Poetessa americana (1911-1979).

178 Franco Marcoaldi “Vicenza-Peshawar”, in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 59-61.

179 Marcoaldi (1955) è giornalista, scrittore e poeta, nella raccolta poetica *Animali in versi*, celebra così gli animali: “[...] Corri canecavallo, corri dietro / agli aironi che sorvolano / in pattuglia la laguna. [...] Cerchi e sei pago di cercare / in fondo, per te come per me / senz’altro più importante che trovare”.

*viaggio e la scrittura, in forme diverse, riescono a restituirci quell'integrità che sembra sempre sul punto di smarrirsi. Ma mentre nella scrittura l'integrità deriva dalla profonda intimità con se stessi, nel viaggio accade esattamente l'opposto. Ci si dimentica di sé, e inevitabilmente non si è più Franco, o Paolo, ma un Nessuno che aderisce alle pieghe del mondo, diventa gli alberi che vede, le montagne che scala, i nuovi cibi che mangia, le persone che incontra.*¹⁸⁰

Il viaggiatore dev'essere capace di **vivere il presente**. La sua principale conquista è il poter diventare padrone assoluto del proprio tempo. Partire permette di liberarsi di una concezione del tempo che si ha nel quotidiano, dove ha un suo fluire caratteristico. Il viaggio spezza questa percezione: saper gustare il tempo è il grande insegnamento del viaggio. La stessa situazione o esperienza vissuta nella quotidianità di casa propria, in viaggio non provoca le stesse sensazioni, questo perché il viaggio è transitorio, sapendo che prima o dopo l'esperienza è destinata a finire allora si vive tutto più intensamente.

Allo stesso modo, il viaggiatore deve **meravigliarsi** continuamente, essere un *homo ludens* capace di aprirsi a qualsiasi esperienza e non smettere mai di imparare. Imparare a capire gli altri, e guardare noi stessi con gli occhi degli altri, cosa che, come sapeva Montesquieu, aiuta a capire. A superare quello che Fosco Maraini¹⁸¹ chiamava *il muro delle idee*, per vedere cosa separa gli uomini e cosa li unisce. È solo l'incontro con le persone che può consentirci davvero di perforare questo muro delle idee. Il viaggiatore deve muoversi con empatia, convinto che si possa conoscere veramente un mondo diverso dal proprio, solo se si entra in relazione con le singole persone che lo abitano.

Freya Stark a proposito dell'incontro con l'*Altro*, scrive:

Se mi si chiedesse di elencare i piaceri del viaggio, direi che questo è uno dei più importanti: che così spesso ed inaspettatamente si incontra il meglio della natura umana, e vederlo così, di sorpresa e spesso in situazioni talmente improbabili, si arriva, con un piacevole senso di gratitudine, a realizzare quanto ampiamente siano sparse nel mondo la bontà e la cortesia e l'amore per le cose immateriali, che fioriscono in ogni clima, su qualsiasi terreno.

Un altro fattore che caratterizza il viaggiatore è l'**intelligenza emotiva**, importantissima, perché per capire la razionalità non è sufficiente in quanto dev'essere integrata dalle emozioni. *Non si vede bene che con il cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi.*¹⁸²

Durante il viaggio le emozioni hanno un ruolo fondamentale, permeano il viaggiatore in ogni momento del transito per tornare a vivere nella fase del ricordo.

180 Marcoaldi, in Di Paolo (2007) *ibidem*.

181 Fosco Maraini (1912-2004) è stato etnologo, orientalista, poeta, fotografo e grande viaggiatore. È autore di *Segreto Tibet, Il gioco dell'universo* è un estratto dei suoi diari di viaggio commentati dalla figlia Dacia.

182 de Saint-Exupérie (2000) *op. cit.*

L'intelligenza emotiva è la capacità di riconoscere i propri sentimenti e quelli altrui, di motivare se stessi, di saper gestire positivamente le proprie emozioni.¹⁸³ Soprattutto è importante *l'empatia*, come capacità di riconoscere gli stati d'animo altrui in quanto permette di entrare in sintonia con gli altri, di cogliere sfumature, bisogni e sentimenti che normalmente non vengono resi esplicitamente nel linguaggio verbale. Come aspetto particolare dell'empatia, Goleman considera la *valorizzazione delle diversità*, che permette di cogliere il valore delle differenze e di valutare nuove opportunità. Colui che è dotato di questa capacità riesce ad entrare più facilmente in contatto reale con le persone e comprende l'esistenza di punti di vista diversi.

Dell'intelligenza emotiva fanno parte anche le *abilità sociali*,¹⁸⁴ tra le quali indispensabile al viaggiatore è la capacità di gestire i conflitti. Come ugualmente importante sono l'adattabilità, per poter gestire i cambiamenti in modo flessibile e non rigido, la costanza nel perseguire gli obiettivi nonostante gli insuccessi, la collaborazione e cooperazione nel saper lavorare verso obiettivi comuni. Il viaggio non solo richiede la presenza di tutte queste abilità, ma acuisce, stimola e rafforza l'intelligenza emotiva di ogni viaggiatore.

Altra caratteristica del viaggiatore è **l'irrequietezza**, spinta primaria allo spostamento.¹⁸⁵

Chatwin racconta di sé, in un'immagine che restituisce bene l'idea dell'andare e ritornare, e dello stesso viaggiatore, che parte e torna instancabile, come un uccello migratore: *A sei anni decisi di scrivere un libro per conto mio. Mi uscì la prima riga, io sono una rondine.*¹⁸⁶

Un'altra caratteristica che accomuna i viaggiatori è la **libertà**, uno dei più forti richiami e motivi per cui si decide di mollare tutto e partire. Orizzonti aperti, strade che si perdono a vista d'occhio, paesaggi senza confini sono un invito nell'avventurarsi nel mondo.

*Il ragazzo cominciò a invidiare la libertà del vento.
E avvertì che avrebbe potuto essere come il vento.
Niente lo impediva, se non lui stesso.*¹⁸⁷

Nel 1933 un giovane inglese, Patrick Leigh Fermor, abbandona il proprio paese per attraversare a piedi l'Europa:

Cambiare scenario, lasciare Londra e l'Inghilterra e

183 Si vedano LeDoux (2003) *Il cervello emotivo*, Goleman (1998) *Intelligenza emotiva*.

184 Goleman (1998, *op. cit.*) divide la competenza emotiva in *competenza personale*, che determina il modo in cui gestiamo noi stessi (con abilità quali: autocontrollo, adattabilità e flessibilità a gestire il cambiamento, innovazione come capacità di sentirsi a proprio agio e di avere un atteggiamento aperto di fronte a idee e informazioni nuove, motivazione, iniziativa come prontezza nel cogliere le occasioni, ottimismo, come costanza nel conseguire gli obiettivi nonostante ostacoli e insuccessi) e *competenza sociale*, che determina il modo in cui gestiamo le relazioni con gli altri (con abilità quali: empatia, gestione dei conflitti, costruzione di legami, collaborazione e cooperazione).

185 Cfr *I.2*, pag. 51.

186 Chatwin (1993) *op. cit.*: 12.

187 Coelho (1997) *L'alchimista*: 11.

*attraversare l'Europa come un vagabondo, come un pellegrino, un monaco itinerante, un goliardo o un cavaliere disperato [...] Avrei viaggiato a piedi dormendo d'estate nei fienili e riparando nelle fattorie quando fosse cominciato il maltempo, frequentando soltanto i contadini e i vagabondi. [...] Una nuova vita! La libertà!*¹⁸⁸

La prima libertà da conquistare è quella di partire, sentendosi capaci, oltre che liberi, di rinunciare a quelle comodità e abitudini, che se da una parte soffocano, dall'altra rassicurano. Bisogna lasciare non solo abitudini, ma anche persone, sempre con la paura di perdere qualcosa o qualcuno:

*Sono convinto che non si perde nessuno, visto che non si possiede nessuno. Questa è l'autentica esperienza della libertà: avere la cosa più importante del mondo senza possederla.*¹⁸⁹

Poi tutto il viaggio offre la possibilità di gustare la libertà nel suo significato più ampio: niente orari, impegni, confini e restrizioni. Il viaggio offre il mondo, è il viaggiatore a scegliere da che parte andare: *viandante, non ci sono strade. Le fai tu camminando.*¹⁹⁰

Il viaggiatore allora crea il proprio percorso, passo dopo passo inventa il proprio viaggio e ad ogni incrocio deve scegliere. Un proverbio mali recita: *l'uomo non può prendere due sentieri alla volta*, parlando dell'ovvia necessità di scegliere fisicamente la strada, apre anche uno spiraglio su quel viaggio interiore che accompagna ogni viaggio reale.¹⁹¹

La libertà è anche quella che si prova nel trovarsi "stranieri in terra straniera", dove nessuno ci conosce:

Sono qui e nessuno mi conosce, sono un volto anonimo in questa moltitudine di volti anonimi, sono qui come potrei essere altrove, è la stessa cosa, e questo mi dà un grande struggimento e un senso di libertà bella e superflua, come un amore rifiutato, si legge nel racconto "Any where out of the world" di Antonio Tabucchi.¹⁹²

La libertà è una delle essenze principali dell'andare, ne permea le motivazioni, ma tutti i suoi molteplici aspetti e significati si possono comprendere solo considerando il concetto di limite, e il suo superamento. Partendo e viaggiando, limitazioni e confini vengono superati, legami spezzati e vengono scelte nuove possibilità sia realmente che metaforicamente: il viaggiatore si nutre di questa sensazione. ha bisogno e vive la libertà, anche se come molte delle ricchezze e delle gioie della vita, anche la libertà porta con sé irrimediabili momenti di sofferenza, soprattutto legati alla solitudine.

Il viaggiatore crea ripetuti distacchi e chi parte sa di andare incontro ad un percorso fatto sì di molti incontri, ma fatto anche di momenti di **solitudine**.¹⁹³

188 Fermor (1933) *Travel*: 34.

189 Coelho (1997) *L'Alchimista*: 19.

190 Anonimo spagnolo del XVI secolo, in Meriani (2003) *op. cit.*: 34.

191 Cfr. *Il viaggio interiore*, I.3.3, pag. 84.

192 Tabucchi (2003) *Piccoli equivoci senza importanza*.

193 "Non ho il mito della radice. Mi dà invece un senso di libertà proprio la non-appartenenza, il sentirsi sempre e dovunque un po' stranieri." E la solitudine? "La

Solitamente chi parte per placare quell'irrequietezza interiore, lo fa da solo: la ricerca può essere in questo modo guidata soltanto dalla propria anima. La solitudine apre il cuore alla realtà, rende più permeabili, aiuta ad aprirsi a persone nuove, e permette di sentire più profondamente i bisogni della propria anima.¹⁹⁴ C'è chi accetta questa solitudine:

*Per noi, viandanti eternamente alla ricerca della via più solitaria, non inizia il giorno dove un altro giorno finisce, e nessuna aurora ci trova ove ci ha lasciato il tramonto. Anche quando dorma la terra, noi procediamo nel viaggio.*¹⁹⁵

Il viaggiatore scivola nell'anonimato che se da un lato gli permette di diventare osservatore esterno di un mondo, dall'altro lo fa sentire estraneo nella terra in cui si trova. Ibn Battuta, quando giunge a Tunisi nessuno lo saluta:

ma nemmeno un'anima mi salutò e non conoscevo nessuno. Fui così turbato dalla mia solitudine che non seppi trattenere le lacrime e piansi amaramente, finché uno dei pellegrini non comprese la causa del mio dolore, e avvicinandosi a me, mi salutò gentilmente.

Freya Stark¹⁹⁶, esploratrice del Medio Oriente, scrive: *Soltanto muovendosi da solo, uno straniero può raggiungere il contatto vero con il paese e con la sua gente.*

Anche per un'altra viaggiatrice del primo Novecento, Gertrude Bell,¹⁹⁷ il viaggio solitario offre momenti di rara e intensa gioia. In viaggio, in questo *immeasurable world rich of adventure and enterprise, you must go alone, roofless, defenceless, without possession.*¹⁹⁸

Tanto Stevenson come Hazlitt¹⁹⁹ sono inclini a considerare le passeggiate in solitario come la forma migliore per assaporare in fondo i benefici della marcia. La solitudine, infatti, dà anche l'occasione di incontrare se stessi, oltre che il mondo esterno. Il viaggiare da soli permette una ricerca personale e aiuta a far emergere ciò che ognuno ha dentro di sé, che rimane quotidianamente nascosto sotto strati di maschere, ruoli sociali.

solitudine mi è cara. E necessaria. Ma forse a Londra si può essere soli in modo diverso rispetto a una città italiana. È interessante in questo senso notare che l'inglese ha due termini per dire di qualcuno che è 'solo'. *Lonely* e *alone*. *Lonely* è chi si sente abbandonato. [...] *Alone* vuol dire invece che si è *all one*, tutto uno: non in difetto di compagnia, ma con se stessi, nel pieno possesso di sé."

Nadia Fusini, "Orbetello-Londra, in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 90.

194 de Botton (2002) *op. cit.*: 45.

195 Gibran Kahli, in Meriani (2003) *op. cit.*

196 Freya Stark (1893-1993) è stata esploratrice e saggista britannica. Fu una delle prime donne occidentali a viaggiare nel deserto.

197 Gertrude Bell (1868-1926) fu archeologa, scrittrice e politica, viaggiò molto nel Medio Oriente, soprattutto in Persia, da cui il libro *Persian Pictures*.

198 "Incommensurabile mondo ricco di avventure e imprese, si deve andare da soli, senza difesa, senza tetto, senza il senso del possesso". Gertrude Bell, in Crivelli & Magris (1990) *L'altrove narrato, forme di viaggio in letteratura*: 68.

199 Hazlitt & Stevenson (2010), *op. cit.*

Le nostre relazioni con il mondo esterno subiscono spesso l'influenza di chi sta vicino, e spesso si moderano certi aspetti del carattere per adattarli alle aspettative altrui.

Come in una commedia pirandelliana, infatti, indossiamo delle maschere impostate dalla società, dai nostri gruppi sociali, che fanno che ognuno di noi attui secondo un modello preciso, in un ambiente e con delle persone determinate. Ci sono dei ruoli prestabiliti, e ognuno ne assume diversi, di figlio, di padre, di amico. I tanti ruoli che impersoniamo, e i tanti "personaggi" interpretati che gli altri si aspettano da noi, fanno che alla fine sia difficile conoscere bene se stessi, come scrive Pirandello: *Di ciò che posso essere io per me, non solo non potete saper nulla voi, ma nulla neppure io stesso.*²⁰⁰

*La marcia solitaria è una ricerca di contemplazione, di abbandono, un bighellonare a proprio agio che la presenza di un compagno potrebbe guastare, obbligando alla parola, il silenzio è lo sfondo di cui si nutre il camminatore solitario [...] È meglio viaggiare da soli: in due, si rinuncia ad una parte di sé per condividere l'esperienza, rischiando di assimilare la propria visione a quella dell'altro.*²⁰¹

Anche Marc Augé, insiste sul requisito della solitudine quale componente costitutiva del viaggio:

*Il vero viaggio è quello che si fa da soli, affrontando luoghi in cui ci si sente spaesati. Il turista, invece fugge la solitudine, si muove in gruppo e non vuole essere turbato da ciò che incontra. Resta rinchiuso in una bolla asettica che gli garantisce l'impressione della sicurezza. Non vede gli abitanti dei luoghi che diventano per lui muta scenografia.*²⁰²

Le difficoltà, gli ostacoli, le incertezze possono essere superate sempre e quando il viaggiatore parta per realizzare il proprio sogno, *nessun cuore ha mai provato sofferenza quando ha inseguito i propri sogni, perché ogni momento di ricerca è un momento d'incontro con Dio e con l'eternità.*²⁰³

Il viaggio svela un poco il mistero dello spazio, anche di quello interiore. Annemarie Schwarzenbach²⁰⁴ scrive: *E così il viaggio mi sembra, più che un'avventura e un'escursione in luoghi insoliti, un'immagine concentrata della nostra esistenza.*

Al fondo dei viaggi c'è sempre un forte senso di sradicamento e solitudine. Elementi essenziali al viaggiatore/trice, perché è in quell'essere lontani da tutto ciò che è familiare, senza difese, soli, che l'esperienza del viaggio si annoda saldamente alla vita, e quindi alla creazione artistica. E consente di comprendere davvero qualcosa di sé e del mondo. Magari a distanza di tempo, magari non subito. Perché è proprio nella distanza (distanza da un

200 Pirandello (2005) *Uno, nessuno, centomila*.

201 Segalen, Victor, in Le Breton (2010): 56.

202 Augé (2006), *articolo cit.*

203 Coehlo (1997) *op. cit.*: 78.

204 Annemarie Schwarzenbach è stata viaggiatrice, scrittrice, fotografa nata a Zurigo e morta giovanissima nel 1942.

viaggio, da un incontro, dall'esperienza, insomma) che nascono i libri, i quadri, le creazioni artistiche. Tutto ciò che non ci ha segnato cade, e lo dimentichiamo. Quello che resta dentro, invece, spunta all'improvviso, si fa sentire nei modi più insoliti.

Un motto comune ai viaggiatori potrebbe essere *less is more*: meno cose si portano insieme più facile risulta viaggiare. Oggi a differenza dei viaggi di un secolo fa, organizzati con un numero elevato di bauli e trasportatori al seguito, il bagaglio dev'essere minimo, niente è fondamentale. Si segue la lezione dei nomadi e si impara a fare a meno di molte cose, distinguendo tra le cose necessarie e le superflue. Dire che niente è fondamentale acquista importanza anche al di fuori dell'esperienza propria del viaggio, diventando una metafora da applicare al vivere quotidiano. Al di là dell'aspetto materiale degli oggetti, quindi, in realtà la "leggerezza del viaggiatore" dev'essere intesa anche in senso metaforico: più liberi si parte nell'animo, più l'animo ha la possibilità di arricchirsi durante la strada. Partire con pregiudizi e idee prestabilite è come partire bendati. Una mente aperta è una mente che si nutre in viaggio.

*Tu credi che sia capitato solo a te, e ti meravigli come di un fatto strano di non esser riuscito a liberarti della tristezza e della noia, malgrado i lunghi viaggi e la varietà dei luoghi visitati. Il tuo spirito deve mutare, non il cielo sotto cui vivi. Anche se attraversi il vasto oceano; anche se, come dice Virgilio, "ti lasci dietro terre e città", dovunque andrai ti seguiranno i tuoi vizi. Disse Socrate ad uno che si lamentava per lo stesso motivo "perché ti meravigli che non ti giovino i viaggi? Tu porti non il luogo, te stesso; t'incalza cioè sempre lo stesso male che ti ha spinto fuori". Che giovamento può darti la varietà dei paesaggi o la conoscenza di città e luoghi nuovi? Tale sballottamento non serve a nulla. Chiedi perché tu non trovi sollievo nella fuga? Perché tu fuggi sempre in compagnia di te stesso. Nessun luogo ti piacerà finché non avrai abbandonato il peso che hai nell'animo.*²⁰⁵

Le pene interne vanno risolte nelle profondità dell'animo e non nell'altrove fisico, così continua Seneca:

Ma allorché tu riuscissi ad estirpare codesto male, ogni cambiamento di luogo ti sarà piacere. Potrai anche essere cacciato nelle terre più lontane e barbare, ogni luogo, qualunque esso sia, sarà per te ospitale. L'importante è sapere con quale spirito arrivi, non dove arrivi; perciò non dobbiamo legare l'animo a nessun luogo, bisogna vivere con questa persuasione: "non sono nato per attaccarmi a nessun posto. La mia patria è l'universo intero". Se ti fosse chiaro questo concetto non ti stupiresti che non ti serva a niente cambiare continuamente regione, perché sei stanco delle precedenti; ti sarebbe piaciuta la prima in cui fossi capitato,

205 Seneca, *Lettere a Lucilio*, in Barelli & Segre (1995) *Seneca Lucio Anneo, la vera gioia e altre lettere sull'arte del vivere*.

*se ogni regione la considerassi tua. Ora tu non viaggi, vai errando e sei spinto a passare da un luogo ad un altro, mentre quello che cerchi, la felicità si trova in ogni luogo. [...] Conta più lo stato d'animo che il luogo dove arrivi, non serve cambiare continuamente regione. Viaggiare non ti renderà migliore, né più assennato, viaggiare ti farà conoscer altre genti, ti mostrerà monti di forme mai viste, pianure di straordinaria grandezza e valli irrigate da corsi d'acqua perenni, ma non ti renderà migliore, né più assennato.*²⁰⁶

Insomma, è solo lasciando mente e cuore aperti, allontanando insoddisfazioni, delusioni, ansie accumulate, che il viaggiatore può vivere in pieno la sua esperienza. Spesso proprio quei problemi che vengono apparentemente dimenticati, troveranno la loro soluzione lungo la strada.

Dunque, un'altra caratteristica del viaggiatore dev'essere la "ricettività", affrontare gli imprevisti ed essere capace all'adattamento. L'allontanamento, permette di avere un'altra prospettiva su se stesso: vedrà la società dalla quale proviene, che una volta gli forniva le lenti per guardare il mondo.

Un aspetto molto interessante di questa civiltà è che ti dà un'improvvisa visione nuova della tua; è la cosa più simile all'uscire dal mondo ed esaminarlo come un oggetto, scrive Freya Stark a proposito del suo soggiorno in Libano.

La mobilità pone una distanza caratteristica tra l'osservatore, il viaggiatore, e il mondo che osserva, una migliore oggettività. Dunque, lo spostamento porta non solo alla definizione del luogo raggiunto ma anche alla ridefinizione di quello che si è lasciato. Si viaggia, si conoscono paesi nuovi e diversi per sapere qualcosa che già stava scritto nel punto di partenza. È, infatti, al ritorno che si scopre quanto il posto di partenza sia parte di noi. Per fare tutto questo bisogna in un certo senso svuotarsi, liberarsi di tante strutture che non permettono di avere una giusta visione e una giusta distanza dalle cose.

*Guardare le cose come sono, arrivare al nocciolo della realtà, sfrondando, sottraendo. Tanto più svuoti, prosciughi, alleggerisci, tanto più lasci spazio alle cose e riesci a guardarle davvero. A capirle nella loro essenza di fenomeni meravigliosi.*²⁰⁷

Inoltre, le nostre radici sono forti e riemergono sempre, Kinglake afferma: *Dovunque l'uomo vaghi, egli rimane sempre legato alla catena che lo collega alla sua gente.*²⁰⁸

Infine, per terminare di tracciare la figura del viaggiatore, bisognerebbe contrapporla a quella del **turista**, in una separazione che spesso in maniera elitaria marca la differenza tra il "vero" e il "falso" ma che in realtà non è poi così netta, perché spesso tutti noi siamo turisti e viaggiatori al tempo stesso.

206 Seneca, *ibidem*.

207 Carmen Covito, "Castellammare di Stabia, Salamanca, Tokio", in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 164.

208 Leed (1995) *op. cit.*: 259.

Come giustamente nota Augé,²⁰⁹ si criticano i turisti che vorrebbero essere gli unici a vedere un luogo, quando noi stessi vorremmo essere i primi a farlo.

Paul Bowles aveva individuato due tipologie, i viaggiatori e i vacanzieri:

I primi sanno quando partono, ma non conoscono la data del proprio rientro, anzi spesso ignorano persino la destinazione verso cui sono diretti. I secondi, durante il viaggio, non sperimentano nessuna particolare sensazione di smarrimento o di sospensione del tempo, poiché restano sempre saldamente ancorati alla propria realtà quotidiana e all'idea del ritorno.

I viaggiatori del Novecento si muovono in uno spazio omogeneizzato e uniforme, nella maggior parte dei casi già visto in televisione o su una guida turistica, due strumenti che contribuiscono a rendere impossibile l'esperienza autentica, poiché il villaggio globale implica anche la preoccupante omogeneizzazione dell'immaginario: *Già in aereo avevo perduto ogni capacità di immaginare qualche motivo di curiosità per questo posto. Tutto l'immaginabile mi era già noto, lo avevo visto in riproduzione durante il viaggio.*²¹⁰

Il viaggio si trasforma in un'esperienza bulimica, indifferente ai contenuti, sorda alle situazioni, cieca di fronte alle differenze. Il vero significato del viaggio si eclissa paradossalmente proprio in un momento in cui tutti viaggiano. Il transito è abolito in favore del punto di partenza/ritorno e del punto di arrivo temporaneo.

Sempre meno il viaggiatore sperimenta quei cambiamenti profondi dell'identità che provengono da un contatto reale che l'Altro, la vera essenza del viaggio che *decongela l'identità, la rende mobile, itinerante, problematica.*²¹¹

Il vero viaggio, quello *verso l'ignoto*, non appartiene al turista, come pure l'idea della trasformazione - di sé, delle proprie idee, della propria cultura - che sta al centro del viaggio di formazione. Il turista non vuole correre il rischio di confrontarsi con un'alterità che rischia di rimettere in discussione le sue certezze. Il turista guarda, ma cerca di preservarsi da ogni forma di contatto. Non vuole essere toccato dal mondo esteriore, sebbene esistano ancora luoghi e situazioni che in un modo o nell'altro finiscono per turbarlo.²¹²

*Eppure qualsiasi turista affermerebbe che viaggia per fare un'esperienza di differenza e di novità che le gioie di ciò che è familiare si logorano e cessano di attrarre. I turisti vogliono immergersi nell'elemento strano e bizzarro... alla condizione, però, che non si appicchi e che possa essere scrollato via non appena lo si desidera.*²¹³

209 Augé (2006), articolo cit.

210 Handke, in Leed (1998) op. cit.

211 Ferrarotti (1999) *Partire tornare. Viaggiatori e pellegrini alla fine del millennio.*

212 Augé (2006) articolo cit.

213 Baumann (1999) *La società dell'incertezza*: 44.



Fig. 19. Francesco Capece, bozzetto per il vestito di Ulisse, matita su carta.

Come più volte ripetuto nel paragrafo sui viaggi nel XIX secolo, la disposizione d'animo ideale e ottimale per cogliere le diversità che ogni vero viaggio certamente riserva, consiste nello spaesamento.

*Quegli spostamenti estivi che impropriamente chiamiamo viaggi ma che non hanno nulla del viaggio, perché non ci offrono davvero l'esperienza dello spaesamento che, facendoci uscire dall'abituale, e quindi dalle nostre abitudini, ci espongono all'insolito, dove è possibile scoprire come un diverso cielo si stende sulla terra, come la notte dispiega nel cielo costellazioni ignote, come una diversa religione ordina le speranze, come un'altra tradizione rispetto alla nostra fa popolo, come la solitudine fa deserto, l'iscrizione fa storia, il fiume fa ansa, la terra fa solco, e i nostri bagagli fanno ancora Occidente.*²¹⁴

È la decontestualizzazione rispetto al nostro modo di vivere, che comporta obbligatoriamente uno spaesamento e una ridefinizione della nostra identità, che rende unica e positiva l'esperienza nel viaggiatore. Il quale lavora con gli occhi che, forti della propria autonomia, raccolgono e registrano ogni cambiamento ogni differenza, nelle parole di Magris:

*C'è il fascino del momento in cui una cosa trapassa nell'altra, dell'incessante metamorfosi del mondo che è l'essenza stessa della vita, la quale dunque consiste in un continuo superamento di confini. Mi hanno sempre affascinato i confini tra i colori e il loro cancellarsi nelle sfumature del trapasso; spesso il trascolorare, specialmente in riferimento all'acqua, diviene la cifra stessa del senso della vita e della poesia che cerca di afferrarlo.*²¹⁵

214 Galimberti (1999) articolo cit.

215 Magris (1999) *Utopia e disincanto*: 63.

No se consideraba un turista, él era un viajero. Explicaba que la diferencia residía en parte, en el tiempo. Mientras el turista se apresura por lo general a regresar a casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que la siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro de la tierra. Y le hubiera sido difícil decir en cuál de los muchos lugares donde había vivido se había sentido más a sus anchas. Antes de la guerra era Europa y el cercano Oriente; durante la guerra, las Antillas y América del Sur. Y ella lo había acompañado sin reiterar demasiado sus quejas, sin demasiada amargura.

En ese momento acababan de cruzar el Atlántico por primera vez desde 1939 con gran cantidad de equipaje y la intención de mantenerse lo más lejos posible de los lugares tocados por la guerra. Porqué como pretendía, el otro importante diferencia entre el turista y el viajero es que el primero acepta su propia civilización sin cuestionarla; no así el viajero, que la compara con las otras y rechaza los aspectos que no le gustan. Y la guerra era una faceta de la época mecanizada que quería olvidar.

Paul Bowles, *El cielo protector*²¹⁶

216 Bowles Paul (1992) *El cielo protector*: 26.

- AA.VV. (2000) *Il viaggio*, a cura di Giovanni Gasparini. Roma: Edizioni Lavoro
- AA.VV. (2008) *Le goût du voyage*, textes choisis et présentés par Anne-Marie Cousin. Paris: Mercure de France
- AA.VV. (2009) *L'artista viaggiatore-da Gauguin a Klee da Matisse a Ontani*, a cura di Claudio Spadoni e Tulliola Sparagni. Milano: Silvana Editoriale
- AA.VV. (2009) *Partire, antologia narrativa di geografia emozionale*, a cura di Claudio Visentin. Milano: AVALIARDI
- AA.VV. (2010) *Exploradors: aventura i biodiversitat*, Francesc Uribe (ed). Barcelona: Adjuntament de Barcelona, Museo de Ciències Naturals
- AUGÉ, Marc (2006 agosto 29) "L'Occidente in movimento", in *Diario di La Repubblica*
- BARELLI, Ettore & SEGRE, Bruno (1995) *Seneca Lucio Anneo, la vera gioia e altre lettere sull'arte del vivere*. Milano: Opportunity Book
- BAUDELAIRE, Charles (2007) *Fleurs du mal (català i francès)*. Barcelona: Edicions 62
- BAUDELAIRE, Charles (1970) *Diari intimi*. Milano: Mondadori
- BAUMANN, Zygmunt (1999) *La società dell'incertezza*. Bologna: Il Mulino
- BOUVIER, Nicolas (2004) *Los caminos del mundo*. Barcelona: Península [Titolo originale *L'usage du monde* (1963). Paris: Payot]
- BOWLES, Paul (1992) *El cielo protector*. Madrid: Alfaguara
- BRILLI, Attilio (1995) *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino
- CAMUS, Albert (1962) *Carnets 1935-1942*. Gallimard: Paris
- CANO, Pedro (1994) *Cuadernos de viaje*. Murcia: Caja de Ahorros
- CHATWIN, Bruce (1993) *Vie dei canti*. Milano: Adelphi
- CHATWIN, Bruce (2009) *Anatomia dell'irrequietezza*. Milano: Adelphi
- COELHO, Paulo (1997) *L'alchimista*. Milano: Bompiani
- CRIVELLI, Renzo & MAGRIS, Claudio (a cura di) (1990) *L'altrove narrato, forme del viaggio in letteratura*, Atti del congresso. Novara: Istituto Geografico DeAgostini
- DANTE, Alighieri (2004) *La Divina commedia - Inferno* (castellano-italiano). Barcelona: Seix Barral
- de BOTTON, Alain (2002) *L'arte di viaggiare*, traduzione di Anna Rusconi. Parma: Guanda
- de MONTAIGNE, Michel (1956) *Giornale di Viaggio in Italia*. Milano: Rizzoli
- de SAINT EXUPÉRY, Antoine (2000) *Il piccolo principe*. Milano: Bompiani
- DI PAOLO, Paolo (2007) *Ogni viaggio è un romanzo*. Roma-Bari: Laterza
- DIDIER, Charles (2008) *Viaggio in Calabria*. Catanzaro: Rubbettino editore [Titolo originale: "Sicile, Calabre, Pouilles" in AA.VV (1846) *L'Italie pittoresque*. Paris: Librairie Pigoreau.]
- ELIOT, Thomas (1959) *Quattro quartetti* (traduzione e note di Filippo Donini). Milano: Garzanti
- FERMOR, Patrick Leigh (1933) *Travel*. London: Hempton
- FERRAROTTI, Franco (1999) *Partire tornare. Viaggiatori e pellegrini alla fine del millennio*, Roma: Donzelli ("Le Saggine")
- GALIMBERTI, Umberto (1999 luglio 07) "Viaggio, Istruzioni per l'uso", in *La*

Repubblica

- GIL, Rudolf (1982) *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. Barcelona: Salvat
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1963) *Viaggio in Italia*. Firenze: Sansoni
- GOLEMAN, Daniel (1998) *Intelligenza emotiva*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli
- HAZLITT, William & STEVENSON, Robert L. (2010), *Ir de viaje - Excursiones a pie*. Palma: José de Olañeta [Titoli originali: *On going a journey - Walking tours*]
- HÉRITIER, Françoise (2010) *Il sale della vita*. Milano: Rizzoli
- KAVAFIS, Kostantin (1968) *Cinquantacinque poesie*, a cura di Margherita Dalmàti e Nelo Rosi. Torino: Einaudi (collezione poesia)
- KEROUAC, Jack (1959) *Sulla strada*. Milano: Mondadori
- LE BRETON, David (2010) *Il mondo a piedi, elogio della marcia*. Milano: Feltrinelli
- LEDOUX, Joseph (2003) *Il cervello emotivo*. Milano: Baldini e Castoldi [Titolo originale: *The emotional brain. The mysterious underpinnings of emotional life* (1996)]
- LEED, Eric J. (1992) *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino [Titolo originale: (1991) *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. Basic Book]
- LEVI STRAUSS, Claude (1994) *Tristi Tropici*. Milano: Il Saggiatore
- LOURDES, Diego (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*. Madrid: Universidad Europea de Madrid
- MAGRIS, Claudio (1986) *Danubio*. Milano: Garzanti (collana saggi blu)
- MAGRIS, Claudio (1999) *Utopia e disincanto*. Milano: Garzanti
- MAGRIS, Claudio (2005) *L'infinito viaggiare*. Milano: Arnoldo Mondadori
- MARAINI, Fosco (2003) *Paropàmiso. Storie di popoli e culture, di montagne e divinità*. Milano: Mondadori
- MERIANI, Chiara (2003) *Il senso del viaggio, un percorso attraverso la storia del viaggio e la psicologia del viaggiatore*. Unpublished master's thesis. Trieste: Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Psicologia del Turismo
- MERLO, Francesco (2006 agosto 29) "Dov'è finita l'arte di viaggiare", in *Diario di La Repubblica*
- MITCHELL, Stephen (2010) *Gilgamesh*. Madrid: Alianza
- ONFRAY, Michel (2010) *Filosofia di viaggio-poetica della geografia*. Milano: Ponte alle Grazie
- PAQUOT, Thierry (2001 luglio) "La dulce tiranía del aire condicionado", in *Le Monde Diplomatique*, año VI, n. 69
- PASOLINI, Pierpaolo (2000) *L'odore dell'India*. Parma: Guanda
- PIRANDELLO, Luigi (2005) *Uno, nessuno, centomila*. Torino: Einaudi
- PIRSON, Jean-François (2006) *Dessinez-moi un voyage-Draw me a journey*. Bruxelles: La lettre volée
- REMOTTI, Francesco (2001) *Contro l'identità*. Bari: Laterza
- SARAMAGO, José (2005) *Viatge a Portugal*, traduzione di Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62
- SCHELLE, Karl Gottlob (1993) *L'arte di andare a passeggio*. Palermo: Sellerio
- SCHWARZENBACH, Annemarie (2009) *La via per Kabul-Turchia, Persia, Afghanistan*. Milano: Il Saggiatore

- SOLNIT, Rebecca (2004) *L'art de marcher*, essai traduit de l'américain par Oristelle Bonis, Babel
- TABUCCHI, Antonio (1994) *Sostiene Pereira*. Milano: Feltrinelli
- TABUCCHI, Antonio (2003) *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli
- TABUCCHI, Antonio (2010) *Viaggi e altri viaggi*. Milano: Feltrinelli
- URBAIN, Jean-Didier (2005) *Secrets du voyage*. Paris: Payot & Rivages
- VIALE, Guido (2006 agosto 29) "Colti, esotici, sportivi: le facce del business", in *Diario di La Repubblica*
- VILLAMIRA, Marco Alessandro (2001) *Psicologia del viaggio e del turismo*. Torino: Utet

Webgrafia

- "7 milliards d'Autres", in collaborazione con Arthus-Bertrand, Yann, Sybille d'Orgeval & Baptiste Rouget-Luchaire.
<http://www.7billionothers.org/it/>

- ALESSANDRINI, Maria Rosa, *In viaggio nel viaggio*, (senza data)
<http://www.almapress.unibo.it/fl/numeri/numero3/monogr/viaggio.htm>
(consultato il 31/07/12 sul sito gestito dall'Università di Bologna)



Cap. II

Dal viaggio all'arte



Fig. 1. Gauguin (1899) *Due donne Tahitiane*, olio su tela [94x72 cm, The Metropolitan Museum, New York]

Doncs bé, jo, amics meus anava caminant pel món, seguint terreny, saltant torrents i barrancs quan un dia vaig veure una terra on hi feia més sol que als demés llocs, on el cel era més blau, la mar més blava també, les cases eren blanques i sense neu, i tot era verd i florit i vaig fer alto.

Vaig volguer veure de la vora el que tan hermós era de lluny, vaig volguer aquella platja on l'escuma va i ve gronxant-se eternament, i sentir la veu d'aquella mar que enraona amb veu d'onades dient coses que vénen de molt endins encara de qui les vol escoltar.

I no vaig tenir-ne prou de veure el que des de fora es veia. Vaig volguer entrar en aquests patis plens de llum, on l'ombra mai hi entra, i enquibint-me en aquells raconets blancs i blaus, a cada un d'ells hi vaig trobar un amic que em rebia somrient, que m'allargava la mà, i me l'estrenyia amb carinyo, i se li pintava a la cara de noblesa del seu cor. [...]

Venia a buscar paisatges i m'aportava afeccions.

Venia a veure el mar i un mar he trobat de gent honrada, alegres de llavis i seriosos de part de dins.

Venia, com les papellones a la llum i he caigut en el foc de l'amistat. [...]

Una recança tinc, vos ho juro, la d'haver-vos de deixar. Voldria només que em poguéssiu sentir en aquell país de la boira, del fred i de la neu, amb l'entusiasme que parlaré d'aquest país del sol. Voldria emportar-me'n en els meus quadros un record que s'assemblés al que he vist aquí, i a qui he estimat [...]

Però el que no diran el meus quadros, ho diré jo, i ho diré molt alt, perquè em senti tothom [...]: que a França poden tenir molts milions, pero mai podran comprar una terra com aquesta, on és malvasia el vi, or la costa, claror el vel, foc les dones i tot neda en una atmosfera de vida i d'amistat.

Santiago Rusiñol

(elogi dedicat a la vila de Sitges, 1892) ¹

1 Casacuberta Margarida (1997) *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*: 85.

II.1 - Raccontare il mondo

Crede che l'esperienza del viaggio abbia inciso molto sui libri che ha scritto? Ci sono viaggi che oggi, ripensando al suo lavoro, considera decisivi?

“È sempre difficile stabilire se le cose che pensiamo hanno più influenza sulle cose che facciamo o se le cose che facciamo hanno più influenza sulle cose che pensiamo. Probabilmente funzionano in regime di par condicio. Ci sono viaggi che si sono trasformati in scrittura. Questi viaggi non ci sono più, quasi me li sono dimenticati. O meglio, continuano ad esistere perché li ho trasformati in romanzi. Vivere e scrivere sono la stessa cosa, però sono due cose diverse. La vita è una musica che svanisce appena l'hai suonata. La musica è più bella della sua partitura, non c'è dubbio. Ma della musica, quando è stata suonata, nella vita resta la partitura”.

Antonio Tabucchi ²

Il viaggio sensibile negli acquerelli

Il viaggio permette di mantenere sensibili tutti i nostri sensi. ³ Durante un viaggio possiamo essere a tal punto colpiti da una luce, un colore, una sensazione, una città da rimanerne affascinati e cercare di far rivivere questa esperienza nei nostri lavori. In generale, il viaggio offre nuovi punti di vista a chi lo affronta, sia esso un artista scrittore, fotografo o pittore.

Le città possono avere una grande influenza sugli artisti, cambiandone la visione, le percezioni. *Certains lieux sur la terre peuvent produire du bonheur*, ⁴ diceva Emma Bovary.

Alcune città permettono provare emozioni che non hanno una definizione nella propria lingua, come capita a Lisbona con la “saudade” descritta da Tabucchi. ⁵

Così Antonio Debenedetti parla della sua città “adottiva” Roma, fonte per lui di grande ispirazione per la stesura dei suoi romanzi:

Sono davvero figlio di due città. Ma se fossi rimasto a Torino, forse non avrei mai scritto un rigo, o comunque non l'avrei fatto con i colori della libertà che ho scoperto a Roma. Questa città ha agito sui complessi, sulle chiusure del piemontese, scardinandole. È come se la luce romana si fosse fatta largo, anno dopo anno, con soffi di tramontana, dentro il cuore nebbioso di un torinese. ⁶



Fig. 2. William Turner, *Paesaggio con nubi*.

² Tabucchi, Antonio, “Nove risposte sul viaggio”, in Di Paolo (2007) *Ogni viaggio è un romanzo*: 178.

³ Cfr. I.3.3, p. 80.

⁴ “Alcuni luoghi sulla terra sono in grado di produrre felicità”.

⁵ Cfr. I.3.3, p. 85.

⁶ Debenedetti, Antonio “Torino-Roma”, in Di Paolo (2007) *op. cit.*: 45.

In questo paragrafo ci soffermeremo su un modo di rappresentare e raccontare il mondo, quello del disegno e l'acquerello nella loro modalità di strumenti atti a dar voce e concretezza alle sensazioni registrate durante i viaggi.⁷

Il **disegno** permette una visione rallentata di un paesaggio, perché permette un dialogo con ogni elemento di esso, ogni albero, ogni filo d'erba, ogni pietra. Quando si disegna, lo sguardo cattura sfumature di luce, forme, confronta proporzioni, studia profondità e distanze.

Il disegno è una forma di *possedere la bellezza* del mondo, come diceva Ruskin. Ma la bellezza è sfuggente, e spesso la si incontra in luoghi dove non si ritornerà più o è frutto di rare combinazioni di luce, stagione, tempo meteorologico, stati d'animo, predisposizione personale all'osservazione. Tutte variabili che sono difficilissime da mettere insieme, ma nel momento in cui si uniscono danno luogo ad una vera epifania, la rivelazione effimera della bellezza. Com'è possibile allora trattenerla, rinchiuderla, conservarla per possederla?

La macchina fotografica potrebbe essere una soluzione. Scattare fotografie può placare la sete di possesso accesa in noi dalla bellezza di un luogo, e così ad ogni clic dell'otturatore sentiamo scemare l'ansia di perdere per sempre una scena preziosa. Un'altra possibilità è "scolpirci" fisicamente in un luogo, incidendo il nostro nome su una pietra, la corteccia di un albero, nella speranza che quel posto sia più presente in noi, rendendo in realtà più presenti noi in esso.

*[...] Un'iniziativa più modesta potrebbe invece essere quella di acquistare un oggetto [...] in grado di ricordarci quanto abbiamo perduto [...]*⁸

Oppure, cercare di catturare la bellezza o le sensazioni che essa ha generato in noi attraverso il linguaggio delle immagini, attraverso il disegno.

John Ruskin⁹ lavorò molto intorno al tema del possedere la bellezza, arrivando ad alcune conclusioni: la bellezza è il risultato di un complesso numero di fattori, vi è una tendenza innata a reagire alla bellezza con il desiderio di possederla, tra le tante possibilità, esiste un modo giusto di catturarla, cioè capirla. Diventare cioè consapevoli dei fattori, tanto psicologici quanto visivi, che la creano. Per cui il modo più efficace di giungere alla sua comprensione passa per il tentativo di descriverla attraverso la pittura o la scrittura, indipendentemente dal nostro talento.

Ruskin si dedicò a insegnare il disegno alla gente non del settore, convinto che l'arte del disegno sia *d'importanza reale superiore alla scrittura e*

7 Anne Le Maître nel breve saggio (2009) *Les bonheurs de l'aquarelle - petite invitation à la peinture vagabonde* invita a guardare il mondo nelle sue molteplici sfumature, restituendolo in modo sensibile con gli acquerelli.

8 de Botton (2002) *L'arte di viaggiare*: 215.

9 John Ruskin (1819-1900) è stato scrittore, pittore e critico d'arte britannico. John Ruskin tiene diverse lezioni di disegno nel Working Men's College di Londra e pubblica nel 1857 un saggio sul disegno [1999, *Técnicas de dibujo*] e uno sulla prospettiva nel 1859 [2000, *Las siete lámparas de la arquitectura*, titolo originale: *The seven lamps of architecture*, Barcelona: Alta Fulla].

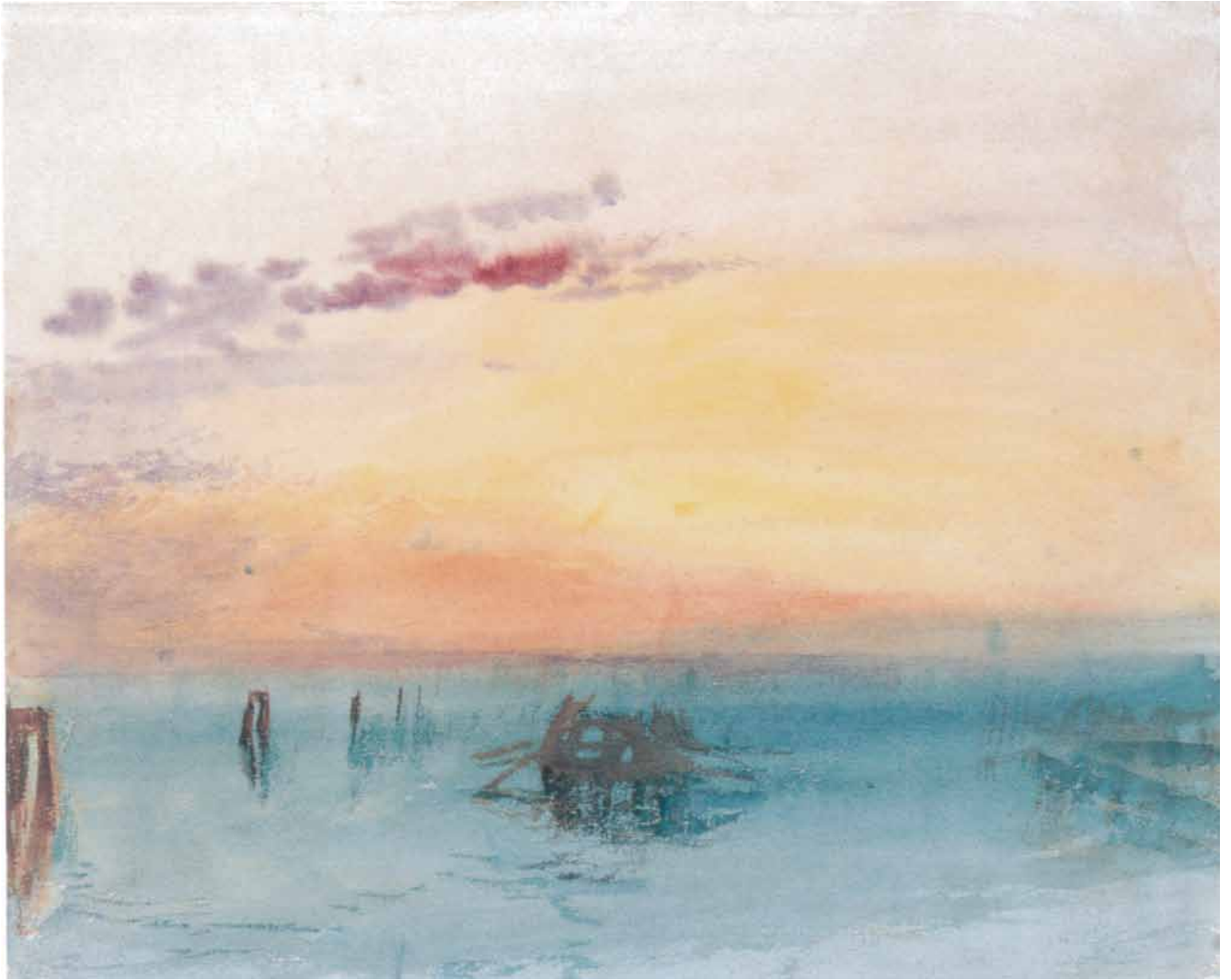


Fig. 3. William Turner, *Venice looking across the lagoon at sunset* (1840), watercolour on paper [24x30 cm]

*degn*a di essere insegnata ai bambini, ma soprattutto che non fosse un'arte riservata solo a pochi eletti. Egli era convinto che *chiunque lo desideri può scoprirsi dotato quanto basta per imparare a disegnare in maniera decorosa*.

Quindi l'importanza del disegnare, d'accordo con quanto Ruskin già predicava più di un secolo fa, riteniamo che stia nel fatto che imparare a disegnare significhi *imparare a vedere*.

Conan Doyle crea nel personaggio di Sherlock Holmes un attento osservatore:

Vous avez fréquemment vu les marches qui conduisent à cet appartement, n'est-ce pas?

- *Fréquemment.*

- *Combien de fois?*

- *Je ne sais pas: des centaines de fois.*

- *Bon. Combien y en a-t-il?*



Fig. 4 - Peder Balke (1804-1887) *The tempest* (1862) olio su cartoncino [The National Gallery, London]. Balke fu uno dei primi a dipingere il lontano nord della sua Norvegia, verso il 1860 il poco successo commerciale dei suoi lavori lo portò ad abbandonare la carriera di pittore. Questa piccola scena è ora riconosciuta una interessante improvvisazione, dimenticato per un secolo Balke è oggi una riscoperta della Scandinavia. (in: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peder-balke-the-tempest>)

- *Combien de marches? Je ne sais pas.*
 - *Exactement! vous n'avez pas observé. Et cependant vous avez vu. Toute la question est là. Moi, je sais qu'il y a dix-sept marches, parce que à la fois j'ai vu et observé.*¹⁰

Questa distinzione tra la visione e l'osservazione è importante mentre si disegna, perché permette di distinguere una margherita tra tutte le altre che la circondano. Il tempo di un disegno, sia esso un edificio o un fiore, ruota solo intorno al soggetto che si disegna, tutto l'universo si limita ad esso.

È importante perdersi nella molteplicità dei dettagli, scrive Blaise Pascal nei *Pensieri*:

¹⁰ “ - Ha visto spesso le strade che conducono a questa casa, vero? - Con frequenza. - Quante volte? - Non saprei: un centinaio. Bene, quante ce ne sono? - Quante strade? Non lo so. - Esatto! Lei non ha osservato. Ma in tutto questo tempo lei ha solo visto. La questione è tutta qui. Io so che ci sono diciassette strade, perché allo stesso tempo ho visto e osservato”. Tratto da Doyle, A.C. (1998) *A scandale en Bohême*.

*Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne mais à mesure que l'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmi, à l'infini.*¹¹

II.1.1 - Lo zen e l'arte di disegnare durante una passeggiata

Ogni disegno permette di creare un dialogo tra l'artista e il soggetto, si "dialoga" con ogni fiore, ogni albero, ogni pietra che compone il paesaggio, mentre si disegna si studia il mondo, si arriva quasi a sezionarlo per entrare a conoscerne le parti più nascoste.

Con un pezzo di carta e una matita s'impara a vedere, e si apprezzano molte cose che prima non si erano notate, ci si accorge della dolcezza delle curve che costituiscono le colline, del colore di un paesaggio, della struttura ordinata nella disposizione delle foglie su un ramo.

Durante una passeggiata o un'escursione, il disegnare o lo scrivere costituiscono un'altra maniera di ***essere all'ascolto del mondo***. Cambia la percezione del tempo mentre si disegna, e con il quaderno d'appunti si fermano i momenti delle pause, la loro durata e la loro frequenza. Sono necessari solo un po' d'attenzione e di ascolto.

Poco tempo, un disegno, dimenticandosi di tutto il resto. Poi, per sempre quel disegno rimarrà un contatto tra noi stessi e il mondo, sarà testimone dei legami intessuti con il paesaggio che ci circonda, delle migliaia di colpi d'occhio necessari per la realizzazione di una prospettiva, per la sua comprensione, alla ricerca della sfumatura giusta.

Il tempo è il vero protagonista, solo il disegno ne permette la misura, il tempo dello sguardo che scopre, osserva, che studia ogni dettaglio, che comprende. Si disegna e si raccoglie: ci si ferma, si osserva, si sente, si ascolta. Poiché il viaggio è metafora della vita *il importe de le réussir, de ne pas perdre une occasion. Il est essentiel d'en profiter plutôt que de gaspiller le maigre temps qui nous est imparti en foulées trop rapides.*¹²

Rallentare lo sguardo. Rallentare la percezione del tempo mentre si disegna, o annullare il passo del tempo e far rivivere di colpo un momento che ritorna alla memoria risvegliando tutti i sensi. Alla fine non è l'opera ad essere importante, il suo risultato, ma i ricordi che si sono fermati tra le sue pieghe.

Entriamo ogni giorno nella grande danza dell'attività permanente, del rendimento e dell'efficacia, della frenesia obbligata. Si è sempre ripetuto che "il tempo è denaro", e abbiamo imparato ad agire come formiche e non come cicale. Siamo abituati ad alternare il lavoro (*pagato*) al piacere (*pagando*). Ogni volta di più però perdiamo parte del legame essenziale e primitivo con la realtà. Le cose, i paesaggi andrebbero vissuti più con i sensi, piuttosto che ridurli tutti al loro nome solamente. A furia di considerare

11 "Una città, un paese, da lontano sono una città e un paese, ma come ci si avvicina, sono case, alberi, tegole, foglie, erba, formiche, zampe di formica, all'infinito".

12 "È importante riuscire, non perdere l'occasione. È essenziale utilizzarlo bene, più che sprecare il magro tempo datoci in passi troppo veloci". Le Maître (2009) *op. cit.*: 23.

il tempo come qualcosa che è suscettibile di essere persa, rinunciando all'ascolto del mondo, perché siamo storditi dal suo rumore superficiale, dal suo chiacchiericcio incessante, dall'effervescenza del nostro spirito, senza cogliere i suoni più silenziosi.

Recita una poesia di Elli Michler:

*Non ti auguro un dono qualsiasi,
ti auguro soltanto quello che i più non hanno.
Ti auguro tempo, per divertirti e per ridere;
se lo impiegherai bene, potrai ricavarne qualcosa.
Ti auguro tempo, per il tuo fare e il tuo pensare, non solo per
te stesso, ma anche per donarlo agli altri.
Ti auguro tempo, non per affrettarti a correre, ma tempo per
essere contento.
Ti auguro tempo, non soltanto per trascorrerlo,
ti auguro tempo perché te ne resti: tempo per stupirti e tempo
per fidarti e non soltanto per guardarlo sull'orologio.
Ti auguro tempo per toccare le stelle e tempo per crescere,
per maturare.
Ti auguro tempo per sperare nuovamente e per amare. Non
ha più senso rimandare.
Ti auguro tempo per trovare te stesso, per vivere ogni tuo
giorno, ogni tua ora come un dono.
Ti auguro tempo anche per perdonare. Ti auguro di avere
tempo, tempo per la vita.*

È importante passare dalla riflessione alla sensazione.

Lo **sguardo deve osservare e conservare** piuttosto che *consumare*, correndo il rischio di vedere il mondo intorno come un grande supermercato, un insieme di oggetti che bisogna solo mettere nel carrello.

Per ritrovare questo contatto bisognerebbe seguire il cammino dei monaci o degli artisti, quindi partire con una matita e un quaderno nella borsa. L'acquerello è una pratica vera e propria di artigianato. Toccare, sentire odori e apprezzare i colori sono le sensazioni primitive con le quali si rinnova il passo durante il viaggio, evidenziando come l'esperienza di tutti i sensi ci faccia sentire nel mondo in quel momento, presenti; correggendo la frase di Descartes si potrebbe dire "sento, ascolto, contemplo, assaggio, accarezzo, quindi sono".

Dunque prendersi del tempo, allentare la briglia ai nostri sensi. E rinnovare, forse, anche il rapporto con la nostra parte essenziale chiusa in noi.

Anne de Maître chiama questi disegni "peinture vagabonde" e li considera un modo di vita, *La peinture vagabonde - cette façon d'aller à la rencontre du réel un pinceau à la main - est plus qu'une activité: un mode de vie.*¹³

Proprio grazie a questo tipo di analisi approfondita e allo stesso tempo sintetica, gli studi preparatori, gli schizzi sono spesso più pieni di freschezza e immediatezza rispetto alle opere ben rifinite, al lavoro finale. Sono più interessanti i bozzetti che Delacroix fece in Marocco, piuttosto che i quadri

¹³ "La pittura vagabonda -questa maniera di andare incontro al reale con il pennello in mano- è più che un'attività: è uno stile di vita". Le Maître (2009) *op. cit.*: 11.

definitivi. Allo stesso modo sono pieni di freschezza i disegni abbozzati ai margini delle lettere che van Gogh inviava al fratello Theo.

I bozzetti fatti durante i viaggi sono istanti rubati, presi di sfuggita su pezzi di carta in condizioni precarie, in piedi, appoggiati in modo scomodo, con acquerelli diluiti con l'acqua della stessa bottiglia da cui si beve, o con il pennello imbevuto dell'acqua presa dallo stesso paesaggio che si sta disegnando, dal mare, da una pozza, da una fontana.

Ogni colore messo sulla carta è testimone di un istante ed è profondamente legato al soggetto che si stava disegnando. Così nello sfogliare il diario ci si ricorda perfettamente delle immagini sulle quali pazientemente ci si è fermati. Del cadmio arancio dei licheni, del peso enorme dello zaino sulle spalle, del blu cobalto usato per dipingere il cielo, si ritrova il fragore del vento, si riprova nelle macchie grigio piombo dell'acqua di un mare invernale anche la sensazione del freddo di quel momento, si sente quasi il gelo provato nell'immergere i piedi fino alle caviglie.

Ci si ricorda di ogni disegno, delle circostanze in cui è stato realizzato, di ogni singolo dettaglio. Un quaderno di appunti non ha, solo, lo scopo di essere un elemento puramente ricreativo. Ogni disegno è un tentativo di comunicazione con il mondo, la pagina in bianco s'interpone tra noi e il mondo, come un messaggero o un interprete. Tra noi e il mondo, il primo filtro non è ottico ma emozionale, e il *disegno* afferma ***non sono il mondo, sono solo una visione, je suis le témoin absolument objectif de ma propre subjectivité.***¹⁴

A parte il suo potere di fermare il tempo, a parte la porosità che permette con la realtà, il disegno nasconde un prodigioso potere di cristallizzazione delle emozioni che si addensano invisibili sulla carta, nei pigmenti mescolati e alla polvere della strada.

In definitiva, che cosa si riporta da un viaggio? di quali fibre i nostri ricordi sono intessuti? Ci si rende conto che essi sono formati da una miriade di profumi, di *textures*.

Marcel Proust ricorda in un episodio divenuto famosissimo, come un biscotto lo riporti a tutto un pezzo della sua infanzia.

*Comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de penser à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.*¹⁵

È il modo in cui i sensi fermano nella mente i ricordi, li conservano per farli rivivere nel momento più inaspettato, associandoli ad una musica o un profumo.

14 "Sono il testimone assolutamente oggettivo della mia soggettività". Eugène Ionesco, tratto da *Le Maître* (2009) *op. cit.*

15 "Poiché quello che mi sarei ricordato proviene solamente dalla memoria volontaria, la memoria dell'intelligenza, e poiché le informazioni che dà sul passato non conservano niente di esso, non avrei mai avuto il desiderio di ricordarmi di Combray. Tutto ciò era in realtà morto per me". Proust, *A la recherche du temps perdu*, in *Le Maître* (2009), *op. cit.*: 45



Fig. 4. William Turner, *The Blue Rigi Lake of Lucerne*, acquerello.

L'acquerello, grazie al suo carattere intuitivo, alla disponibilità, all'apertura e all'ascolto che richiede, si rivela un meraviglioso catalizzatore della memoria sensibile così ben descritta da Proust. Può essere una piccola impalpabile macchia di colore, carica di ocre o cobalto, da sola a far ricordare una emozione.

La mano, come un sismografo, registra le impercettibili vibrazioni che provengono dal paesaggio, senza riflettere razionalmente ma assaporando l'osmosi che si stabilisce tra il mondo e se stessi. Sul foglio di carta si poggia un istante, un pezzo di realtà, attraverso la danza che fanno la punta della matita e l'acqua sfiorata dalla punta del pennello.

Il disegno si adatta bene al silenzio e permette di cogliere tutte queste sfumature. È difficile conciliare il disegno con il parlare, chiacchierare anche solo superficialmente con qualcuno. Deviare una parte dell'attenzione in favore di un interlocutore significa ridurre il soggetto a qualche proporzione e due o tre giochi d'ombre, a un esercizio tecnico, a quello della geometria nello spazio. Divisi tra i due interlocutori (l'umano e il paesaggio) non si sarebbe più né con l'uno né con l'altro. L'incontro a due è solo tra il soggetto e l'oggetto della sua attenzione. Qualsiasi terzo sarebbe un'intrusione, verrebbe a mancare l'essenziale.

L'acquerello ha poi una caratteristica che lo rende affascinante e accresce il fattore sorpresa e meraviglia, il suo essere imprevedibile, in quanto si può solo in parte controllare l'interazione dei pigmenti tra loro, perché giocano molto le condizioni in cui ci si trova, l'umidità, il calore, il vento, la luce.

La diversa evaporazione, per esempio, fa sì che i pigmenti si concentrino solo in alcune zone del foglio. Pigmenti diversi e di marche diverse interagiscono tra loro, in alcuni casi divorando tutti gli altri nelle vicinanze, come succede con il blu cobalto e il cremisi d'alizarina, dove quest'ultimo copre completamente l'altro, o il blu di Prussia che ha un grandissimo potere coprente ed è sufficiente in piccolissime quantità. Grazie al libero gioco dei pigmenti e dell'acqua si creano interi paesaggi sotto una sola pennellata leggera. Si è demiurghi e creatori di tutto un mondo con una sola leggera pennellata.

Riguardo i soggetti, molti disegni fatti sul campo non hanno sempre avuto lo stesso spirito poetico e di osservazione serena della natura, ci sono diversi esempi di illustrazioni realizzate durante guerre o addirittura nei campi di concentramento.¹⁶

Si comprende allora come l'aspetto più importante di un viaggio non risieda davvero nella destinazione. Si può andare tanto lontano anche camminando in posti conosciuti. Molti quaderni interessanti di questi ultimi anni hanno lasciato le mete esotiche dell'Amazzonia o l'Asia, in favore di ospedali, periferie operaie, antiche zone industriali abbandonate.

È lo sguardo quello che importa, prendere l'essenza della realtà, avvicinarsi al mondo. *Il faut aller voir* ("bisogna andare per vedere") diceva la viaggiatrice Ella Maillart.

Quando si racconta il mondo, lo si può fare tanto a partire da un intero paesaggio come dai piccoli dettagli. L'artista olandese Marijke van Warmerdam nei suoi lavori mostra le bellezze semplici del quotidiano, sempre c'è qualcosa di straordinario in quello che possiamo considerare più banale. Oggetti insignificanti e azioni quotidiane acquistano la qualità dell'incanto, della meraviglia, ne conseguono opere di estrema semplicità.

Dunque non si dipinge più una cosa, ma un'emozione. La nascita di un incontro. Ciò non si capisce fino a quando non ci si mette all'ascolto. Si dipinge la sensazione, in piena sinestesia con tutti i nostri sensi.

On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait, scrive Nicolai Bouvier,¹⁷ così i quaderni sono testimoni di questo fare e disfare, degli innumerevoli sguardi sul mondo e su noi stessi.

Nell'acquerello c'è qualcosa che lo assimila ad una meditazione, ad un'esperienza zen. Un modo di rimanere in silenzio, di lasciarsi riempire dalle cose, di abbandonare la coscienza in favore della percezione. Si arriva a un punto in cui non siamo più noi ad osservare un fiore, ma è lo stesso fiore che si poggia delicatamente sul foglio con le sue foglie e i suoi petali.

Si mettono in funzione l'intuizione, i sentimenti, i sensi, ritrovando facoltà ignorate e camminando un po' sempre più verso se stessi. Si riscoprono l'intuizione, la "porosità" alle sensazioni, tutte caratteristiche su cui si basa il mondo del pittore, intessuto da armonie, contrasti, ombre e luci.



Fig. 5. Marijke van Warmerdam, due immagini dei video presentati alla mostra "De perto à distância" al museo de Serralves di Porto (2013).

16 Si vedano: Lazare Bertrand, France Audoul, Auguste Favier, Violette Lecoq. Questi quaderni parlano della resistenza, dell'ombra, della "revendication forcenée de rester jusqu'au bout des hommes" ("la rivendicazione disperata di rimanere fino alla fine delle persone"), come scrive Robert Antelme. Disegnare per salvare l'istante.

17 "Siamo convinti che siamo noi a fare un viaggio, ma piuttosto è il viaggio a farci e disfarci". Bouvier (2004) *Los caminos del mundo*: 12.

II. 2 - Gli artisti viaggiatori

Analisi di alcuni esempi di pittori (con particolare attenzione al XIX e prima metà del XX secolo) e osservazioni sulla relazione dell'esperienza di viaggio nei loro lavori.

La prima figura che probabilmente viene alla mente pensando a un tema come quello del viaggio è Ulisse, o nel mondo contemporaneo il personaggio di Joyce, le cui peregrinazioni *non prendono più di diciotto ore*, come disse lo stesso scrittore mentre lavorava al suo libro. Tra questi due estremi vi è una storia infinita, colorata da una gamma altrettanto variegata di condizioni e sfumature.

L'intento di questo lavoro sul viaggio è di ritagliare un aspetto ben definito, che riguarda una particolare tipologia di viaggiatore: ***l'artista pittore***. Cercheremo di trattare gli artisti che hanno affrontato realmente il viaggio, documentandolo nelle loro opere, ognuno con spirito, disposizione e atteggiamenti diversi.

Nonostante l'analisi inizi dal XIII secolo fino ad arrivare agli artisti contemporanei, con particolare attenzione si tratterà la figura dell'*artista pittore* e il periodo maggiormente studiato sarà quello a cavallo tra il XIX e la prima metà del XX secolo.

I tedeschi chiamano la "passione del vagare" *Wanderlust*, gli artisti in questa loro passione per il viaggio hanno sempre cercato una profondità di contatti con i luoghi visitati, sono stati stimolati dalla passione per l'alterità umana che hanno incontrato.

Spesso vengono presi in considerazione solo artisti che hanno effettuato un viaggio esotico, verso altri continenti extraeuropei, che in alcuni casi ha determinato nuovi esiti espressivi, in altri una documentazione del paesaggio, della vita e del folklore locali, come per esempio Gauguin, Delacroix.

Nell'arte più prossima alla contemporaneità l'amore per il viaggio artistico, che pur è disceso irrimediabilmente dalla passione del vagare, ha voluto celarsi dietro il bisogno di trovare mondi incontaminati: del paesaggio dove rinvenire, per Paul Klee, la condizione di luce naturale; o dove ricrearsi, al modo di Paul Gauguin, uno sguardo vergine sulla natura.¹⁸

In questi esempi, e in generale negli artisti agli inizi del XIX secolo, il viaggio è una forma di fuga dalla società borghese occidentale, dalla civilizzazione, ma è anche un impulso all'avanguardia, a una nuova forma più "moderna" dell'arte.

Il viaggio verso l'esotico rappresenta un salto indietro verso le origini, verso quello stato utopico e elementare che ricercava il primitivismo.

¹⁸ Gualtieri, Harrison "La ricerca di nuove esperienze negli altrove del mondo", in AA.VV (2009) *L'artista viaggiatore*.

Tuttavia, non sono certamente da trascurare gli artisti che non si sono spinti così lontano ma che hanno esplorato con occhi sempre rinnovati parti della loro terra, come Luigi Capece.¹⁹

Nel viaggiare, infatti, è sotteso il significato di attraversamento di un luogo che lascia tracce nella memoria e nei ricordi. Così se per alcuni artisti il viaggio è quello compiuto nei luoghi della loro vita quotidiana, imitando così i *vagabondaggi urbani dei poeti* (come Baudelaire scriveva nella Parigi dell'Ottocento), per altri è quello che li spinge verso orizzonti lontani, per calpestare terre mai percorse e osservare la natura, fonte inesauribile di ispirazione.

Nel campo artistico, il viaggio, come qualsiasi spostamento sia esso fittizio o reale, si configura come un'azione volta a conoscere e ad arricchirsi, in una costante e febbrile attività mentale. L'essenza del viaggio si ritrova in quella della scoperta, dunque il viaggio è *paradigma della conoscenza*, e tale è rimasto nei diversi secoli, sono cambiati i mezzi, ma gli obiettivi sono rimasti gli stessi.

Volendo tracciare un inizio degli spostamenti degli artisti viaggiatori, probabilmente si può risalire all'epoca della costruzione delle grandi cattedrali quando gli artigiani divengono itineranti, muovendosi da un'opera all'altra. E alla base di questi spostamenti non c'è solo e soltanto un interesse economico: vi è anche la ricerca della formazione, della conoscenza.

19 Cfr. cap. III-prima parte, pag. 205.



Fig. 6. Villard de Honnecourt, alcune pagine dai suoi quaderni [33 fogli pergamena, punta di argento, Paris Bibliothèque Nationale]

II.2.1 - Dal XIII secolo al Grand Tour

Villard de Honnecourt

Alla prima metà del XIII secolo risale il quaderno con una serie di appunti raccolti durante i viaggi di **Villard de Honnecourt** (fig. 6).

In uno di questi si legge, non senza una punta di orgoglio: *Ho viaggiato in diverse terre, come potrete costatare in questo libro.*²⁰ Si tratta di un libro in cui s'incontra *gran ayuda en albañilería y en las máquinas de carpintería, lo mismo que en el retrato, los dibujos, tal como el arte de la geometría lo manda y enseña,*²¹ come scrive lo stesso Villard.

Quindi lo si può classificare come una specie di *manuale* destinato ai tecnici e che contiene tutte le notizie accumulate durante i viaggi di Villard. Le conoscenze che accumulò, le prese direttamente dalla realtà quotidiana, dalle opere che vide dal vivo, in breve, dai viaggi che fece. Quindi Villard incarna, anticipandolo lo spirito del Rinascimento.

Agli inizi del XIV secolo si trovano due esempi di viaggi mossi da uno spirito puramente intellettuale: i 120.000 chilometri che percorre Ibn Batuta da Tangeri per conoscere altri paesaggi, e l'ascensione del Monte Ventoux da parte di Petrarca, *mosso unicamente dal desiderio di contemplare un posto celebre per la sua altezza.*²²

Il Rinascimento: Donatello, Brunelleschi, Dürer

Il Rinascimento è il primo momento della storia nel quale *l'Arte* diventa motivo di viaggio, e d'altra parte i viaggi a **Roma** furono un elemento decisivo per rivoluzionare l'arte nel Rinascimento.²³

L'Italia da sempre era un punto di riferimento per gli artisti, Roma rappresentava l'"Archivio de la Artes, Tesoro de la Antigüedad y docta Academia de la Pintura" ("Archivio delle Arti, Tesoro dell'Antichità e docta Accademia della Pittura"), nelle parole che Vicente Carducho fa dire al discepolo che viaggia in Italia desideroso di imparare, affascinato dal paesaggio e dai resti del passato.

Il desiderio di arrivare a scoprire nuovi saperi permise agli artisti, a partire dal XV secolo, di spostarsi con sempre più frequenza, considerando il viaggio in Italia, e in particolare a Roma, come un fattore fondamentale nell'istruzione di qualsiasi artista. Prendere misure, disegnare gli antichi monumenti o scoprire il collezionismo, erano le attività principali nella formazione dell'artista. Sono diversi gli artisti che si recano nella "città eterna", con l'obiettivo di studiare le antichità classiche e questo ha in seguito un grande impatto nei loro lavori.²⁴

20 Villard de Honnecourt (2001) *Cuaderno*.

21 "Grande aiuto per la costruzione e per le macchine di carpenteria, come per il ritratto, i disegni, seguendo ciò che l'arte della geometria impone e insegna".

22 Citato da Montero "Itinerario-viaje", in Lourdes (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*.

23 La scoperta della prospettiva geometrica da parte di Filippo Brunelleschi (1377-1446) durante la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore, ha origine, infatti, da un viaggio a Roma realizzato dall'architetto negli anni dal 1404 al 1406.

24 Per esempio, Giuliano da Sangallo (1445-1516) viaggia a Roma nel 1465, Francisco de Holanda (1517-1585) viaggia a Roma nel 1537 e scrive che una delle esperienze

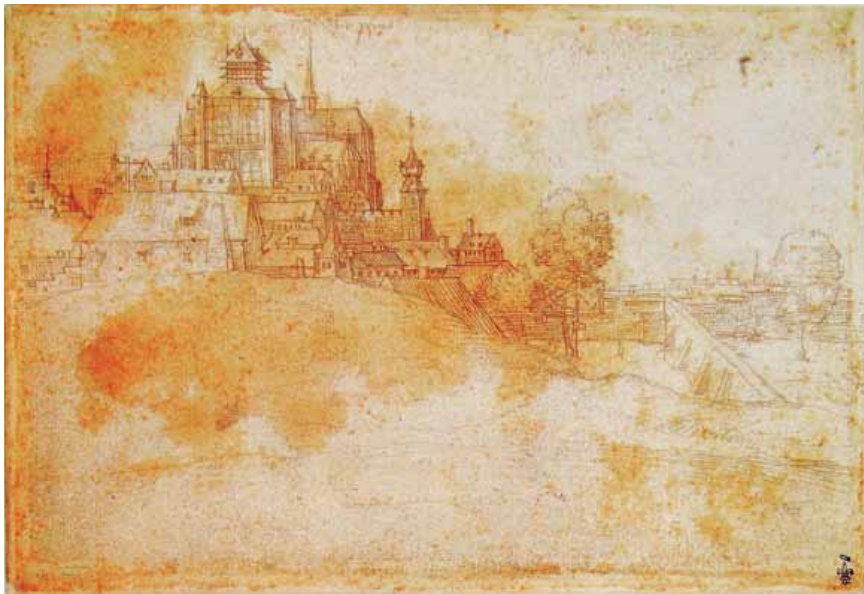


Fig. 7. Albrecht Dürer, vista generale di Bergen (1520)

Durante il XVI secolo senza dubbio furono frequenti i viaggi degli artisti spagnoli, anche se mancano testimonianze dirette e umane, che permetterebbero addentrarsi nelle singole esperienze più profonde.

Narra Vasari di **Donatello e Brunelleschi** come dei primi artisti della storia europea a mettersi in cammino *per seguir vertute e conoscenza*: sospinti da quel desiderio di libertà che nasceva ai loro tempi. Si recarono a Roma e ne conobbero le rovine, disegnarono capitelli e colonne. A Roma, affascinato dalla grandezza dei monumenti e dalla perfezione delle rovine dei templi, Brunelleschi lavora incessantemente nel disegnare le piante degli edifici.

Albrecht Dürer (fig. 7) è l'esempio dell'artista che viaggia in Italia seguendo le leggi della prospettiva. Francisco de Hollanda nel suo *Trattato della Pittura Antica* (1548) scrive: *Né pittori né scultori né architetti possono creare opere significative se non viaggiano a Roma*. La conoscenza diventa sinonimo di antichità, rappresentata dalla città di Roma, come avviene per Brunelleschi, Donatello, Poussin o Velásquez, in epoche differenti.²⁵

Durante il suo secondo viaggio in Italia nel 1505 a Venezia, Dürer scrive al suo amico e mecenate Willibad Pirckheimer: *Qui sono un signore*, sottolineando il diverso ruolo dell'artista nelle due società, l'italiana e la tedesca. La società tedesca era infatti rigorosa e chiusa in gruppi, mentre l'italiana era aperta e abbagliata dalla creazione. Inoltre Dürer provò durante

importanti nella formazione di un artista è recarsi a Roma per studiare gli antichi e meravigliosi resti.

In Duarte Rodrigues, Ana "Roma para quem nao foi a Roma", in AA. VV. (2012) *Arte e viagem*.

²⁵ I viaggi a Roma s'intensificano nel Rinascimento anche perché il cardinal della Rovere (1443-1513), quando diventa papa come Giulio II, riprende un'usanza antica ed esige che tutti i sovrani cattolici inviino un'ambasciata straordinaria per riconoscerlo come successore di San Pietro e giurargli obbedienza.



Fig. 8. William Turner, *Rio san Luca alongside the palazzo Grimani* (1840) gouache, matita, acquarelli [19x28cm]

la sua permanenza un profondo senso di libertà personale, di sicurezza in se stesso senza costrizioni o forzature.

A parte artisti come Rembrandt che non viaggiarono mai in Italia, è certo che l'esperienza del viaggio come forma di vita cambiò l'approccio di molti artisti verso l'arte e questo si riflesse nella loro stessa opera.

Grand Tour. William Turner

Nel XVII secolo, con lo sviluppo delle mappe cartografiche, furono gli stessi artisti a spostarsi per cercare di riprodurre sul posto certi paesaggi.

Così fu pubblicato il *Civitates Orbis Terrarum* in cui erano stampate diverse incisioni di città in modo che si potesse viaggiare dalla propria casa, *non per interessi di commercio, ma per il puro gusto di conoscere*.²⁶

Tuttavia rimane il fatto che solo il viaggio può offrire la possibilità dell'esperienza diretta.²⁷ Così l'idea del viaggio come esperienza disinteressata non rivolta a un beneficio economico, passa dall'ambito artistico a un pubblico più ampio.²⁸ Ecco che nel XVIII secolo, epoca del **Grand Tour**, il viaggio diventa meta importante nella formazione non solo di artisti ma di un pubblico più ampio in generale.²⁹

La meta è di solito il sud, l'Italia e Roma, la Grecia o l'Oriente, per recuperare o depurare la propria sensibilità. I viaggiatori incominciano a spostarsi più facilmente in territori culturalmente inesplorati dell'Africa, anche grazie al parallelo indebolimento dell'impero ottomano che portava alla scomparsa di frontiere, dall'Algeria al Mar Nero.

Riguardo la situazione spagnola, sembra che i viaggi in questo periodo fossero meno frequenti e sorprende che, ad eccezione di Ribera che si stabilì definitivamente in Italia e Velásquez che grazie alla sua posizione nella corte poté viaggiare facilmente, molti altri artisti spagnoli non viaggiarono spesso come i francesi o gli olandesi.

Zurbarán, Murillo, Valdés, Carreño, Coello non viaggiano fuori dalla loro patria, non per mancanza di desiderio ma probabilmente per la difficoltà ad ottenere mezzi per viaggiare.

William **Turner**³⁰ viaggiò a lungo in Europa, visitò più volte Venezia, di cui ha lasciato bellissimi acquerelli nei suoi diari di viaggio,³¹ pieni di atmosfera e colore, tanto da convertirsi, a volte, in astrazioni dove sono solo la luce e il colore a dominare (fig. 2-3-4-8).

I diari dei viaggiatori romantici si riempiono di schizzi abbozzati, grandi macchie di contrasti tra luce e oscurità, questo anche grazie alle lezioni di **Alexander Cozens**, del secolo precedente.³² Il consiglio di basarsi solo



Fig. 9. Turner (1833-'40 circa) vedute di Venezia, acquerelli

26 Alpers (1987) *The art of describing*: 218.

27 Nel 1793 un abate, l'abate Lanzi, percorre il Veneto per una catalogazione delle opere pittoriche. Egli scrisse *Viaggio del 1793 per lo stato veneto e Venezia istessa. Pittori di quei luoghi, musei quivi veduti*, un taccuino di viaggio dove la ricognizione diretta è molto importante, in cui traspare la descrizione suggestiva di ambienti insieme ad annotazioni sullo stile, i disegni, panneggi e coloriti. Il taccuino si avvicina a un "genere" quello della letteratura di viaggio, la cui fortuna è nota in quei decenni. In Lanzi (1988) *Taccuini di viaggio, viaggio nel Veneto*.

28 "Omero ci presenta Ulisse come il più saggio dei greci poiché aveva viaggiato molto e aveva visto città e costumi di molte genti [...] anche il giovane d'oggi dovrebbe viaggiare in Italia e arricchire la propria mente mediante la gravità e le massime di un paese che ha reso civile il mondo intero e ha insegnato all'umanità cosa significhi essere uomo". Così ha inizio la celebre guida di Richard Lassels *An italian voyage* del 1635. In Brilli (1995) *Quando viaggiare era un'arte*: 11.

29 Cfr. I.1.2, pag. 32.

30 Josep Mallord William Turner (1775-1851) è stato un pittore e incisore inglese, conosciuto anche come "pittore della luce".

31 Cfr. IV.3 - *William Turner: quaderni di Francia e Venezia*, pag. 348.

32 Cozens scrisse nel 1760 *A New Method of assisting the Invention in Drawing*



Fig. 10. Alexander Cozens, *Paesaggi con il metodo Blot*

sui contrasti di luce e ombra dato da Cozens (denominato “blot method”, fig. 10), più tardi diventa una procedura standard per prendere appunti dal naturale, così l’ultima ora di luce del giorno, durante il crepuscolo, diventa nota come *ora dei pittori*, in quanto al crepuscolo i dettagli più precisi svaniscono.

Nelle prime lezioni di disegno o di acquerello si insegna giustamente a guardare il paesaggio o il soggetto che interessa attraverso gli occhi socchiusi, per ridurre al minimo i dettagli da riprodurre, fino all’essenziale, a sole macchie di luce e ombra.

La letteratura dell’epoca risente molto dell’influenza sia delle lezioni di Cozens, sia delle topografie degli acquarellisti come Prout, Harding, Fielding, o di quelle più immaginarie di Turner, così nei testi degli scrittori di viaggio si crea una mescolanza tra prosa descrittiva, inquadratura pittorica e sensibilità cromatica.

Questo genere di approccio rivela la stretta interconnessione fra suggestione emotiva della scena e resa descrittiva. L’artista viaggiatore, scrittore o disegnatore, ora osserva uno scenario attraverso il prorompere di intense emozioni che illuminano la scena stessa.³³

Gli artisti del XIX secolo si muovono spinti dal desiderio di provare intense emozioni in terre esotiche. È attraverso i loro occhi che si può accedere alla cultura orientale, fino a quel momento rimasta nascosta. I viaggi in questo periodo permettono agli artisti di costruire una loro nuova

Original Compositions of Landscape, in cui consigliava di inventare i paesaggi a partire da macchie elaborate istintivamente. Il “blot method” di Cozens è quello che poi nel XX secolo è utilizzato per disegnare dal naturale e produrre degli schizzi approssimativi. Nel XVIII secolo concentrarsi su masse sommarie di luci e ombre era innovativo.

33 Brilli (1995) *op. cit.*: 49.



Fig. 11. Edwin Lord Weeks, *Two nautch girls*, acquerelli (1895)



Fig. 12. Anonimo, *Ragazzo con fez* (s.d.), olio su tela [Liège, Musée d'art Contemporaine et moderne]

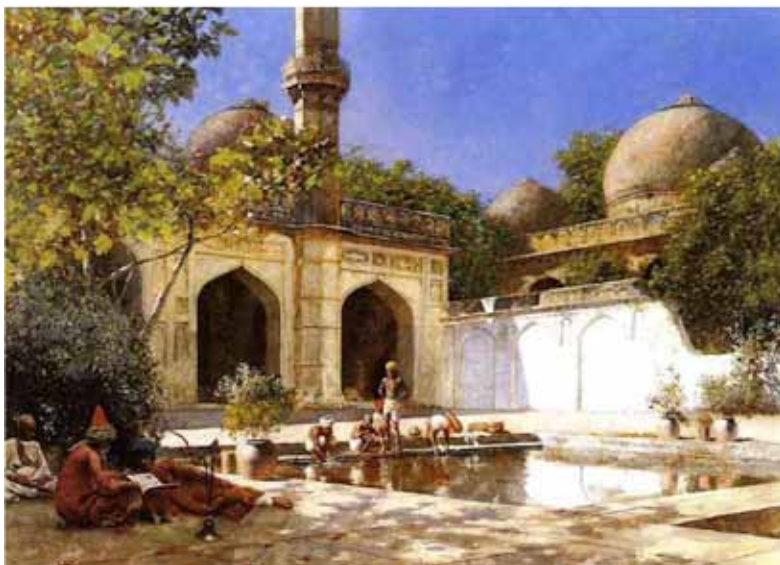


Fig. 13. Sir Edwin Lord Weeks (1896 circa), figure nel giardino di una moschea.

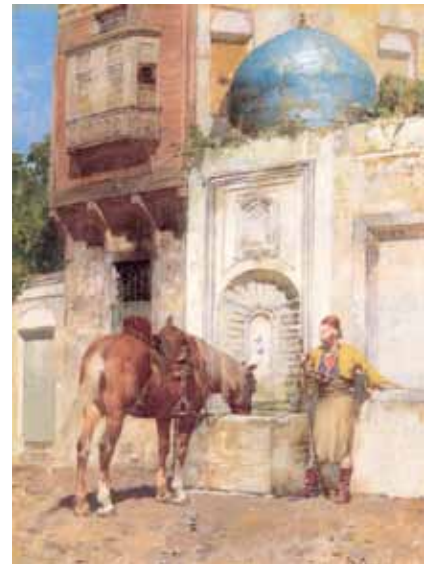


Fig. 14. Alberto Pasini (1840 circa) *At the well.*

visione del mondo, attraverso dipinti e disegni, e più tardi, anche attraverso la fotografia.

II.2.2 - Il XIX Secolo e la prima metà del XX secolo

Il movimento degli artisti all'estero e le conseguenti contaminazioni interculturali di questo periodo furono conseguenza sia di una ricerca volontaria sia di forzati esili determinati dai disordini politici. Di fatto, l'epoca moderna porta con sé l'ideologia di internazionalità intellettuale e culturale, che genera, di conseguenza, un'arte di grande cosmopolitismo.

Il bisogno di viaggiare in paesi lontani alla ricerca di temi esotici fu un sogno dell'arte romantica, ereditata poi dai pionieri delle avanguardie. L'epoca dell'imperialismo offriva agli artisti un repertorio infinito di scene esotiche, paesaggi tropicali, etnie differenti, riti e costumi strani.

È anche il periodo in cui aumenta il numero di **donne viaggiatrici**, in Italia e Spagna, attratte soprattutto dal clima insieme a un'idea di esotico. La maggior parte di libri che scrivono, come raccolta di note e pensieri sparsi, non ha immagini, però si trovano disegni di personaggi, monumenti e paesaggi nei diari di Jane Lake (1883), il diario di Louisa May Tenison presenta numerose illustrazioni, così come John F. Lewis e Egon Lundgren.

Orientalismo. Marià Fortuny, Stefano Ussi, Sartorio

L'intera Europa guarda verso l'Oriente, scriveva Victor Hugo nella prefazione di *Les Orientales*. Dagli inizi del XIX secolo la seduzione per l'Oriente, che portò numerosi creatori e scrittori a viaggiare nel nord d'Africa e riempì di sogni la mente dei romantici, era una risposta tanto alla crescente reazione antiaccademica e anticlassica quanto alla necessità di nuove fonti d'ispirazione letteraria e artistica.

Con il termine ***Orientalismo***³⁴ non viene indicata né una scuola né uno stile ma racchiude un insieme di opere che hanno lo stesso tema in comune, cioè i costumi, le architetture, i paesaggi dell'Oriente Medio (figg. 11-12-13-14). Nel XIX secolo abbondano temi quali gli harem, scene di combattimenti, paesaggi del deserto, oasi. Mentre sul finire del XIX secolo e nel XX secolo alcuni temi cadono in disuso (come gli harem) sostituiti da temi etnografici più precisi e paesaggi più vicini alla realtà.

34 I quadri con tematica orientalista iniziano già a diffondersi nel XVIII secolo, ma solo a metà del XIX secolo i pittori orientalisti producono lavori innovativi ed emotivi. Il tema dell'oriente diventa sempre più famoso, così come i viaggi nell'Oriente Medio vengono facilitati dall'espansione di Francia e Inghilterra e la riscoperta delle antichità egizie.

Sono numerosi gli artisti che praticarono la pittura orientalista. Tra gli italiani: Alberto Pasini, Stefano Ussi, Domenico Morelli. Tra i francesi: Vernet, Gerome, Decamps, Landelle, Rixens. Tra gli inglesi: Thomas Allom, Sir Frank Brangwyn, Sir David Young Cameron, Robert McGown Coventry, Joseph Farquarson, John Fulleylove, Frederick Goodall, Dudley Hardy, John Rogers Herbert, William Holman Hunt, Robert George Talbot Kelley, Edward Lear, Lord Frederick Leighton, John Frederick Lewis, Arthur Melville, William James Muller, John Pettie, Valentine Cameron Prinsep, David Roberts, Thomas Seddon, Robert Tonge, William J. Webbe, Lawrence Alma-Tadema, Alfred Elmore, Edwin Longsden Long y Herbert Schmalz.



Fig. 15. Aristide Sartorio, *Bahia. Lothus del Brasile* (1924), olio su tela incollata su cartone [68,5X51 cm]

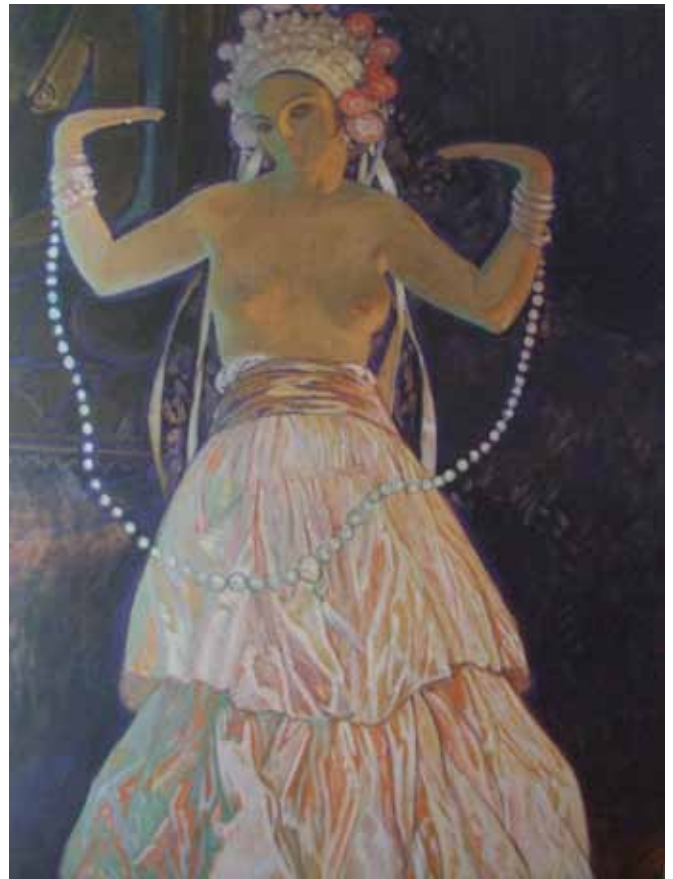


Fig. 16. Galileo Chini (1914) danzatrice giavanese, olio su tela [206x132 cm, Reggio Emilia, collezione privata]

In quasi tutti i pittori che viaggiarono in Oriente, si assiste a un cambiamento del colore della tavolozza, in favore di tonalità calde, rossi, marrone, ocra. La luce è calda e si accentuano i contrasti. Come definisce lo storico palestino-americano Edward Said,³⁵ l'Orientalismo si basava nella percezione dell'Oriente visto dalla cultura occidentale, come parte della politica dell'imperialismo coloniale.

Sia *Orientalismo* sia *Primitivismo* hanno avuto come motore e sfondo l'esperienza coloniale e l'attività degli stati nei loro rapporti politici, commerciali e militari con il mondo extraeuropeo.

Così **Marià Fortuny** e **Stefano Ussi** (fig. 18) iniziano la loro carriera di orientalisti durante commissioni ufficiali, il primo inviato in Marocco nel 1860 per immortalare alcuni episodi della guerra d'Africa,³⁶ il secondo al seguito della delegazione diplomatica italiana in Marocco nel 1875.

Questo viaggio è per Marià Fortuny una grande scoperta, innamorato degli spazi aperti e dalla luce nord africana. Arriva perfino a imparare nozioni di arabo per integrarsi meglio nell'ambiente; si libera degli accademicismi

35 Citato in AA.VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*: 74.

36 Nel 1860 scoppia la guerra della Spagna contro il Marocco, e la Diputació di Barcelona incarica a Marià Fortuny di andare sul posto per convertirsi in cronista grafico accompagnato dallo scrittore Pedro de Alarcón.



Fig. 17. Marià Fortuny (1862-1864) *La battaglia di Tetuan*, olio su tela [Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 972x300 cm]



Fig. 18. Stefano Ussi, *Ricevimento dell'ambasciata d'Italia nel Marocco* (1879) [50x118 cm, Roma Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea]



Fig. 19. Sartorio (1924) *Nell'isolotto a Punta Arenas*, tecnica mista su carta [270x550 cm]



Fig. 20. Tapiro Josep (1860), in alto *Ritratto del santó Darcagüey*. In basso, *Donna di Tangeri*, *Ritratto di uomo*.



Fig. 21. Delacroix, appunti dai quaderni del Marocco, acquerello e matita

Fig. 22. Delacroix, *Donne di Argels in una stanza*, olio su tela [Parigi, Museo del Louvre]



Fig. 23. Delacroix, *Étude de fleurs* (1845-1850), acquarello e matita. Simile alle tavole di botanica del XIX secolo, questo disegno annuncia gli studi di fiori che Odilon Redon, grande ammiratore di Delacroix iniziò nel 1860, per esercitarsi a *ausculter avec myopie le brin d'herbe et le caillou*. Tale metodo gli permetteva di passare dalla realtà all'immaginazione: *Après un effet pour copier minutieusement un caillou, un brin d'herbe, une main, un profilo u toute autre chose de la vie vivante ou inorganique, je sens une ébullition mentale venir: j'ai alors besoin de créer, de me laisser aller à la représentation de l'imaginaire* [Odilon Redon (1961) *À soi-même. Journal* (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Floury]



sentendosi attratto fortemente dai temi orientali. In seguito a questo viaggio dipinge *La battaglia di Tetuan* (fig. 17).

Sarebbe stato difficile anche per un artista come **Sartorio** (figg. 15-19) pensare al periplo dell'America Latina senza la nomina a commissario per le arti durante una crociera commerciale.

Eugène Delacroix

Anche **Delacroix**³⁷ parte in nord d'Africa nel 1831 per scopi politici, perché è pittore ufficiale della delegazione francese per il mantenimento di buone relazioni con il Marocco. La partenza in Marocco e Algeria nel 1832 fu un'esperienza estetica molto importante nella sua formazione. Catturato da questo mondo sconosciuto, che già lo attraeva da tempo, accettò l'invito ad unirsi alla delegazione coloniale francese. Durante il viaggio non dipinse nessun quadro ma prese centinaia di appunti. Lasciò anche le sue impressioni scritte in un *Diario* e in numerose lettere.³⁸

Similmente a come facevano gli artisti romantici, né i suoi bozzetti né i suoi scritti descrivono con oggettività ciò che incontra nel suo viaggio, ma entrambi offrono una visione soggettiva mediata delle sue impressioni. D'altra parte la forte luce e il meraviglioso colore del paesaggio, la sensualità e il mistero della sua gente, produssero una trasformazione innegabile in tutta la sua opera successiva.

Una delle esperienze rivelatrici per il pittore, e quella che ebbe più conseguenze nella sua pittura posteriormente, fu la visita ad Argel di un harem. Questa epifania orientale, che schizzò in numerosi disegni (fig. 21), gli servì d'ispirazione nel 1834 per "Donne di Argel in una stanza" e "Donne di Argel nel loro harem", versione successiva del 1847 (fig. 22). Baudelaire descrisse il quadro come *un piccolo poema in un interno pieno di riposo e silenzio* e mise in risalto una *melanconia singolare e ostinata*.³⁹ In questo quadro Delacroix utilizza tonalità calde, una luminosità sensuale che investe tanto le donne come gli oggetti, tappeti e metalli.

Delacroix non dipinge stereotipi, alla maniera degli Orientalisti ma persone che ha conosciuto. In ogni bozzetto è riportato il nome della persona. Con *Donne di Argel* egli fa un passo decisivo nella rappresentazione dell'esotico e propone una descrizione del mondo attraverso un frammento.

In tutti i suoi viaggi prende sempre appunti con acquerelli o pastelli, fa studi su fiori, sul colore del cielo, del mare (figg. 23-24).



Fig. 24. Delacroix, *Soleil couchant sur mer* (1854), acquerelli realizzati durante il suo soggiorno a Dieppe. Sono accompagnati da brevi note *ombre violette / bleu vert / ombre violatre verte / vert plus jaune / jaune reflet bleu blanc / viole doré agathe / reflet du ciel dans l'ombre / paraît plus froid et métallique / le soleil derrière le spectateur / ombre de la falaise / nappe d'écume*. Sullo stesso foglio sul retro si legge *Le soleil étant / derrière le spectateur / la valeur du ton vert / est faible / le même ton clair partout / qui est le ciel réfléchi - ombre vert / d'une faible valeur dans le / clair / - ombre violette / dans l'ombre portée / du quai / reflet du quai / les vagues vertes ont / le même ton*.

37 Cfr. IV.3 - *Delacroix: quaderni del Marocco*, pag. 350.

38 Delacroix, Eugène (1987) *El puente de la visión. Antología de los Diarios*.

39 Tratto da Alarcó, Paloma "Invitación al viaje", in AA.VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*, op. cit.



Fig. 25. Roberto Guastalla, *Scena di vicolo* (1890) olio su tavola [17,5X12 cm, coll. privata]. *Porta con mendicante* (1890) olio su tavola [29x18.5 cm, coll. privata]. *Ritratto di fanciulla (Beduina di Tunisi)* (1890) olio su tavola [35x21 cm, coll. privata].



Fig. 26. In alto, Alma Tadema, *Expectations* (1885) olio su tela [45x66 cm]. A sinistra, Alma Tadema, *Unconscious rivals* (1883) olio su tela [132x213 cm].

Roberto Guastalla

Roberto Guastalla (fig. 25), considerato un orientalista, è la figura del “cavaliere errante”, per scelta personale e non solo in seguito alla decisione di abbandonare la carriera militare cui era votato secondo tradizioni familiari. Viaggia molto tra il 1886 e il 1908. Da questi viaggi assorbe la luce e il colore, quello ocre-giallo, del deserto che riprodurranno in seguito anche Dubuffet e Klee (nel suo taccuino annota *verde-giallo-terracotta*). I suoi quaderni sono pieni di appunti fitti di disegni, piccoli bozzetti su cartone e tavola attenti ai dettagli decorativi e architettonici.

Josep Tapiró i Baró

Josep Tapiró i Baró (fig. 20) realizza il primo viaggio a Tangeri insieme a Marià Fortuny nel 1871 e rimane affascinato dal Marocco, dove decide di risiedere definitivamente fino alla sua morte nel 1913. Durante tutti quegli anni immortala con grande precisione scene africane dell'epoca, soprattutto nei meravigliosi acquerelli.

Preraffaelliti: William Homan Hunt, sir Lawrence Alma Tadema

Il pittore preraffaellita **William Holman Hunt**, come naturale seguito alle sue convinzioni religiose, decise di visitare la Terra Santa per vedere di persona i posti biblici. La sua prima visita durò due anni (1854-56) in cui visitò la Palestina. In totale realizzò quattro viaggi in cui dipinse paesaggi e scene religiose (fig. 27).

Un altro pittore preraffaellita, **sir Lawrence Alma Tadema** viaggia insieme alla moglie intorno al 1867, a Firenze, Roma, Napoli e Pompei e questi luoghi gli suscitano un interesse fortissimo per la Grecia e l'antica Roma. Questo interesse per l'archeologia, il fascino delle rovine di Pompei e della Roma imperiale, costituiscono il tema portante della produzione di quest'artista (fig. 26). Afferma: *Le mie opere si potrebbero facilmente classificare in base all'influenza esercitata su di esse dall'ambiente circostante*. Attraverso gli studi condotti personalmente sulle rovine delle città italiane Alma-Tadema costruisce l'impianto scenografico delle proprie opere, marmi policromi, iscrizioni imperiali, decorazioni pavimentali in *opus sectile*.

Al di là delle motivazioni, delle necessità e delle circostanze autobiografiche, nella maggior parte degli artisti è evidente come il viaggio rappresenti un momento importante di arricchimento.



Fig. 27. William Holman Hunt (1854)
Il capro espiatorio, olio su tela [Lady
Lever Art Gallery, Port Sunlight, Gran
Bretagna]

Romanticismo

Questo nomadismo artistico non veniva spinto solo dal desiderio di conoscenza, ma il viaggio diventava per l'artista una vera e propria esperienza catartica.⁴⁰

Il vero viaggiatore romantico era un autentico nomade spirituale alla ricerca di se stesso. La scelta quasi sempre di luoghi inospitali derivava dalla volontà di abbandonare le comodità della società occidentale, nella speranza di vivere esperienze vere e profonde. Allo stesso tempo l'artista viaggiava verso *l'esterno* e verso *l'interno*, incontrandosi con il suo io più profondo.

Dunque, sia Romantici sia artisti moderni ricercano nel viaggio qualcosa di più che lo studio e l'arricchimento delle conoscenze, inseguono il desiderio di completare attraverso altre culture uno stato interiore che trovano carente.⁴¹

Alla fine del XIX secolo la pressione del progresso industriale determinò negli artisti il desiderio di un ritorno alla natura, alla ricerca delle proprie origini e di posti ancora incontaminati non solo a livello di ambiente ma anche e soprattutto di società. L'arte e la vita "primitiva" si offrono come alternative al realismo occidentale e alla civiltà industriale.

A differenza degli orientalisti e della ricerca del pittoresco romantico, questi artisti ricercano non più solo paesaggi esotici da dipingere, ma stimoli per la trasformazione del soggetto.

A partire da Gauguin il viaggio verso il Sud si converte in un viaggio verso *l'Origine*. Nella maggior parte dei casi i pittori ricercano una nuova luce e un nuovo colore: un colore puro, primordiale, mai visto prima. E questa conversione dello sguardo implica anche una rigenerazione di tutto l'essere umano, alla ricerca di una liberazione dal soffocamento della società borghese europea.

Il viaggio verso terre lontane porta con sé il senso dell'esotico, la distanza non solo geografica ma soprattutto mentale, acuisce il sentimento di estraneo e stimola la "sensazione di esotismo" che Victor Segalen⁴² definiva come la "nozione del differente".

Paul Gauguin

I venti buoni vengono dall'estero, lettera di Gauguin a Daniel de Monfreid, aprile 1898.

40 Cfr. I.1.3, pag. 36.

41 Nietzsche parla della "perdita della patria mitica, del seno materno mitico", ed è forse questa mancanza che genera l'interesse crescente verso altre culture nell'epoca moderna.

42 Victor Segalen fu medico della marina, convertito in etnografo e scrittore. Visitò la Maison de Jouir di Gauguin en Atuona, nelle Marchesi, poco dopo la sua morte. Cominciò a scrivere il suo Saggio sull'esotismo, che rimase incompiuto in cui per la prima volta si allontanava dagli stereotipi del tropicale e incorporava un concetto innovatore e suggestivo: l'importanza di mantenere la differenza di fronte all'altro. Per Segalen l'esotismo non è l'adattamento a qualcosa, non è la perfetta comprensione di qualcosa diverso dal nostro essere, ma la percezione immediata ed entusiasta di un'incomprensibilità eterna. Un'incomprensibilità che rifugge le idealizzazioni, proprie delle visioni romantiche precedenti, evita gli stereotipi delle immagini delle palme da cocco con i cammelli, e risponde invece a una profonda riflessione sulla necessità della diversità nella costruzione della propria identità.



Fig. 28. Gauguin, *Auti te tape-Donna al fiume* (1891) xilografia a colori su carta giapponese



Fig. 29. Gauguin, in alto, *Bajo los pandanos* (1891), olio; in basso, *Donna tahitiana con cane* (1894), acquerello.

Gauguin⁴³ è un esempio di artista che scappa dalla sua società, nella quale non si sente integrato, per trovare in posti lontani la felicità innocente e ancora non contaminata da meccanismi corrotti. Segue, in definitiva, il *mito del buon selvaggio*, che non soffre le pressioni di una società divenuta insopportabile.

In una lettera che scrive alla moglie Mette alcuni mesi prima di partire a Tahiti, dice:

Acaso llegue el día, quizá muy pronto, en que me perderé en las espesuras de alguna isla de Oceanía para vivir en el éxtasis, la calma y el arte. Con una nueva familia, y lejos de esta lucha europea por el dinero.

*Allí, en el silencio de las hermosas noches tropicales de Tahití, podré escuchar la dulce, murmuradora música de los latidos de mi corazón, en armonía con los misteriosos seres que me rodeen. Libre, al fin, sin problemas de dinero, podré amar, cantar y morir.*⁴⁴

Gauguin vuole dunque fuggire in un posto dove *amare, cantare e morire*, parole che fanno ricordare quelle dell'Émile di Rousseau: *Addio, Parigi: cerchiamo l'amore, la felicità, l'innocenza; mai riusciremo ad essere abbastanza lontani da te.*

La sua voglia costante di viaggiare e di scoprire si potrebbe spiegare con il bisogno di ritornare a vivere nella natura "india" come fece durante la sua primissima giovinezza a Lima.⁴⁵ In fondo in questo primitivismo c'è qualcosa di personale, in relazione con l'infanzia: cercare il primitivo, equivale ad avvicinarsi al tempo dell'infanzia. Nelle sue lettere Gauguin parla delle origini della sua famiglia, che da parte della nonna materna, deriva da una famiglia peruviana. Per lui andare verso il "selvaggio" significa sognare di tornare ad essere bambino.

Com'è noto, partì per Tahiti nel 1891, Matisse tornò negli stessi luoghi circa quarant'anni più tardi (1930). In realtà, come si vedrà in seguito, tra Matisse e Gauguin vi sono diversi parallelismi: la ricerca di una nuova sfida e l'idea di trarre dal mitico arcipelago impulsi artistici nuovi.

Nel 1887 parte con l'amico pittore Laval verso la Martinica. Lavora sui paesaggi, arrivando ad una chiara sintesi tra la natura esotica, la popolazione e il profondo blu del mar dei Caraibi.

I quadri che Gauguin riporta in Francia sono dipinti in un nuovo stile cromatico bidimensionale, meno impressionistico e più sintetico rispetto a quello che l'artista aveva sviluppato a Pont-Aven. A Charles Morice confida che gli ultimi quadri hanno una qualità superiore ai primi e che *L'expérience*

43 Cfr. IV.3 - *Gauguin: Noa Noa, viaggio a Tahiti*, pag. 358.

44 "Forse arriverà presto il giorno in cui mi perderò in qualche isola dell'Oceania per vivere nell'estasi, la calma, l'arte. Con una nuova famiglia e lontano da questa lotta europea per il denaro. Lì, nel silenzio delle meravigliose notti tropicali di Taiti, potrò ascoltrare la dolce musica, sussurrante, dei battiti del mio cuore, in armonia con gli esseri misteriosi che mi accompagnano. Libero, alla fine, senza problemi di soldi, potrò amare, cantare e morire". AA.VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*

45 Si vedano: Zutter, Jörg "Gauguin e Matisse a Tahiti", in AA.VV. (2009) *L'artista viaggiatore: 74-76*; Gauguin, Paul, *Noa Noa* (1995): 14.

que j'ai fait à la Martinique est décisive ("L'esperienza che ho fatto alle Antille è decisiva").

Quello che era avvenuto è che Gauguin aveva fatto un passo verso il simbolismo e l'astrazione. Secondo lui la realtà non andava rappresentata né con precisione accademica né come una mescolanza di colore e luce, come facevano gli impressionisti: la realtà doveva essere ricreata facendo leva sullo spirito del luogo e sull'interiorità dell'artista.

Così al rientro in Bretagna come punto di partenza dei suoi quadri e delle sue ceramiche, cerca di rintracciare l'essenza di una cultura primitiva e non ancora contaminata dalla civilizzazione.

Decide di ripartire, decisiva è una mostra sulle colonie e protettorati francesi. Scrive a Émile Bernard: *Ce que je vais faire, c'est l'atelier du Tropic* ("Quello che farò sarà l'atelier del Tropico"). In una lettera che Vincent scrive al fratello in quel periodo, quando Gauguin va a trovarlo, dice: *Ce que Gauguin raconte des tropiques me semble merveilleux. Là est l'avenir d'une grande renaissance de la peinture.*⁴⁶ Così scrive Gauguin in una lettera a Vincent il 13 giugno 1890, poco prima della sua tragica morte: *Ti ricordi delle nostre vecchie conversazioni in Arles, quando desideravamo fondare uno studio nei tropici? Sono quasi riuscito a realizzare questo piano.*⁴⁷

Nel 1891 finalmente parte per Tahiti. Si addentra gradualmente nel mondo della Polinesia, cosciente dei forti contrasti culturali. Dopo vari ritorni in Francia, nel 1895 si trasferisce definitivamente.

Furono diversi gli artisti che viaggiarono in posti lontani spinti dagli stessi motivi.⁴⁸

46 "Ciò che Gauguin racconta dei tropici mi sembra meraviglioso. È lì il futuro di una grande rinascita della pittura". Zutter, *ibidem*.

47 "¿Te acuerdas de nuestras viejas conversaciones en Arlés cuando aspirábamos a fundar un estudio en los trópicos? Estoy a punto de llevar a cabo este plan". In <http://vangoghletters.org/vg/letters/let884/letter.html> [consultato il 28/08/2012].

48 Si veda Sparagni, Tulliola "Etnografi, turisti e cavalieri erranti. Gli artisti e i loro viaggi alla scoperta del mondo", in AA. VV. (2009) *op. cit.*: 30.



Fig. 30. Kandinsky, *Song of the Volga* (1906) tempera su cartoncino [46x66 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou]

Wassily Kandinsky

Kandinsky viaggiò nel nord d'Africa, ma prima ancora partecipò nel 1889 a una spedizione etnografica nella regione di Vologda in Siberia, all'epoca in cui era studente di giurisprudenza e ancora lontano dall'idea di dedicarsi all'arte.⁴⁹ Più che allo studio universitario la formazione di Kandinsky sembra legata ad altri avvenimenti, in particolare a questo viaggio.

Nel suo taccuino prende appunti, anche se i disegni sono schematici e incerti. L'esperienza di quel viaggio gli rimarrà profondamente incisa nei ricordi e sarà rielaborata successivamente nelle sue opere.

Nella sua autobiografia *Sguardo al passato*, redatta nel 1913, attribuisce a quel viaggio un valore formativo molto importante perché scoprì l'arte primitiva russa, e il passato altomedievale, ancora intriso di paganesimo, diventa una delle tappe verso l'astrazione. Le case e le chiese erano decorate

49 Nel 1889, dal 28 maggio al 30 luglio, Kandinsky intraprende un viaggio di ricerca etnografica come membro della società imperiale di scienze naturali, antropologia ed etnografia: scopo della spedizione era appunto l'approfondimento della mitologia e delle credenze popolari degli antichi Komi (i Sirieni) di origine finnica. Sparagni, Tulliola (1997) "Un viaggio di ricerca etnografica del giovane Kandinsky", dal catalogo *Kandinsky - Opere dal Centro Georges Pompidou*: 54.



Fig. 31. Kandinsky, *Colorful life* (1907) tempera su cartoncino [130x162 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich]

Fig. 32. *Senza Titolo* (1915), matita, tinta china e acquarello [45x61cm, Collezione Thyssen Bornemisza, Madrid]

con colori tanto saturi e forti che ebbe la sensazione di muoversi all'interno di un quadro:

*Non dimenticherò mai le grandi case di legno ricoperte d'incisioni. In queste case meravigliose ho vissuto un'esperienza che non si è ripetuta da allora. Esse m'insegnarono a muovermi nel quadro, a vivere in esso.*⁵⁰

Questo primo viaggio lasciò tracce nel profondo di Kandinsky e nessuno dei successivi, né quelli in compagnia di Gabriele Münter né quelli con la moglie Nina, sembrano apportare nuovi e significativi contributi alla creazione. Nell'autunno del 1889 presenta una relazione del viaggio, *Credenze dei Permi e dei Sirieni*, e in seguito dedicherà altri due scritti a quella spedizione.

Il "viaggio" per definizione nell'opera di Kandinsky è quello compiuto nei suoi anni universitari, grazie al quale il futuro artista ebbe modo di avvicinarsi al folclore russo. Questa esperienza insieme ai suoi studi sull'arte folclorica della regione, particolarmente nell'uso dei colori brillanti su fondo scuro, si riflessero in molto del suo lavoro iniziale. Ne sono esempi, infatti, i primi lavori a olio: *Song of the Volga* (1906), *Couple Riding* (1906) e *Colorful Life* (1907) (figg. 30-31) tutti hanno come tema le tradizioni russe.⁵¹

L'esperienza nell'izba contadina, con le sue pitture, le icone e i mobili decorati, lascerà una traccia non solo simbolica nel lavoro dell'artista. Quasi cinquant'anni più tardi, nel 1937, Kandinsky affermerà:

50 Kandinsky, "Sguardo al passato", 1913, in Kandinsky (1974) *Tutti gli scritti*: 161.

51 Dopo aver viaggiato a San Pietroburgo e Parigi, nel 1893 ritornò al Dipartimento di Legge dell'Università di Mosca. Nel 1896, ai trent'anni, lasciò la sua carriera di avvocato per diventare pittore. Si spostò allora a Munich e un anno più tardi entrò nella scuola d'arte Anton Azbe. I quadri *Blue Mountain* (1908) e *Improvisation 6* (African) del 1909 sono caratteristici di questo periodo.



Fig. 33. Kandinsky, *Oriental improvisations* [a sinistra (1909) olio e gouache su tela, 44x64 cm, Nahmad Collection, Zurich] [a destra, (1909) olio su cartone, 69x96 cm, Stadtische Galerie in Lenbach, Munich].



Fig. 34. Kandinsky, *Improvisation 6 African* (1909), olio e gouache su tela [Munich, Stadtische museum, 107x96 cm].

*L'origine della mia pittura astratta sarebbe da ricercare nei pittori russi di soggetti religiosi dal X al XIV secolo e nei dipinti popolari russi che ho potuto vedere per la prima volta durante un viaggio a nord della Russia quand'ero studente all'Università di Mosca. Fu un'impressione violenta.*⁵²

Nel 1904 viaggia a Tunisi con Gabriele Münter. I bozzetti dipinti sul posto durante questo viaggio o la vista della *Città araba* di formato maggiore dai colori brillanti, furono tutti esperimenti essenziali per il futuro sviluppo della sua teoria del colore.

Dopo il viaggio rimangono echi di queste esperienze per esempio nell'acquerello del 1915 in cui in un'atmosfera magica da mille e una notte sono rappresentate cinque donne dai vestiti esotici (fig. 32), o le *Improvvisazioni*, che sono i primi esperimenti innovatori (fig. 33).

In questi acquerelli si fondono luce, colore e motivi orientali sino alla liberazione completa della forma. Così come in *Improvvisazione 6 (Africano)* (fig. 34) del 1909 tutto gira intorno al colore e diventa esso stesso *la expresión exterior del contenido interno*.⁵³

Come Kandinsky, anche **Michael Larinov** e **Natalija Goncarova** esaltano lo spirito popolare primigenio che Gauguin aveva cercato in Bretagna, Martinica e Polinesia e che gli artisti russi potevano invece trovare nelle province orientali del grande impero russo, nel loro passato e nell'eredità bizantina. *Viva il bellissimo Oriente! ... Siamo contrari all'Occidente che ha banalizzato le forme nostre e quelle orientali livellando tutto*, affermano nel manifesto Raggisti e avveniristi nel 1913, dando alle culture primitive e popolari una grande importanza perché fonti di una nuova arte.⁵⁴

52 Lettera ad André Dézarrois, 31 luglio 1937, in Derouet & Boissel (1984) *Vassily Kandinsky - Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*: 13.

53 AA. VV. (2012) Gauguin y el viaje a lo exótico: 210.

54 *Raggisti e avveniristi*, in AA.VV (2009) *op. cit.*: 30.

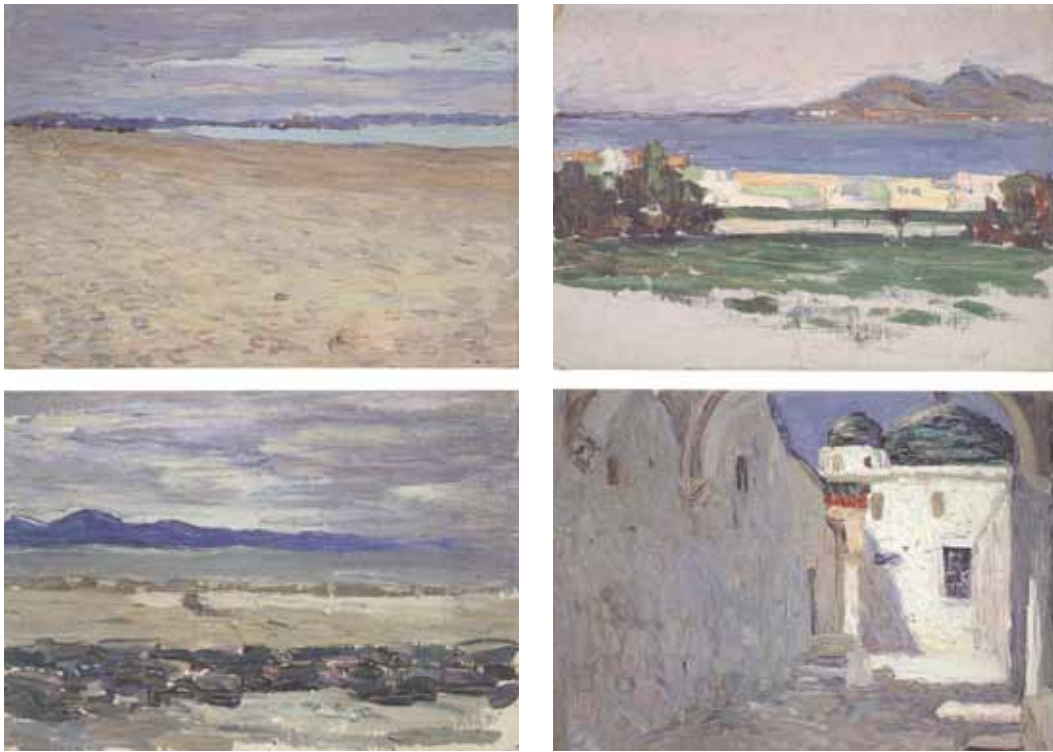


Fig. 35. Kandinsky, *Spiaggia di Tunisi* (1905), olio su cartone telato [Centre Pompidou, Paris, 24x33 cm]

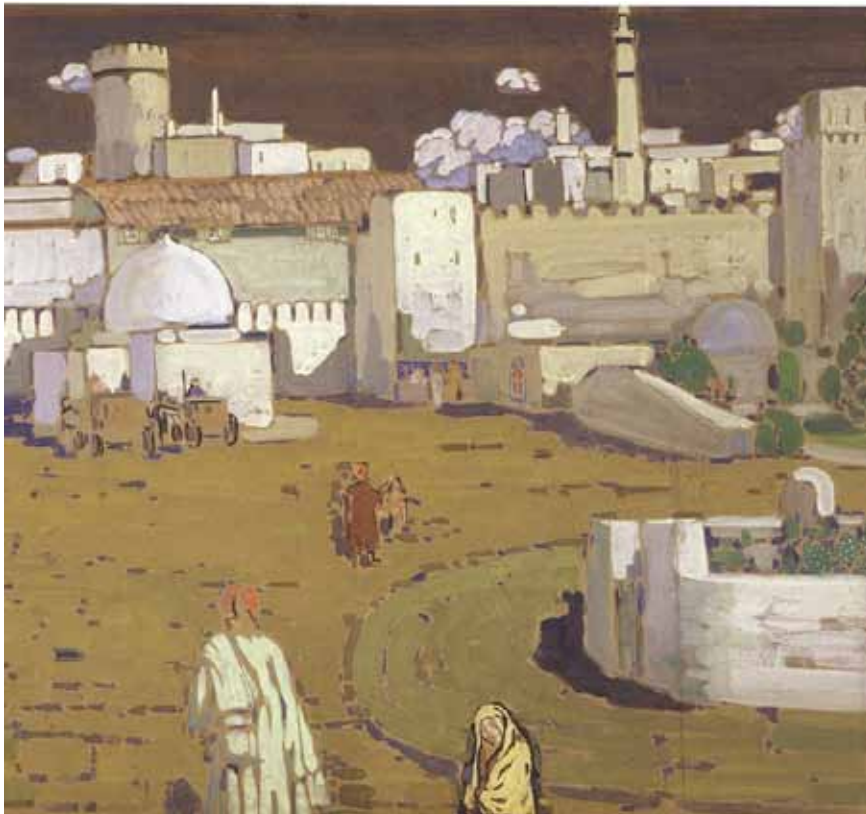


Fig. 36. Kandinsky, *Città araba* (1905) tempera su cartone marrone [67x99 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris]



Fig. 37. Macke, a sinistra, *Mercato di tunisi* (1914) acquerelli [25x20 cm, Bonn Kunstmuseum]. A destra, *Sant Germain* (1914) [26x20 cm, Kunstmuseum, Bonn].



Fig. 38. Moillet, *Café in Tunisi* (1920) acquerello [23x28 cm, Basilea Kupferstichkabinett]

August Macke e Paul Klee

Altrettanto importante e decisivo nella sua formazione artistica è il viaggio compiuto da **Paul Klee** a Tunisi, Kairouan e ad Hammamet con i pittori amici Louis Moilliet (fig. 38) e August Macke nel 1914.

La visita aveva dall'inizio un obiettivo concreto: sperimentare dal vivo la luce e il colore del nord d'Africa. Affascinati da questa luminosità ricca di colori, che a sua volta aveva emozionato Delacroix e gli occhi di Kandinsky e Matisse, questi pittori inizieranno un nuovo linguaggio basato sulla luce e il colore. Si resero conto durante il viaggio che tutto acquistava una nitidezza brillante e arrivarono alla liberazione del colore dalla forma.

Anche per **August Macke** (figg. 37-39-49) l'atmosfera esotica della Tunisia fu fondamentale per la creazione dell'approccio luminista del suo periodo finale durante il quale produsse una serie di opere ora considerate dei capolavori. Se Macke sempre era stato un "colorista", Klee invece no, visto che veniva dall'illustrazione grafica e il colore che scoprì a Tunisi dette alla sua arte l'elemento essenziale che mancava.

Purtroppo Macke pochi mesi dopo morì sul fronte, mentre Klee ritornerà in Egitto circa quindici anni dopo, ma l'impronta di questo viaggio per quanto profonda, non arrivava a quella dell'esperienza tunisina.

Da quel momento lo stesso **Klee** afferma di essersi pienamente impadronito del colore. Può così sentirsi un pittore completo, avendo, in effetti, fino a quel momento esercitato la sua arte più sul piano grafico-disegnativo che pittorico in senso stretto.

*Giovedì 16.4... Interrompo il lavoro. Un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. **Sono pittore!**⁵⁵*

L'esperienza di Tunisi dunque segna il cambio che l'artista fa dai primi anni dedicati al disegno e culminanti con le illustrazioni per il *Candido* di Voltaire (1911) alla fase successiva contrassegnata dalla conquista del colore e dall'espressione di uno stile astratto. Tuttavia, sembra dimostrato che il diario tunisino sia stato elaborato molto più tardi e non durante il suo viaggio né al suo rientro a casa, addirittura ben sei-sette anni più tardi.⁵⁶

Creato in contemporanea al viaggio o frutto di una successiva rielaborazione e filtrazione delle esperienze, in ogni caso, come le izbe contadine nel caso di Kandinsky, anche Klee parla di questo viaggio come una vera rivelazione, una "illuminazione".

La critica è concorde nel considerare sia il viaggio a Tunisi del 1914 sia quello in Egitto nell'inverno 1928-'29 due soggiorni significativi del percorso creativo dell'artista, momenti ispiratori di svolte artistiche e di riflessioni teoriche.

Nel suo diario (12 aprile 1914) si legge come la luna del Sud si trasformi nella metafora dell'artista stesso:

55 Klee (2004) *Diari. 1898-1918*.

56 Si veda Sparagni, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 32.



Fig. 39. Foto, Macke e Klee a Tunisi (1914).

Fig. 40. In basso, Macke, *Uomo con asino* (1914) acquerello [Berna Kunstmuseum]

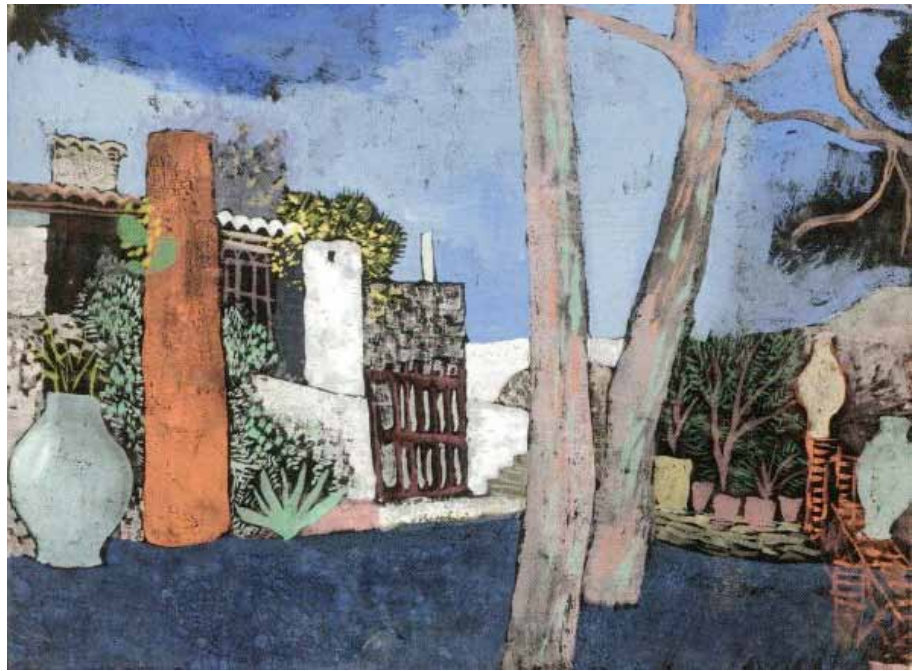


Fig. 41. Klee, *Mazzarò* (1924) acquerello su imprimitura nera a colla su cartone [23.3x30.5 cm, Museum of Modern Art, San Francisco]. Prende il nome dalla località balneare più rinomata, mostra il luogo dove soggiornò in uno stile figurativo con gli alberi e il villino, la giara e la vegetazione ben riconoscibili. Sembra dipinto “in strada”.



Fig. 42. Klee, a sinistra in alto, *Croci e colonne*, a sinistra in basso, *Cathedral* (1924), a destra, *Composizione urbana con finestre gialle* (1919), acquerello su carta su cartone [29,9x22,3 cm Ulmer Museum, Stiftung Kurt Fried]

*Molto di più di un pallido sorgere di luna del Nord, mi farà pensare questa silente immagine, e me la ricorderò per sempre. Sarà la mia sposa; il mio altro io. Stimolo a ritrovarmi. Io stesso sono il sorgere della luna del Sud.*⁵⁷

L'influenza orientale si manifesta in questo pittore nelle nature morte simili ai mosaici bizantini o a quelli alessandrini di Tripoli. Si moltiplicano anche i personaggi simili a dervisci, dall'arte della tessitura e dagli arazzi orientali ne estrae i "quadrati magici" che caratterizzano la sua opera tra il 1923 e il 1930, i paesaggi combinano prospettive fantasiose che ricordano la frontalità dell'arte egiziana (fig. 45). Tra il 1930 e il 1940 presenta "scritture segrete", dove l'influenza dei caratteri arabi si mescola alla curiosità tipografica.

A partire dal 1929 torna diverse volte in Egitto, affascinato dalla geometria che regola i monumenti e la struttura del territorio.

Questa rivelazione non durò il tempo di uno schizzo o di una rappresentazione di una scena locale, come negli acquerelli che Turner produsse durante il suo viaggio in Italia quasi un secolo prima, ma rimase incisa nella sua arte. Le sue impressioni durarono a lungo e misero radici nel suo intero lavoro, ma richiesero più tempo per emergere nelle sue opere. Molti dei suoi lavori successivi sono frutto di una rielaborazione dei ricordi dei suoi viaggi in Tunisia (1914) e Egitto (1928). D'altra parte molta importanza ha anche il suo interesse per l'arte decorativa che si diffuse all'inizio del XX secolo.

Cominciò ad usare composizioni di quadrati colorati e altre forme semplici, probabilmente ispirato dagli edifici geometrici, simili a blocchi cubici, delle città del nord africane, come in *Small Vignette to Egypt* (1918) (fig. 43). I ricordi del viaggio tornano anche anni dopo, com'è evidente in *Ad Parnassum* (1932) (fig. 44) sicuramente influenzato dal suo viaggio in Egitto.

Questo voler mitizzare le atmosfere di un mondo che appare esotico, come fa Klee nel suo diario tunisino, dev'essere inquadrato nella più ampia considerazione delle terre del Sud come paesi di fertilità creativa. Tutti i viaggi successivi che l'artista compie anche in Italia, Francia e Africa sono animati da questo spirito.

Nel 1901-1902 Klee fa il giro culturale "classico" dell'Italia, Roma, Napoli e Firenze e analizza criticamente il fascino del lontano e opposto, e i suoi successivi viaggi in Sicilia (1924) e Egitto (1928-1929) non fanno altro che completare l'immagine di *sposo della luna del Sud*. La sua arte risente molto delle tradizioni di culture millenarie, quali la greco-romana e quella egiziana.

In Italia viaggia per sei volte, nello spirito del classico Grand Tour di formazione, con Goethe e Burckhard⁵⁸ come guide spirituali. Le prime tappe di questo viaggio di apprendistato artistico non producono molti risultati artistici, ma lo arricchiscono di idee da sviluppare negli anni seguenti.



Fig. 43. Klee, *Small vignette to Egypt* (1918) aquarello e gouache su carta.



Fig. 44. Klee, *Ad Parnassum* (1932) olio su tela [126x100 cm, Kunstmuseum, Berna]

57 Klee (2004) *ibidem*.

58 Buckhardt nel 1837 era entrato in Italia dal Gottardo, per cui visita per prime Milano e Genova. Goethe nel suo "Viaggio in Italia" era entrato dal Brennero visitando per prima Verona.

Fig. 46. Klee, *Hammamet con la moschea* (1914) acquarello su carta. In questo acquerello riduce la realtà ai suoi tasselli primari, il colore e la luce del deserto si infiltrano ovunque, condizionano gli stessi colori dei giardini, delle moschee, dei teli stesi ad asciugare, delle case.



Fig. 45. In alto, Klee, *Case rosse e gialle in Tunisi* (1914), acquarello e matita [Berna Zentrum Paul Klee, 21x28 cm]. In basso, Klee, *Notte egiziana* (1914)

Successivamente, durante i viaggi in Sicilia (*Mazzaró*, 1924, fig. 41), l'isola d'Elba (*Costruzioni portuali*, 1931), Viareggio, Venezia, Ravenna, realizza lavori in cui l'influenza dei luoghi è evidente.

A Ravenna, in particolare, rimane affascinato dai mosaici bizantini che gli ispirano un nuovo spunto di studio e gli suggeriscono una svolta stilistica con la fase pointilliste (*Croci e colonne*, 1931, fig. 42). L'impatto delle impressioni con i mosaici bizantini può essere rilevato in alcuni lavori come la luminosa *Cathedral* (1932) (fig. 42), un lavoro in cui l'immagine è rielaborata attraverso la personale interpretazione dell'artista e che dimostra le sue stesse parole: *L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile.*⁵⁹

Sono tuttavia i viaggi in Sicilia, uno nel 1924 *dedicato alla natura, al mare, al rigoglio vegetale* e l'altro nel 1931, alla ricerca di *cultura e memoria della Magna Grecia e di Bisanzio* che lo affascina particolarmente.

Il risultato di questi viaggi non è diverso da quello descritto da Goethe più di un secolo prima, *L'Italia senza la Sicilia non lascia alcuna immagine: qui è la chiave di tutto.*

Non meno significativo per il suo percorso creativo è l'incontro con il Futurismo, di cui apprezzava la centralità del tema architettonico e il dinamismo delle forme (*Astratto-guerresco*, 1914 e *Composizione urbana con finestre gialle*, 1919, fig. 42).

59 "Art does not reproduce the visible, it makes the visible", Klee (1920) "La confessione creatrice", in *Teoria e forma della figurazione* (1976): 76.



Fig. 47. Klee (1914) Before the gates of Kairouan, acquarelli su carta [20,7 x 31,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern]

Nei quattro decenni di attività artistica Klee ha così sviluppato quattro approcci differenti all'Italia.⁶⁰ C'è la fase di studio dell'arte classica nei primi anni del Novecento, c'è il confronto con il Futurismo negli anni Dieci, ci sono le vacanze durante gli anni Venti, c'è infine la ricreazione nostalgica di quel Sud mediterraneo, che la sclerodermia insorta nel 1935 gli impedirà di raggiungere ancora una volta.

L'intero processo creativo di Klee è dunque racchiuso nella metafora di un viaggio.⁶¹ In Giappone nel 2002 è stata organizzata al MOMA una mostra dal titolo *Paul Klee and his travels* che mostra l'importanza che hanno avuto i viaggi nella sua creazione artistica. Si legge in un articolo scritto a proposito dell'esposizione giapponese:

Il tema del viaggio della mostra è particolarmente utile per darci una visione più intima del suo processo creativo. I viaggi in Tunisia ed Egitto ebbero un grande effetto su di lui. I suoi primi lavori erano soprattutto disegni a penna e inchiostro o stampe come la satira grottesca Winged Hero (1905), ma nel 1914 quando visitò la Tunisia fu immediatamente colpito dall'intensa luce e dal colore: "Il colore si è impossessato di me", scrisse in quel momento. "Non devo più corrermi dietro, so che mi ha preso per sempre".⁶²

60 Si veda il catalogo della mostra "Klee e l'Italia", organizzata nella Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma (9 ottobre 2012-27 gennaio 2013). Catalogo a cura di Tulliola Sparagni e Mariastella Margozi, Electa ed. In www.gnam.beniculturali.it/getFile.php?id=1450 (consultato il 5 gennaio 2013).

61 Si vedano: Sparagni, in AAVV (2009) *op.cit.*: 32 e il catalogo della mostra *Paul Klee and his travels* (2002): 270.

62 Liddell (2002) "A traveller possessed by light", articolo su web. Testo originale: The travel theme of the exhibition is particularly useful in giving us insight into how he created his art. His trips to Tunisia and Egypt had a major effect on

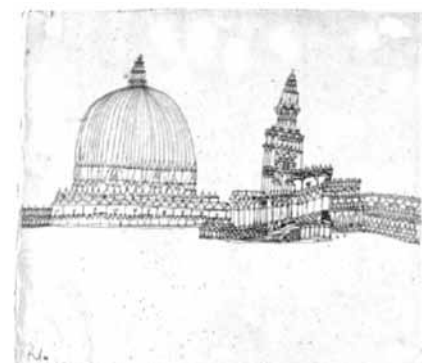


Fig. 48. Klee, *Raccolta dei limoni* (1937), acquerello su imprimitura su juta [70x46 cm, Collezione Fondation Pierre Gianadda, Martigny (Svizzera)]. In basso, *The Large Dome* (1927) penna su carta [26x30 cm]. Nel 1927 durante il suo viaggio in Italia, Klee eseguì diversi disegni dalla linea esile a matita e penna di architetture.



Fig. 49. Robert Delaunay, *La Portuguesa* (1916), cera su tela [180x220 cm, Madrid Colección Bornemisza]

Robert e Sonia Delaunay

Macke e Klee viaggiarono a Tunisi spinti dall'amico **Robert Delaunay**. Sia Robert sia sua moglie **Sonia**, non erano mai stati in Africa, ma avevano viaggiato nella penisola Iberica e avevano consolidato le loro idee sulla liberazione del colore.

Nel 1914, con l'inizio della guerra che li colse di sorpresa, i Delaunay passarono da San Sebastian a Madrid, poi a Lisbona e Porto. Viaggiarono varie volte tra Spagna e Portogallo, dove risiedettero fino al 1917.

In Spagna Robert apprese a usare la tecnica dell'encaustica, che gli permise moltiplicare la brillantezza dei colori dei suoi quadri. I Delaunay scoprirono nel Museo del Prado i maestri coloristi: Rubens e El Greco, che ispirarono a Robert ritratti come *Gitan* e poi una serie di *Femme nue assise lisant*, che evocano le forme sontuose del quadro di Rubens *Diana e Callisto*.

A Madrid Sonia seguì il ritmo del flamenco, poiché da tempo le interessava la rappresentazione plastica del movimento. Dipinse i *Cantanti di flamenco* (fig. 50), in cui sviluppò un vocabolario personale grazie al quale trasforma il ritmo dei cantanti in contrasti simultanei di colore, in una pura esperienza sinestetica.

Già nel 1913 Sonia aveva lavorato con le sinestesie realizzando insieme all'amico Blaise Cendrars il libro *La prosa del Transiberiano e della piccola Jehanne di Francia* (fig. 52). Per Cendrars il viaggio rappresenta la fonte principale di ispirazione della sua poesia. Nel libro che creano a quattro mani, un poema lungo due metri, testo e immagini sono in stretta relazione per produrre nel lettore una nuova emozione artistica attraverso il viaggio.

In Portogallo vivono a Villa do Conde. In una casa in riva al mare con spazi per lavorare su grandi dimensioni, i Delaunay dipingono moltissimo, immersi in una specie di bulimia dei colori.

La gamma cromatica si amplia, appaiono colori nuovi, assenti nell'ultimo periodo prima della guerra, molto più solari. Appaiono l'azzurro puro oltremare, il verde scuro, il beige e il marrone.

*La naturaleza nos alimentaba completamente, el cuerpo y el espíritu. Nuestra búsqueda de colores pudo encontrar en aquel mismo lugar aplicaciones espontáneas [...] En Portugal, más que en cualquier otro sitio, se nos permitía partir de lo real para desembocar naturalmente en lo abstracto, en los elementos esenciales, las formas circulares cuya línea no rompe el ritmo del color.*⁶³

Sotto l'influenza della luce e del colore portoghesi recuperano i temi che avevano già trattato all'inizio in Bretagna: scene folcloristiche di mercati,



Fig. 50. Sonia Delaunay (1915-16), *Cantanti di flamenco*, olio e matita grassa su tela [Lisboa Colecção Gulbenkian, 174x143 cm]



Fig. 51. Sonia Delaunay, *Marché au Portugal* (1915) gouache su carta, rinforzata su cartone [68x49 cm, Musée de Grenoble]

him. His early works were mainly pen-and-ink drawings or etchings like the grotesque satire, *Winged Hero* (1905), but in 1914 when he visited Tunisia, he was immediately struck by the intense light and colour: "Colour has taken possession of me," he wrote at the time. "No longer do I have to chase after it, I know that it has a hold of me forever."

⁶³ "La natura ci alimentava completamente, il corpo e lo spirito. La nostra ricerca di colori incontrò in quel luogo applicazioni spontanee [...] In Portogallo, più che in qualsiasi altro luogo, era possibile partire dal reale per arrivare naturalmente all'astratto, agli elementi essenziali, alle forme circolari la cui linea non rompe il ritmo del colore". Delaunay, Sonia (1978) *Nous irons jusqu'au soleil*: 75-76, in AA. VV. (2001) *Robert y Sonia Delaunay*: 45.



Fig. 52. Sonia Delaunay e Blaise Cendrars *La prosa del Transiberiano e della piccola Giovanna di Francia* (1913) gouache, olio, tipografia su carta [New York, The Museum of Modern Art]

nature morte. *La Verseuse* (fig. 55) di Robert si ispira ai *contrasti violenti di macchie di colore, di vestiti di donna, di mantelli splendidi con verde saporito e metallico, delle angurie*".⁶⁴

Le Marché au Minho e *Le marché au Portugal* (fig. 51) di Sonia riflette lo stesso interesse per l'arte popolare naïf, piena di colori, che sicuramente viene dai suoi ricordi di infanzia russa:

*Las casas multicolores de un blanco resplandeciente, de línea sobria, campesinos con trajes populares, telas, cerámicas con líneas de belleza antigua, de una sorprendente pureza, entre la masa de los bueyes hieráticos de cuernos enormes, se tiene la impresión de vivir en un país de ensueño.*⁶⁵

Robert rimase affascinato dalla luce brillante che trovò in Portogallo: *A la luz fría transparente de Madrid le sucede una serie de cuadros realizados bajo los rayos solares más humanos y más cercanos de Portugal.*⁶⁶ Robert non abbandonò mai la figurazione, e nei quadri di questo periodo unirà la cultura popolare portoghese con colori pieni di contrasti, come in *La Portuguesa* (fig. 49).

Sonia ricorda l'esperienza della vita portoghese con queste parole:

*Una vida de ensueño. Podíamos trabajar tranquilos de la mañana a la noche. La villa estaba encaramada sobre las dunas, mirando al mar, con cactus en flor en el jardín. Creía que estaba viviendo un cuento de hadas. Tan pronto como llegamos, me enamoré de este pueblo.*⁶⁷

64 AA. VV (2001) *op. cit.*: 151.

65 "Le case multicolori dal bianco splendente, dalla linea sobria, contadini con vestiti popolari, tele, ceramiche con linee dalla bellezza antica, di una purezza sorprendente, tra il volume dei buoi ieratici dalle corna enormi, si ha l'impressione di vivere in un paese di sogno". AA. VV (2001) *op. cit.*: ibidem.

66 "Alla luce fredda e trasparente di Madrid segue una serie di quadri realizzati sotto i raggi più umani e vicini del Portogallo". AA. VV (2001) *op. cit.*: 211.

67 "Una vita da sogno. Potevamo lavorare tranquilli dalla mattina alla notte. La casa era appollaiata sulle dune, guardando il mare, con cactus in fiore nel giardino. Credevo che stavo vivendo un conto di fate. Appena arrivammo, mi innamorai di questo paese". Delaunay, Sonia (1978) *op. cit.*: 37, in AA. VV. (2012) *Gauguin y el viaje exótico*: 211.



Fig. 53. Robert Delaunay, *Verseuses* (1916), a sinistra pittura a cera su tela [Paris, Centre Pompidou, 140x150 cm], a destra, olio su tela.



Fig. 55. Robert Delaunay, *Natures mortes portugaises* 1916, pittura a cera su cartoncino telato [Paris, Centre Pompidou]

Fig. 54. Robert Delaunay, *Giochi portoghesi* (1915) [Paris Centre Pompidou, 30x27 cm].



Fig. 56. Sonia Delaunay (1915) *Donne con angurie, studio per mercati*, gouache su tela [Lyon Musée Beaux Arts, 45x60 cm]



Fig. 57. Nolde, *Ragazza in piedi con pipa* (1913-14), acquarello su carta [Berlino Staatliche Museen]



Fig. 58. Pechstein (1918) *Natura morta con creazioni etniche*, olio su tela [Schleiwg Landesmuseen, 67x90 cm]

Die Brücke

Il sogno romantico dell'unità dell'uomo con la natura diventa nella Germania del decennio che precedette la prima guerra mondiale, un sogno e una nostalgia che interessa molti giovani artisti. La fondazione del gruppo di artisti del **Die Brücke** nel 1905 a Dresda segna l'inizio di questa nuova arte. Nel programma del 1906 si annunciava la nuova arte come "unmittelbar und unverfälscht", diretta e genuina. Il modello di tutti era Gauguin, che aveva attuato un radicale distacco dalla civiltà. Così in Germania, che possedeva ancora colonie in alcuni arcipelaghi del Pacifico, si trasfigurava la vita dei nativi dei mari del Sud come paradisiaca e incontaminata.

L'influenza del lavoro di Gauguin in questi artisti è evidente, poiché nel loro desiderio di ritorno alle origini il pittore francese era visto come un precursore artistico del cammino che tutti loro erano ansiosi di intraprendere. Gauguin era un esempio per il Die Brücke non solo per la ricerca di una nuova forma di espressione artistica liberata dalle regole accademiche, in cui l'artista ha diritto a deformare, ma anche perché era l'esempio di persona che aveva deciso di rompere con la moralità borghese per integrarsi con i popoli autoctoni della Polinesia.

Aumentano le pubblicazioni su quei posti e i musei etnologici acquistano ed espongono oggetti d'arte provenienti dall'Oceania, Africa in generale dalle regioni esotiche.⁶⁸ Molti artisti della Brücke sono interessati a

68 Il museo di Dresda espone nel 1910 una collezione di oggetti di arte tribale. Kirchner e Heckel soprattutto presero ad intagliare per proprio uso mobili e suppellettili alla maniera dei popoli primitivi. Si susseguono poi frequenti visite alle varie collezioni etnologiche del paese, dove i visitatori entusiasti riempiono i loro



Fig. 59. Nolde, *Fiori viola su verde e blu*, acquarelli e inchiostro di china su carta [Berlino, Kupfertischkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 33x44 cm]



Fig. 60. Nolde, *Ritratto di giovane uomo della Nuova Guinea con ornamento sul capo orecchino all'orecchio destro* (1913-14), disegno acquarellato, pennello, china e biacca [Berlino, Kunstmuseum, 47x36 cm]

raccolte etnografiche e musei con collezioni d'arte "primitiva" (fig 58). Nelle opere di Emil Nolde, anche prima del viaggio che intraprende nel 1913, fanno comparsa oggetti etnografici. Egli dedicò diversi studi sugli oggetti conservati al Museo Etnologico di Berlino, progettò anche una pubblicazione sulle manifestazioni artistiche dei popoli primitivi, poiché ne ammirava *l'assoluta originalità, l'espressione, intensa e sovente grottesca, di forza e di vita, resa in forme della massima semplicità*.⁶⁹

Sia Nolde sia Pechstein viaggiarono nelle isole del Sud, entrambi scrissero le loro memorie di quel viaggio decenni dopo il loro ritorno. Tuttavia il loro impatto con quell'estranee cultura esotica ebbe modalità differenti, e questo si riflette diversamente nella loro opera.

Emil Nolde

Emil Nolde intraprende un lungo viaggio tra il 1913 e il 1914, che lo porta da Berlino con la Transiberiana attraverso Mosca, la Siberia, il Giappone, la Cina, da dove inizia la traversata sino alle isole della Melanesia, all'epoca sotto l'amministrazione tedesca. Questa esperienza alimenta i suoi interessi per le qualità decorative dell'arte primitiva, favorendo la comparsa di elementi esotici nei suoi quadri, oltre ad accentuare la distorsione della prospettiva e l'uso eccessivo del colore steso a grandi pennellate.

album di schizzi degli oggetti che tanto li impressionano.

69 Nolde (1976) *Mein Leben*, Koln: DuMont, citato da Beloubek in AA.VV (2009) *op. cit.*

Nolde si reca nei posti dei mari del Sud che stavano subendo il colonialismo tedesco, per cui è testimone di un mondo che sta scomparendo sotto la brutalità della civiltà europea. *Il colonialismo è una brutale faccenda*, scrive nell'autobiografia, *una cosa è certa: noi sappiamo che gli europei sono la sfortuna dei multicolori popoli naturali - i giapponesi stanno seguendo fedelmente le nostre tracce. L'America ha già da tempo compiuto la sua parte.*⁷⁰

Per questo motivo si preoccupa di preservare e valorizzare l'arte delle popolazioni locali, crea una collezione etnica e documenta gli incontri e le emozioni del viaggio.

L'acquerello, tecnica molto amata dall'artista, è il mezzo con cui meglio riesce a captare l'atmosfera e la ricchezza umana e vegetale dei tropici. Si tratta di una tecnica che permette velocità di esecuzione e brillantezza cromatica, per cui è molto adatta per cogliere volti e gesti nella loro immediatezza quotidiana e nelle differenze etniche. Realizza moltissimi acquerelli, schizzi a pastello e alcuni dipinti sia del paesaggio con la vegetazione rigogliosa ricca di colori, sia soprattutto dei nativi.

Realizza un insieme di studi di teste degli indigeni delle diverse tribù (figg. 57-60-64), alcune ostili. La varietà delle tipologie, età, atteggiamenti di questi ritratti dei disegni in cui si distinguono le caratteristiche personali di ognuna delle persone. Si combinano qualità artistica e verismo documentale, egli stesso osserva:

*Como persona y como artista siempre he estado interesado en todos los estados de la existencia humana, desde un estado primordial hasta su disolución...En el viaje por los Mares del Sur pensé que me había ocupado de ese primer estado. Las enriquecedoras experiencias de este viaje permanecen con uno para siempre.*⁷¹

Alla spedizione medico-demografica partecipa solo come ospite, tuttavia si impegna a dare nei suoi acquerelli un'impronta etnografica e antropologica, con una marcata caratterizzazione delle fisionomie e dei costumi.

In realtà, il paradiso che sognava Nolde non si dimostra tale all'arrivo: vi sono grandi problemi sanitari ed è molto diffusa la malaria. Infatti, egli parte come ospite insieme a una spedizione che ha la finalità di determinare le cause della mortalità e della calante natalità di quelle popolazioni. Nonostante le circostanze difficili e la sua stessa permanenza nell'ospedale per un'infezione virale, Nolde nella sua autobiografia esalta la bellezza dei luoghi ma parla anche della difficile relazione con i nativi. Proprio questi acquerelli di volti, quasi fotografici e con un taglio frontale accentuato, dal segno rapido, dalla cromia parca (esclusi ovviamente quelli dedicati alla natura, che al contrario risplendono di colori) trattengono qualcosa dell'atmosfera tesa che in varie

70 Nolde (1976), *ibidem*.

71 "Come persona e come artista sempre sono mi hanno interessati tutti gli stadi dell'esistenza umana, da uno stadio primordiale fino alla dissoluzione...Durante il viaggio nei Mari del Sud ho pensato che mi ero occupato di questo primo stadio. Le esperienze arricchenti di questo viaggio rimangono con una persona per sempre". In AA.VV (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*: 159.

occasioni lo circondò durante la loro esecuzione, e che gli faceva ricordare lo sguardo selvaggio e ostile di pantere e leopardi (fig. 64).⁷²

Erano i nativi che lo interessavano massimamente: giovani uomini e donne con capelli neri o anche dipinti di rosso e adorni di fiori, i volti in parte coperti da pitture, dai nasi e dalle orecchie perforati da oggetti ornamentali. Per lui questi autoctoni rappresentavano l'ideale dell'"uomo preistorico" (*Urmenschen*).⁷³ In una lettera del marzo 1914 scriveva:

*Gli Urmenschen vivono nella loro natura, sono una sola cosa con essa, sono parte dell'intero universo. A volte ho come la sensazione che soltanto loro siano uomini veri, che noi invece si sia qualcosa come manichini deformati, artificiosi e pieni di boria.*⁷⁴

Nolde è sempre teso ad esaltare i suoi modelli "selvaggi", perché corrispondevano a quel che l'artista voleva esprimere con le sue opere, che dovevano essere *dure, possenti, interiori*.

*Dipingo, disegno e cerco di fissare qualcosa dell'Urwesen, dell'essere primigenio. Forse alcune cose sono anche riuscite, in ogni caso ritengo che i miei quadri di uomini primitivi e parecchi degli acquerelli siano così autentici e duri che è impossibile pensarli appesi in salotti profumati.*⁷⁵

Allo stesso modo nelle sue lettere condanna la devastante influenza della colonizzazione, con i fanatismi dei missionari, il saccheggio delle risorse economiche locali, così annotava:

*Viviamo nell'epoca dell'annientamento culturale delle popolazioni più deboli... Dopo poche centinaia di anni ricercatori e studiosi ruminano, si tormentano e scavano per afferrare a tentoni qualcosa del tesoro che possedevamo, dello spirito originario, e che noi oggi con leggerezza e senza vergogna distruggiamo.*⁷⁶

Con queste parole Nolde riassume il suo viaggio, alla ricerca di quell'elemento primigenio che ispirava tanti artisti della sua generazione.

Al rientro, nel 1914, Nolde e la moglie ebbero vari problemi, tra i quali il sequestro di quadri e maschere da parte delle autorità inglesi a Porto Said. Solo sette anni più tardi Nolde riuscì a ritrovare i quadri confiscati. Immediatamente dopo il ritorno, nel 1914-15, grazie agli schizzi a colori

72 Sparagni, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 34.

73 Il prefisso "Ur" esprime la nostalgia dell'artista alla ricerca delle origini, dell'esistenza che egli voleva raggiungere e rappresentare con la sua arte. Nietzsche ebbe influenza su tutti gli espressionisti, con il concetto dell'Ur-Ein (uno originario) designava l'origine metafisica del mondo.

74 Beloubek-Hammer, Anita, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 68.

75 Beloubek, *ibidem*.

76 Beloubek, *ibidem*.



Fig. 61. Pechstein, *Le bagniste* (1912), olio su tela [Madrid, Colección Bornemisza]
 Fig. 62. A destra, Kirchner, *La cala* (1914), olio su tela [146x123 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]

fatti nei mari del Sud riuscì a ricavare dei quadri che potessero documentare tutte le tappe del suo viaggio.



Fig. 63. Pechstein, *Casa comunale sull'isola di Palau* (1914) china su carta [Berlin Staatlichemuseum, Berlin, 21x17 cm]

Max Pechstein

Anche **Max Pechstein** viaggia insieme alla moglie nelle isole Palau, nel Pacifico del Sud, nel 1914 pochi mesi dopo Nolde. Anche per lui questo mondo totalmente nuovo, senza le costrizioni delle convenzioni europee, sarà romanticamente idealizzato come un paradiso terrestre. Così come Gauguin, si rese conto che l'esotismo della natura è la prima esperienza dell'*esotico* che si ha in queste terre.

Pechstein era da sempre un grande amante della natura, spesso si ritirava in remoti villaggi di pescatori nel nord della Germania o anche in Italia, dove fissava nei suoi quadri la vita semplice dei pescatori. Il modello di Gauguin, i cui quadri poté conoscere già nel 1906 a Dresda e successivamente durante un soggiorno a Parigi, fu decisivo nell'ispirargli il desiderio di una vita alternativa.

Il viaggio nei mari del Sud doveva allora essere il coronamento di un suo sogno. Fece soste in India, Cina e Filippine, fino a raggiungere l'arcipelago delle Palau, nella Micronesia occidentale, che come detto era colonia tedesca. È in quegli anni che, notevolmente ispirato dai suoi viaggi, crea i suoi lavori migliori, pieni di grande sensualità, di fascino per l'esotico e di ideali di comunione con la natura (fig. 61). Le sue opere tendono a diventare sempre più primitive, l'elemento decorativo finisce per prevalere su quello puramente emotivo. Il colore è ricco e modulato, ma più morbido rispetto ad altri pittori espressionisti, incorpora spesse linee nere che bloccano le forme in una strana immobilità, carica di stupore e contemplazione.

Traccia parecchi disegni e dipinge molti acquerelli raffigurando la vita sull'isola, i paesaggi (fig. 63) intaglia alcune sculture di legno attenendosi alla tecnica con cui gli indigeni preparavano i loro idoli.



Fig. 64. Nolde, Ritratti dei nativi dei mari del Sud (1913-14), acquarello e gouache bianco [Schleswig, Landesmuseen Schloss Gottorf, 50x37 cm]



Fig. 65. Nolde, *Donna seduta con bambino*, (1914) acquarello e tinta [Seebüll Nolde Stiftung, 47x35 cm]



Fig. 66. Kokoschka (1915) *Der irrende Ritter*, olio su tela [89x180 cm, Guggenheim Museum, New York]

I suoi acquerelli, a differenza di quelli coevi di Nolde, non hanno intenti di documentazione, ma fissano i momenti della vita quotidiana dei villaggi con tratti sintetici e veloci, cercando di esprimere quella *meravigliosa unità* e *sconfinata felicità* che l'artista provava a Palau.

Scrisse cinque anni più tardi: *Qui c'è l'unità di uomo e natura, lavorare, dormire, tutto è una cosa sola, tutto è vita*. Al rientro, come Nolde, portò con sé solo poche delle opere che aveva creato nei mari del Sud e cercò intensamente, ricorrendo a piccoli schizzi e alla memoria, di elaborare l'esperienza vissuta a Palau in dipinti, incisioni e sculture lignee. Ne vennero fuori, in pittura, paesaggi esotici intensamente colorati e accentuatamente decorativi, con palme e isolani a bordo d'imbarcazioni o intenti a cacciare uccelli.

Per lui non era questione di restituire autenticamente le impressioni vissute nei mari del Sud, bensì di dare prioritariamente espressione all'esotico in generale.⁷⁷

Oscar Kokoschka

Nel 1915 **Kokoschka** si ritrae come il cavaliere in *Der irrende Ritter*, che è simbolico e profetico (fig. 66). *Irrende* significa "errante" nel duplice senso di "essere in viaggio" ma anche di "sbagliare" ed "essere matto". L'artista errante lo è per l'irrequietezza del suo carattere e per il continuo

⁷⁷ Allo scoppio della prima guerra mondiale, Palau fu occupata dal Giappone e Pechstein finì in un carcere nipponico. Dopo diverse peripezie, riuscì a tornare in Germania, dove fu obbligato a prestare servizio militare. Finalmente, nel 1917 dopo il congedo, cercò di ritornare al suo idillio di vita paradisiaca e si ritirò in un piccolo paese del Baltico dove scrisse: "Vivo nell'ebbrezza, lavoro, mare, moglie, figlio, mastico l'aria e vorrei spezzare il pennello, tanta è la voluttà del creare".



Fig. 67. Kokoschka, *Esodo, Col de Sfa, nei pressi di Biskra* (1928) olio su tela [Franfurt, 89x131 cm]

girovagare da un paese all'altro, tra Austria, Germania, Cecoslovacchia, Inghilterra, Svizzera.

Il viaggio assume in quest'artista una dimensione esistenziale ed emotiva. Nel 1928 in compagnia di un amico della galleria Cassirer di Berlino, con la quale aveva stipulato un contratto, si reca in Algeria e Tunisia. Dopo in Egitto, Gerusalemme, Damasco, Atene e nuovamente nord d'Africa negli anni '30.

Esodo, Col de Sfa, nei pressi di Biskra (1928) (fig. 67) viene eseguito direttamente sul posto durante il primo viaggio. A differenza di Klee e Macke, che affidano le suggestioni tunisine ai piccoli album di disegni e acquerelli, Kokoschka viaggia con tele e cavalletto al seguito, dipingendo a olio luoghi e persone che lo colpiscono. A differenza della serie delle vedute di Dresda, dove il colore forte e puro è steso in larghe superfici, qui Kokoschka adotta una pennellata veloce e stenografica in cui si combina la spontaneità della tecnica ad acquerello con le complesse densità pittoriche.



Fig. 68. Matisse, *La bonheur de vivre* (1905) olio su tela [Merion Barnes Foundation, 176x240 cm,]

Henri Matisse

La luce e le atmosfere dei mari del Sud attraggono anche **Henri Matisse**. Quando Matisse crea *Le bonheur de vivre* (1905-07) (fig. 68) è in parte influenzato dai quadri che Gauguin aveva dipinto tra Pont-Aven e Tahiti. A San Francisco contempla diverse opere di Gauguin, così nel 1930 decide di imbarcarsi per Tahiti.

Matisse viaggia spesso, in un'intervista con Tériade spiega che il viaggio rappresenta per lui un periodo di riflessione in cui, interrompendo il lavoro, si allontana dai suoi quadri per guardarli da un altro punto di vista.

*Cuando se ha trabajado mucho tiempo en el mismo medio, resulta útil interrumpir en un momento dado el ritmo habitual con un viaje, que hace que ciertas partes de nuestro cerebro descansen y otras, hasta entonces reprimidas por la voluntad, afluyan. Y además, esta interrupción permite una vuelta atrás y, en consecuencia, un examen del tiempo pasado. Se reemprende luego el camino con mucha más seguridad cuando aquello que nos preocupaba antes de salir de viaje, y que sigue preocupándonos a pesar de la cantidad de impresiones recibidas de ese mundo nuevo en el que nos hemos sumergido, retoma posesión del cerebro.*⁷⁸

78 "Quando si è lavorato molto sullo stesso tema, conviene interrompere in un dato momento il ritmo di sempre con un viaggio, che permette che alcune parti del nostro cervello riposino e altre, fino ad allora represses dalla volontà, fluiscono. E inoltre, questa interruzione permette un riesame del tempo trascorso. Si riprende dopo il cammino con molta più sicurezza, quando ciò che ci preoccupava tanto prima di partire e che continua a preoccuparci nonostante la quantità di impressioni ricevute da questo mondo nuovo nel quale ci siamo sommersi, riprende possesso del cervello." Matisse (2003) *Escritos y opiniones sobre el arte*: 85.



Fig. 69. Matisse, *Nue bleu-Souvenir de Biskra* (1907) olio su tela [Baltimora, Museum of Art]

Molto spesso i suoi viaggi determinano un cambiamento e una svolta in situazioni di stagnazione artistica, in cui riflette su se stesso e il significato della sua arte.

Matisse credeva, come prima di lui Delacroix, che incisive impressioni di viaggio spesso avessero effetto nella creazione artistica molto più tardi. E in questo senso si era espresso poco dopo il suo ritorno da Tahiti: *J'espère que quelque chose va en passer dans ma peinture, plus tard [...] C'est dix ans après qu'on ne voit les couleurs dans mes tableaux.*⁷⁹ Infatti, la magia esotica che tanto aveva colpito Gauguin tarda a manifestarsi per Matisse, troppi inconvenienti lo distraggono e sono ostili ai suoi progetti.

Tra il 1906 e il 1913 intraprende una serie di viaggi che arricchiranno la sua conoscenza dell'Oriente, che con il contemporaneo Orientalismo diventa parte integrante della sua formazione. Nel 1906 viaggia in Algeria, nel 1911 in Russia, che aveva lo stesso fascino dell'Oriente, nello stesso anno si reca in Andalusia per visitare le architetture moresche, nel 1912 e '13 viaggia a Tangeri in Marocco.

Da quando nel 1832 era stato Delacroix, l'Algeria diventa una meta preferita dai pittori Orientalisti. A differenza di questi, però, Matisse non cercava la riproduzione del pittoresco, ma una forma nuova e diversa per esprimere l'esotico. Tuttavia era cosciente che per generare quella vista rinnovata sui posti era necessario rimanerci più tempo:

*J'y suis resté trop peu. L'oasis de Biskara est très beau, mais on a bien conscience qu'il faudrait passer plusieurs mois dans ces pays pour en tirer quelque chose de neuf et qu'on ne peut prendre sa palette et son system et l'appliquer.*⁸⁰

⁷⁹ "Spero che qualcosa succederà nella mia pittura, più tardi [...] È solo dopo dieci anni che ne vedo i colori nei miei quadri." Zutter, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 86.

⁸⁰ "Ci sono rimasto troppo poco. L'oasi di Biskara è bellissima, ma si è coscienti che



Fig. 70. Matisse, *Flores y ceramica* (1913): il color azzurro dominante e la struttura bidimensionale convertono lo spazio in un piano, che dimostra che durante l'esperienza africana l'atmosfera serena e l'armonia semplice dell'architettura orientale gli rivelarono un nuovo spazio plastico. La stessa atmosfera piana che si vede in *Le jardin en Issy* (1917) olio su tela [Basilea, 130x89 cm], molto simile al quadro *Acantos - paisaje marroquí* dipinto nel Marocco del 1912.

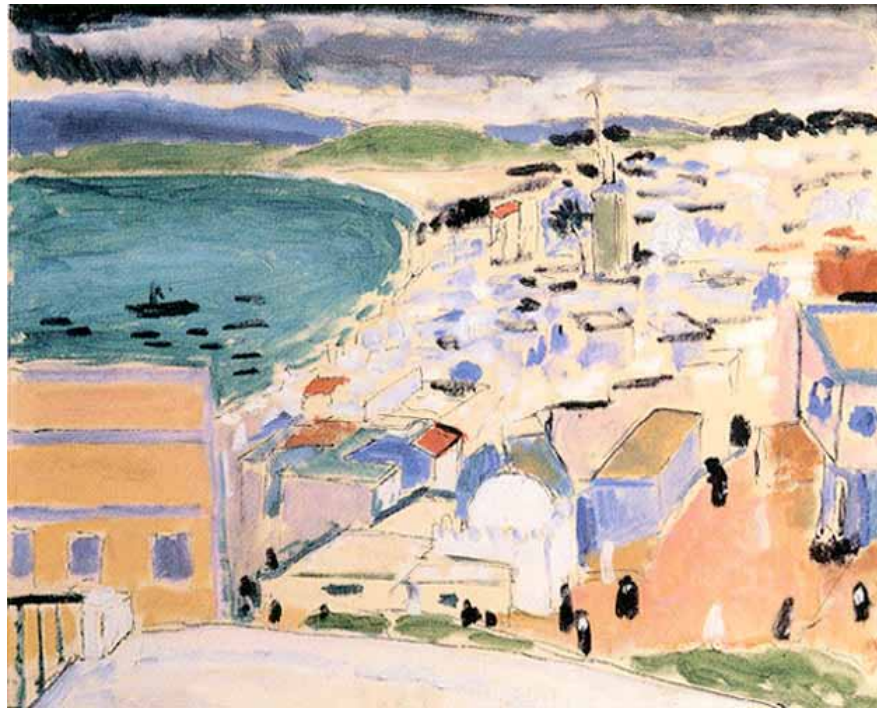


Fig. 71. Matisse, *Vue sur la baie de Tangier* (1912) olio, penna e inchiostro su tela [60x73cm, Musée de Grenoble]

Matisse ritornò dal viaggio senza aver dipinto nemmeno un'immagine. Era alla ricerca di una forma diversa d'approccio ai posti esotici, criticava il modo di fare degli Orientalisti che, secondo la sua opinione, unicamente si limitavano ad applicare metodi accademici e stile occidentali per la rappresentazione di soggetti orientali, senza prendere in considerazione le tradizioni e i manufatti del posto per dipingere dei quadri innovativi. Il viaggio in Algeria durante il suo periodo di formazione è il primo passo di una serie di contatti successivi con l'Oriente.

Al suo ritorno da questo viaggio dipinse *Nu bleu* (1906) (fig. 69), un lavoro che sembra rifiutare lo stile accademico della tradizione orientalista che segue il realismo e l'autenticità, ma che presenta una distorsione della figura e che si allontana dai canoni classici.

Nel 1911 viaggia a Mosca, dove rimane affascinato dalle icone e dai colori dell'arte tradizionale, il colore puro lo attrae e in un'intervista dice che per capire il colore bisognerebbe guardare ai primitivi.

*Les couleurs riches et pures des anciennes icônes, leur sincérité et leur spontanéité ont été pour lui une véritable révélation: c'est un art primitif mais authentiquement populaire. Il y a la source origine. Je la recherche en art. Il faut que le peintre moderne puise son inspiration chez ces primitifs.*⁸¹

bisognerebbe trascorrere diversi mesi in questi paesi per prendere qualcosa di nuovo e che non si può prendere la sua tavolozza e il suo sistema e applicarli.

81 "Il colore ricco e puro delle icone antiche, la loro sincerità e spontaneità sono stati per lui una vera rivelazione: è un'arte primitiva ma autenticamente popolare. C'è la sorgente d'origine. Io la cerco nell'arte. È necessario che il pittore moderno si ispiri a questi primitivi". Corm (2000) *"La révélation m'est venue de l'Orient" Matisse: 186.*

Considera le icone russe molto vicine all'arte orientale. Viaggia in Marocco seguendo l'illuminazione che viene dall'Oriente, che dà un'impronta profonda e duratura alla sua arte, si pensi alle *Odalische*. Egli stesso scrive: *La révélation m'est donc venue de l'Orient*.⁸²

Matisse, infatti, in Oriente trova una risposta alle sue ricerche artistiche, e la trova nell'arabesco, una forma d'arte decorativa propria dell'arte islamica. Più che la breve permanenza in Algeria, furono rivelatori i viaggi nel sud della Spagna per vedere monumenti islamici come l'Alhambra, o i viaggi in Marocco, nel 1912-13, che marcano per sempre la sua produzione artistica.

I viaggi in Marocco lo aiutano a riprendere contatto con la natura e ad acquisire una nuova visione della luce. Introduce soggetti che ha visto nei viaggi, le odaliche, le decorazioni arabeggianti, oltre ad esprimersi di più attraverso il colore, il nero e i contrasti forti. Egli è interessato agli aspetti formali della pittura più che dal soggetto in sé.

Tangeri, in particolare, è una città che ritroviamo nei racconti di diversi scrittori e artisti. Lo scrittore francese del XIX secolo **Pierre Loti** la battezza come "Tanger la blanche" ("Tangeri la bianca"). Tangeri è il crocevia di molti influssi culturali, ha una posizione geografica privilegiata, è da qui che nel 1325 Ibn Battuta partì nel suo viaggio alla scoperta del mondo. Tangeri diviene allora il paradiso per gli artisti, Delacroix vi si era recato per una missione diplomatica e la descrisse come *Paradiso degli artisti*.⁸³

Tangeri è città ispiratrice anche per Paul Bowles, anni dopo:

*Se dico che Tangeri mi colpì come una città dei sogni, lo dico nel vero senso della parola. La sua topografia era ricca di scene tipiche del sogno: strade coperte tipo corridoi con porte che si aprono in ogni lato, terrazze nascoste sotto il mare, strade composte solo da scalini, vicoli ciechi bui, piccole piazze costruite sopra terreni scoscesi tanto da sembrare scenari per balletti disegnati con una falsa prospettiva, con vialetti che danno accesso a diverse direzioni; così come il classico sogno fatto da tunnel, bastioni, prigioni sotterranee e scogliere a precipizio.*⁸⁴

82 Matisse (2003) *op. cit.*: 204. Questa famosa frase di Matisse è anche il titolo di una mostra organizzata a Roma nei musei Capitolini nel 1998 (catalogo a cura di Claude Duthuit, editore Artificio), e di una master's thesis nell'Università del Massachusetts, Corm (2000) *op. cit.*

Nell'esposizione erano messi a confronto oggetti orientali cui il pittore, direttamente o indirettamente, potrebbe essersi ispirato, per dimostrare l'importanza dell'influsso orientale nella sua opera.

83 Delacroix (1995) *Voyage au Maroc*.

Delacroix andò in Marocco in una missione diplomatica nel 1832. Tornò dal viaggio con quattro quaderni pieni di appunti e disegni che fece a Tangeri. Questi schizzi furono una costante sorgente d'ispirazione fino alla fine della sua vita. I diari di viaggio possono essere consultati a Parigi nel Cabinet des Arts Graphiques del Louvre.

84 Testo originale: "If I said that Tangier struck me as a dream city, I should mean it in the strict sense. Its topography was rich in prototypical dream scenes: covered streets like corridors with doors opening on each side, hidden terraces high above the sea, streets consisting only of steps, dark impasses, small squares built on sloping terrain so that they looked like ballet sets designed in false perspective, with alleys leading off in several directions; as well as the classical dream equipment of tunnels, ramparts, dungeons and cliffs." Bowles (1972) *Without stopping: an autobiography*.

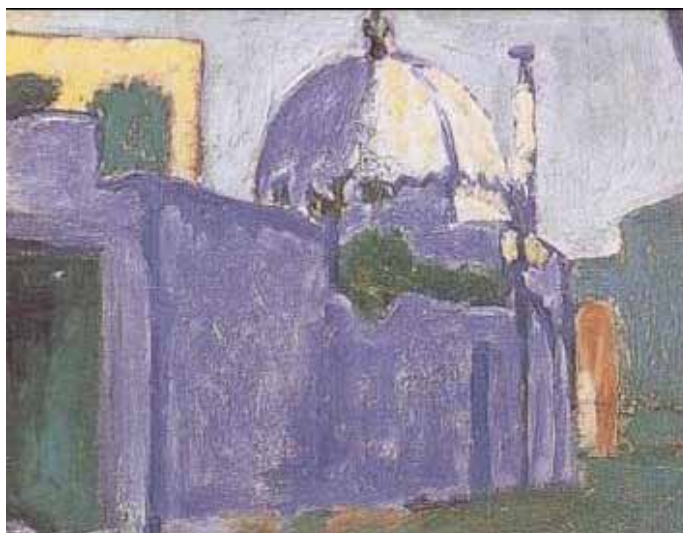


Fig. 72. Matisse, *Marabout* (1912) olio su tela [21x27 cm, Collezione privata]

Quando nel 1947 afferma *La révélation m'est venue de l'Orient* sicuramente lo fa ripensando a questi viaggi in Algeria e Marocco.

Il suo interesse probabilmente viene in parte anche da una mostra che nel 1910 a Munich presenta l'arte islamica. Rimasto affascinato, viaggia in Andalusia nello stesso anno e nel 1912, decide di partire per il Marocco.

Sono il libro di Pierre Loti e i diari di viaggio di Delacroix a ispirarlo, e mentre contemporaneamente con il nascente cubismo si fanno avanti nuove tendenze nella pittura, egli continua a lavorare dal naturale, concentrato sulla semplificazione delle forme, la chiarezza e la ricchezza del colore.

*I viaggi in Marocco mi aiutarono a [...] riprendere contatto con la natura meglio di quanto non lo permettesse l'applicazione di una teoria viva, ma un po' limitata come il Fauvisme. Ho trovato i paesaggi del Marocco esattamente come sono descritti nei quadri di Delacroix e nei romanzi di Pierre Loti. Un mattino, a Tangeri, mentre cavalcavo in una prateria, i fiori arrivavano all'altezza del morso del cavallo. Mi domandavo dove avevo già conosciuto una simile esperienza – era stata leggendo una descrizione di Loti in Au Maroc.*⁸⁵

Si possono individuare due fasi diverse dell'incorporazione dell'esotico nella sua pittura. La prima è del 1905-'06 in cui il paesaggio *fauve* rende il colore totalmente libero e l'arabesco si insinua nel marcare la differenza tra figura e fondo. La seconda, intorno al 1910, in cui la bidimensionalità decorativa si ritrova a metà strada tra l'astrazione e la rappresentazione.

85 Intervista con Tériade, in Matisse (2003) *op. cit.*

Credeva nel concetto romantico di “peintre voyageur”. Era convinto che si sarebbe arricchito e avrebbe tratto beneficio da una nuova cultura che gli avrebbe fornito quella distanza temporale e spaziale necessaria al rinnovamento del suo lavoro.

Per tutti questi motivi decide di partire in Marocco, a Tangeri, aperta ai viaggiatori e gli stranieri. D'altra parte era stato il suo amico pittore Marquet che, essendoci stato l'anno precedente, lo incitò ad andarci perché era rimasto affascinato dalla luce particolare.

A Tangeri si era recato per la luce, ma i primi giorni non fece altro che piovere, quindi disegnò due nature morte e non nascose la sua frustrazione di pittore in una lettera a Gertrude Stein:

*Dipingere è sempre un compito difficile per me. C'è costantemente una lotta, è naturale? Sì, ma perché avere tutti questi problemi, è così bello quando vien fuori naturalmente.*⁸⁶

Nella sua stanza d'albergo dipinge alcuni quadri con fiori (*Iris, calla e mimose*, fig. 73) dove è evidente l'influsso orientale nella resa bidimensionale dell'immagine, che ricorda un tessuto. Dopo circa tre settimane di pioggia, finalmente poté uscire per visitare Tangeri e vide il sole splendere. Aveva sognato la luce del Marocco e se l'era immaginata dai racconti di Loti e dai lavori di Delacroix. Era comunque conscio della sua situazione di turista, difficilmente assorbito dalla popolazione locale.

Fece diversi bozzetti con matita e acquerelli. Essendo schizzi eseguiti rapidamente, privi di correzioni o rimaneggiamenti posteriori, preservano e ci restituiscono oggi la risposta spontanea dell'artista agli stimoli del paese esotico:

Protetto dietro la mia irresponsabilità, io li amo i disegni, io li studio; vi cerco delle rivelazioni su me stesso. Li considero come materializzazioni del mio sentimento.

Il primo dipinto che rappresenta Tangeri fu *Vue sur la baie de Tanger* (fig. 71) le linee ad inchiostro rivelano la composizione da bozzetto. Dalla finestra dell'hotel *Ville de France* dipinge anche *Paysage vue de la fenêtre*, detto *Paysage en bleu* (fig. 74).

*Mon sentiment de l'espace ne fait plus qu'un depuis l'horizon jusqu'à l'intérieur de ma chambre... je n'ai pas à rapprocher l'intérieur et l'extérieur les deux sont réunis dans ma chambre.*⁸⁷

Si reca poi alla *Villa Brooks* con l'intenzione di dipingere i giardini, c'è una tale varietà di piante che trasforma Tangeri in un “paradiso terrestre”. I giardini costituiscono un posto tranquillo dove può dipingere in solitudine,



Fig. 73. Matisse, *Calle, iris e mimose* (1913) olio su tela [145x97 cm, Moscow Pushkin Museum of Fine Arts]



Fig. 74. Matisse, *Paysage vue de la fenêtre (o Paysage en bleu)* (1913) olio su tela [115x89 cm Moscow, Musée Pushkin of Fine Arts]

86 Lettera di Matisse a Gertrude Stein da Tangeri, 16 marzo 1912 (*Le Maroc de Matisse*, Gallimard, 1999: 148), in Corm (2000) *op. cit.*: 180.

87 “Il mio senso dello spazio non era altro che un orizzonte fino all'interno della mia camera... non devo avvicinare l'interno e l'esterno, entrambi sono riuniti nella mia camera”. Corm (2000) *op. cit.*: 181.

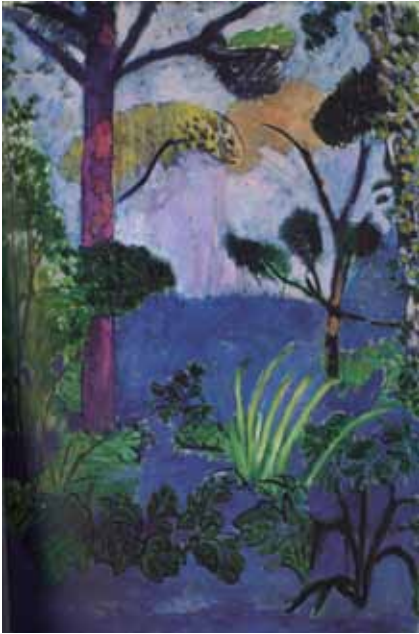


Fig. 75. Matisse, *Les Acanthes* (1912)
olio su tela [115 x 80 cm, Stockholm,
Moderna Museet]



Fig. 76. Matisse, *Zorah debut* (1912)
olio su tela [San Pietroburg, Hermitage
Museum]

qui realizza una serie che costituisce il *Trittico del giardino marocchino* (*Les Acanthes, Les Pervenches, Les Palmes*) (fig. 75). L'intensità della luce marocchina gioca un ruolo importante nell'astrazione dei dipinti.

Il primo impatto di Matisse con il Marocco, escludendo quello critico con le piogge torrenziali, fu dunque con la luce e la vegetazione.

Tutti i sensi di Matisse si erano risvegliati dopo il lungo periodo di pioggia, aveva sperimentato la luce e dalle sue qualità così leggere e delicate. Loti l'aveva così descritta:

*Sebbene si possano distinguere con estrema definizione i più sottili dettagli di ogni oggetto, la minima fessura in ogni muro, sono separati da noi da un'atmosfera simile a nebbiolina che dona una vaghezza alla loro base, e li rende piuttosto vaporosi. Sembrano come se fossero sospesi nell'aria.*⁸⁸

La qualità della luce gioca un ruolo molto importante nel modo in cui Matisse cerca di rendere i paesaggi e i ritratti che realizza a Tangeri. È molto importante anche nella semplificazione e astrazione dei suoi dipinti.

In Marocco Matisse dipinge anche dei ritratti. La tela allungata dei due ritratti di *Amido* (fig. 78) e *Zorah debout* (fig. 76) ricorda le icone russe, l'anno precedente aveva viaggiato in Russia definendola già "Oriente". La tavolozza di colori che Matisse usa è molto luminosa, il dipinto è molto espressivo e vitale. Zorah è la sua modella preferita che dipinge sulla terrazza, dove sembra lievitare (fig. 79).

Un altro dipinto con gente del posto, è quello di un uomo del Riff, che rappresenta un guerriero orgoglioso, *un meraviglioso uomo della montagna con occhi selvaggi che ricordano un felino*, come egli scrive.⁸⁹ Di quest'uomo realizza due versioni, in quella in piedi non c'è uso del color nero (figg. 80-81).

I bozzetti di Tangeri sono una risposta spontanea agli stimoli che questa città gli fornisce e che sperimenta passeggiando nella Medina. I disegni rappresentano il movimento della mano e non quello della testa. Su pagine bianche rappresenta le strade con le case cubiche della Casbah. Questi disegni sono caratterizzati dalla leggerezza delle linee.

Possono essere interpretati secondo una visione *Baudelairiana*, quando egli stesso scrive: *Cammino sempre alla ricerca dello stesso fine, che era basicamente la ricerca di me stesso attraverso i problemi di vari motivi.*⁹⁰

D'altra parte questi schizzi sono un'evoluzione delle lezioni ricevute da Gustave Moreau quando era studente di Belle Arti. Moreau spingeva i suoi studenti a disegnare non solo nel Louvre ma anche e soprattutto per le strade

88 Testo originale: "Although one distinguishes with extreme sharpness the slightest details of every object, the least crack in every wall, they are separated from us by vaporous mist that lends a vagueness to their bases, and renders them almost vaporous. They look as though they were suspended in the air", in Corm (2000) *op. cit.*: 184.

89 Testo originale: "A magnificent man from the mountain with savage eyes that makes one think of a feline". Agli occhi degli Europei i guerrieri Riffian rappresentano dei combattenti eroici che cercarono di difendere la loro terra dai coloni europei, in Corm (2000) *op. cit.*: 190.

90 Testo originale: "I walked always pursuing the same goal, that is basically the search of myself through the problems of various motifs", in Corm (2000) *op. cit.*: 192.



Fig. 77. Matisse, a sinistra, *Trois-etudes-de-Zorah* (1912) grafite; a destra, *Zorah jaune* (1912) olio su tela [Cowles collection]



Fig. 78. Matisse, *Amido* (1911) olio su tela



Fig. 79. Matisse, *Zorah-sur-la-terrasse* (1912) [115x100 cm Mosca, Museo Pushkin]



Fig. 80. Matisse, *Rifain assis* (1912-13) olio su tela [160x130 cm, Merion, PA, USA, Barnes Foundation]



Fig. 81. Matisse, *Rifain debout* (1912) olio su tela [146x97 cm, San Pietroburgo, Museo Hermitage]

di Parigi, applicando quelli che erano i consigli di molti manuali dell'epoca: *fai degli schizzi direttamente dalla natura, dalla strada, nella campagna, in qualsiasi posto tu vada*. Bisognerebbe osservare la vita quotidianamente e cercare di afferrare con il disegno i suoi eventi in modo spontaneo e fresco, con enfasi sull'effetto, infine, catturare *lo spettacolo della vita*, come diceva Eugène Carrière.

Delacroix aveva rappresentato Tangeri nei suoi disegni in movimento e disordine, mentre Matisse aveva preferito una visione più tranquilla. I bozzetti di Delacroix hanno una qualità più realistica rispetto ai quadri di Matisse, che sono liberi da ogni dettaglio del posto, perché lo spettatore possa riconoscere di quale parte della città si tratta. Sulla carta le linee tracciate a matita o a penna sono simboli di impressioni sublimite.

In "Note di un pittore", dice: ***I miei disegni sono la più pura traduzione delle mie emozioni.***

Matisse esplora la medina che disegna e dipinge, la visione più interessante è *Casbah Gate*, dove usa il colore in modo vivace; un altro posto riconoscibile è *Marabout*, del quale lascia anche numerosi schizzi. Il quadro fu probabilmente dipinto sul posto (fig. 72).

Il viaggio di Matisse in Marocco fu alla fin fine una meditazione sulla sua pittura. Quando cominciò la sua carriera di pittore era considerato un "fauve", liberò la pennellata e la tavolozza dalle costrizioni accademiche.

Nel momento in cui volle scappare dall'ambiente artistico di Parigi se ne andò a Tangeri. Qui fu sopraffatto da tante impressioni che disse: *La pittura si è definitivamente impossessata di me.*

In Marocco, in seguito alle sue riflessioni sull'arte Bizantina e Islamica, la sua pittura diventa più piana e astratta. Le sue meditazioni sullo sviluppo dello spazio nella pittura incominciano a prendere forma in questi quadri.

Il suo ultimo quadro, *Marocain café* (1913) (fig. 82) è la dimostrazione del conseguimento di questo nuovo modo pittorico. Le figure sembrano



Fig. 82. Matisse, *Marocain café* (1913) olio su tela.

fluttuare, sono immateriali e hanno perso ogni connotazione, l'immaterialità di questa immagine porta all'inizio della pura astrazione. Il colore, azzurro turchese, è un'influenza che viene certamente dalle ceramiche orientali. Da tale colore viene fuori una grande luminosità. Nel quadro sono rappresentati alcuni uomini tranquillamente seduti, Loti aveva scritto dei marocchini: *Hanno una certa indolenza, tranquillità e distacco da ogni cosa.*⁹¹

In definitiva, a differenza degli Orientalisti, s'interessa allo stile, alla parte formale della pittura, e non alla ricreazione dei soggetti. Delacroix aveva scritto di Tangeri: *Il pittoresco è da tutte le parti qui. Ad ogni passo s'incontrano dipinti che porterebbero gloria e ricchezza a venti generazioni di pittori.*⁹² Matisse partiva con un altro spirito: egli era totalmente concentrato sulla sua arte mentre era in Marocco, spese tutte le sue energie nell'esplorazione della poetica dello spazio nelle tele.

Come Gauguin aveva negato il pittoresco attraverso il rifiuto dell'illusione e l'uso di una pittura d'avanguardia, anche Matisse rifiuta il pittoresco a favore del *pittorico*, non era orientalista ma usò l'*orientalità*.⁹³

Matisse ritornò da Tangeri con ventidue dipinti e circa sessantacinque disegni. Tangeri per Matisse e la sua carriera di pittore attuò sia come stimolo per quello che egli vide, sia come conferma per l'applicazione di quelle lezioni che aveva imparato sull'arte Islamica nelle mostre in Europa. Fu affascinato dalla luce e dalle prospettive da sogno che lo portarono alla semplificazione delle sue composizioni così come a disporre i colori per velature e giustapposizioni. In più, le tecniche che sperimentò a Tangeri

91 Corm (2000) *op. cit.*: 196.

92 Delacroix (1998) *Souvenir d'un voyage en Maroc*.

93 Termine usato per giustificare l'uso dei motivi e dei soggetti orientali.

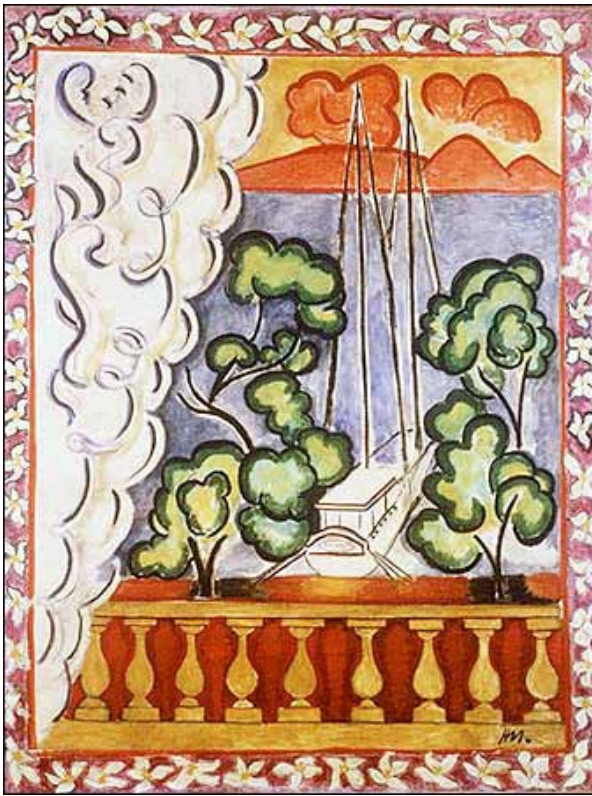


Fig. 83. Matisse, a destra e a sinistra, *Vue par la fenêtre à Tahiti* (1935)



Fig. 84. Matisse, bozzetto di *Vue par la fenêtre à Tahiti*.

furono di grande aiuto e influenza nei suoi lavori successivi. Pierre Schneider scrive: *La luce viene in un certo senso dai suoi viaggi in Marocco, perché è la consacrazione di una serie di particolari e fertili esperienze [...]* Un nuovo Matisse è nato a Tangeri.⁹⁴

Dopo i viaggi in Marocco, è affascinato dall'emisfero australe e progetta un lungo viaggio che dall'Atlantico, attraverso Stati Uniti e Panama, fino al Pacifico, originariamente doveva concludersi alle Galapagos. La mancanza di collegamenti navali con quelle isole, all'epoca inaccessibili, condusse l'artista verso Tahiti.

Qui scopre la luce, intesa come materia pura, e i colori della terra. Nel suo viaggio in Polinesia dipinge spesso la vista attraverso la finestra della sua stanza (fig. 84). Questi bozzetti gli serviranno più tardi per diversi dipinti, per il suo interesse per le finestre che *mi hanno sempre interessato perché costituiscono il passo tra l'esterno e l'interno*.

Questo viaggio fu importante in quanto lo aiutò a superare una fase di stagnazione e a raccogliere idee per la sua opera tarda.

Il viaggio, infatti, serve non solo per ritornare con occhi diversi al lavoro lasciato, ma anche per arricchire la propria immaginazione. *L'immaginazione di un uomo che ha viaggiato è molto più ricca di quella di un uomo che non ha mai viaggiato*, dice Matisse.

94 Schneider (1984) *Matisse*.

Scrisse diverse lettere alla moglie che era rimasta a casa cercando di renderla partecipe alle sue esperienze, in esse parla di sinfonia di colori e forme tropicali meravigliose. In queste lettere Pierre Schneider⁹⁵ intravede un ipotetico dialogo con Gauguin. Durante l'intera permanenza a Tahiti per Matisse è impossibile rinunciare a questo confronto.

Matisse non scrisse nessuna autobiografia, per cui i resoconti dei suoi viaggi possono essere ricostruiti solo attraverso le conversazioni con gli amici. Del viaggio in Polinesia parla di una bella vacanza, in ammirazione dei tramonti, del mare, delle palme, in fondo anche un po' noiosa, in una conversazione con Tériade confessa:

Sono troppo pittoresco perché il viaggiare possa darmi grandi cose. A Tahiti ho potuto apprezzare la luce, la luce come pura materia e il terreno corallino. Era superbo e noioso insieme. In quella terra non ci sono preoccupazioni mentre noi abbiamo i nostri problemi fin dalla più tenera età, probabilmente ci aiutano a tenerci in vita. Laggiù il cielo è bellissimo all'alba e non cambia fino a notte. Una simile immutevole felicità è noiosa.

Durante il viaggio dipinge molto poco, se si fa eccezione di qualche quadro non più grande di un palmo di una mano, tutti i quadri sull'Oceania successivi nascono dai ricordi.

Il viaggio a Tahiti fu diverso per Gauguin e Matisse: per uno fu una fuga dalla civilizzazione europea, parti per non tornare più nella sua terra, per l'altro fu un viaggio come turista in cerca di tranquillità, e le sue vacanze tahitiane durarono solo tre mesi.

Gauguin si integrò nella vita dei nativi, Matisse contemplò Tahiti attraverso la finestra del suo hotel, con la ringhiera che metaforicamente lo separava da questo mondo esotico. In entrambi i casi la decisione di viaggiare ai confini era determinata dalla stessa necessità di rinnovamento, dalla ricerca di nuovi stimoli per superare un blocco artistico in cui entrambi si trovano. Mentre per Gauguin la Polinesia rappresentò uno stimolo immediato alla sua creatività, in Matisse bisogna aspettare il suo rientro in Francia perché i suoi ricordi ritornino e influenzino le sue creazioni artistiche, ravvivati dalle fotografie e dai bozzetti presi sul posto.

Durante gli anni '30 nei suoi lavori il viaggio appena compiuto ha poco spazio, qualche acquaforte per le illustrazioni delle poesie di Mallarmé, una scultura (*Le Tiaré*)⁹⁶ e due dipinti entrambi intitolati *Fenêtre à Tahiti* (fig. 83).⁹⁷

95 AA.VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exotico*, op. cit.: 35-41.

96 La scultura *Tiaré* fu realizzata in Francia appena dopo in viaggio nei mari del Sud, e il titolo si riferisce alla gardenia taitiana, un brillante fiore tropicale aromatico. Associa liberamente la forma dei petali con una faccia, il naso e i capelli di una donna, creando una figura ibrida tra l'umano e il floreale, l'astrazione e la rappresentazione. Questa fu l'unica risposta immediata di Matisse agli stimoli provocati dalla natura esotica.

97 Il primo quadro è del 1935 in seguito a una richiesta di creare un cartone per la lavorazione di un tappeto da parte di Madame Cutolli, insoddisfatto dal risultato in tessuto nel 1936 dipinge una seconda versione, gouache su tela, che però non verrà mai intessuta.



Fig. 85. Matisse, *Océanie-la-mer* e *Océanie-le-ciel*. Stanza con le pareti decorate.



Fig. 86. Matisse, stanza in cui realizza i *papiers découpés*.

Habiendo trabajado cuarenta años en la luz y el espacio europeos, siempre soñé con que sería posible hallar otras dimensiones en otro hemisferio. Siempre fui consciente de otro espacio en el que avanzarían los motivos de mis ensoñaciones. Estaba buscando algo diferente al espacio real. De ahí mi curiosidad por el otro hemisferio, por un lugar donde las cosas pudiesen ocurrir de otro modo.

(debo añadir, además que lo no encontré en Oceanía)

*En el arte lo más importante es la relación entre las cosas- Los intentos de apoderarme de la luz y el espacio que me rodeaba excitaban mi deseo de verme rodeado de un espacio y de una luz diferentes que me permitieran arrebatarme más intensamente el espacio y la luz en los que vivo – o al menos ser más consciente de ambos. Por ese motivo, cuando estaba en Tahití, rememoré mis pensamientos y mis visiones sobre Provenza, para contrastarlos con fuera con los del paisaje oceánico.*⁹⁸

Interessanti per comprendere tutta la sua opera successiva sono i numerosi studi che compie su palme di cocco, foglie di banano e di albero del pane, su fiori esotici. Da questi disegni si può dedurre un interesse per forme e strutture nuove, come le palme di cocco, i cui tronchi elegantemente ricurvi anticipano un elemento formale dei suoi successivi *papiers découpés*.

In realtà ciò che interessa di più Matisse è il paesaggio, a differenza di Gauguin, più attratto dalle persone: *Lo que más me sonríes son las figuras* scrive Gauguin, mentre per Matisse sono il mare, i pesci, il vuoto senza oggetti, senza fondo, *prefiero los animales a los seres humanos* confessa Matisse alla moglie.

È solo a metà degli anni Quaranta, durante un periodo di riflessione sul contrasto tra disegno e colore, che i ricordi del viaggio a Tahiti riaffiorano e ritornano nei lavori di questo periodo che costituiscono una decisa svolta stilistica. Infatti, a partire dalle illustrazioni *Jazz* (1947) tutti i suoi lavori saranno sempre un inno alla natura e alla luce dei mari del Sud.

Nel 1946 confessa a Brassai come l'esperienza del viaggio in Polinesia sia finalmente diventata, dopo tanti anni, il fondamento del suo lavoro:

*I ricordi del mio viaggio a Tahiti sono riaffiorati solo ora, dopo quindici anni, sotto forma d'immagini ossessive: madrepora, coralli, pesci, uccelli, meduse, spugne... È davvero curioso che tutto l'incanto del cielo e del mare non mi abbiano esaltato subito. Tornai dalle isole con le mani completamente vuote...*⁹⁹

Come il Marocco negli anni dieci, Tahiti negli anni quaranta produce un radicale cambiamento stilistico, dovuto all'abbandono dei mezzi pittorici tradizionali a favore di *papiers découpés*, ossia delle tempere ritagliate e incollate. Con questa tecnica il colore prevale sul contorno e brilla liberamente, risolvendo quel contrasto con il disegno che negli anni

98 Matisse (1930) *Declaración a Tériade sobre el viaje*, in AA. VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*: 234.

99 Matisse, *Le chemin de la couleur*, citato da Sparagni, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 204.

precedenti Matisse aveva cercato di risolvere. Questa tecnica occupa l'ultima sua fase creativa con una descrizione della natura polinesiana sempre più lirica, luminosa e colorata. Le conchiglie imbutiformi che trova durante le sue passeggiate sulle grandi spiagge o immergendosi in mare, riappaiono come forme e modelli nella serie *Jazz*, che progetta nel 1944 in collaborazione con l'editore Tériade.

La possibilità di un'utilizzazione artistica di queste esperienze viene concretizzata in un colloquio che Matisse ha con Louis Aragon:

*Ce lagon permet au plongeur, peintre en vacances, d'analyser les qualités particulières de la lumière en même temps que celles de la végétation, de chatouiller sa rétine sensible par les impressions successives, par la qualité de la lumière sous l'eau et au-dessus de l'eau recherchées alternativement par la végétation particulière aux deux localités.*¹⁰⁰

Come Klee a Tunisi, sollecitato da Macke a rendere sulla carta l'incanto della notte africana, ammette la sua incapacità, così per Matisse la bellezza di Tahiti non si limita all'imitazione, ma a una rappresentazione che supera la soglia della figurazione.

Lagune, non siete forse una delle sette meraviglie del paradiso dei pittori?, affermava in *Jazz*, osservando nel 1947 che *occorre uscire dall'imitazione anche di quella della luce.*¹⁰¹

A Matisse è riuscito filtrare dalla memoria i suoi ricordi di viaggio, concretizzarli e renderli visibili in un medium artistico. Che le esperienze compiute nella Polinesia francese abbiano trovato in *Océanie* la loro piena espressione artistica è evidente nei lavori *Océanie, la mer* o *Océanie, le ciel* del 1946 che segnano una nuova fase creativa, quella dei *gouache in collage*, l'ultimo periodo dell'arte di Matisse (fig. 85).

L'artista esegue il suo progetto direttamente su due pareti contigue della sua stanza (fig. 86). Immobile nel suo appartamento a Montparnasse, Matisse cominciò a ritagliare carta bianca con silhouette diverse di pesci, conchiglie, stelle o uccelli, molte delle quali erano stilizzazioni dei disegni della Polinesia. In seguito chiedeva alla sua aiutante, Lydia Delectorskaya¹⁰² di attaccarli direttamente alle pareti del suo studio. Le serigrafie furono una copia fedele delle pareti di questa stanza, con un fondo beige che a Matisse ricordava la luce dorata di quei posti lontani.

Molto dell'effetto decorativo che ottiene deriva dai disegni organici e vegetali che aveva visto sui tessuti in Polinesia o dai *souvenirs* che si era comprato. Così come era successo con la decorazione islamica circa trent'anni prima, ora il disegno geometrico a fiori e ripetitivo delle tele polinesiane veniva distillato e stilizzato da Matisse in queste nuove composizioni.

Con la trasposizione delle impressioni visive che aveva ricevuto contemplando il cielo e la fauna sottomarina, Matisse arriva a una sintesi



Fig. 87. Matisse, *El esquimal* (1947)

100 Zutter, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 90.

101 Sparagni, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 38.

102 Grazie a lei, che gli fu aiutante in questa tappa, rimangono le testimonianze che dettagliano bene il processo della tecnica dei *papier découpés*.



Fig. 88. Matisse, *Ritratti di donne, studi per Ragazza con corona* (c. 1930), tinta [8x10 cm]



Fig. 89. Murnau, *Manifesto e scene dal film Tabú* diretto da Murnau (1936)

dei due elementi acqua e luce. *Ce panneau, imprimé sur lin - blanc pour les motifs, et beige quant au fond - forme, avec le second, une tenture murale composée au cours de rêveries venues quinze ans après un voyage en Océanie.*¹⁰³ Non si distingue più il cielo dal mare, i pesci e gli uccelli sembrano condividere lo stesso spazio: non si tratta più di rappresentare l'esperienza esotica vissuta, ma la purificazione dell'esperienza della natura tahitiana attraverso la memoria.

Anche nei lavori *El Esquimal* (fig. 87) e *Panel con máscara*, entrambi del 1947, è evidente l'influenza polinesiana: si uniscono maschere, silhouette di foglie di alberi del pane, tutti dipinti con verdi saturi, arancioni, azzurri, malva.

Verso il 1950 Matisse sperimenta un altro medium, ancora più adatto per esprimere la luce: per la *Chapelle au Rosaire* a Vence progetta una serie di vetrate. Le forme e i colori che Matisse rende luminosi e fa vibrare in questo spazio rappresentano la sintesi di tutte le fasi e di tutti i motivi artistici precedenti, incluse le impressioni accumulate nel viaggio del 1930. In una fase importante della sua opera tarda, esse segnano un punto culminante anche nell'elaborazione degli esiti di quel viaggio.

Wihelm Murnau

Oltre all'"incontro" con Gauguin, Matisse conobbe durante la sua permanenza in Polinesia anche il regista Friederich Wihelm **Murnau** e Robert **Flaherty**, che stavano girando il film muto *Tabú* (fig. 89). Girato interamente negli spazi naturali di questi luoghi, è un film che descrive la nostalgia del paradiso perduto per sempre. Matisse seguiva il regista e dice: *Me quedé impresionado al ver en Oceanía a un hombre que mantenía toda su energía en medio del torpor ambiental. [...] Tiene actores tahitianos a quienes forma pacientemente.*¹⁰⁴

Probabilmente anche Murnau era fuggito dalla Germania in cerca di attori non professionali per cercare di catturare lo spirito polinesiano senza contaminazioni occidentali; tutti i personaggi che appaiono nel film mai erano stati davanti a una telecamera. Con tutti questi stimoli Matisse realizza alcuni ritratti dell'attrice e dei paesaggi di Tautira.

Lasar Segall

Negli stessi anni, cambiando totalmente scenario, in Brasile, viaggia **Lasar Segall**. Segall fu pittore e scultore lituano che viaggiò in Brasile, dove si trasferì definitivamente nel 1923. In questi posti la sua arte, come egli stesso scrisse, conobbe *il miracolo della luce e del colore* ("milagre da luz e da cor") (figg. 90-91).

103 *Matisse et l'Océanie*, citato da Zutter, in AA.VV. (2009) *op. cit.*

104 AA.VV. (2012) *op. cit.*: 237.



Fig. 90. Segall (1913) *Paisagem-brasileira*.

Fig. 91. Segall (1924) *Menino con lagartixo*.

Vincent van Gogh

Rimanendo nel tema del colore e della luce, senza dubbio bisogna considerare l'importanza che ha avuto il viaggio in Provenza su **Vincent van Gogh**, per arricchire i suoi quadri di colori sempre più saturi.

I suoi quadri più conosciuti furono realizzati proprio durante la sua permanenza di tre anni nella Provenza. E' qui, sotto la luce intensa del sole del *Midi*, che dipinse i girasoli (fig. 97), le notti stellate e scrisse moltissime lettere che aiutano a comprendere meglio la sua pittura. Circondato da orti e alberi, Vincent scappò alla pressione della vita parigina, per stabilire il suo "studio nel Sud". Lavorò senza fermarsi dal momento in cui arrivò a Arles, un giorno di febbraio del 1888, cercando di dipingere i fiori freschi degli alberi contro un cielo azzurro intenso. In un mese realizzò circa quattordici dipinti di alberi in fiore, lavorava freneticamente perché i petali presto cominciavano a cadere, *estoy trabajando en nueve huertos: uno blanco, uno rosa, casi rojo; uno azul blanquecino; uno rosa agrisado; uno verde y rosa.*¹⁰⁵

Le lettere che scrive al fratello Theo sono un utilissimo strumento per capire passo passo il suo lavoro, le cose che l'emozionavano e si riflettevano nei suoi quadri, gli interessi e i paesaggi che vedeva nella sua permanenza nella Provenza.

105 Lettera a Bernard, 21 aprile 1888. *Van Gogh, Cartas desde Provenza* (1990): 33.



Fig. 92. Vincent van Gogh, *Orto con ciliegi in fiore* (1888)

Fig. 93. Vincent van Gogh, *La pianura della Crau* (1888)

*[...] Aquí en Arles he visto algunas espléndidas extensiones rojas de tierra plantada con viñedos, sobre un fondo de montaña del lila más delicado. Y los paisajes nevados, con las cimas blancas contra un cielo tan luminosos como la nieve, eran como los paisajes invernales que pintaban los japoneses. [...]*¹⁰⁶

*[...] comenzaré por contarte que esta región me parece tan bonita como Japón al menos en lo que concierne la limpidez de la atmósfera y los efectos animantes del color. El agua forma manchas de un esmeralda precioso y un azul rico en el paisaje, tal como lo vemos en los crespones [estampados japoneses]. Las puestas de sol tienen un color anaranjado pálido que hace que los campos parezcan azules.*¹⁰⁷

Fece un'escursione di pochi giorni al paese di pescatori di Saintes-Maries de la Mer, e questa fu la sua unica visita al Mediterraneo; così, a lui che aveva conosciuto le acque scure dei mari del nord, i forti colori del Mediterraneo causarono una grande impressione. Il Mediterraneo ebbe una grande influenza nell'opera di van Gogh: la luce forte lo affascinava e gli permise di esplorare gli effetti che poteva ottenere utilizzando colori complementari, azzurro e arancione, porpora e giallo, verde e rosso. Lavorò con estrema passione e velocità, esagerando quello che vedeva e i suoi dipinti assunsero una nuova spontaneità.

[...] El Mediterráneo tiene los colores del boquerón, quiero decir cambiantes. Nunca se sabe si es verde o violeta, ni

106 Lettera a Theo, 21 febbraio 1888. *Van Gogh* (1990) op. cit.: 29.

107 Lettera a Bernard, 18 marzo 1888. *Van Gogh* (1990) op. cit.: 30.



Fig. 94. Vincent van Gogh, *Peschi in fiore, ricordo di Mauve* (1888)



Fig. 95. Vincent van Gogh, *Barche da pesca sulla spiaggia* (1888)

siquiera puedes decir que sea azul, pues al momento siguiente la luz cambiante le ha dado un tinte de rosa, o gris [...] el cielo profundamente azul estaba salpicado de nubes de un azul aún más profundo, azul fundamental del cobalto intenso, y otras de un azul más claro, como el azul blanquinoso de la Via Láctea. En la profundidad azul las estrellas relumbraban, verdosas, amarillas, blancas, rosas, más brillantes, más relumbrantes como joyas que en casa podría llamárseles ópalos, esmeraldas, lapislázuli, rubíes, zafiros. El mar era azul ultramarino intenso, la playa una especie de violeta y bermejo pálido tal como yo lo vi [...] ¹⁰⁸

Un altro tema l'appassionò: la raccolta del grano. In una settimana dipinse dieci quadri. Gli interessava il cambio delle stagioni, perché simbolizzava la vita dell'uomo. Il grano giallo contro un cielo azzurro era un tema che lo entusiasmava. Il quadro *La pianura de la Crau* fu da lui stesso considerato uno dei migliori sull'estate. Gli stessi contrasti attrassero la sua attenzione quando in un giorno di agosto si fermò ad ammirare dei girasoli in un giardino. Essi simbolizzano il sentimento di Vincent verso la Provenza, rappresentano la luce del *Midi*.

Bajo el cielo azul, las manchas naranja, amarillo y rojo de las flores producen una brillantez asombrosa, y en el aire límpido hay una u otra cosa de más feliz, más encantados que en el norte. ¹⁰⁹

108 Lettera a Theo, 2 giugno 1888. *Van Gogh* (1990) *op. cit.*: 46.

109 Lettera a Theo, 8 agosto 1888. *Van Gogh* (1990) *op. cit.*: 55.



Fig. 97. Vincent van Gogh (1888) *Vaso con girasoli*, olio su tela.

Jean Dubuffet

Lo stesso spirito aveva animato Max Pechstein, lo ritroviamo in **Jean Dubuffet** che cerca di vivere come la gente del luogo, assimilarne il pensiero e la lingua, senza intenzioni etnografiche. Egli si reca tre volte in Algeria in lunghi soggiorni di sei mesi dal 1947 al 1949. Come molti artisti dell'informale, è interessato alla materia e l'inclinazione per una "estetica del brutto" si rafforza con immagini sempre meno figurative, a volte solo segni brutali e visi trasfigurati.

Realizza una serie di *gouache* (figg. 98-99) color terra in Algeria con beduini, cammelli e oasi, ma soprattutto i suoi lavori sono un canto alla materia del deserto, alla sabbia e alla terra. Tutti i viaggi che compie in nord Africa testimoniano la sua volontà di dare un'impronta più genuina e meno "patinata" all'arte, sforzi che si intrecciano con la nascente *Art brut*.

Dubuffet stava cercando una diversa via della creatività corrispondente a una diversa condizione dell'artista, per questo voleva azzerare il sapere della tradizione, fare *tabula rasa* delle idee ricevute, e trovò giustamente nel deserto il luogo simbolico e insieme reale di questa condizione.

L'intellettuale va pazzo per le idee, scriveva, *è un grande masticatore di idee*. Il deserto invece si identifica con lo stato dell'allucinazione. La sabbia, la cangiante fissità delle sue distese, delle sue dune modulate dal vento, sono la materia e il colore nelle sue opere, le cui rappresentazioni affiorano come figure estranee a ogni grammatica visiva.

Tutti questi artisti scoprono la calda luce del Mediterraneo, con paesaggi contemporaneamente dolci e violenti, i colori intensi e le atmosfere fiabesche del Medio Oriente e in tutti il viaggio assume una notevole influenza sul loro stile, cambiando le tonalità cromatiche



Fig. 98. Dubuffet, *Arabo e palma* (1948) pittura alla colla su carta [Milano coll. privata, 44x55 cm]

Fig. 99. Dubuffet, *Cammelliere con due cammelli* (1948) gouache [Parigi coll. privata, 45x56 cm]

Per concludere questa prima parte, bisogna considerare la nascita della fotografia, che ha luogo in questi anni. La **fotografia** di viaggio nasce nel momento stesso in cui viene inventata, infatti solo tre mesi dopo che Daguerre aveva annunciato la sua scoperta nell'Istituto di Francia (1839), in Egitto Horace Vernet e Frédéric Goupil-Fesquet sperimentano il dagherrotipo, e sempre in Egitto la serie fotografica di Francis Frith segue di pochi anni gli ultimi disegni realizzati sul posto da David Roberts¹¹⁰ senza ausilio della macchina fotografica.¹¹¹

Parallelamente, in Grecia, il francese Pierre Gustave Joly de Lobinière faceva altri dagherrotipi nell'Acropoli di Atene.¹¹²

L'invenzione della macchina fotografica era un passo successivo nell'evoluzione della creazione di immagini legate al viaggio.¹¹³

D'altra parte ci sono anche molti artisti che usano la fotografia per realizzare i propri lavori ed evitare di viaggiare. Gustave Moreau usava spesso le fotografie che venivano pubblicate sulla rivista illustrata *Le Magasin Pittoresque*. Il legame che unisce fotografia e pittura è molto stretto, e se da una parte ci sono molti artisti che ne fanno largo uso per aumentare la profusione di dettagli e creare quadri molto precisi, dall'altra ce ne sono altri, come Baudelaire e Ruskin, che pongono in dubbio l'uso della fotografia da parte di pittori per creare immagini che erano, in fin dei conti, solo delle copie e non interpretazioni personali.

110 Cfr. IV.3 - David Roberts: *lo sguardo accurato nei disegni*, pag. 355.

111 Scharf (1994) *Arte y fotografia*: 84.

112 Osborne (2000) *Travelling Light, photography, travel and visual culture*. In questo libro viene studiato il rapporto tra due fenomeni centrali della cultura moderna: il viaggio e la fotografia. Già dalla sua apparizione, la fotografia ha giocato un ruolo importante nella crescente letteratura di viaggio.

113 "Clearly, the medium was a product of a need. The invention of photography was a leap in the evolution of types of image-making long associated with travelling. Indeed travel and the making of visual images have always cohabited at the core of the general process of modernity", in Osborne (2000) *op. cit.*: 19.

Dada

Nel XX secolo, il viaggio torna a interessare gli artisti. Nel 1924 i **dadaisti** parigini organizzano vagabondaggi a cielo aperto, così scoprono nel camminare una componente onirica e surreale e associano questa esperienza alla *scrittura automatica* nello spazio, capace di svelare le *zone incoscienti* dello spazio e le *parti oscure* della città.

Edward Hopper

I luoghi di passaggio, i *non-luoghi*, cioè le stazioni di servizio, i mezzi di trasporto vengono “celebrati” nei quadri di **Edward Hopper**. Il tema dominante è la solitudine, l’isolamento, i protagonisti dei quadri hanno tutti l’aria di essere lontani da casa e assorti nei loro pensieri. D’altra parte,

*I viaggi sono levatrici del pensiero. Pochi luoghi risultano più favorevoli di un aereo, una nave o un treno in movimento al conversare interiore. Tra ciò che abbiamo davanti agli occhi e i pensieri che coltiviamo nella mente esiste una correlazione singolare: spesso i grandi pensieri hanno bisogno di grandi panorami, quelli nuovi di nuove geografie, e le riflessioni introspettive che rischiano di impantanarsi traggono vantaggio dal fluire del paesaggio. [...] Pensare riesce meglio quando parti della mente hanno obiettivi diversi, come ascoltare della musica o seguire un filare di alberi.*¹¹⁴

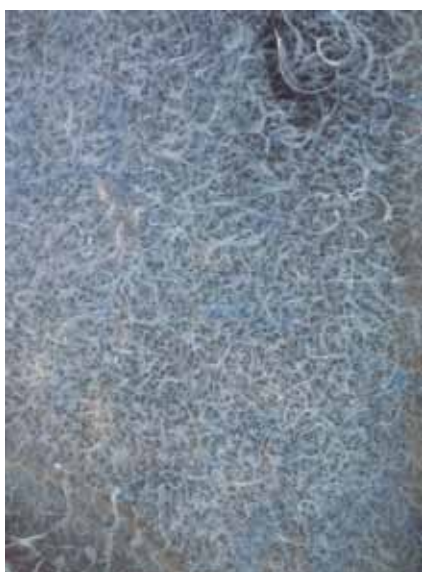


Fig. 100. Tobey, *Polvere del mondo II* (1957) tempera su carta [Münster Collection, 67x50cm]

Da quando nel 1925 Hopper compra la sua prima automobile, trascorre sempre qualche mese all’anno in viaggio, dipingendo e disegnando schizzi nelle stanze di motel, per strada e nei *diners*, nei luoghi di transito.¹¹⁵

In questi paesaggi derisi e ignorati, Hopper trovava la poesia, quella dei motel, dei piccoli ristoranti al bordo della strada. I titoli dei suoi quadri indicano un interesse nei confronti di cinque diversi tipi di luoghi attinenti al viaggio: alberghi (*Stanza d'albergo*, 1931; *Finestra d'albergo*, 1956; *Western Motel*, 1957), strade e distributori di benzina (*Strada del Maine*, 1914; *Benzina*, 1940; *Strada a quattro corsie*, 1956), *diners* e *self service* (*Distributrice automatica*, 1927; *Self-service illuminato dal sole*, 1958), panorami dai treni (*Casa vicino alla ferrovia*, 1925; *Verso Boston*, 1936) e viste all’interno dei treni (*Locomotiva*, 1925; *Scopartimento C*, 1938; *Carrozza con sedili*, 1965).

Nei *diners* ai lati della strada, nelle caffetterie aperte fino a tarda notte, negli atri degli alberghi e nei bar delle stazioni possiamo stemperare il senso di isolamento che ci coglie nei luoghi pubblici e recuperare così un senso di appartenenza.

114 de Botton (2002) *op. cit.*: 33-58.

115 Cfr. IV.3 - *Edward Hopper: un americano a Parigi*, pag. 365.



Fig. 101. Edward Hopper, *Locomotive* (1925) acquerello su carta, e *Scompartimento C* (1938), olio su tela.

Joan Mirò e Shuzo Takiguchi

Nel secondo dopoguerra, è grazie alla diffusione di massa della possibilità di evadere che gli artisti fanno sempre più del viaggio una necessità espressiva. Quindi il viaggio continua a influenzare le scelte linguistiche degli artisti.

Un caso particolare è quello dell'incontro di due culture tra il pittore catalano **Joan Mirò** e il poeta e critico giapponese **Shuzo Takiguchi**. Per entrambi viaggiare in terre lontane permise non solo l'ampliamento dei propri orizzonti intellettuali ma dette anche l'opportunità di iniziare nuove imprese artistiche. Entrambi fecero viaggi verso paesi la cui cultura li aveva da sempre attratti, per ritrovare i propri interessi e anche per stringere rapporti personali fruttuosi, come quello che finì per unire il poeta e il pittore. Fu il viaggio che rese possibile l'incontro tra i due artisti, che permise a Mirò di avvicinarsi all'anima della poetica giapponese che tanto ammirava nella realtà quotidiana, che gli permise di contemplare il modo di lavorare dei calligrafi. Realizzarono lavori in collaborazione, in cui ognuno cercò di assorbire l'identità dell'altro, di essere creativo e promuovendo l'intercambio culturale a livello internazionale.

Mark Tobey, Georges Mathieu

Mark Tobey era studioso di calligrafia cinese e si recò in Giappone, in un monastero zen vicino Kyoto. La sua opera ha sempre un carattere orientale.

Georges Mathieu traduce la sua esperienza giapponese nei modi di una performance pittorica, di forte animazione teatrale. Parte nel Giappone nel 1957, ma durante tutti gli anni precedenti aveva studiato la calligrafia orientale.



Fig. 102. Mathieu, *Senza titolo* (1959) china colorata su carta [48x33cm, Collezione privata]



Fig. 103. De Staël (1953) *Paesaggio del sud*, olio su tela



Fig. 104. De Staël (1953) *Agrigento*, olio su tela.



Fig. 105. De Staël (1953) *Agrigento*, olio su tela.

Nicolas De Staël

Nicolas De Staël, artista russo stabilitosi a Parigi, viaggia a metà degli anni '30 in Provenza, Spagna e Marocco, fino ad arrivare alla sua più profonda fonte d'ispirazione: il Sud inondato di sole.

Dal 1952 comincia a dipingere *en plein-air*, riempiendosi le tasche di tubi di colore, con tavole delle dimensioni di 12-22 cm si avventurava in diversi posti della Francia, ritornando nello studio con lavori dagli spessi strati.

Nel 1953 si reca nel sud d'Italia, in un viaggio di un mese in Sicilia, Napoli e Pompei, e rimane profondamente influenzato dalla qualità della luce e i colori. Parla di sere in cui il cielo si tinge di giallo, il mare è rosso, e la sabbia color violetto. Riempie block-notes di appunti, vive intensamente i luoghi e non dipinge fino al suo ritorno in Francia, dove incomincia lentamente lo sviluppo delle tele basandosi sugli schizzi e i ricordi.

I suoi quadri da questo momento acquistano una grande trasparenza grazie alla luce, che apporta una vitalità e una vibrazione fino a quel momento mai raggiunte. Cieli, terra, edifici, mare vengono espressi attraverso larghe bande di colore steso con spatole e di diverso spessore, i colori usati sono soprattutto rossi, arancioni, verdi e gialli luminosissimi (figg. 103-104-105). Si assiste a un cambio del colore verso una nuova luminosità della tavolozza: dalle tonalità scure e terrose, con predominanza di grigi, si passa ai vibranti gialli, bianchi, rosa.

Mario Schifano, Aldo Mondino, Alighiero Boetti, Luigi Ontani

Mario Schifano aveva *l'Asia dentro di sé, con la sua pigrizia, l'indolenza e il senso molto buddista della relatività delle cose del mondo*. Negli anni '70 viaggiò attraverso l'India, il Laos e la Thailandia.

Per **Aldo Mondino** l'esperienza del viaggio esotico comincia verso la metà degli anni Ottanta. Prima di partire per Marocco e Palestina aveva preparato la sua iniziazione all'orientalismo sulle tracce di Delacroix, cioè da pittore occidentale. Ma l'incontro vero con quei paesi segna una svolta: Mondino sente che la concentrazione, l'intensità, il trasporto della preghiera sono l'equivalente *dell'attenzione nel dipingere in modo concettuale*.¹¹⁶

Alighiero Boetti scrive:

Fin dalla mia adolescenza ho amato viaggiare. Ero affascinato dal taoismo, dal buddismo [...] Ma in realtà io mi sono interessato all'Esotico a quindici anni, grazie agli acquerelli marocchini di Paul Klee. Questi era nato un 16 dicembre, come me, e ciò facilitava la mia identificazione di adolescente.

Si reca in Afghanistan, sceglie le tele, la stesura dell'ordito, definisce i colori e fa tessere sul posto da donne afgane degli arazzi.

Luigi Ontani scrive:



Fig. 106. Alighiero e Boetti (1978) mappa, ricamo su tela di lino [Milano collezione privata, 170x212 cm].

116 Spadoni, in AA.VV. (2009) *op. cit.*: 44.



Fig. 107. Ontani, *Pedoninfiniti*, china acquerello, [coll. artista, 53x38 cm]

*In Oriente c'è ancora una dimensione particolare, un'illusione che non ritrovo da nessun'altra parte, non è un incantamento ma un respiro spirituale che diventa esempio di diversa contemporanea civiltà [...] Viaggiando porto con me e raccolgo cartoline e riproduzioni d'arte e altre immagini d'ogni tempo, per compagnia, stimolo, promemoria.*¹¹⁷

Il viaggio diventa la ricerca di un sapere diverso. Egli sviluppa un lavoro che cerca un dialogo tra la pittura e la performance. I suoi *tableaux vivants* sono caratterizzati dal posto centrale che egli occupa, prendendo i tratti di eroi storici, mitologici o religiosi. Tra esotismo e ibridazione, il tema del viaggio è al centro del suo lavoro (fig. 105).

Land Art. Richard Long e Hamish Fulton

Negli anni '60 e '70 si rafforza ancor più la predisposizione al viaggio tra gli artisti che, per mettere in gioco la propria creatività, presero a dirigersi ad Oriente, nelle diverse patrie delle civiltà più antiche, dove, con nuove esperienze e imprevedibili incontri, potevano guardare nell'anima umana le sue intense energie e le armonie profonde. Furono quelli gli anni nei quali l'idea stessa del viaggio diventerà *work in progress*: costume e prassi. Negli esponenti della **Land Art**, le opere trasmutano nelle "trasformazioni del paesaggio", come per Richard Long per il quale l'atto stesso del camminare si identifica con l'opera d'arte.

Il viaggio in sé e per sé può diventare già un'arte, se l'accompagna il desiderio di trasmettere qualcosa di ciò che si è visto e vissuto, prolungandone l'effetto esperienziale e partecipativo.

Nella seconda metà del XX secolo si considera il camminare come una delle forme che gli artisti usano per intervenire nella natura. Nel 1966 viene pubblicato nella rivista *Artforum* il racconto di viaggio di Tony Smith lungo una autostrada in costruzione.

Intorno agli anni '60 **Richard Long** e **Hamish Fulton** realizzano lavori in cui l'atto del *camminare* è alla base e viaggiano attraverso diversi territori. Hamish Fulton interpreta l'atto del camminare come una celebrazione del paesaggio non contaminato (*gli spazi aperti stanno scomparendo ogni volta di più*), i suoi lavori sono accompagnati da una preoccupazione ambientale ed ecologica, così scrive:

Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]. Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que dejar el él son las huellas de nuestros pasos.

Mentre per Fulton il corpo è solo uno strumento di percezione, per Long è anche uno strumento di disegno. In Fulton la rappresentazione dei posti attraversati si conclude con immagini e testi che testimoniano l'esperienza del camminare, frasi e segni. Come le poesie zen, le sue brevi frasi fissano l'immediatezza dell'esperienza e la percezione dello spazio.

¹¹⁷ Spadoni, *ibidem*.

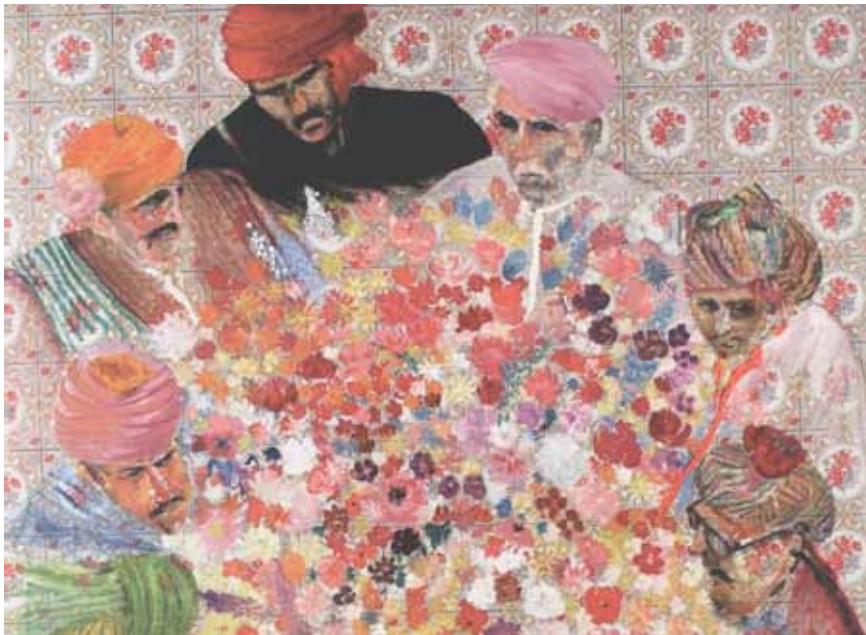


Fig. 108. Aldo Mondino (2001) ciclo *Flowers (gli adoratori dei fiori)*, olio su linoleum [190x103 cm, Milano Archivio Mondino]

Il camminare per Fulton è come il movimento delle nubi: non lascia tracce né sul suolo né sulla mappa, *Walks are like clouds, they come and go*.

Mentre in Long il viaggio in se stesso si trasforma in un disegno sul paesaggio, sul territorio; la natura è Terra Madre sulla quale si può passare, disegnare figure, muovere pietre, ma non trasformarla radicalmente. I lavori di questi artisti non incidono in profondità la superficie, ma solo trasformano in modo reversibile la superficie.¹¹⁸

Richard Long raccoglie oggetti, pietre, durante il viaggio e realizza, nel 1967 “A Line Made by Walking” (fig. 109), una linea retta “scalpita” nel terreno dopo aver calpestato l’erba. Il risultato di quest’azione rimane registrato solo da una fotografia, perché la stessa linea sparirà quando l’erba tornerà a crescere. L’artista stesso dice: *Ho scelto di far arte camminando, utilizzando linee e recinti, o pietre e giorni*.

Entrambi usano le cartografie per rappresentare le loro esperienze. Allora, se nel XVII secolo gli artisti usarono le mappe per recarsi direttamente sul posto e conoscerlo attraverso uno sguardo descrittivo, ora queste stesse mappe, insieme a foto, sono usate come elementi espressivi da parte di alcuni artisti. Italo Calvino scrive, a proposito della cartografia, del percorso e del racconto:

La forma più semplice di mappa geografica non è quella che attualmente sembra la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie della terra come se fosse vista da un extraterrestre.

La prima necessità di fissare i posti in una mappa è legata

118 Careri (2002) *Walkscapes—El andar como práctica estética*: 149-56. Questo libro è molto interessante perché ha un’ampia bibliografia su artisti della *Land Art*.



Fig. 109. Long (1967) *A line made by walking*.

al viaggio: è il memorandum della successione di tappe, il tracciato di un percorso.

*[...] La necessità di riassumere in una immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio è all'origine della cartografia. [...] In definitiva, la mappa geografica, anche se statica, presuppone una idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è una odissea.*¹¹⁹

Durante i viaggi in tutti questi artisti si sovrappongono grandi quantità di emozioni, sensazioni, immagini, percezioni e, pertanto, conoscenze. *Il viaggio è una parola che abbraccia tutto. La vita stessa è un viaggio, dice Fulton.*¹²⁰ O, ancora, Robert Smithson: *Il camminare condizionava la vista, e la vista condizionava il camminare, fino al punto che sembrava che solo i piedi fossero capaci di guardare.*



Fig. 110. Aldo Mondino (2001) ciclo *Flowers (gli adoratori dei fiori)*, olio su linoleum [170x130 ciascuno dei 12 dipinti cm, Milano Archivio Mondino]

119 Calvino (1984) "Il viandante nella mappa", in *Collezione di sabbia*.

120 Fulton, Hamish (2005) "Switzerland", in *Exit*, 19: 152.

Oggi, però, che significato ha il viaggiare, che senso ha per l'artista contemporaneo? Sicuramente, grazie a internet e alle innumerevoli pubblicazioni sul tema, è molto facile viaggiare senza spostarsi da casa; rimangono pochissimi i luoghi ancora da visitare, quelli che sono riusciti a sfuggire alla messa in scena dei mezzi di comunicazione di massa.

La pratica del viaggio si è diffusa in modo enorme; recentemente con i voli *low cost* è anche cambiata tutta l'impostazione del viaggio: non si viaggia più verso una meta scelta, verso un posto sul quale si sono raccolte informazioni, ma la scelta è sempre più dovuta al caso, determinata dalle offerte a basso prezzo e dalle destinazioni che casualmente si trovano in internet a prezzi accessibili. E' cambiato il modo di viaggiare: gli aerei a basso costo sempre più frequenti e ormai presenti anche nelle città periferiche, permettono spostamenti rapidi e permanenze brevi, come se il viaggio avvenisse in auto o in pullman.

Dal momento che non è necessario recarsi personalmente in un luogo per conoscerlo grazie alla diffusione di pubblicazioni su ogni punto della terra, e considerando che il viaggiare è una pratica sempre più frequente, allora si deve pensare che il motore che muove il viaggiatore oggi non è più, o non è più soltanto, il desiderio di informazione. Si può conoscere l'angolo più remoto del mondo senza uscire da casa, ma questo sapere non annulla il desiderio di viaggiare. Allora, ci si può chiedere: qual è oggi il motivo per cui l'uomo contemporaneo è ancora affascinato dal viaggiare?

Il viaggio stereotipato e impacchettato odierno ha poco a che vedere con il viaggio verso luoghi esotici alla ricerca di ciò che si è perso, o alla scoperta di luoghi sconosciuti per vivere una esperienza intima e catartica, come nel secolo scorso.

Tuttavia, anche se sono pochi i luoghi ancora davvero sconosciuti, rimane sempre il bisogno di cercare posti in cui viaggiare dentro se stessi, e, infatti, le ultime tendenze dimostrano che sono sempre di più coloro che, artisti e non, vanno alla ricerca di posti dove assaporare quello che oggi è diventato un lusso: il silenzio. Dai cacciatori di luoghi quieti agli artisti che lo celebrano, oggi sembra esser diventata una ossessione contemporanea.¹²¹

Gordon Hempton

L'*audio-ecologista* Gordon **Hempton** viaggia per registrare rumori, misurare decibel, alla ricerca di luoghi silenziosi, per apprezzare, come dice, *la completa assenza di ogni vibrazione meccanica udibile, che lascia solo il suono più naturale della natura. Il silenzio è la presenza del tutto, indisturbato.* Il suo ultimo lavoro, *Environment Sound Portraits*, giunge dopo aver girato per ben tre volte il mondo.

Joseph Beuys

Sono diversi gli artisti contemporanei che attraverso il viaggio danno vita alle loro creazioni artistiche. I lavori di Joseph **Beuys** non sono realizzati in

¹²¹ Marina Abramovich siede per otto ore in silenzio nella recente performance al Moma di New York, estratto da Angiola Codacci Pisanelli, "Gli amanti del silenzio", in *L'Espresso*, n°14, 8 aprile 2010: 148-151.



Fig. 111. Fischli Peter and David, *Weiss Airports Tokio* (1988) [150 x 210 cm]



Fig. 112. Orozco, *Cemetery 4*.



CARIBBEAN SEA, JAMAICA, 1980



LIGURIAN SEA, SAVIORE, 1982

Fig. 113. Sugimoto, *Ligurian sea, Caribbean sea* (1982)

uno studio, ma nascono attraverso l'incontro e il viaggio, *Coconut y Coco de Mer* ne è un esempio.

Nel 1980 Beuys pianta alla Coquille Blanche di Praslin un *Coco de Mer* e un *Coconut*, due palme totalmente diverse nel loro sistema vegetativo. L'esperienza è documentata in *Diary of Seychelles*.

Questo lavoro s'inquadra all'interno dell'operazione *Difesa della Natura*¹²² che va intesa non solo sotto l'aspetto ecologico, ma anche antropologico, come *difesa dei valori umani e della creatività*. Per Beuys la natura è il contenitore non solo dell'universo animale e vegetale, ma anche delle vicende sociali. Mentre noi lavoriamo alla Natura, la Natura lavora alla nostra anima, questo il significato profondo di tutta l'opera di Beuys.

Il viaggio diventa, insieme all'azione dell'artista e l'intervento nello spazio, un autentico mezzo artistico.

Fischli & Weiss, Ed Ruscha, Gabriel Orozco, Mariana Abramovich, Vito Acconci, Sophie Calle, Hiroshi Sugimoto, Thomas Struth, Pippa Bacca e Silvia Moro, Johan Muyle

Ci sono poi gli artisti svizzeri **Fischli & Weiss** che con la serie di fotografie sugli aeroporti (fig. 111), presentano lo scenario del viaggio nello spazio di un "non luogo", concetto che Marc Augé definisce e identifica in spazi di consumo e transito dell'architettura contemporanea che sembrano negare l'esperienza intima associata al viaggio e che non hanno identità.¹²³

Lo stesso per **Ed Ruscha**, che registra in *Twenty-Six Gasoline Stations* un insieme stazioni di servizio dalle quali passa nel suo passaggio da Oklahoma City a Los Angeles.

Gabriel Orozco crea dei pezzi in ceramica e viaggia a Timbuktu per fotografarli nel deserto (fig. 112), decontestualizzando gli oggetti crea una sensazione di alienazione. In un altro lavoro, *Piedra que cede* (1992) fa rotolare un'enorme palla di plastilina per le strade di New York in modo da raccogliere qualsiasi oggetto o traccia testimoni del passaggio.

Mariana Abramovich viaggia a Stromboli per fotografarsi ai piedi del vulcano attivo, creando nello spettatore una situazione inquietante (*Stromboli*, 2006). Mentre nel 1989, percorre la Grande Muraglia Cinese, partendo dal lato orientale, per incontrarsi con Ulay, il suo compagno, che parte dalla periferia sud occidentale del deserto del Gobi. I due camminano per novanta giorni per poi incontrarsi a metà strada dopo aver percorso entrambi duemila e cinquecento chilometri e dirsi addio.

Vito Acconci in *Following Piece* (New York, dal 3 al 25 ottobre 1969) segue il percorso fino a casa di persone scelte in forma aleatoria e lo documenta, fino ad entrare nel loro spazio privato.

In modo simile, dopo un decennio nel 1979, **Sophie Calle** segue persone scelte a caso per strada, *per il semplice piacere di seguire*, le fotografa per

122 A cui l'artista lavorò negli ultimi 15 anni, in collaborazione con Lucrezia De Domizio e Buby Durini.

123 L'autore si riferisce a tutti quegli spazi costruiti per la circolazione accelerata delle persone: autostrade, stazioni, aeroporti. In questi luoghi si è anonimi, in essi si incrociano ignorandosi migliaia di itinerari individuali. Augé (1993) *Los "No lugares": espacios del anonimato*.

poi perderle di vista (*Filatures parisiennes*, anni '80), creando un lavoro che parli dell'incontro e l'esperienza del viaggio. Nel 1981, riprende questo lavoro e segue un uomo per le strade di Parigi, poi venuta a conoscenza di un suo viaggio a Venezia, decide di spostarsi anche lì, in un lavoro che intitola *Suite vénitienne*, presentato come un diario con fotografie e testi.

Hiroshi Sugimoto viaggia in diversi posti per fotografare il mare. L'inquadratura è simile in tutti i casi, con l'unica linea di orizzonte che separa il cielo dal mare, le differenze sono quasi impercettibili (fig. 113).

Ogni volta che vedo il mare, provo un tranquillo senso di sicurezza, come se visitassi la mia casa ancestrale; mi imbarco in un viaggio del vedere, scrive Sugimoto.¹²⁴

Thomas Struth fotografa frammenti di foreste asiatiche (*Paradises*, fig. 114) dove l'uomo non ha mai o quasi messo piede, inaccessibili, nell'intenzione di mostrare l'impossibilità di accedere all'interno dello spazio paradisiaco. La giungla inaccessibile contraddice l'immagine cui si è abituati di giardino piacevole e accogliente, e la sostituisce con quella di uno spazio chiuso e ostile all'uomo.

Si potrebbe parlare di *unheimlich*, un termine freudiano traducibile come "inquietante alienazione", ovvero quel sentimento che si prova quando si percepisce ciò che è familiare e conosciuto come angoscioso, spettrale, ovvero lo spavento che si prova quando le cose conosciute mostrano il loro lato oscuro, come ogni cosa.

Pippa Bacca, nipote dell'artista Piero Manzoni, con **Silvia Moro** decide nel 2008 di viaggiare nei paesi che avevano subito la guerra o ancora la vivevano, vestita da sposa, tutta in bianco, per portare un messaggio di pace alle persone incontrate nei luoghi esplorati e realizzare un metaforico matrimonio con la terra (fig. 115).

Pippa Bacca durante il viaggio realizza la "lavanda dei piedi" in omaggio alle ostetriche del posto come segno di riconoscenza e gratitudine verso queste donne che permettono alla vita di nascere in luoghi in cui la guerra troppo spesso non ne ha rispetto. Silvia Moro, invece, utilizza l'antichissima arte del ricamo: chiede alle donne che incontra in ogni paese di realizzare ricami sul suo abito, in modo che i ricami, sul bianco del suo vestito, costruiscano una rete di connessione e relazioni possibili tra culture diverse, abbattendo i limiti territoriali, culturali e linguistici, in nome della pace. Purtroppo, in Turchia, Pippa Bacca viene violentata e uccisa, senza riuscire a portare a termine il suo progetto, che l'avrebbe dovuta portare a Gerusalemme.

Al contrario, nel 2007 la coppia di francesi Edouard e Mathilde Cortès viaggia a piedi per circa seimila chilometri, da Parigi a Gerusalemme con lo stesso messaggio di pace, senza spendere nulla e confidando nell'ospitalità delle persone.¹²⁵

Secondo **Johan Muyle** *Aller vers l'ailleurs, y réaliser des projets est pour moi une aventure humaine*. Muyle vive in Belgio, insegna in Francia e dice di sentirsi straniero dappertutto. Conosciuto per le installazioni a colori e meccanizzate, Muyle crea i suoi lavori attraverso ciò che raccoglie durante i viaggi, secondo il principio dell'appropriazione e dell'assemblaggio, un



Fig. 114. Struth, *Paradise*.



Fig. 115. Pippa Bacca all'inizio del viaggio.

124 <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> [consultato nel marzo 2010].

125 Gli stessi autori hanno presentato un video della loro esperienza alla *Biennal du carnet du voyage*, Clermont-Ferrand, 2009.

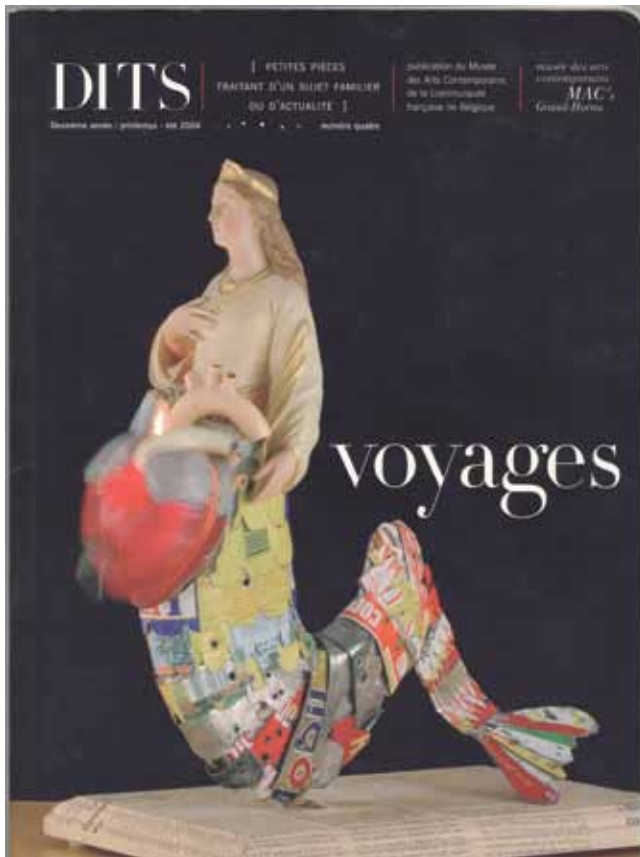


Fig. 116. Muyle Joan, *Mami Wata ou la vie comme elle va*, scultura [1994-95, Collezione privata], apparsa sulla copertina della rivista DITS del Musée des Arts Contemporaines de la Communauté Française de Belgique.

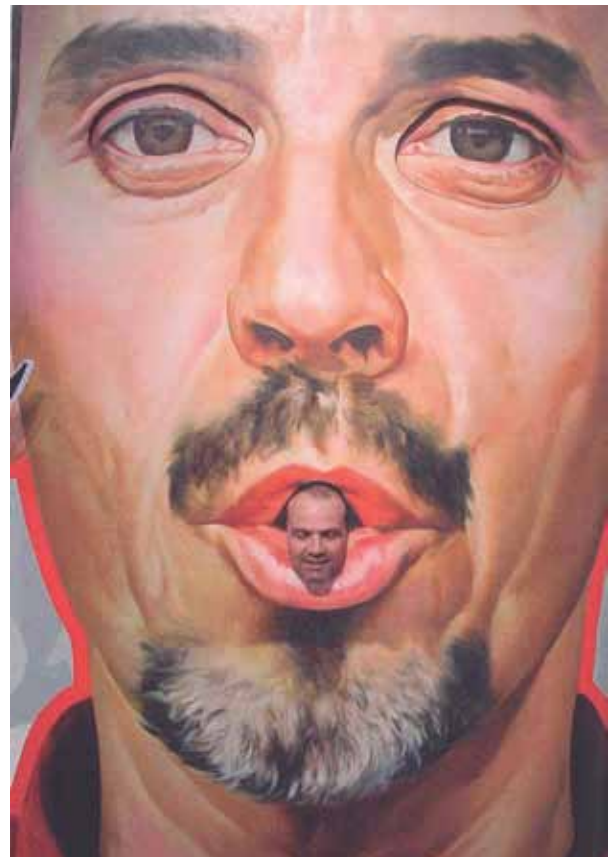


Fig. 117. Muyle, *Qui(ch)i mangerà, vivrà* (2001), installazione Milano

insieme di qui e altrove (fig. 116). Nelle sue opere dal 1988 al 1992 si ritrovano oggetti vari, mappamondi, biciclette.

*Je cherche dans des objets de réemploi, pour la plupart glanés sur des marchés aux puces, la mémoire de ceux qui avaient pu les faire aussi particuliers. [...] Il ne s'agisse pas seulement d'une quête nostalgique et exotique, mais bien de tentatives de compréhension du monde, de tentatives de se forger, pas à pas, un regard singulier sur celui-ci au travers de constructions qui voulaient devenir des microcosmes poétiques de l'univers auquel ils se réfèrent.*¹²⁶

Durante i viaggi cerca un'interazione con la gente del posto, come con i bambini cui fa costruire giocattoli in Cina o in India va alla ricerca degli artisti del posto. L'esperienza di mettersi a confronto con gli artisti locali arricchisce notevolmente sia a livello culturale sia umano, in quanto *je dois, chaque fois, accepter de mettre en jeu mes réflexes ethnocentrées*. Muyle non è un contemplativo, o un romantico che pensa che il viaggio stia nel tragitto, nella deambulazione, egli preferisce essere attore dei suoi processi

126 DITS (2004) "Le voyage", n. 4: 63.

creativi. I viaggi che compie sono brevi e quasi sempre organizzati in contemporanea a workshops che organizza sul posto.

Grazie ai viaggi in India e all'incontro con i pittori indiani a Madras che lavorano sui manifesti del cinema, il suo lavoro passa da una dimensione umana, quella delle sculture d'assemblaggio, a una dimensione molto più grande, quella dell'installazione monumentale. Questi pittori indiani hanno notevole pratica artigianale nel riprodurre da fotografie pitture enormi: i tratti principali dei ritratti sono riprodotti con *gouache* su delle tavole di vetro che poi vengono proiettate con una lampada su delle tele o pannelli. Normalmente questi *ateliers* sono organizzati da diverse persone, per cui un ritratto può esser realizzato da diversi pittori (fig. 107).

II.2.4 - Il viaggio e la creazione artistica

La relazione tra viaggio e vita, tra viaggio e formazione è quella che ha creato diari, testimonianze scritte e disegnate del presente vissuto.

Da Montaigne a Goethe, da Velásquez a Poussin, da Lessing a Stendhal, generazioni di viaggiatori hanno fatto del loro andare e tornare per città, lingue e culture, il loro vero luogo di esperienza e riflessione.

I loro disegni o i loro scritti, le loro poesie o memorie, sono testimonianze tanto di luoghi lontani come delle loro profondità interiori.

Senza dubbio rimane come grande riferimento, nella letteratura di tutti i tempi, l'*Italienische Reise* di Goethe: un diario che spinge a viaggiare in Italia, a viaggiare per la vita, per conoscere.

Mi decisi a intraprendere un viaggio così lungo e solitario, alla ricerca di quel punto centrale verso il quale mi attraeva una esigenza irresistibile, annota Goethe spiegando le vere ragioni del suo viaggio. Egli entra a Roma il 29 ottobre 1796, per Porta del Popolo. Successivamente alloggia a casa del pittore amico Tischbein, in via del Corso vicino Palazzo Rondanini (fig. 118). Aveva iniziato il viaggio per *far fronte a una nuova maturità*, ma presto si sente trasportato da un fiume di sensazioni nuove e scoperte che gli trasformano l'anima.

Tutti i sogni della mia gioventù li vedo vivere oggi; i primi motivi antichi che ricordo... li vedo ora nella loro realtà, e tutto quello che conoscevo da tempo, lo vedo ora davanti a me... Tutto è come me l'ero immaginato, e, tuttavia, tutto è nuovo.

Quell'attrazione potente che Roma produsse su Goethe trasforma il suo mondo interiore e lo apre a un nuovo sguardo che lo guiderà nel suo percorso nell'Italia del sud. Tutti i posti che attraversa, Paestum, Sagesta, sono luoghi che diventano momenti di illuminazione e felicità.

Nel 1928, prossimo a morire, confessa a Eckermann:

Solo a Roma ho realizzato che cos'è davvero un uomo. Quella grandezza, quella felicità del sentire, non sono riuscito a provarla mai più; dopo Roma non sono tornato più ad essere felice.

Nella rassegna fatta su questi artisti, che non pretende essere esaustiva, vi è un fattore comune: la dimensione materiale dell'opera creata in seguito a un viaggio (inteso come spostamento fisico che viene definito da un insieme di avvenimenti) è la sola che resta e sopravvive come memoria. L'opera artistica permette di oltrepassare le limitazioni spazio-temporali. Per superare la fragilità dello sguardo, in cui ogni cosa è destinata a scomparire¹²⁷, non restano che gli oggetti artistici che offrono la possibilità di rappresentare e dar a vedere ciò che prima non era visibile.

127 Citato da Margarida Brito Alves, "Dos icebergs, experiênciã e memória na arte contemporânea", in AA.VV. (2012) *Arte i viagem, op. cit.*

Didi-Huberman scrive: *Quando vedere è percepire che qualcosa ci sta scappando inesorabilmente, cioè quando vedere è perdere.*

Come ricorda Ernst Gombrich¹²⁸ d'accordo con Oscar Wilde, la nebbia di Londra (*fog*) non esisteva finché Whistler la dipinse, l'arte fa dunque questo: dà a vedere, rivela.

In tutti i casi appena esaminati, quando si parla di viaggio, ci si riferisce a esperienze fatte in posti lontani e sconosciuti. Tuttavia l'esperienza del viaggio non necessariamente dev'essere quella fatta in posti esotici e lontani.

Come si legge in *Viaggio intorno alla mia camera*, scritto nel 1790, Xavier de Maistre¹²⁹ compie un vero e proprio viaggio esplorativo all'interno della sua stanza, e circa otto anni dopo intraprende un altro viaggio, questa volta di notte, spingendosi fino al davanzale della finestra, intitolando il resoconto *Spedizione notturna intorno alla mia camera*. Con questi suoi libri all'apparenza banali, de Maistre insegna che:

*[...] il piacere di un viaggio dipende più dall'atteggiamento mentale con cui partiamo che non dalla destinazione scelta. Se solo riuscissimo a vivere il nostro ambiente quotidiano con lo spirito del viaggiatore, dunque, potremmo scoprire che esso non è affatto meno interessante degli alti passi montani e delle giungle popolate di farfalle del Sudamerica di Humboldt.*¹³⁰

Tuttavia, non è del tutto vero che si può viaggiare rimanendo a casa: il viaggio nasce nella testa, matura, ma per esistere ha bisogno di assorbire linfa attraverso i **sensi**, toccare, sentire, annusare assaggiare.

Insomma, lo spirito di un viaggiatore sta nella sua ricettività: viaggiando ci si avvicina a luoghi sconosciuti con umiltà, senza idee preconcepite su cosa è interessante e cosa non lo è.

Nei luoghi conosciuti, come la propria casa, invece, le nostre aspettative si atrofizzano, nella certezza che si è già scoperto tutto: in poche parole, *l'abitudine rende ciechi*. Ci si abitua a considerare il proprio universo come qualcosa di noioso, mentre tutto quello che si dovrebbe cambiare è il modo di vedere le cose, con occhi nuovi:

*[...] el artista debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez: es necesario ver siempre como cuando éramos niños; la perdida de esta posibilidad coarta la de expresarse de manera original, es decir, personal.*¹³¹

D'altra parte, l'atto stesso del camminare porta a riflettere, i pensieri si liberano, come avveniva tra i filosofi *peripatetici*,¹³² detti così proprio dall'abitudine a svolgere le loro lezioni camminando.

128 Gombrich (1979) *Arte e illusione*.

129 de Botton (2002) *op.cit.*: 239-250. A Xavier de Maistre de Botton dedica un capitolo in cui confronta varie esperienze di viaggio di artisti e scrittori.

130 de Botton (2002) *ibidem*.

131 Matisse (2003) *op. cit.*: 275.

132 La parola *peripatetico* deriva dal greco *peripatetikós*, cioè da *peripatêin*, formato dal prefisso *perí* "intorno" e *patêin* "camminare", cioè *passeggiare intorno*. Il termine si riferisce alla scuola fondata da Aristotele, detta Peripatetica, in cui si dice

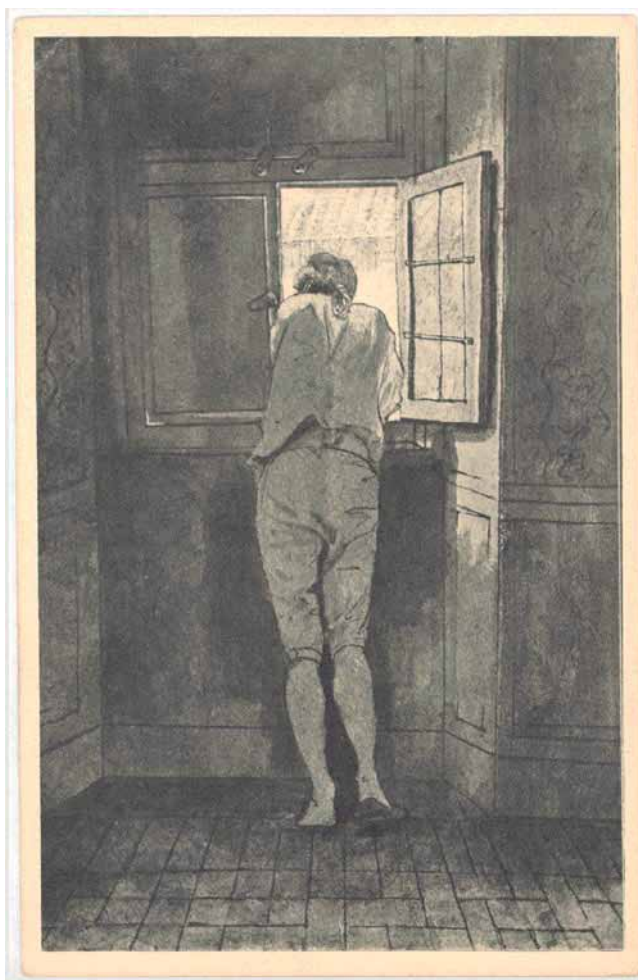


Fig. 118. Tischbein (1787) *Goethe alla finestra: stanza nel Corso romano*, disegno.

Essere “tra” è il vero senso del viaggiare. Oggi l’aereo ha trasformato il viaggio, lo spostamento in un tempo vuoto di emozioni, un *non-momento*. Quasi non c’è percezione dello spostamento, del movimento. E’ il transitare, lentamente, a darci l’idea di una terra. L’attraversarla, magari a piedi.

Mi tornò in mente nel buio quel progetto di attraversare le colline, sacco in spalla, con Pieretto. Non invidiavo le automobili. Sapevo che in automobile si attraversa, ma non si conosce una terra. A piedi avrei detto a Pieretto, vai veramente in campagna, prendi i sentieri e costeggi le vigne, vedi tutto. C’è la stessa differenza che guardare un’acqua e saltarci dentro.

che Aristotele usasse insegnare passeggiando nel porticato interno del liceo di Atene (*Peripato*), per trasmettere ai suoi discepoli l’amore per tutto ciò che è il mondo e per far loro assorbire loro l’essenza della natura. Per estensione sono chiamati così i filosofi peripatetici (Teofrasto, Eudemo di Rodi, Aistosseno, Dicearco), dall’abitudine di argomentare camminando nel portico alberato del Liceo.

Così scriveva Cesare Pavese ne *La bella estate*.¹³³

Il mondo è silenziosamente percorso da camminatori, poeti, scrittori, filosofi, artisti che camminano per la loro felicità, oltre che per spostarsi da un luogo all'altro. Camminare, pensare, scrivere o creare fanno parte di uno stesso ciclo vitale, che inizia con un richiamo interiore e, attraverso paesaggi di tutti i generi, ci porta a sentirci più vicini a sé e alle proprie sensazioni. Camminare è un modo di segnare un inizio e una fine, di dare ritmo e senso all'esistenza, anche nei pochi passi da casa all'emporio del quartiere. Per ogni camminatore, il ciclo vitale è quello di un eterno ritorno, per poter, di nuovo, riempire lo zaino e partire.¹³⁴

Si viaggia per viaggiare dentro se stessi, come scrive José Saramago:

*Aquest Viatge a Portugal és una història. La història d'un viatger a l'interior del viatge i el viatger reunits en una buscada fusió del qui veu i d'allò que és vist, col·lisió no sempre pacífica de subjectivitats i objectivitats. Per tant: topada i adequació, reconeixement i descoberta, confirmació i sorpresa. El viatger ha viatjar pel seu país. Això significa que ha viatjat per dintre de si mateix, per la cultura que l'ha format i el forma, significa que ha estat, durant moltes setmanes, un mirall que reflectia les imatges exteriors, un vidre transparent travessat de llums i d'ombres, una placa sensible que ha enregistrat, de passada, les impressions, les veus, la remor indefinible d'un poble.*¹³⁵

In conclusione, se la **curiosità** è alla base della conoscenza, allora il viaggio, stimolandola continuamente, è esso stesso uno **strumento di conoscenza**.

Il viaggiatore asseconda la propria curiosità lentamente, diventa ricettivo di fronte tutto ciò che è nuovo, *el viatger afina l'observació perquè no se li escapi res o alguna cosa li quedi*.¹³⁶

Dunque, il viaggio, qualsiasi tipo esso sia, dall'esotico a quello compiuto intorno all'isolato della propria casa, è sempre fonte inesauribile di sensazioni, immagini e ci arricchisce continuamente: l'importante, è cambiare il modo in cui vediamo le cose, essere più ricettivi con tutti i nostri sensi.

Così all'inizio del suo libro, Rosa Regàs scrive:

*Per noi oggi quasi tutto è già visto, fotografato, commentato [...]
Possiamo conoscere la storia di un paese, le sue città solamente sfogliando la gran quantità di libri e riviste pubblicate in tutte le lingue; [...] ci è familiare il modo di vestire degli abitanti, ne conosciamo il clima e appoggiamo o disprezziamo i regimi politici [...] Ma allora, perché viaggiare, quando è così facile trovare un libro e leggerlo nel posto più idoneo, cioè a casa?*

133 Pavese (2005) *La bella estate*.

134 Espedel (2009) *Camminare dappertutto (anche in città)*.

135 Saramago (2005) *Viatge a Portugal*: 8.

136 Saramago (2005) *op. cit.*: 14.

Allora, viaggiare, non alla ricerca del sole, l'esotismo o la cultura, è sempre scoprire, anche se ciò che stiamo vedendo è stato già divulgato o le fotografie sono state viste e riviste [...] viaggiare è prima di tutto rompere con la routine e l'ossessione del proprio vivere per lasciar spazio al vivere estraneo. Viaggiare è percepire la musica sotto il rumore di una strada e il riflesso di una luce sull'ambra di una scultura, viaggiare è indagare, cercare, svelare, perché sempre ci sarà una forma personale di vedere, osservare, comparare, associare che per gente curiosa costituisce una fonte inesauribile di profondo piacere.

In swahili viaggiare è svelare, togliersi il velo. Perché viaggiare, non è solo scoprire ciò che contiene il mondo, ma anche svelare aspetti della propria persona che rimangono nascosti nella quotidianità. Ogni viaggio ha una sua luce particolare, che dobbiamo scoprire per imparare a conoscere e a conoscerci meglio [...] ¹³⁷

137 Regàs (2001) *Viaje a la luz del Cham*: 19-24.

Bibliografia Prima parte - CAP II

- AA. VV. (2001) *Robert y Sonia Delaunay*. Barcelona: Institut de Cultura. Museu Picasso
- AA.VV. (2002) *Paul Klee and his travels*, catalogo esposizione al MOMA, Kamamura (Giappone)
- AA.VV. (2009) *L'artista viaggiatore-da Gauguin a Klee da Matisse a Ontani*, a cura di Claudio Spadoni e Tulliola Sparagni. Milano: Silvana Editoriale
- AA.VV. (2012) *Arte e viagem* (Acciaiuoli Margarida & Duarte Rodrigues Ana coord), atti del congresso, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 15-16 ottobre 2012, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa
- AA.VV. (2012) *El Arte y el viaje* (Cabañas Miguel, López-Yarto Amelia & Rincón Wifredo eds.). Madrid: CSIC, Biblioteca de Historia de Arte, Instituto de Historia
- AA.VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza
- ALPERS, Svetlana (1987) *The art of describing*, traduzione di Luca de Tena. Madrid: Hernan Blume
- AUGÉ, Marc (1993) *Los "No lugares": espacios del anonimato-Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BOUVIER, Nicolas (2004) *Los caminos del mundo*. Barcelona: Península [Titolo originale *L'usage du monde* (1963). Paris: Payot]
- BOWLES, Paul (1972) *Without stopping: an autobiography*. New York: Ecco Press
- BRILLI, Attilio (1995) *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino
- CALVINO, Italo (1984) *Collezione di sabbia*. Milano: Palomar
- CARERI, Francesco (2002) *Walkscapes—El andar como práctica estética*, traduzione Michele Pla. Barcelona: Gustavo Gili
- CASACUBERTA, Margarida (1997) Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite. L'Abadia de Montserrat.
- CORM, Tamara H. (2000) *"La révélation m'est venue de l'Orient" Henri Matisse*, Unpublished Master's thesis. Massachusetts: Massachusetts Institut of Technology, Department of Architecture
- de BOTTON, Alain (2002) *L'arte di viaggiare*, traduzione di Anna Rusconi. Parma: Guanda
- DELACROIX, Eugène (1987) *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, a cura de Guillermo Solana, Madrid: Tecnos
- DELACROIX, Eugène (1995) *Voyage au Maroc*. Paris: Flammarion
- DELACROIX, Eugène (1999) *Souvenir d'un voyage en Maroc*. Paris: Gallimard
- DELAUNAY-TERK, Sonia (1978) *Nous irons jusqu'au Soleil*. Paris: Laffont
- DEROUE, C. & BOISSEL, J. (1985) *Vassily Kandinsky-Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*. Paris: Centre Georges Pompidou
- DI PAOLO, Paolo (2007) *Ogni viaggio è un romanzo*. Roma-Bari: Laterza
- DITS (2004) "Le voyage", rivista del Museo d'Arte Contemporanea Grand Hornu, n. 4. Bruxelles: Communauté française de Belgique
- DOYLE, Conan Arthur (1998) *A scandale en Bohême*. Paris: Les langues

modernes

- ESPEDEL, Tomas (2009) *Camminare dappertutto (anche in città)*, traduzione di Lucia Barni. Milano: Ponte alle Grazie
- EXIT (2005) "Viajes", rivista d'arte trimestrale, n. 19. Spagna
- GAUGUIN, Paul (1995) *Noa Noa*, texto de Marc Le Bot. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook
- GOMBRICH, Ernst H. (1979) *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili
- KANDINSKY, Wassily (1974) *Tutti gli scritti*, vol. II. Milano: Feltrinelli
- KLEE, Paul (1920) "La confessione creatrice", in *Teoria e forma della figurazione* (1976) Milano: Feltrinelli
- KLEE, Paul (2004) *Diari. 1898-1918*. Milano: Feltrinelli
- L'ESPRESSO (2010 aprile 8) rivista settimanale, n. 14. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso
- LANZI, Luigi (1988) *Taccuini di viaggio, viaggio nel Veneto*, a cura di Donata Levi. Firenze: Edizioni Scelte
- LE MAÎTRE, Anne (2009) *Les bonheurs de l'aquarelle*. Paris: Transboréal
- LOURDES, Diego (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*. Madrid: Universidad Europea de Madrid
- MATISSE, Henri (2003) *Escritos y opiniones sobre el arte*. Madrid: Debate
- OSBORNE, P.O. (2000) *Travelling Light, photography, travel and visual culture*. New York: Manchester University Press
- PAVESE, Cesare (2005) *La bella estate*. Torino: Einaudi
- REGÀS, Rosa (2001) *Viaje a la luz del Cham*. Barcelona: Mondadori
- RUSKIN, John (1999) *Técnicas del dibujo*, Barcelona: Laertes [Titolo originale: *The elements of drawing*]
- SARAMAGO, José (2005) *Viatge a Portugal*. Barcelona: Edicions 62
- SCHARF, Aaron (1994) *Arte y fotografía*, traduzione di Pardo de Santayana. Madrid: Alianza
- SCHNEIDER (1982) *Matisse*. Paris: Flammarion
- SPARAGNI, Tulliola (1997) "Un viaggio di ricerca etnografica del giovane Kankinsky", in *Kandinsky-Opere dal Centro Georges Pompidou*, catalogo. Milano: Mazzotta
- VAN GOGH, Vincent (1990) *Van Gogh, Cartas desde Provenza*, a cura di Martin Bailey. Barcelona: Odín Ediciones
- VILLARD, de Honnecourt (2001) *Cuaderno siglo XIII – a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París (n. 19093), presentado y comentado por Alain Erlande-Brandenburg ... [et al.]*. Madrid: Akal

Webgrafia

Cozens:

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/alexander_cozens_landscape.aspx (consultato nell'ottobre 2012)

van Gogh Vincent, lettere:

<http://vangoghletters.org/vg/letters/let884/letter.html> [consultato il 28/08/2012]

Matisse Henri:

mostra ai Musei capitolini a Roma (1998) Matisse: la *révélation m'est venue de l'Orient*:

<http://www.bta.it/txt/a0/01/bta00148.html> [BTA - Bollettino Telematico dell'Arte] 11 luglio 2000, n. 148 (4 febbraio 1998) ISSN 1127-4883 (consultato nell'ottobre 2012)

Sugimoto Hiroshi:

<http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> (consultato nel marzo 2010)

Klee:

mostra "Klee e l'Italia" alla Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma (9 ottobre 2012-27 gennaio 2013):

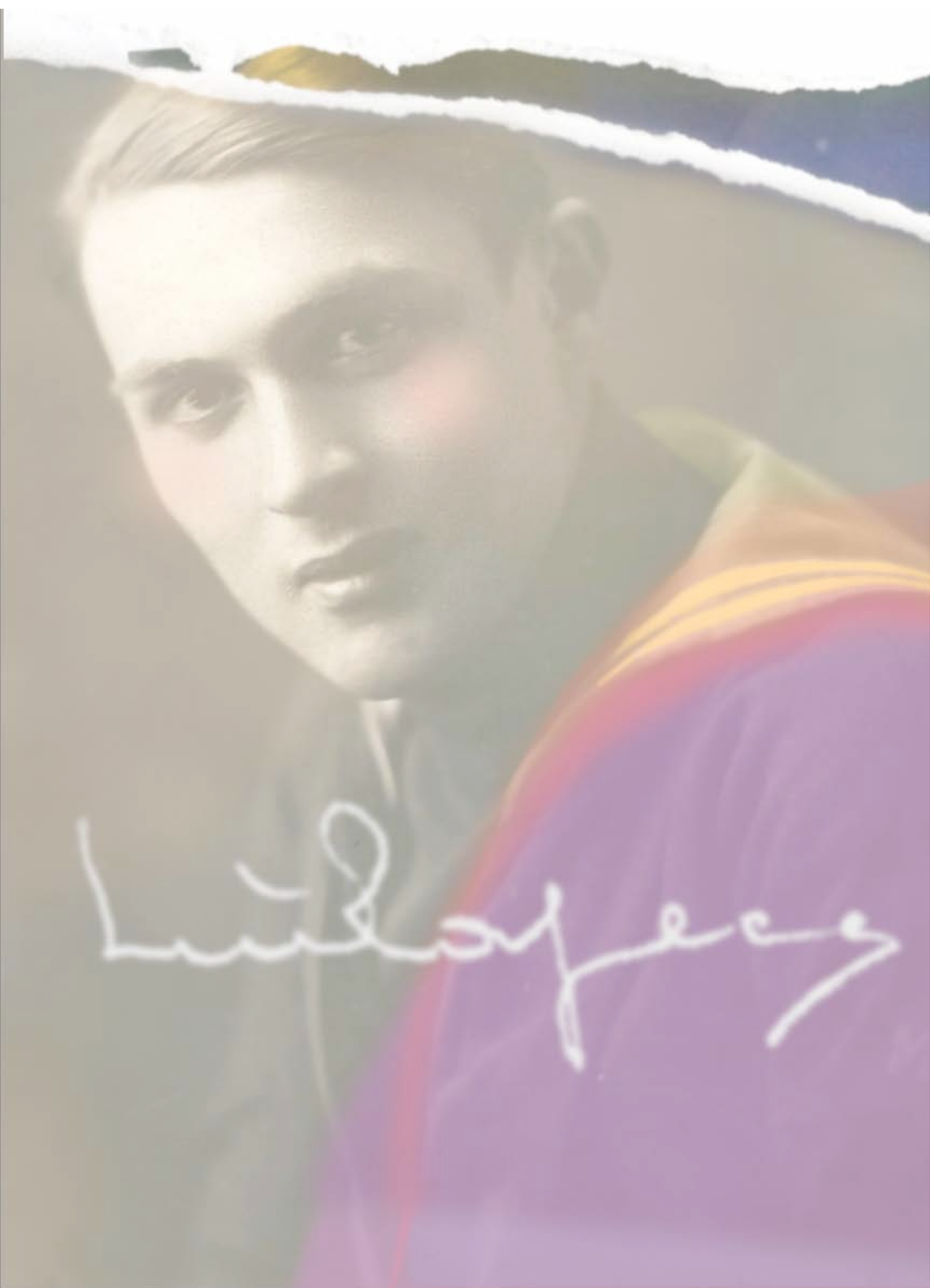
www.gnam.beniculturali.it/getFile.php?id=1450 (consultato nel gennaio 2013)

mostra "Paul Klee and his travels" al MOMA in Giappone (2002): LIDDELL, C.B., (2002, Febbraio 02) "A traveller possessed by light", *The Japan Times*, in: <http://www.japantimes.co.jp/text/fa20020213a2.html> (consultato l'11/09/2012)

van Warmerdam Marijke:

Mostra "De perto à distância" al museo de Serralves di Porto (2013)

<http://www.serralves.pt/en/activities/marijke-van-warmerdam-close-by-in-the-distance/>



Cap. III

Il viaggio nei colori
della propria terra:
oli di Luigi Capece

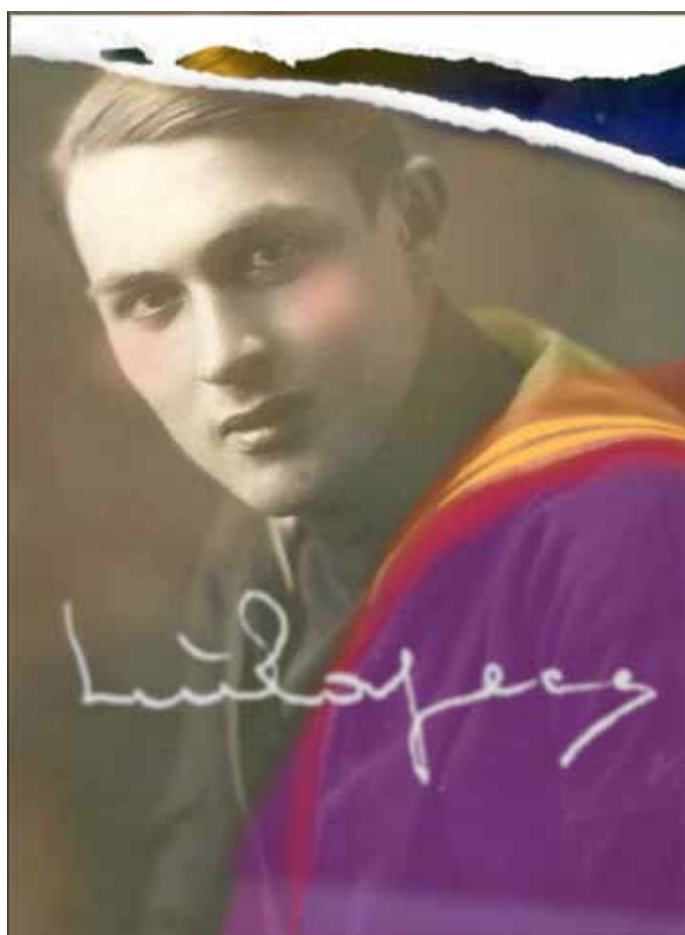


Fig. 1. Luigi Capece, in una foto degli anni '20.



Finora sono stati analizzati casi indicativi di artisti che, viaggiando, hanno interiorizzato nuove luci e colori per poi trasferirli nelle proprie opere, tuttavia, come più volte già sottolineato, non è necessario che il viaggio venga fatto in posti esotici e lontani. Il viaggio nella propria terra permette di catturare l'essenza delle proprie radici, attraverso uno sguardo sempre nuovo e curioso.

Le città in cui viviamo, i luoghi conosciuti, tendono a diventare invisibili per via dell'abitudine a vederli quotidianamente, tuttavia registrare graficamente quello che osserviamo, ci trasforma in persone più attente, osservatrici e il quotidiano stesso si trasforma in una città sconosciuta, come se la si stesse scoprendo per la prima volta con la meraviglia di un esploratore. Il nostro stesso quotidiano si trasforma in un viaggio.

Il presente capitolo analizza il lavoro del pittore Luigi Capece, come caso significativo di artista che riporta la propria terra nei quadri, prendendo appunti dal vero con oli su tavolette di compensato. La scelta di questo pittore barese è determinata, soprattutto, per la grande influenza che ha avuto nel mio lavoro, essendo cresciuta a contatto con i suoi quadri.

In realtà il presente capitolo è il cuore di tutta la tesi. Luigi Capece è stato mio nonno da parte materna, che ha lasciato una vasta produzione artistica che spazia dalla pittura alla grafica pubblicitaria. Ritrovare i suoi quadri, i disegni, i lavori di grafica mi ha permesso di unire invisibili fili che come trame di tessuti si intrecciavano per risalire alla produzione dell'artista. Le testimonianze rilasciate con generosità dai familiari e le persone che lo avevano conosciuto, i nuovi quadri che sono apparsi nella ricerca sono state tutte piccole tessere che mi hanno permesso di ricostruire non solo l'attività dell'artista, ma anche quella dell'uomo Luigi Capece, che non ho potuto conoscere e che avevo conosciuto solo attraverso i quadri, che da bambina mi fermavo ad osservare. Un uomo che parlava poco di sé tanto da apparire chiuso, riservato, quando in realtà tutte le sue parole, i suoi pensieri, il suo mondo interiore erano lì, nei colori saturi di cui riempiva le innumerevoli tele, negli impasti cromatici distribuiti con poche ed esperte pennellate o con energici colpi di spatola.

Analizzare la sua opera mi ha portato in un metaforico *viaggio verso le mie origini*, per scoprire la grande influenza che i suoi dipinti hanno avuto in tutta la mia formazione artistica. Questo viaggio nella mia stessa storia mi ha dato la possibilità di addentrarmi nel mio mondo interiore e nella personale visione dei colori.

Nello stesso modo, anche nel successivo capitolo III della seconda parte, nell'elaborare una "cartografia della mia anima" arrivo alla conclusione che il mio universo interiore è determinato dai paesaggi che ho interiorizzato, le persone che ho conosciuto e i dipinti di mio nonno.

Infine, la conoscenza della produzione artistica di Luigi Capece mi ha permesso di trovare il *filo conduttore* per unire anche l'interesse per i viaggi. Molti dei suoi paesaggi erano elaborati a partire da appunti che prendeva sul posto, mi era stato detto che girava con piccole tavole di compensato e una scatola di colori ad olio per le campagne e il centro storico di Bari. Così come lui girava alla ricerca di appunti da fermare con colori, così oggi io porto con me un diario su cui disegnare e abbozzare con acquerelli il mio quotidiano.

III. 1 - Biografia

Per la ricostruzione della biografia di Luigi Capece mi sono basata principalmente sulle testimonianze rilasciate con generosità dai familiari e dalle persone conosciute durante la ricerca delle sue opere. Il lavoro è stato condotto cominciando dall'ambiente familiare per allargarsi poi sul territorio nazionale, a mano a mano che si trovavano nuove fonti.¹

Nel desiderio di ricostruire la figura dell'uomo e dell'artista, si è voluto anteporre alla biografia una parte dedicata solamente alle testimonianze, inserendo le parole ricche di emozione e affetto che Rosanna, Luciana e Francesco Capece, suoi figli, hanno scritto e un articolo che Nicola Ventafridda pubblicò su di lui nel 1972.

E' difficile descrivere un uomo come lui: era introverso e solitario, parlava poco e sembrava rifuggire il mondo. Quello stesso mondo che invece forse lo affascinava più di quanto lui stesso potesse immaginare e che gli pulsava dentro con tutte le sue tensioni e le sue forze vitali, che lui assorbiva e trasformava in una realtà parallela, nella quale affioravano tutte le forme ed i colori che gli attraversavano l'anima e il bisogno di raccontare tutto ciò che con le parole non riusciva a dire.

Le linee ed i colori erano le sue parole mute e lì, sulla tela, raccontava la sua anima inquieta, problematica, perennemente insoddisfatta, perchè forse non riusciva mai a dire pienamente quello che "proprio" voleva dire e che solo lui aveva intuito e intravisto.

Ogni aspetto della realtà lo affascinava, lo incuriosiva. Lo tormentava il bisogno di penetrarne il significato più profondo, scavarne la crosta sino alle radici.

Non parlava mai di sé. Parlava poco in genere. Osservava e sembrava sempre distaccato da tutto, proiettato in un'altra dimensione. Era sempre così vicino e così lontano: così vicino da poterlo toccare e così lontano da poterlo solo intuire.

Ed è difficile anche raccontarne la vita. Una vita come quella di tanti, che si è svolta quasi in silenzio, tra le tribolazioni della povertà e le miserie della guerra, in una lotta continua per affrontare e superare le difficoltà e gli ostacoli che non mancavano mai. I problemi della sopravvivenza, soprattutto la sopravvivenza e il bene della famiglia che lui ha anteposto a qualunque altra priorità: il suo senso del dovere era spartano, era severo e austero a incominciare da se stesso.



Fig. 2. Luigi Capece negli anni '20.

¹ Questa ricerca, comunque non esaustiva di tutti i suoi lavori, è stata condotta per la stesura di una tesi per l'Accademia di Belle Arti di Bari. Piscitelli (2006) *Luigi Capece: dipinti, disegni, grafica pubblicitaria (1930-1970)*.

La raccolta delle sue opere ha permesso di fotografare circa 390 quadri ad olio, una trentina di dipinti su commissione (in genere ritratti da foto o riproduzioni di fiamminghi o di altri artisti), circa 80 disegni (realizzati con le tecniche più varie, dalle matite ai pastelli alla china), circa 65 immagini di grafica pubblicitaria, in parte tratte dai giornali dell'epoca, per un totale di approssimativamente 550 lavori.



Fig. 3. Alcune foto degli anni '20.

Non si è mai concesso una possibilità di fuga.

Non ci sono cose eclatanti nella vita di mio padre, ma sono le piccole cose che hanno fatto la sua storia e, credo, che per capirlo sino in fondo, bisognerebbe conoscerle tutte, perchè la sua storia reale è anche la storia della sua anima e del suo pensiero.

Era uno spirito libero, tutta la sua vita è stata un anelito alla libertà. Non si lasciò mai irretire dai sistemi e dalle ideologie, né si lasciò mai allettare dalle mode: le prigioni, come le chiamava lui, che tolgono la libertà all'uomo e ne fanno un pupazzo senza testa.

Togliere la libertà all'uomo, anche al più umile degli uomini, era come strappargli l'anima e soffocargli il respiro. Era come ucciderlo.

Non credeva nella politica, non credeva nei predicatori, clericali o laici che fossero e, se c'era qualcosa che gli faceva montare il sangue alla testa, erano i discorsi, dove la giustizia era prevaricazione, il diritto un'illusione e la speranza un ricatto.

Credeva solo nella sua fatica, nella dignità conquistata con il lavoro, nel rispetto reciproco, nella parità dei diritti tra uomo e donna e tra un ceto e l'altro e, soprattutto, nella libertà di pensiero e di opinione.

E, se era pessimista, lo era perchè l'esperienza glielo aveva insegnato.

Rosanna Capece

Le mani erano lunghe ed eleganti, magre, le dita nodose con unghie grandi ingiallite dalla nicotina e macchiate di vernice e oro.

Il dorso, attraversato dai tendini sporgenti e lunghe vene scure, aveva una pelle pallida e trasparente, quasi azzurrina. Il palmo incallito dal lavoro era di cuoio, duro come la cinta che si usa per affilare i rasoi e leggero come i calendarietti profumati dei barbieri.

Erano mani che El Greco avrebbe dipinto per un Cristo esangue su di una croce o per un santo in preghiera. Una giacca verde, sempre la stessa, inseparabile, con le tasche rigonfie di pezzi di carta con appuntati impegni di lavoro, schizzi di quadri, progetti per mobili intarsiati, ritagli di giornali, lettere, biglietti da visita, conti, dimensioni di pareti da decorare, cose da realizzare quando poi ci sarà tempo e poi quando ci sarà tempo ancora.

I bordi delle maniche e gli angoli della giacca erano induriti da macchie stratificate di colori ad olio e vernici.

Tra capelli lisci e neri portati indietro luccicava sempre qualche piccolo frammento impalpabile d'oro a foglia usato per qualche fregio su vetro o per dorare cornici.

La bocca chiusa in un taglio. Parole poche, quasi niente. L'espressione cupa.

Il suo carattere determinato, l'espressione assorta creava, per chi lo vedeva, un'immagine di distacco che intimoriva, e molti si fermavano lì senza neanche tentare di squarciare quel

*primo velo che tanto creava soggezione.
Forse più semplicemente nessuno gli chiedeva nulla.*

La volta che l'ho visto piangere, l'unica volta, è stato in una chiesa che non somigliava a niente che puzzava di cera molle e calda, di legno umido e incenso; le pareti alte e spoglie di un colore livido, il soffitto piatto di un garage, una croce scura. Senza quei dipinti che gli giravano vorticosamente tutt'intorno e che lo facevano stare con gli occhi puntati in alto per tutta la funzione.

Senza le statue di cartapesta colorate come le carte delle caramelle. Senza le cornici dorate cariche di lascivi cherubini truccati come ballerine.

Era piccolo piccolo chiuso nel suo cappotto informe intriso dell'odore di vernice e diluente, con le tasche gonfie di tutto quello che non avrebbe più fatto.

Piccolo come i germogli di grano del Giovedì Santo, piccolo come una foglia che nasce prima della sua stagione, piccolo e spaesato.

Non si poteva urlare quell'ingiustizia, le sue forze non bastavano più a proteggere: Maria ora era lì silenziosa e ferma, le sue labbra rosso geranio si andavano scurendo e lui sapeva che non avrebbe più volato nei suoi occhi sereni, tersi, azzurri, pervinca, cilestrini, turchesi, turchini, cerulei, quei cieli che avevano attraversato insieme.

Era già tutto accaduto, non serviva piangere ma le lacrime gli scivolavano senza che neanche lui se ne accorgesse come un solo fiume portandosi via il colore dei suoi stessi occhi.

Francesco



Alto, dritto, nonostante l'età avanzata, sorridente, di una semplicità disarmante – quando poi è risaputo che i pittori sono particolarmente furbi: forse per il loro quotidiano contatto con i mercanti -, il pittore Capece, ultimo alfiere della bottega studio parla volentieri della sua pittura, con una carica emotiva che sbalordisce l'interlocutore.

Le sue parole non dimostrano astio nei confronti dei vari "ismi" che contraddistinguono oggi le arti figurative, ma sottolinea con fervore le carenze ispirative dei giovani pittori.

Capece lavora in via Putignani (con quei filari d'alberi, è una delle più belle strade di Bari). La bottega, richiama alla mente quei luoghi caratteristici in cui gli artisti – almeno sino al '500 – lavoravano in gruppo (il maestro con i discepoli), creando opere di indiscussa bellezza pittorica e scultorea. Esempi? Sarebbe come negare tutta la pittura, meravigliosamente irripetibile, del XIII, XIV, XV e XVI secolo. Purtroppo (e ne ho avuto conferma conversando l'altro giorno con un gallerista) la definizione di "bottega" induce molti critici e galleristi a credere che il pittore che ivi operi possa fare solo opere a livello artigianale, (con quanto disprezzo usano questo termine!) perchè – secondo loro – incapace di esternare pregi



Fig. 4. Luigi Capece in tuta bianca.

artistici, ed esaltare pertanto l'opera d'arte.

Errore macroscopico. Non è forse arte, quella di Capece? Arte sofferta, quindi capace di esprimere valori emozionali, che trascendono lo spirito artigianale, per assurgere a significati dialettici e di etica. E l'impianto cromatico? Il pittore barese conosce tutti i segreti e i trucchi della tecnica coloristica: così ai toni lievi, di struggente poeticità, alterna quelli caldi, sorprendentemente solari.

La figura, vista in tutte le sue angolazioni, è caratterizzata da un richiamo impressionistico di notevole efficacia. Interessanti i "nudi", per quella esaltazione dell'Eterno Femminino.

Anche il lavoro di restauratore avvince Capece. Sotto le sue mani, esangui figure di angeli, riacquistano la loro primitiva stesura cromatica.

La realtà pittorica – dunque – del Nostro, sconfessa, oltre ogni dire, certi avventati giudizi, da parte di persone notoriamente prevenute. La "bottega", s'è intesa come soggettivazione dell'artista, con la sua ricerca interiore, i suoi apprendimenti stilistici e tecnici, e come fulcro di esperienza tra artisti, può e deve restare il sacro tempio dell'Arte, e non già espressione di un linguaggio dozzinale, appunto artigianale: senza, peraltro, con questo svilire il lavoro dell'artigiano, che resta sempre valido sul piano dell'economia. Ma questo è un altro argomento.

Nicola Ventafridda

“Per Capece: pittore di «bottega» l'arte del colore non ha segreti”, in *Nuova Rassegna*, anno VII, n. 5-7/1972

Luigi Capece aveva un carattere chiuso, non amava emergere. Era un fior d'artista ma soprattutto un uomo.

Nicola Ventafridda, 2006

Luigi Capece nasce a Bari nel 1902, con una passione per l'arte ereditata forse dal nonno paterno Giuseppe Sorrenti, decoratore e stucchista che lavorò a Bari realizzando diverse opere anche per alcune chiese.²

Sembra che, poiché la famiglia era spesso in difficoltà, dovette lasciare presto la scuola e lavorare, andare “a bottega”, a guadagnarsi quel boccone di pane da portare a casa, dove erano già in dieci e forse anche di più. Allora era proprio un ragazzo, e una parte della sua paga la utilizzava per comprarsi colori e pennelli di nascosto. Suo padre, contrario a che il figlio intraprendesse una carriera non certo priva di difficoltà, glieli buttava via, ma Luigi, pazientemente e puntigliosamente, ricominciava da capo. Ribelle e caparbio com'era sin d'allora, se li ricomprava con la stessa determinata ostinazione con cui ha continuato a farlo per tutta la vita, sempre costretto a scegliere tra il necessario e il necessario, e tra le due necessità vitali, sceglieva sempre i colori e se ne andava con le scarpe sfondate e il cappotto da spaventapasseri. [...]

Un'altra sua passione giovanile erano le macchine. Le prime macchine, il mistero dei motori, quella cosa che correva più di lui, quasi una gara tra lei e i suoi desideri, le sue aspettative.

Quella “cosa” lunga, affusolata, probabilmente soltanto nera, elegante nella forma come forse solo il corpo di una donna lo può essere. Quei corpi che poi avrebbe sempre dipinto come a cercare di afferrarne la bellezza inafferrabile e il fascino nascosto che si riesce a cogliere senza mai poterlo toccare veramente. Forse nemmeno con i colori.

E così si mise a fare il meccanico e poi diventò l'autista di non si sa chi, e incominciò ad andare per le strade, sempre un po' più in là, e forse il suo respiro si allargava ogni volta che andava un po' più in là e scopriva che non c'erano confini che non potesse toccare e oltrepassare.

Chissà com'era, allora, scoprire il mondo “fuori porta”. Chissà com'era andare oltre quelle quattro vie intorno a casa e forse, allora, anche arrivare sino al Lungomare o in Corso Vittorio Emanuele o in Corso Cavour era già un'impresa e non cosa da tutti i giorni. E chissà com'era indossare una tuta e gli occhialoni, mettersi al volante e andare verso l'ignoto con qualcosa che corre più di un mulo e di un cavallo e non suda e non puzza come una bestia e odora di benzina, di olio. Forse si sarà sentito come gli Argonauti alla ricerca del Vello d'oro o come gli



Fig. 5. Luigi, 1907.

² Pasquale Sorrenti (1990) Pittori, scultori, architetti e artigiani Pugliesi dall'antichità ai giorni nostri: 95-96.

astronauti in rotta per la prima volta sulla luna. Certo è che ruppe il guscio che lo racchiudeva tra le quattro vie e le dieci persone della sua famiglia ed incominciò ad andare in giro per il mondo, sia pure soltanto con il pensiero e con la fantasia, immaginando come poteva essere sempre un po' più in là, dove nemmeno con la macchina si poteva arrivare.

Se i casi della vita lo avessero portato ad avere a che fare con un aereo, si sarebbe innamorato anche di quello. Era coraggioso, non aveva paura dell'ignoto. L'ignoto se lo portava dentro, era con lui e ci doveva convivere.

E invece si innamorò di Maria Ingrosso, la "straniera" perché non di Bari, che aveva conosciuto a Lecce, in una delle sue andate per lavoro come autista.

Rossana Capece

Pur fortemente contrastato nelle sue scelte artistiche dal padre, e sempre dividendo il suo tempo tra il lavoro e la ricerca disperata della forma e dei colori, riesce a formarsi come autodidatta, e il suo talento si manifesta presto, così che tutti i suoi costanti e caparbi sforzi di quegli anni vengono ricompensati. Infatti, esordisce e viene apprezzato, con delle mostre personali organizzate nel 1931 a Lecce, con una quarantina di opere *assai lodate e apprezzate da molti visitatori con giudizi veramente lusinghieri*,³ e nel 1933 a Bari, (fig. 11) mostra citata a più riprese in vari articoli di giornali.⁴

Sono tempi in cui fare pittura è un impegno difficile, e per affrontare una personale bisognava aver maturato un proprio stile. Continua ad esporre nelle mostre del sindacato delle Belle Arti di Puglia nel 1935, nel 1937.

Nel 1935 sposa Maria Ingrosso, alla quale rimane legato per tutta la vita. Il giorno del matrimonio dipinge un suo ritratto, forse uno dei più belli e sentiti della produzione di quegli anni, dimostrazione del sincero e grande amore che nutriva per lei (figg. 49).

Sono anni d'intensa attività, in cui si dedica alla grafica pubblicitaria. Sono, infatti, gli anni in cui si accresce notevolmente la storia della grafica pubblicitaria, dei manifesti, delle decorazioni dei negozi,

3 *La Gazzetta*, 15-16 maggio 1931.

4 Vengono esposte circa 50 opere, una raccolta estremamente varia di soggetti che spaziano dalle marine, alle figure, alle nature morte, ai paesaggi. Traspare grande semplicità e naturalezza in "Crepuscolo", "Interno" o "Terrazza". Si elogiano del giovane pittore «della più giovane generazione» la «facilità di disegno e bravura di pennellate», le «qualità tecniche» e soprattutto la «sua ostinata tenace volontà» e «l'appassionato fervore» nel «fermo proposito di raggiungere una meta», o ancora si legge: «il giovane pittore, alieno da ogni allettamento di scuole e di tendenze, sa battere le vie maestre della nostra migliore ispirazione».

Nell'articolo "La mostra Capece al Miramare" sono evidenziate «la delicatezza di certe tinte e di certe ispirazioni, la semplicità e la chiarezza di certi orizzonti nei paesaggi, e soprattutto una evidente vena di poesia ogni volta egli si ispira al mare o tratti soggetti inerenti al mare».

Insomma, una mostra che si chiude con successo, le cui opere «furono molto apprezzate da tutti i convenuti perché rivelano una chiara rispondenza fra la segreta voce del soggetto preso a modello e l'anima dell'interprete, una padronanza della tecnica dell'impasto cromatico e una certa aspirazione lirica».

Le citazioni sono tratte dai giornali: *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 7-8-14 luglio 1933 e *Roma*, 7 e 19 luglio 1933. In Piscitelli (2006) *op. cit.*



Fig. 6. Maria Ingrassia, foto degli inizi anni '30

dell'allestimento delle vetrine.⁵ Si trasferisce a Napoli dove rimane dal 1938 al 1943, lavorando con impegno e tenacia.

Purtroppo lo scoppio della guerra in questi anni interrompe bruscamente le attività a Napoli, da dove è costretto a partire. Incomincia il drammatico e disagiata pellegrinaggio per l'Irpinia attraversando gli Appennini, che lo costringe, insieme alla moglie e alle due figlie Rossana e Luciana, a ritornare a Lecce.

In un disegno del 1945 (fig. 10) si ritrae da sfollato, mentre cammina con la moglie e le due figlie, poggia una mano sulla spalla della moglie e l'altra su quella della figlia più grande. Unendo le sue due mani si forma una diagonale che racchiude tutti i personaggi, e in quella diagonale viene

⁵ In quegli stessi anni la *Rinascente*, appena aperta a Napoli, rappresenta uno dei più grandi negozi di vestiti e biancheria, insieme allo storico *Confezioni Mele*. L'immagine che la Rinascente, con sede a Milano, vuol dare di sé nelle altre città italiane è quella di grande prestigio e qualità. A Milano i suoi cartelloni sono disegnati da Dudovich.

E' un'azienda che investe parecchio nella pubblicità, cosa che a quell'epoca poche altre seppero fare. Per questo, si affida nell'allestimento dei suoi locali e delle sue vetrine alla sensibilità di valenti artisti. All'epoca, il lavoro del decoratore-cartellonista-pubblicitario-vetrinista era duro e laborioso, tutto veniva preparato, dipinto, realizzato a mano.



Fig. 7. Luigi Capece e Maria Ingrosso nel 1932.

Fig. 8. Da sinistra, Rosanna, Maria, Luigi e Luciana, Napoli 1941.

Fig. 9. Luigi e Maria 1936-'37.

a formarsi un recinto di protezione, che è la casa per ripararsi, stanze, corridoi, magazzini con frutta, vino e pane per affrontare l'inverno.

Dopo lo sbarco degli americani nel Sud d'Italia e la fine della guerra, l'atmosfera si carica di uno slancio vitale che investe tutti, di una gioia che a parole non si potrebbe descrivere. In questi anni Luigi vive dipingendo centinaia e forse migliaia di ritratti ai soldati americani. Stringe amicizia e rimane in contatto con alcuni di loro, i quali, periodicamente, per riconoscenza e affetto, gli inviano pacchi con prodotti alimentari, riviste, giornali e calendari raffiguranti i disegni delle famose pin-up americane, da Vargas a Petty, da Medcalf a Elvgren, tutto materiale che gli consente di conoscere le nuove tendenze della grafica al di fuori dell'ambiente pugliese e italiano.

Intorno al 1946, dopo la nascita del terzo figlio, Francesco, ritorna a Bari. Deve ricominciare da zero, non si scoraggia e si mette a lavorare senza esitazioni, perchè nulla manchi alla sua famiglia, perchè tutti possano andare a scuola. Lavora duramente ma sempre con grande gioia.

La stessa gioia che riservava per qualsiasi cosa, come quando ritornò a casa raggiante di felicità, con quattro sedie da disporre a piacimento contro le pareti vuote della stanza vuota di tutto. O quando comprò la prima radio con grammofono, un modello avanzato, tra i migliori, che alle sei iniziava i programmi e tutti, alle sei, erano svegli intorno a quella radio monumentale, tutti attenti all'occhio verde ed alla voce che ne sarebbe uscita chissà come e chissà da dove, e lui era il primo ad esserne affascinato. O, come quando, sotto Natale, c'era quella sera speciale in cui si ritirava con tante tavole sgangherate sotto il braccio. Voleva dire che presto avrebbe incominciato a fare il presepe e allora i figli sentivano che Natale era davvero arrivato e che era speciale e che nessun altro avrebbe potuto averne uno uguale. Perchè quelle tavole sgangherate, quasi per magia, tra le sue mani diventavano un paesaggio irreal e fantastico, dove davvero scorrevano i ruscelli e le pecore brucavano e i pastori portavano latte e formaggio [...].

Rossana Capece

Opera febbrilmente, sempre dividendosi tra la famiglia, la pittura e il lavoro. E' uno dei primi pubblicitari moderni a Bari, dove realizza numerosi lavori per diverse aziende pugliesi e non. E' il dopoguerra, il momento in cui le committenze diventano numerose.

Viaggia con frequenza a Milano periodicamente per la Fiera, la più importante d'Europa a metà degli anni Quaranta, dove entra in contatto con le correnti artistiche grafiche del momento, conosce le ultime novità sia dal punto di vista tecnico sia dal punto di vista grafico, prende spunti per i suoi lavori. Instaura un'amicizia e un rapporto di lavoro con il restauratore delle vetrate del Duomo di Milano, Giuseppe Bertuzzi, disegnando per lui cartoni per nuove vetrate da realizzare in Puglia. Bertuzzi lo mette in contatto con ditte milanesi, come la Motta e l'Alemagna, per le quali realizza gli allestimenti nei padiglioni fieristici della Fiera del Levante.



Fig. 10. Matite colorate su carta [24x34 cm]



Fig. 11. *Paesello montano* e *Ormeggiati*, fotografie di quadri esposti alla personale del 1933 all'Hotel Miramare, Bari.

Crea un cartellone cinematografico di un film di Luis Trenker, *Il ribelle* (fig. 12). Di questi anni si conservano numerosi bozzetti e lavori che realizza come grafico pubblicitario per diverse aziende pugliesi.

Sono diversi i manifesti e gli annunci pubblicitari per quotidiani e riviste, oltre a vignette umoristiche, di cui rimangono bozzetti dal segno fresco e deciso (figg. 13-14). Realizza insieme a Boccasile il manifesto per la pasta Ambra (fig. 15).

A Bari inizia in questi anni la sua collaborazione con la ditta Pizzirani fino alla sua chiusura nel 1962, in qualità di decoratore, realizzando una produzione notevole di cristalli lavorati a sbalzo con sabbia, scritte con foglia d'oro e varie pubblicità dipinte su vetro, oltre a molte vetrate per alcune chiese della Basilicata. Si tratta dell'unica ditta nella regione che realizza decorazioni su vetro in tutta la città, richieste non solo dai negozi che volevano creare le proprie insegne, ma anche da diverse chiese che desideravano restaurare o progettare nuove vetrate.

Raccontava spesso che le decorazioni e la cartellonistica della Fiera del Levante era fatta tutta a mano e tutti i pittori lavoravano con tempi strettissimi su superfici ciclopiche. Un anno mentre lui stava lavorando nello stand della Motta con grandi pennelli adeguati alla superficie da dipingere, arrivò uno dei pittori della galleria La Vernice con un pennello di martora nel taschino. Riunì un gruppo di suoi alunni scelti e spiegò quello che andava fatto, poi andò via. Tornò qualche giorno prima dell'apertura ufficiale della Fiera, prese il pennellino dal taschino e dette un colpo di colore qui, uno lì e firmò il pannello.

Francesco Capece

Partecipa alle Mostre Nazionali di Pittura, nell'ambito del Maggio di Bari (1952-53 e '55). Tuttavia, il lavoro presso la ditta Pizzirani e il suo incessante desiderio di dipingere lo assorbono totalmente tanto da non lasciargli tempo per partecipare al fervente clima di rinnovamento che investe Bari in questo



Fig. 12. *Il ribelle*, manifesto cinematografico (bozzetto), aquarello su carta, fine anni '30 [19x47 cm]

Fig. 13. Vignetta, inchiostro su carta [15x23 cm].

Fig. 14. Bozzetto, carboncino su carta 17x24 cm].

Fig. 15. *Pasta Ambra*, manifesto anni '40

periodo, di riunirsi con gli altri artisti che si ritrovano nel caffè *Il Sottano*, altro punto d'incontro come la galleria *La Vernice*. Il tempo che gli rimaneva al di fuori del lavoro da Pizzirani lo dedicava interamente alla famiglia e, soprattutto, ai suoi quadri, preferendo dipingere piuttosto che parlare di cosa dipingere.

Una Bari arricchita e senza cultura cresceva a vista d'occhio con nuovi e brutti edifici innalzati su cortili con alberi di limoni e mandarini, palazzi liberty rosati e polverosi, mastodontici edifici ottocenteschi rosso pompeiano, austere insegne in vetro molato con lettere d'oro su fondi neri e interni di bar con tavolini in ghisa



Fig. 16. Luigi e Maria (1950-'60)

dietro vetrate colorate. Andavano scomparendo dalla città tutte le tracce di un passato recente, un passato non ancora ufficialmente dichiarato di pregio e quindi ignorato e fatto scomparire per dar spazio a operazioni commercialmente più vantaggiose.

In una Bari ottusa e senza comunicazione un artigiano, un pittore minore cercava caparbiamente di uscire dal buio della fabbrica per affermare la sua presenza come pittore, per esporre la sua produzione di quadri dai colori vivi, dalla luce esplosiva, dai soggetti ora gioiosi e esultanti ora tormentati.

Dipingeva con vigore, con la forza e la convinzione di uno scultore sul marmo, le pennellate erano ampie e risolutive, sicure di quello che dovevano rappresentare come se sulla tela avesse, in precedenza, tracciato già un disegno.

Schiacciava il pennello sulla tela descrivendo con padronanza ampie campiture e schematici contorni. L'equilibrio fra pieni e vuoti, tra segno e colore, tra figura e sfondo si formava sulla tela come per incanto e come per incanto staccava il pennello dalla tela quando sentiva che solo un'altra pennellata sarebbe stata di troppo.

I suoi amici di un tempo facevano mostre alla galleria "La Vernice" e si affermavano come artisti. Erano lì che discutevano, soppesavano la crescita del proprio stile rispetto alla mostra precedente, l'uso di un fondo bruno due toni più scuro dei precedenti.

Nasceva una nuova forma di manierismo con composizioni accademiche, tecniche elaborate e colori ridotti in tonalità. I loro quadri erano belli, riconosciuti dal pubblico degli artisti, appartenevano a scuole, correnti artistiche che si legavano o si distaccavano da altre correnti artistiche. I quadri di Luigi erano diversi, non appartenevano a nulla o erano il compendio di una cultura di immagini e colori senza freni che esplodeva senza ripensamenti.

I suoi lavori depistavano chi osservava, una sorta di primitivo e spontaneo modo di operare che metteva in crisi chi voleva condurre il tutto in uno stretto e rigido indottrinamento estetico. Lui doveva lavorare e spostava di anno in anno quella mostra che l'avrebbe lanciato.

Era un pittore minore forse perché non aveva dieci quadri uguali da esporre; già al secondo voleva sperimentare nuove forme o nuovi colori.

Forse perché il suo stile era immediato senza barocchismi tecnici. Forse perché per vivere doveva fare ritratti in stile fotografico come chiedevano i clienti, senza poter rifiutare arricciando il naso.

Io non so se ci ha insegnato ad amare l'arte oppure ad odiarla perché amarla significava dedizione completa, sofferenza, onestà con se stessi ma soprattutto verso chi ci guarda e tutto questo significava sacrificio e apprensione.

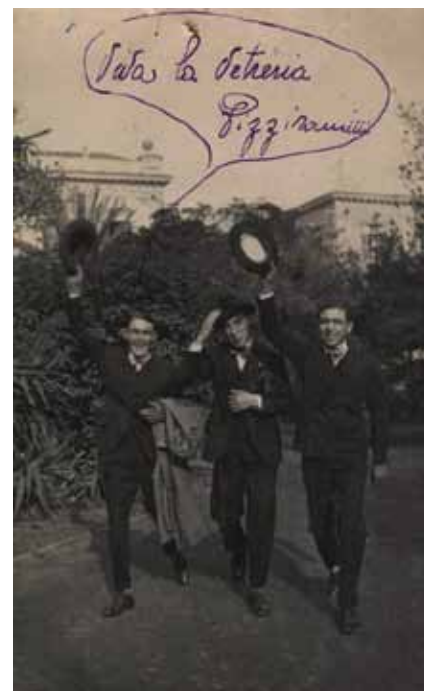


Fig. 17. "Viva la vetreria Pizziraniiii", Luigi a sinistra.



Fig. 18. Luigi nel suo studio di via Putignani, Bari.

Ma era un pittore minore e continuava a combattere con quel destino avverso che, forse, lui stesso si era creato schiacciato dalla sua umiltà che lo paralizzava e gli faceva sentire così inutili tutte quelle forme pompose che si fregiavano del nome dell'ART E.

Lui amava dipingere, amava l'arte senza mai pronunciarne il nome per rispetto.

Francesco Capece

Quando nel 1962 la ditta Pizzirani chiude, Luigi decide di dare spazio prioritario alla pittura, alle sue ricerche sul colore, sulle forme, al piacere di sperimentare. In quegli anni la sua produzione pittorica è molto intensa, non solo con la creazione di centinaia di quadri ad olio, ma anche di lavori di restauro e creazione di cornici.

Nel suo studio, pieno di tele, tavole di ogni genere, perché dipingeva su tutto quello che trovava, porta avanti con grande passione le sue ricerche



Fig. 19. In alto, Fluggi, 1962. In basso, Salento, 1960.

e le sue sperimentazioni in pittura, con l'uso di nuovi materiali, tecniche e strumenti.

Della sua ecletticità, della sua costante curiosità e passione rimangono innumerevoli lavori. Nel 1968 il gallerista Vito Albergò acquista dei quadri di Luigi che vengono esposti permanentemente nella sua galleria di Chicago, la *Creative Arts Galleries*, in una collezione di litografie, con opere anche di Giorgio de Chirico, e quadri ad olio di artisti americani, francesi e italiani.

E' in questo periodo che il giornalista e critico d'arte Nicola Ventafridda, per integrare la collezione di opere d'arte dei coniugi Cuonzo-Sivilli a Bitonto, nella quale c'erano nomi come De Nittis e Netti, individua una ventina di artisti baresi rappresentativi di quegli anni, proponendo loro di entrare a far parte della collezione che avrebbe costituito il primo nucleo della futura Pinacoteca Comunale di Bitonto. Nel 1981 la collezione fu donata al Comune, con Capece insieme a Spizzico, Grassi, Guerricchio e altri (fig. 20).

Durante gli anni '60 si dedica completamente alla pittura, isolandosi totalmente e rifiutando anche la partecipazione a mostre.



Fig. 20. *Composizione con strumenti musicali*, olio su tavola [Bitonto, Collezione Cuonzo Sivilli, 45x60 cm]

Il suo ultimo quadro era sul cavalletto, quando qualcuno andò a prenderlo dalla sua bottega in via Putignani. Lui era già pronto. Era seduto, di sbieco sulla sedia, come al solito e, con gli occhi socchiusi e la testa tirata all'indietro, fissava assorto quell'abbozzo che aveva appena schizzato e forse lo vedeva già completo, come era nella sua mente. Era una grande tela bianca sulla quale, con pochi tratti decisi aveva tracciato una campagna dalla terra rossa, un trullo e un ciuffo di ulivi sulla destra.

Tutto con poche pennellate essenziali, perfette.

Sul bianco accecante della tela grezza, balzavano agli occhi quei pochi colori, nitidi nella loro purezza.

Mai un suo verde era stato così verde, mai un rosso, un giallo, un viola erano stati così luminosi e mai quelle poche macchie che significavano il cielo erano state così intensamente azzurre da dare, anche se solo appena abbozzate, l'idea dell'infinito.

E lui stava a guardarlo, perduto nell'assoluta e aspra terra di Puglia che aveva sempre amato, ritrovandosi, forse, nelle linee tormentate degli ulivi, nodose come il suo corpo e in quel cielo nel quale si allargava il suo muto desiderio di infinito e di pace. In una mano aveva ancora i pennelli e nell'altra la tavolozza, ma era come se li avesse dimenticati, come se si fosse già allontanato da ogni cosa.

In lui non c'era dolore quando si staccò da quel quadro e si girò per andar via. Il dolore l'aveva consumato tutto otto mesi prima, quando era rimasto solo e per la prima volta si era accorto che lei non c'era più a riempire i suoi spazi.

Il suo dolore l'aveva regalato tutto a lei, prima di lasciarla andare.

Il suo dolore l'aveva lasciato nelle linee del suo ultimo quadro, in quelle pennellate, che parlavano del suo desiderio di luce e di immensità, dove soltanto quei pochi alberi tormentati erano imprigionati nella loro forma, come lui era imprigionato nel suo corpo.

Il suo dolore era rimasto nella tavolozza impastata di colori, nelle spatole e nei pennelli incrostati di vernice, nell'odore di acqua ragia ed olio che si portava sempre addosso.

Il suo dolore l'aveva consumato tutto nel corso della sua vita, dove stenti, amarezze e delusioni non erano mai mancate, ma non l'avevano mai piegato al compromesso o alla rinuncia. Forse c'era solo una rassegnata malinconia nei suoi occhi, quando guardò quella stanza vuota prima di uscire. E, dignitoso com'era sempre stato, fiero, severo ed elegante nell'aspetto qualunque cosa avesse indossato, si alzò per andare.

Rossana Capece



Fig. 21. *Due cagnolini* (1974) olio su compensato [17x23 cm], l'ultimo quadro

Nel 1973 muore Maria, sua moglie, la persona che l'aveva amato con un amore più grande di lei, che l'aveva seguito dappertutto e accompagnato, confortato, sostenuto, con i suoi sorrisi e la sua dolcezza. A meno di un anno di distanza, nel 1974 muore a Bari anche Luigi.



Fig. 22. *Autoritratto* (1933-'34) olio su cartoncino [54x71 cm]



III. 2 - La pittura



Non c'è aspetto della realtà che non lo abbia interessato e coinvolto: dalla terra nuda e assolata della Puglia alle marine, dagli interni solitari dei cortili alle facciate delle case, dalle nature morte alla figura e in ogni soggetto raffigurato, c'è sempre la stessa ricerca che li lega l'uno all'altro: il bisogno di andare oltre l'esperienza del reale e scoprirne l'essenza, penetrarne il mistero, sino a giungere alla sua anima. E, nell'anima, cogliere quel momento unico, perfetto in cui ogni cosa è in assoluto se stessa ed è irripetibile, tutta compiuta nel suo significato e completa nella sua forma, ed in quell'attimo lui, il pittore, diventa una cosa sola con ciò che raffigura, con quella si identifica e, come un Demiurgo, trasforma la materia in anima, le dà un volto nuovo, le dà la sua forma e la rende immortale.

La ricerca dell'essenza è il denominatore comune dei suoi quadri: l'idea della materia che in quel punto, non più soggetta alle leggi del divenire, non si decompone più e non si trasforma, ma entra nel Tempo Fermo dell'eternità.

Rossana Capece

La produzione artistica di Luigi Capece è talmente vasta e distribuita in varie parti del mondo da rendere quasi impossibile una catalogazione completa della sua opera. E' anche molto varia con creazioni che spaziano dalla grafica pubblicitaria, ai disegni, ai quadri ad olio, ai lavori su vetro, alle decorazioni e al restauro di tele, cornici, mobili.

Il suo **stile è intimista e pittorico**. Grazie alla sua ricerca tra luce e colore, la sua realtà è antiepica e orientata verso il quotidiano, con scelte tematiche sempre antiretoriche. Il suo linguaggio rivendica un'arte che indaghi le inquietudini, l'autentico e che sia in rapporto più diretto con la vita quotidiana, che sia drammaticamente comunicativa.

La sua pittura è sempre caratterizzata da una **costante ricerca**, nell'uso dei materiali, nelle tecniche, nelle pennellate, che variano da quelle levigate dei primi anni, a quelle più sciolte, di matrice impressionista che caratterizzano le opere dagli anni '50 ai '70.

Lavora continuamente e sperimenta processi diversi, con l'utilizzo di qualsiasi materiale e tecnica pittorica. Tuttavia impiega la pittura ad olio come tecnica preferita per la sua possibilità di costruire e reinventare altri soggetti sulla stessa tela, lasciando spazi incompleti e facendo emergere parti del lavoro sottostante.

Dalla sua instancabile e ricca produzione traspare questa sottile inquietudine nel ricercare, sperimentare, provare e riprovare. Non è difficile incontrare dipinti realizzati su materiali diversi, dal compensato, al truciolo, al cartone pressato, al cartoncino telato, alle tele, e ognuno di questi materiali contribuisce con la sua *texture* e materia all'effetto finale del quadro. Un compensato dalla superficie molto liscia può rendere più omogenee le pennellate (fig. 23), mentre con un truciolo o un cartone pressato alla fine si ottengono risultati completamente diversi, per la capacità di assorbire maggiormente il colore, o per la ruvidità della loro superficie (fig. 24).

Grazie ad uno sguardo attento ai particolari sia nel primo periodo, decisamente più figurativo, sia quando, più tardi, dal '50 al '70, utilizzerà una maggiore stilizzazione, i suoi soggetti, dalla natura morta alla



Fig. 23. *Autoritratto con pennelli* (1960 circa), olio su tela [80x 100 cm]



Fig. 24. *Tramonto* (1950-'52), olio su tavola [129x75 cm]

figura, avranno la caratteristica di poter rappresentare quei particolari che ognuno di noi ritrova negli oggetti quotidiani, negli sguardi e negli atteggiamenti della gente che ci circonda.

Le sue immagini hanno una forte componente cromatica soprattutto quando dipinge *en plein air* angoli di Bari vecchia, come fossero scenografie sulle quali la dominante è la luce colorata (fig. 27).

Utilizza una tavolozza di colori che è un'esplosione di tinte primarie, colori di forte impatto, escludendo quasi le tonalità intermedie, che ricordano molto i "fauves" per la loro carica emotiva (fig. 28) e, nella gestualità e negli effetti di luce, in chiave specificatamente post-impressionista.

Con le sue terre di Siena, gli ocri, i gialli misti a qualche speranza di verde traccia terre tormentate dalla sete, terre da dissodare per cavarne il pane, terre dove le mani si fanno nere per la fatica e la fatica porta a quel sonno stanco e senza sogni dei suoi contadini.

Con tutta la gamma dei verdi, dei blu, dell'indaco traccia le sue marine, a volte tormentate dalle mareggiate, a volte lisce come l'olio, levigate, trasparenti come l'acqua dei laghi che, come specchi, riflettono la luce senza mai assorbirla e dove il mare si diverte a scomporre le case, le barche, tutto ciò che, tuffandosi nelle sue profondità, si rompe in una miriade di schegge colorate, per poi ricomporre nella stessa immagine, dove però le linee frantumate ed interrotte sono solo luce,



Fig. 25. *Vaso di fiori* (1959-'60), olio su cartone [38x50 cm]



Fig. 26. *Carnevale* (1960 circa), olio su tela [98x68 cm]



Fig. 27. *Scalinata in paese* (1956-'58), olio su tavola [29x49 cm]



Fig. 28. *Paesaggio con trullo* (1969-'70), olio su tela [70x50 cm]

tocchi privi di materia, che si infrangono contro la sua superficie, senza affiorare mai. E' il gioco del mare quando è calmo, allegro e spensierato come quello dei bambini: i frammenti di colore corrono e si rincorrono sull'acqua, come i pensieri che scivolano leggeri nella mente nei momenti di pace e di serenità.

Rossana Capece

Della costante e inquieta necessità di dipingere, fissare le idee, cogliere irripetibili raggi di luce, sono testimoni vari bozzetti e dipinti realizzati su ogni superficie a sua disposizione, a volte su entrambe le facciate di una tavola di legno, o addirittura sulla base di altri quadri.

Se in generale dunque la sua pittura è caratterizzata da una forte componente luminosa, che permane durante tutta la sua produzione,



Fig. 29. *Tavola sparecchiata* (1931-'32), particolare, olio su tela. Si veda la fig. 32.
 Fig. 30. *Mietitori* (1971-'72), particolare, olio su tavola. Si veda la fig. 80.

riguardo al tipo di pennellata (figg. 29-39) e alle scelte tematiche, si nota una evoluzione tanto da poter individuare essenzialmente due periodi. Un primo periodo, approssimativamente definito intorno agli anni che vanno dal 1930 al '50, e un secondo, dal 1950 al '70.

III.2.1 - La produzione dal 1930 al 1950 circa

Nel primo periodo la stesura dei colori è omogenea, le figure sono definite ma non delineate nel contorno. Le scelte tematiche prediligono i paesaggi, soprattutto marine, nature morte, in particolare composizioni di brocche, bottiglie, figure, ritratti.

I primi quadri di cui abbiamo notizia risalgono agli inizi degli anni Trenta, periodo delle prime mostre personali, a Lecce e a Bari. Il primo lavoro, datato 1926, è un quadro (fig. 31) dalle dimensioni modeste e dall'atmosfera tranquilla, che ritrae nell'interno di una cucina con un lucido pavimento a scacchi, la madre e la sorella mentre riposano appoggiate sulle sedie. La composizione è semplice, spazio e figure restano immersi in una dimensione sospesa, silenziosa, in un momento che sembra non aver tempo. Un quadro intimo, dai toni ocra e rosati, come la luce del primo pomeriggio, di cui si avverte il sordo silenzio e la calma, e delle due figure colte in un momento di pausa si arriva quasi a percepirne l'abbandono, la stanchezza e il riposo.

Un altro quadro dello stesso periodo ritrae due ragazze dagli eleganti vestiti bianchi, mentre una racchetta e una scarpa da tennis che s'intravede per metà in basso, ci aiutano a inquadrare l'immagine (fig. 33). Le due figure, dalle pettinature tipiche degli anni Venti-Trenta e con un sorriso appena accennato, si trovano all'aperto, in un momento di pausa del gioco.

La composizione, così come nel quadro precedente, ha un taglio decisamente fotografico, con figure non ritratte per intero e un punto di vista ribassato. Si può dire che in questo periodo Luigi Capece segue quelle che erano le tendenze del periodo, nelle forme volumetriche e nei contrasti chiaroscurali. Lo stile riconducibile agli artisti che avevano determinato un "ritorno all'ordine" della pittura, artisti del gruppo Novecento come Mario Sironi.

Comunque, probabilmente si tratta di una ricerca che non proseguì, poiché i quadri ritrovati di quel periodo sono pochi, caratterizzati da contorni non definiti dalle linee e dal volume.

Tenendo presente il carattere curioso ed eclettico di Luigi Capece, è probabile che essi corrispondano ad un breve periodo di ricerca, in cui si cimentò seguendo le linee stilistiche del momento. Contemporaneamente, quadri come *Tavola sparecchiata* (fig. 32) o quelli presentati nella personale del 1933 all'Hotel Miramare a Bari (fig. 11), dimostrano una attenzione maggiore verso la luce, la pennellata si fa meno rigida, più omogenea e levigata.

In *Tavola sparecchiata*, su una tovaglia mollemente ripiegata sul tavolo, dalle frange a macramé, la cui decorazione è appena accennata da una serie di macchioline punteggiate dal bianco al rosa al verde, sono poggiate una brocca di ceramica lucida bianca, una bottiglia vuota di vetro verde trasparente, un bicchiere riempito a metà da un vino rosso granato, un contenitore opaco e una pipa con un pacchetto di



Fig. 31. *Rosa e Anna che riposano* (1926), olio su tela [35x45 cm]

cerini. Una composizione di cui si avverte la sostanza e la materia di tutti i componenti, dai luccichii del bianco puro della porcellana, alla trasparenza del vetro della bottiglia e del bicchiere. Ancora una volta il taglio è fotografico, senza completare nella loro interezza gli oggetti, ma focalizzando la visione su pochi dettagli.

La pittura di questi anni si carica di luminosità, soprattutto nei paesaggi, dove spesso sono i raggi di sole che filtrano dalle foglie di un albero o dai vetri di una finestra a caratterizzare l'intera scena.

In *Interno* (fig. 34) l'ambiente silenzioso di una stanza dalle poche cose -ci sono solo una sedia, un tavolino con un brocca e un quadro- si riempie della luce calda filtrata dalle tende che assorbono tutta la lucentezza esterna per costruire una atmosfera di pacato riposo. La luce, riflettendosi sul pavimento, crea un'impalpabile materia che si legge nelle trasparenze dei tessuti delle tende e della tovaglia.

Luce che filtra attraverso le tende in una stanza illuminata da un sole caldo o luce che filtra tra le foglie negli esterni e dipinge sui muri e a terra macchie d'ombra grigio azzurre (figg. 35-36), ma è sempre la luce la protagonista di molti quadri.

È soprattutto negli esterni che la luce assume importanza, sia che avvolga in pieno uno spazio aperto con pini (fig. 38) sia che illumini una terrazza e si nasconda tra le ombre delle foglie e dei rami proiettate sui muri bianchi (fig. 39).

Nel prezioso olio *Esterno* (fig. 37) nella scalinata i gradini quasi si smaterializzano per diventare puri bianchi, grigi, macchie di colore tra il fitto di un fogliame. Sono pennellate rapide, giochi di luce che rimandano ai quadri impressionisti e dei macchiaioli.



Fig. 32. *Tavola sparecchiata* (1931-'32), olio su tela [55x46 cm]



Fig. 33. *Tenniste* e *Donna con vestito bianco*. In entrambi i casi, i quadri originali non sono stati trovati ma solo fotografie in bianco e nero.



Fig. 34. *Interno* (1933 c.) olio su tela [29x33 cm]



Fig. 35. *Esterno* (1934-'35) olio su tela [33x41 cm]

Colori vivi anche perché la maggior parte dei bozzetti di piccolo formato veniva realizzata sul posto, in esterno, con le naturali variazioni di luce.

La luce, ancora, è protagonista nell'olio *Cortile* (fig. 40). La composizione ridotta in essenziali geometrie e diagonali tagli di ombre si astrae in una rarefatta gradazione di grigi.

E infine, nel dipinto *Primo sole* (fig. 47) è lo stesso titolo che sottolinea l'interesse per gli effetti luminosi. Non è la colonna monumentale alla base della quale siede l'uomo avvolto nel proprio cappotto marrone, né lo stesso personaggio assorto nella lettura del giornale che richiamano l'attenzione, ma sono le ombre allungate, quelle tipiche del primo mattino o della tarda sera, è il chiarore soffuso di questi primi raggi, il loro tepore.

Del 1935 è anche il delicato *Ritratto di Maria* (fig. 49). Si tratta di un quadro di grande freschezza, dai colori materici e luminosi in cui si manifesta la sua gran voglia di gioia, di celebrazione decorativa della luce, simile a quella dei grandi maestri della classicità.

Ancora, tra le nature morte e i paesaggi sono particolarmente interessanti: *Tavola apparecchiata* (fig. 50), dai delicati toni bianchi e rosati, la *Natura morta* con composizione di brocche in ceramica dai riflessi intensi (fig. 53), due *Marine* dalle tonalità e dalle atmosfere completamente diverse.

Una con montagne dai colori degradanti in lontananza che creano un'atmosfera di calma sospesa, resa da poche pennellate piatte e fluide (fig. 44).



Fig. 36. *Terrazza* (1924-'35) olio su tela [63x45 cm]

Un'altra marina, diversa, più solare e luminosa è quella che presenta la visione dall'alto delle due barche, realizzata con pennellate più descrittive che tracciano il movimento delle piccole onde dall'azzurro e verde intensi (fig. 45).

Legati al tema del mare sono anche i bellissimi quadri *Pescatori tornando a casa* (fig. 46) e *Giovane pescatore* (fig. 48).

In *Giovane pescatore* si entra silenziosamente nel mondo raccolto di un bambino, concentrato nel suo lavoro su cassette di legno vicino sul bordo del mare. Si intuisce il contesto per la barca rappresentata con taglio fotografico sullo sfondo, ma il soggetto del quadro non è un pescatore e il suo lavoro, ma il suo raccoglimento e lo spettatore entra nel suo mondo assorto in silenzio.

In *Pescatori tornando a casa*, si intuisce tutta la stanchezza dei tre pescatori sulla barca che rientrano scivolando su uno specchio d'acqua.

Di questo periodo sono anche l'*Autoritratto con tavolozza* del 1933-'34 circa (fig. 22), l'*Ubriaco* (fig. 56), il *Redentore* (fig. 51) e gli *Interni di Bari vecchia* (figg. 60-61).

Negli anni '40 lo impegnano soprattutto i ritratti, da quello su un vellutato fondo verde (fig. 59) a quello spontaneo della moglie sorridente (fig. 58), a quelli dei figli Luciana e Francesco (figg. 65-64), realizzato con grande leggerezza e cura dei dettagli del viso, e una particolare luce soffusa che dà alla materia la stessa morbidezza che ritroviamo nel *Ritratto di Maria* (fig. 49), senza peraltro escludere i soggetti a lui cari, dalle nature morte (figg. 52-55) ai paesaggi.



Fig. 37. *Esterno con scala* (1934-'35 circa) olio su tavola [11x23 cm]



Fig. 38. *Villa Borghese* (1933 c.) olio su tela [55x75 cm]



Fig. 39. *Esterno con tinozza* (1934-'35) olio su tela [36x45 cm]



Fig. 40. *Cortile* (1934-'35) olio su tavola [48x46 cm]



Fig. 41. *Marina* (1934-'35) olio su tavola [36x32 cm]



Fig. 43. *Marina* (anni '40), olio su tela



Fig. 42. *Napoli* (circa 1940) olio su tela [96x70 cm]



Fig. 44. *Marina* (1935-'36) olio su tela [35x26 cm]

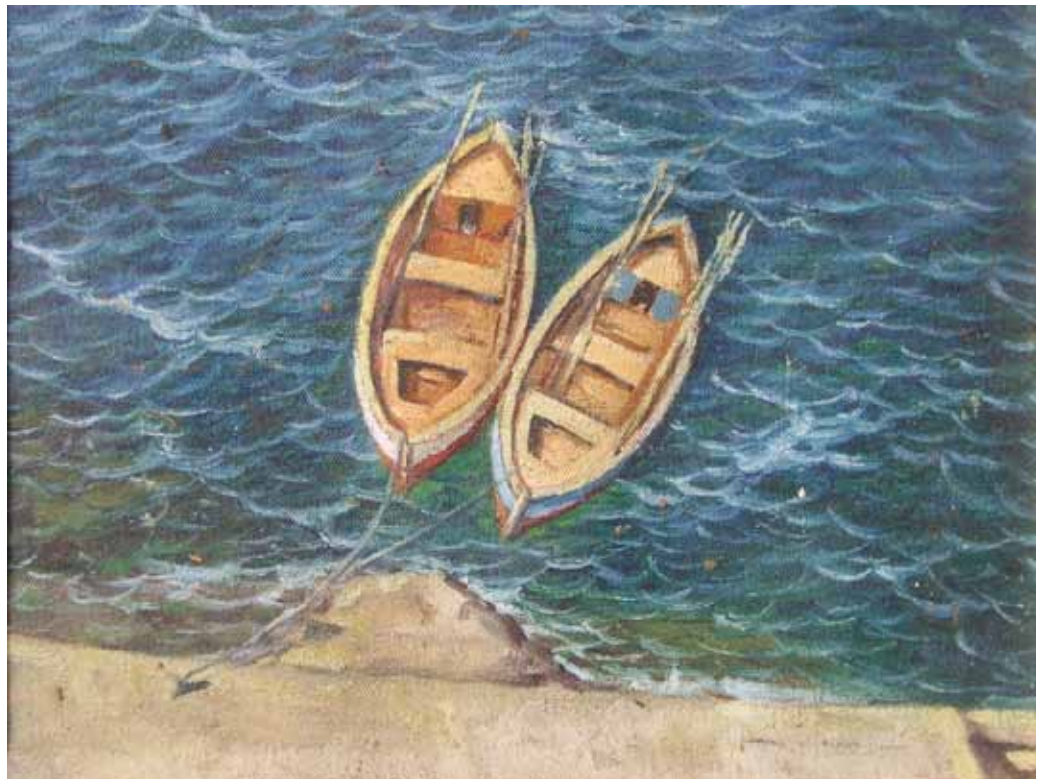


Fig. 45. *Marina* (1935-'36) olio su tela [31x23 cm]



Fig. 46. *Pescatori* (1935-'36) olio su tela [19,5x41 cm]



Fig. 47. *Primo sole* (1935) olio su tela [48x66 cm]



Fig. 48. *Giovane pescatore* (1935-'40) olio su tela [43x31 cm]



Fig. 49. *Ritratto di Maria* (1935) olio su tela [70x100 cm]



Fig. 50. *Tavola apparecchiata* (1935) olio su tela [78x68 cm]



Fig. 51. *Redentore* (1935-'36) olio su tela [60x50 cm]



Fig. 52. *Vaso di fiori* (1946-'47) olio su tela [49x50 cm]



Fig. 53. *Natura morta con arance* (1946-'47) olio su cartoncino telato [59x50 cm]



Fig. 54. *Composizione di brocche* (1933-'34) olio su cartoncino telato [44x52 cm]



Fig. 55. *Brocche* (1934-'35) olio su tavola [15x21 cm]



Fig. 56. *Lubriaco* (1933-'34) olio su cartoncino telato [40x50 cm]



Fig. 57. *Ritratto di ragazza* (1947-'50) olio su cartoncino [25x34 cm]



Fig. 58. *Ritratto della moglie - Maria* (1939-'40) olio su tavola [28x33 cm]

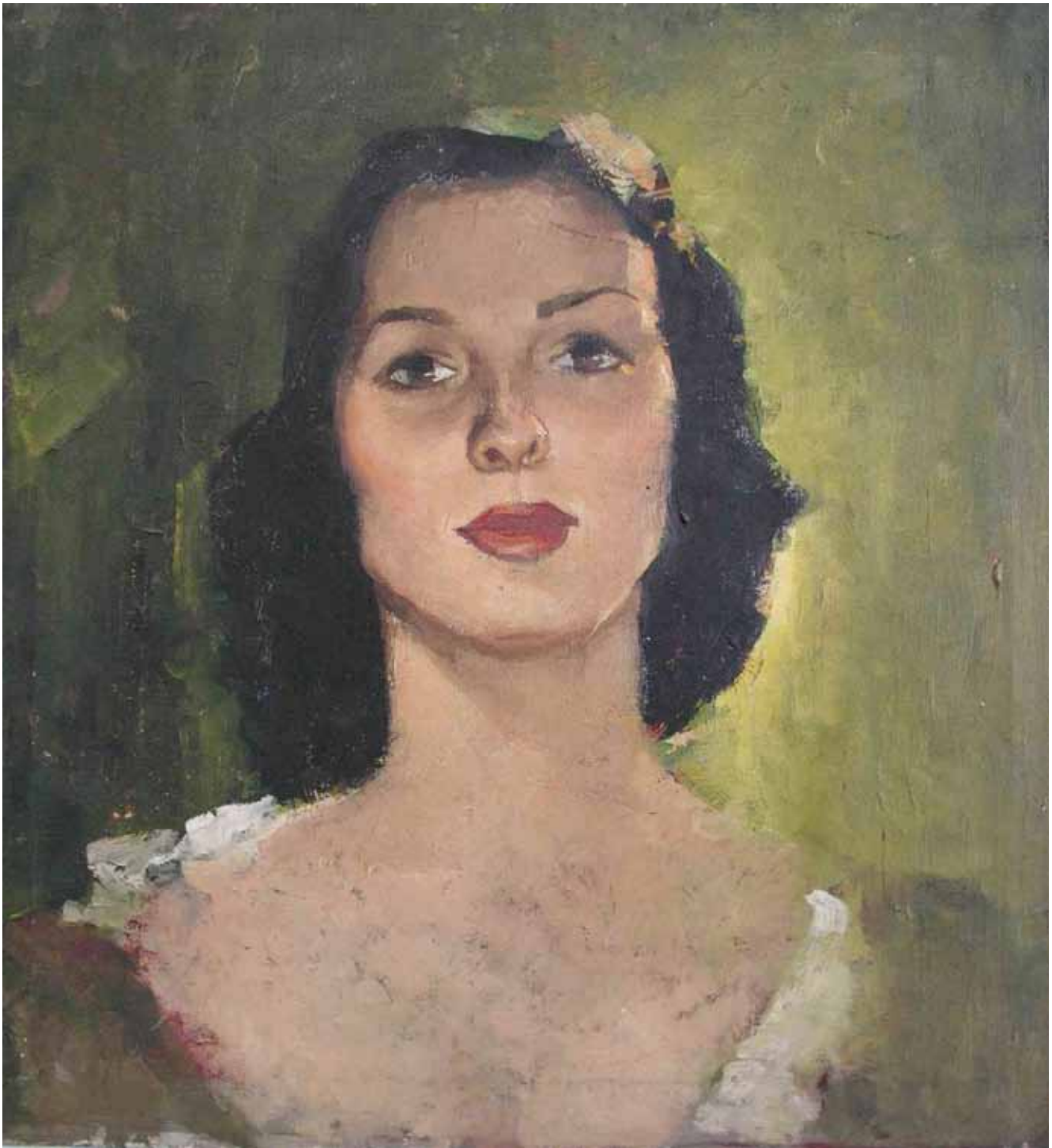


Fig. 59. *Ritratto su sfondo verde* (1939-'40), olio su tela [44,5x46 cm]



Fig. 60. *Vicolo con galline* (1934-'35) olio su tela [68x98 cm]



Fig. 61. *Interno di Bari vecchia* (1934-'35) olio su tela [28x40 cm]



Fig. 62. *Trulli* (1946-'47) olio su tela [17x23 cm]



Fig. 63. *Paesaggio* (1935-'40), olio su tela [40x56 cm]



Fig. 64. *Francesco* (1947), olio su cartoncino telato [25x45 cm]



Fig. 65. *Luciana* (1946) olio su tela [35x50 cm]



Fig. 66. *Paesaggio con trulli* (1969-'70) olio su tavola [69x80 cm]

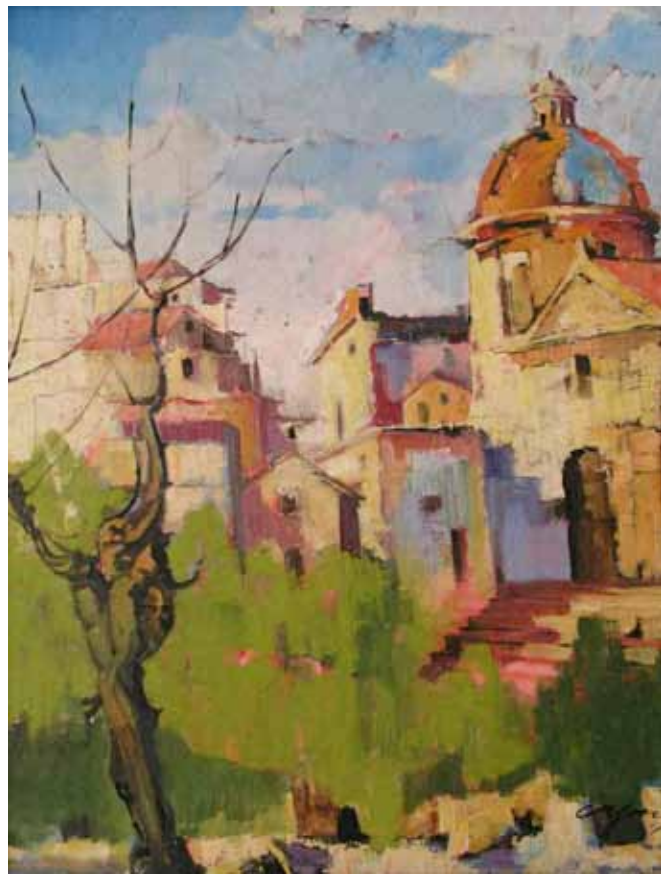


Fig. 67. *Paesaggio* (1969-'70) olio su tela [70x88 cm]



Fig. 68. *Due figure in riva al mare* (1965-'67) olio su tela [80x100 cm]

III.2.2 - La produzione dal 1950 al 1970 circa

Nella consistente produzione dagli anni Cinquanta ai Settanta, la pennellata si fa più sciolta e fresca, con larghi e sicuri tratti di pennelli piatti sostituiti a volte, a partire dagli anni '60, dalla spatola.

In generale, la tavolozza si carica di **colori più decisi e saturi**, soprattutto nei paesaggi, colori che rispecchiano i panorami del sud, nei marroni bruciati e gli ocra della terra, contrastata da forti colori primari e senza sfumature, che assumono aspetti di forte drammaticità.

Gli azzurri intensi del cielo si trasformano, in questi anni, nei colori più disparati da rossi a verdi profondi, da delicati rosa a luminosi gialli, sempre pregni di una carica emotiva (fig. 28-66-67) di un lontano gusto impressionista. I segni lasciati dal pennello o dalla spatola si riducono a macchie colorate (fig. 79).

Nel corso della sua storia pittorica, tende a liberarsi sempre più del particolare che caratterizza e delinea le immagini e lascia maggiore spazio al colore che riempie i volumi e che basta da solo a delimitare le superfici.

E, liberando gli oggetti dal tratto della matita o del carboncino, era come se li avesse liberati dalla prigione che li racchiudeva.

Le sue ricerche sul colore, le forme, la luce si intensificano in questo periodo.

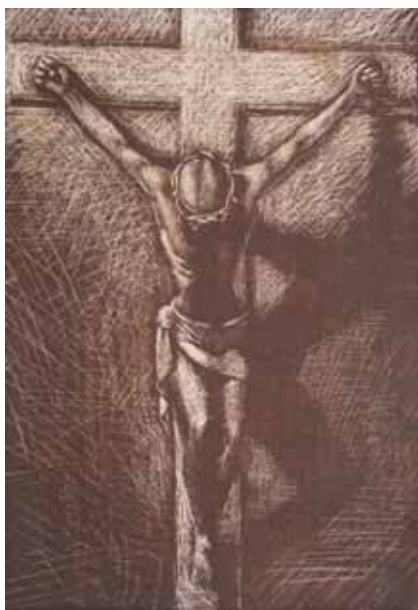


Fig. 69. *Crocifisso* (1956-'58) graffito su tavola 23x35 cm]



Fig. 70. *Crocifisso* (1956-'58) smalto e foglia d'oro su vetro

Lasciata l'attività pubblicitaria, lavora presso la ditta Pizzirani in qualità di decoratore e, successivamente, si apre uno studio per conto suo. Di conseguenza, si ritrovano i più svariati lavori, dalle decorazioni su vetro (fig. 70), alle creazioni in bianco e nero con bitume (fig. 71), o a quelle realizzate in rilievo con gesso e acquerelli.

Si affianca in questi anni anche la produzione di quadri che gli vengono commissionati, soprattutto ritratti o riproduzioni di artisti, o di nature morte fiamminghe.

E' portato ad una sempre maggiore sintesi sia nelle figure sia nella stesura dei colori, a volte resi in ampie campiture contrastanti che rendono le immagini meno definite ma più immediate. La luce continua ad essere il tema intorno a cui focalizzare le sue ricerche: nei paesaggi, nelle nature morte, nei vasi di fiori di ogni tipo che gli permettono di utilizzare una vasta gamma di colori, negli strumenti musicali, nei quadri di figure che rappresentano quasi sempre lavoratori, contadini, pescatori, ma anche suore e preti. Appare un genere che prima aveva trattato forse solo nei disegni: i nudi.

Raccontava delle donne, ne raffigurava il corpo nudo o vestito, sempre alla ricerca del mistero che lo affascinava. Ne dipingeva il corpo, come se quello fosse una chiave possibile per entrare nella "stanza dei segreti", ne tracciava i confini e le mostrava quasi sempre di spalle, come chi non vuol farsi scoprire o non vuole essere scoperto sin in fondo. Cercava di coglierne soprattutto la bellezza, la grazia, la forza e la vitalità che lui sentiva presente in ogni corpo.

Rosanna Capece



Fig. 71. *Venezia* (1956-'58) stucco e bitume su tavola [39x62 cm]



Fig. 72. *Donna con velo nero* (1965-'67) olio su compensato [25x25 cm]

E' interessante approfondire l'analisi delle scelte tematiche, perchè, per esempio, riguardo le "figure", nei personaggi che rappresenta dimostra un'attenzione e un interesse verso il sociale: ritrae il lavoro, in campagna, al mare, nelle città (figg. 79-86-95).

I soggetti li prende dal popolo, sono i lavoratori, dei quali si avverte la stanchezza e il disincanto, e dei quali cerca di evidenziarne la fatica.

Si tratta spesso di gente sola, raramente c'è dialogo tra le figure. Anche i nudi, a volte un po' da studio, rimangono comunque isolati, ciascuno chiuso nel suo mondo, assorbito dalle proprie sofferenze e dai propri pensieri.



Fig. 73. Dall'alto, in senso orario: *Nudo* (1969-'70) olio su tela 40x60 cm]. *Nudo* (1965-'67) olio su tela [70x100 cm]. *Nudo* (1955-'60) olio su tela [35x45 cm]. *Nudo* (1950-'52) olio su tela [50x60 cm].



Fig. 74. *Deposizione* (circa fine '50) foglie d'argento e olio su tavola [51x37 cm]

Come monadi, i suoi personaggi sono “senza porte e senza finestre”, chiusi ciascuno nel proprio vissuto e nella propria dimensione, ciascuno oppresso dalla propria stanchezza e dalla propria infelicità: stanchezza del vivere quotidiano e infelicità per le aspettative deluse.

Dopo la fatica, il silenzio: le energie sono state tutte consumate e bisogna recuperarle per il giorno dopo.

I suoi vecchi stanno seduti sulla soglia dei sottani con nient'altro da fare che centellinare il tempo che scorre davanti a loro e ripensare a tutto quello che se n'è andato e si è accumulato dietro le loro spalle, non si sa come e non si sa perché.

E lui, che aveva sempre dovuto districarsi tra le necessità e la priorità e che sentiva il tempo sfuggirgli tra le dita, tutto questo lo sapeva bene.

Accanto alla solitudine c'è il silenzio, la ricerca del “vuoto” in cui rinascere ed essere se stessi, lontano dalle banalità, dai luoghi comuni, dalle prediche e dai discorsi, dalle parole che stanno come i sassi e che non dicono niente, perché non si può raccontare quella marina tormentata che si ha dentro, quella pietraia che a volte si ha nel petto, quell'ulivo nodoso che cresce al



Fig. 75. *In chiesa*, olio su tela [100x70 cm]

posto della propria anima. Le sue parole sono i colori, le vernici, gli ori, le pennellate, i colpi di spatola e con quelli descrive la realtà, con quelli intesse i suoi racconti, con quelli comunica le sue emozioni ed i pensieri.

Le facciate delle case dalle persiane chiuse, i cortili vuoti, la terra assolata sotto la calura estiva, il mare che gioca con i frammenti delle cose, gli interni delle case, il sole che gioca tra i merletti dietro i vetri, le crete, i fiori, i volti, i nudi sono lunghe pause dove domina il silenzio e dove l'anima affonda le sue radici.

Rossana Capece

Aveva un profondo senso della giustizia, del rispetto dell'altro, credeva in una uguaglianza senza differenze sociali, e tutto questo lo portava ad una forma di anticlericalismo, non inteso come fede ma come struttura istituzionale.

Nella sua ricerca di luce, nei paesaggi ricchi di colore, nei cieli intensi, nei soggetti umili viene fuori un profondo bisogno mistico, una ricerca di quella fede che non trovava nell'istituzione della chiesa. Rimane comunque un tema importante e forse dettato dalla curiosità, quello di ritrarre frati, preti, suore per penetrare il loro mondo e il segreto che li muove.



Fig. 76. *Ritratto di donna* (circa metà 1960) olio su tela [38x59 cm]

Questo misticismo non lo cerca dentro Dio, ma “dentro” l’uomo, come creatura di Dio.

Nei suoi quadri a tema religioso c’è sempre una ricerca del dialogo nel dramma umano: il Cristo crocifisso rappresenta il dramma dell’uomo.

Non più un Cristo iconografico, come quello che vediamo negli anni ‘40 (fig. 51), ma dai tratti umani, che soffre, un uomo flagellato non un prediletto di Dio che sta compiendo un’opera (fig. 77). La stessa scelta, le stesse ricerche che ritroviamo, in quegli anni, in Pasolini, nei protagonisti del *Il Vangelo secondo Matteo*, dove dalla Madonna ai discepoli ritroviamo persone reali, paesani, pescatori, gente che soffre, gente sola, dai tratti consumati da una terra aspra.

I paesaggi conservano la stessa durezza che hanno i personaggi da lui ritratti, con espressioni tormentate e linee spigolose.

Verso la fine degli anni ‘50 “scopre” la spatola che l’aiuta a rimarcare una gestualità passionale con decisi “colpi”, già resa dall’ampiezza e dallo spessore delle pennellate. Ha poi un approccio con la spatola su tutto il quadro, alla ricerca di una maggiore stilizzazione delle figure, che ridurrà infine a macchie di colore (figg. 80-100). Negli anni ‘70 la userà sul fondo e solo per piccole macchie quando i quadri diventeranno sempre più “non finiti”, in alcuni casi arrivando a un grado di astrazione dove è solo il colore puro a essere il protagonista (figg. 126-129)

Gli spazi tra le pennellate non mostrano il bianco della tela, ma lasciano riaffiorare i colori, gli impasti, stesi precedentemente, o interi pezzi appartenenti a quadri sottostanti. Sono i colori che emergendo dal lavoro precedente gli daranno suggerimenti per elaborare nuovi soggetti.



Fig. 77. *Crocifisso* (1970-'71) olio su tavola [55x103 cm]



Fig. 78. *Donna che prega* (1969-'70) olio su tela [48x60 cm]



Fig. 79. *Chierichetti e cattedrale* (1969-'70) olio su tela [70x100 cm]



Fig. 80. *Mietitori* (1971-'72) olio su tavola [56x56 cm]



Fig. 81. *Mietitori* (1969-'70) olio su tavola [17x23 cm]



Fig. 82. *Mietitori* (1963-'65) olio su tela [30x40 cm]

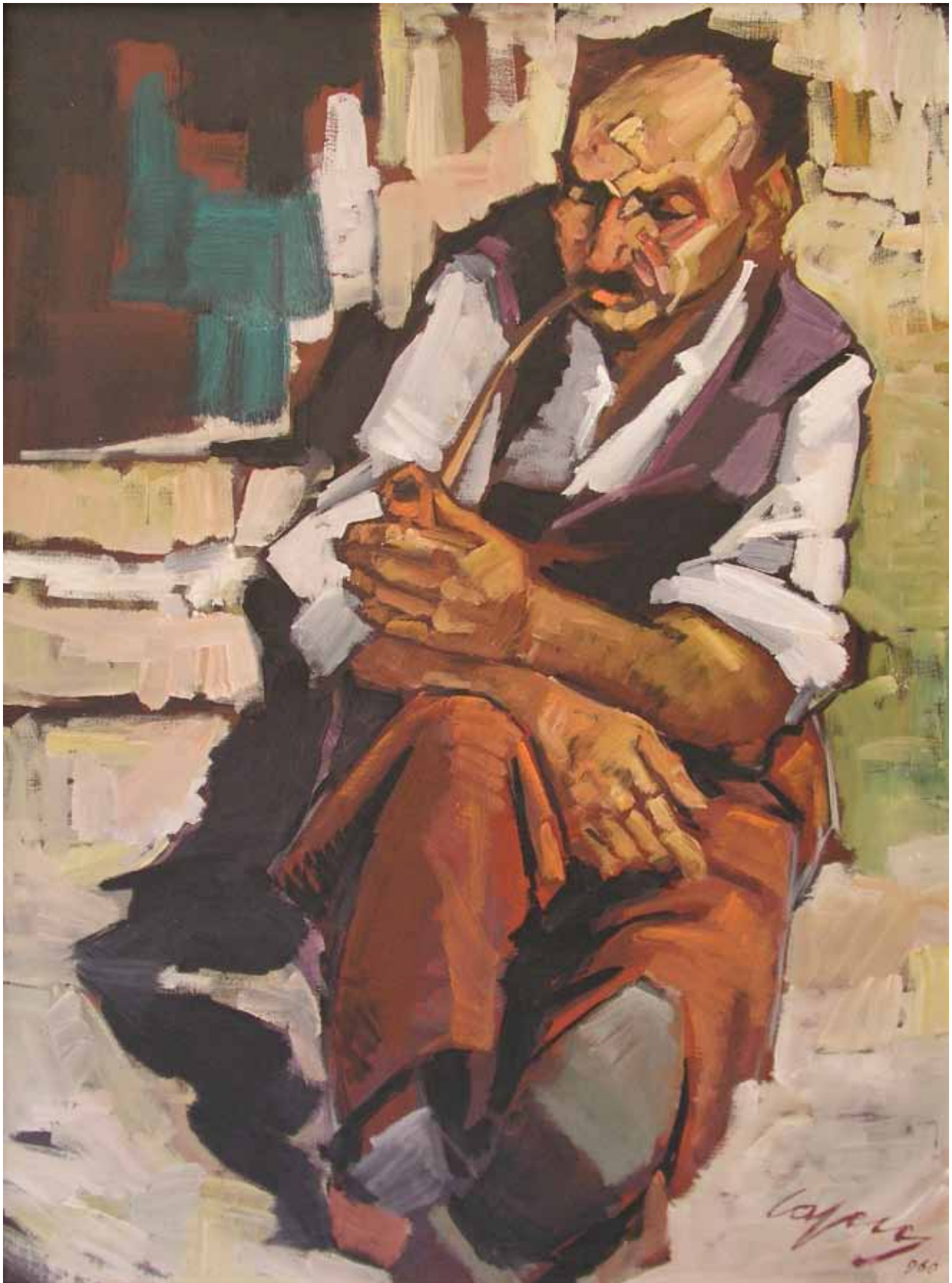


Fig. 83. *Uomo fumando una pipa* (1960) olio su tela [58x78 cm]



Fig. 86. *Anziano leggendo il giornale*, olio su tela [55x65 cm]



Fig. 84. *Donna che riposa e brocca*, da fotografia.



Fig. 85. *Tre uomini* (1972-'74) olio su tavola [80x70 cm]

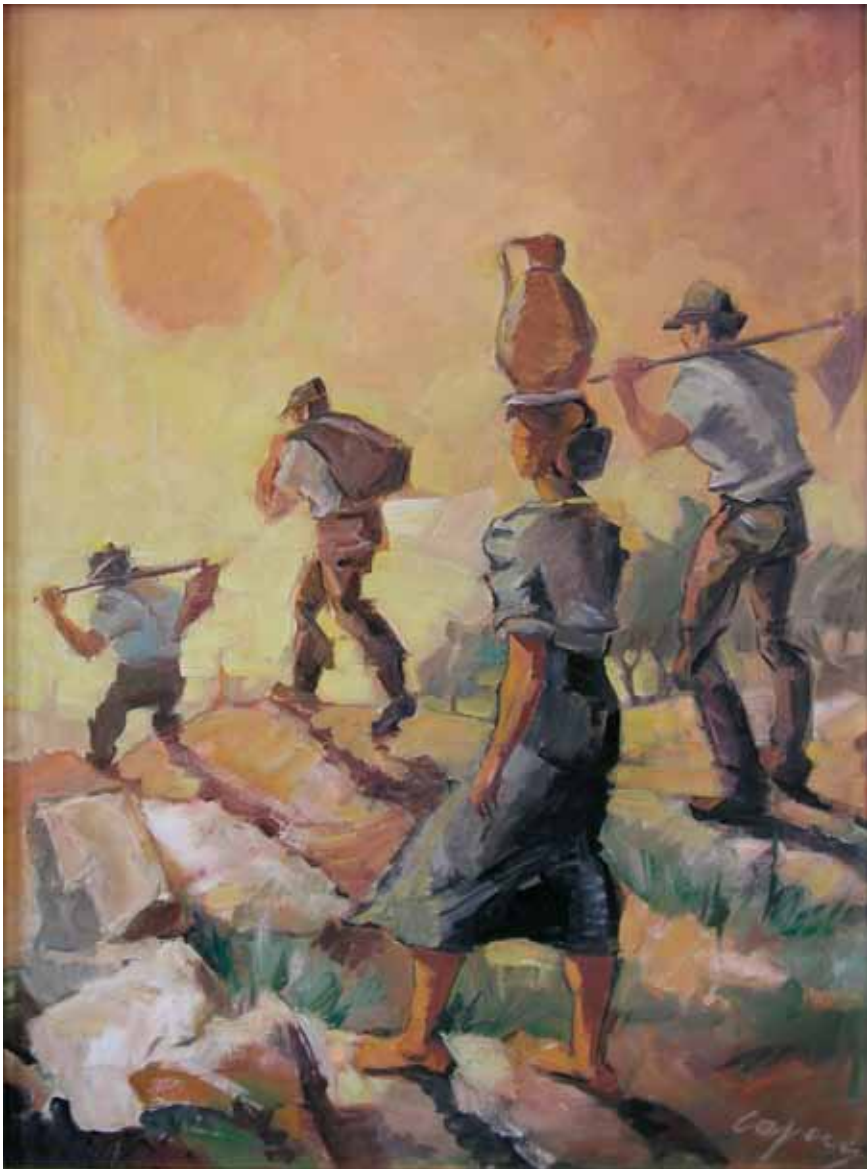


Fig. 87. *Ritorno dal lavoro-tramonto* (inizi anni '60) olio su tela [58x77 cm]

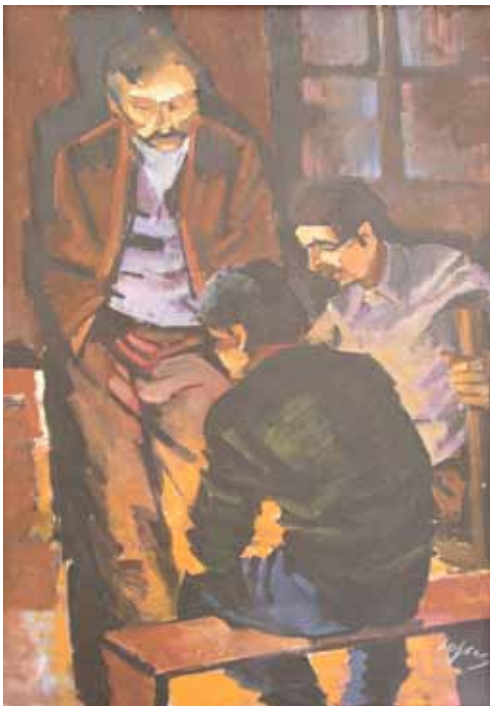


Fig. 88. *Tre uomini* (circa 1970) olio su tela [70x98 cm]



Fig. 89. *Donna con vestito nero* (circa 1970) olio su cartoncino telato [17x23 cm]



Fig. 90. *Bagnanti* (1970-'71) olio su tela [50x60 cm]



Fig. 91. *Luciana* (1958) olio su tela [67x98 cm]



Fig. 92. *Figure* (1965-'67) olio su tela [100x80 cm]



Fig. 93. *Torri costiere*, olio su tavola [37x35 cm]



Fig. 94. *Pescatori* (1969-'70) olio su tela [67x84 cm]



Fig. 95. *Pescatori* (1965-'67) olio su tela [80x80 cm]

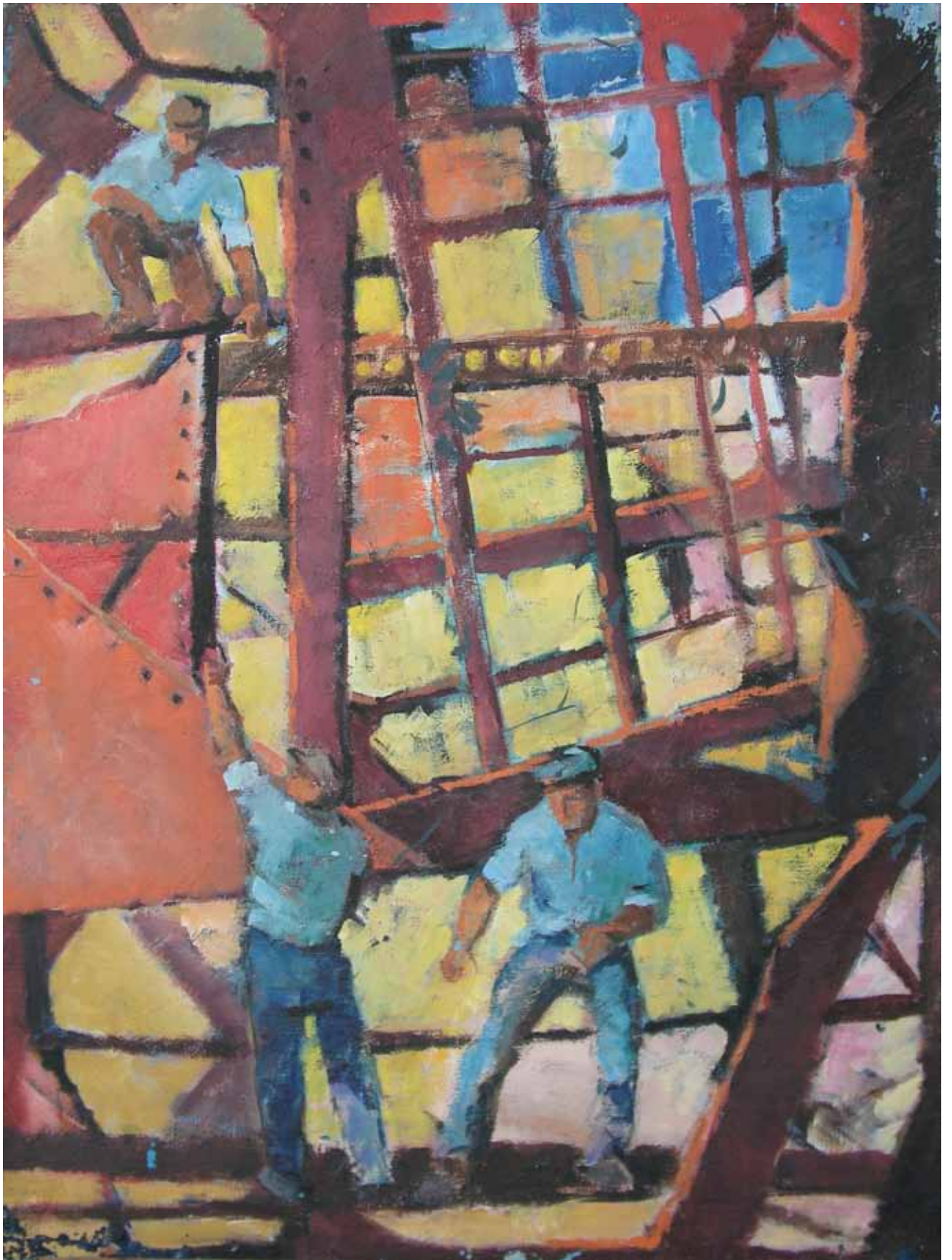


Fig. 96. *Operai al lavoro* (1968-'69) olio su tela [60x80 cm]



Fig. 97. *Gruppo di uomini.*
Ritrovata solo la fotografia.



Fig. 98. *Tre uomini parlando.*
Ritrovata solo la fotografia.



Fig. 99. *Uomo con pipa* (circa fine '60)
olio su tavola [37x50 cm]



Fig. 100. *Figure* (1969-'70) [158x134 cm]



Fig. 101. Uomo che legge il giornale (circa fine '60) olio su tela [40x50 cm]

Fig. 102. Maschere (prima metà '60) olio su compensato [19x28 cm]

Fig. 103. Figura sotto la pioggia (1950-'52) olio su compensato [31x45 cm]

Fig. 104. Ragazza con chitarra (1965) olio su tela [49x59 cm]





Fig. 105. Aragoste (1970-'71) olio su tela [70x50 cm]



Fig. 106. Vaso bianco con rose (1967) olio su tela [40x50 cm]

Fig. 107. Gladioli (circa 1970) olio su tela [59x79 cm]

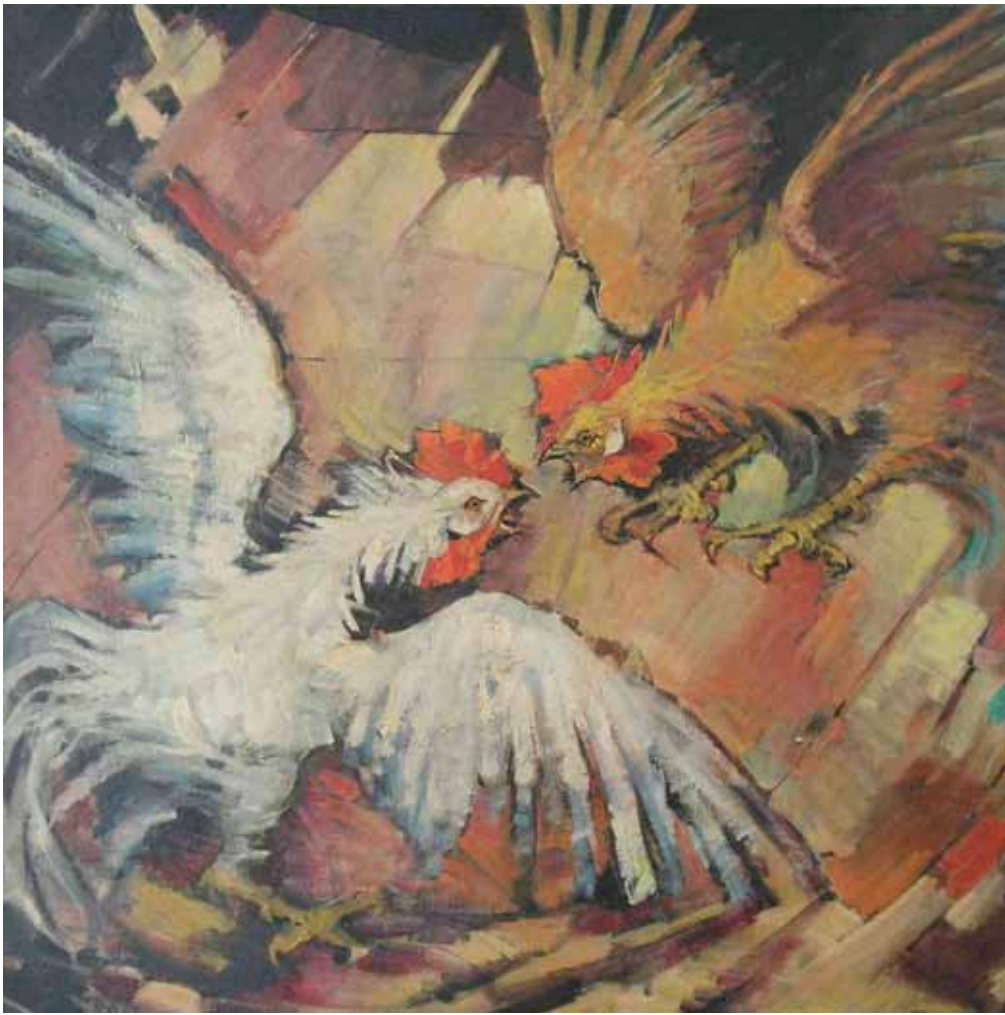


Fig. 108. *Lotta di galli* (metà '60) olio su tela [87x87 cm]



Fig. 109. *Vaso di fiori e lampada* (circa metà '60) olio su tela [70x80 cm]



Fig. 110. *Fiori arancioni* (circa 1970) olio su tela [52x68 cm]



Fig. 111. *Fiori rosa in vaso trasparente* (circa 1970) olio su cartoncino telato [49x69 cm]



Fig. 112. *Vaso bianco con fiori* (circa fine '60) olio su truciolato [26x36 cm]



Fig. 113. *Bottiglie e frutta*, olio su tela [60x80 cm]



Fig. 114. *Bottiglie e brocche* (circa fine '60) olio su tela [60x80 cm]



Fig. 115. *Frutta e fiori*, olio su tela [118x59 cm]



Fig. 116. *Vaso con frutta e ramo di pesche* (circa metà '60) olio su tela [58x78 cm]



Fig. 117. *Composizione di fiori* (circa 1970) olio su tela [60x78 cm]



Fig. 118. *Vaso con fiori* (circa 1956) olio su cartoncino telato [47x57 cm]



Fig. 119. *Vaso con fiori su fondo viola* (circa metà 1960) olio su tela [40x50 cm]



Fig. 120. *Vaso con fiori e frutta* (circa 1967-'68) olio su tela [79x68 cm]



Fig. 121. *Frutta su panno bianco* (circa 1970) olio su tela [68x48 cm]



Fig. 122. *Piatto con tre pere* (circa 1970) olio su tela [49x40 cm]

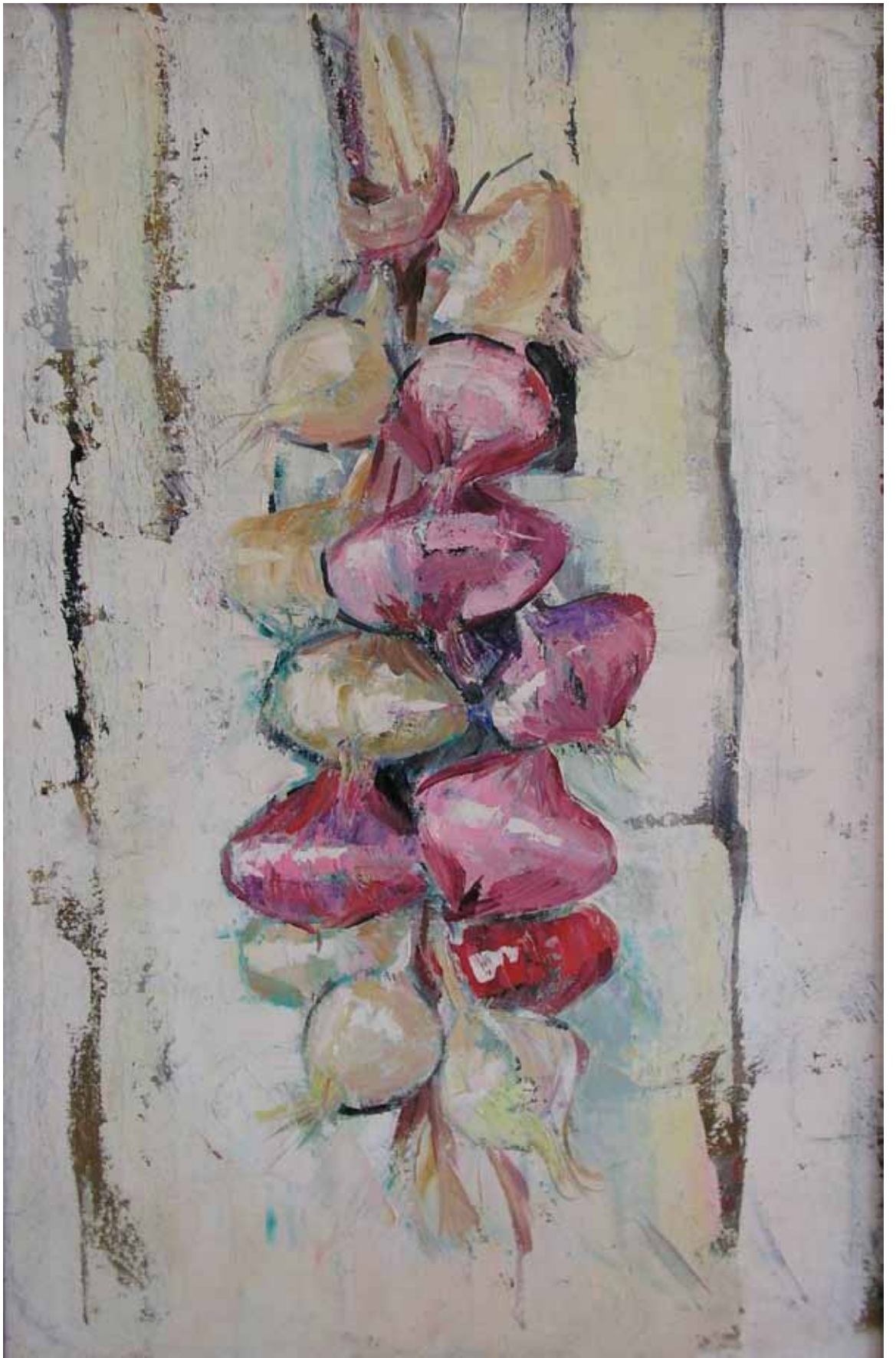


Fig. 123. *Cipolle* (circa 1970) olio su tela [38x58 cm]



Fig. 124. *Piazza Mercantile* (1968 circa) olio su tela [88x88 cm]



Fig. 125. *Barche*, olio su cartoncino telato [13X10 cm]

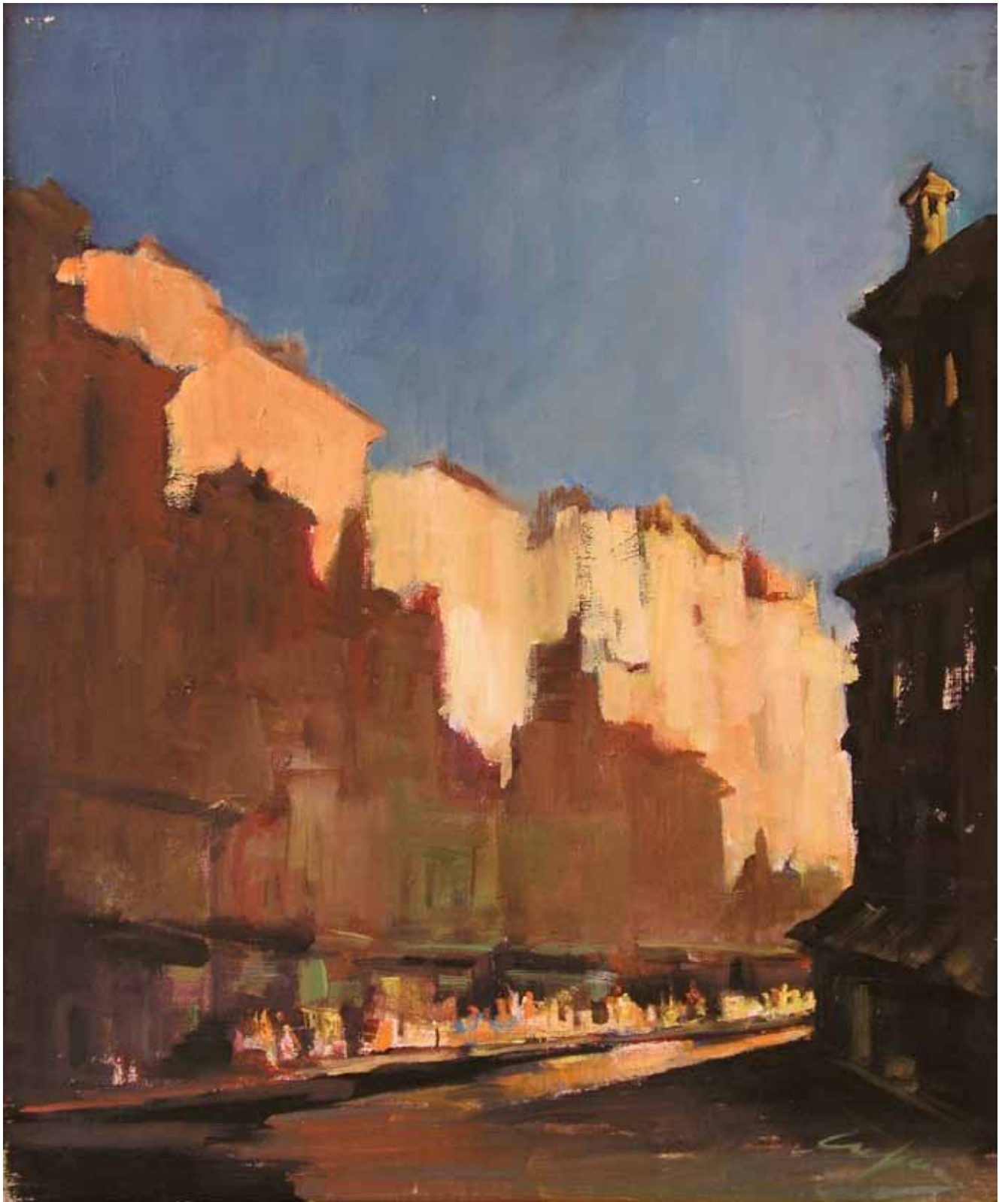


Fig. 126. *Case al tramonto* (dal 1968 al '70) olio su tela [49x59 cm]



Fig. 127. *Gravina* (1963) olio su tela [79x59 cm]



Fig. 128. *Paesaggio*, olio su tela [48x68 cm]

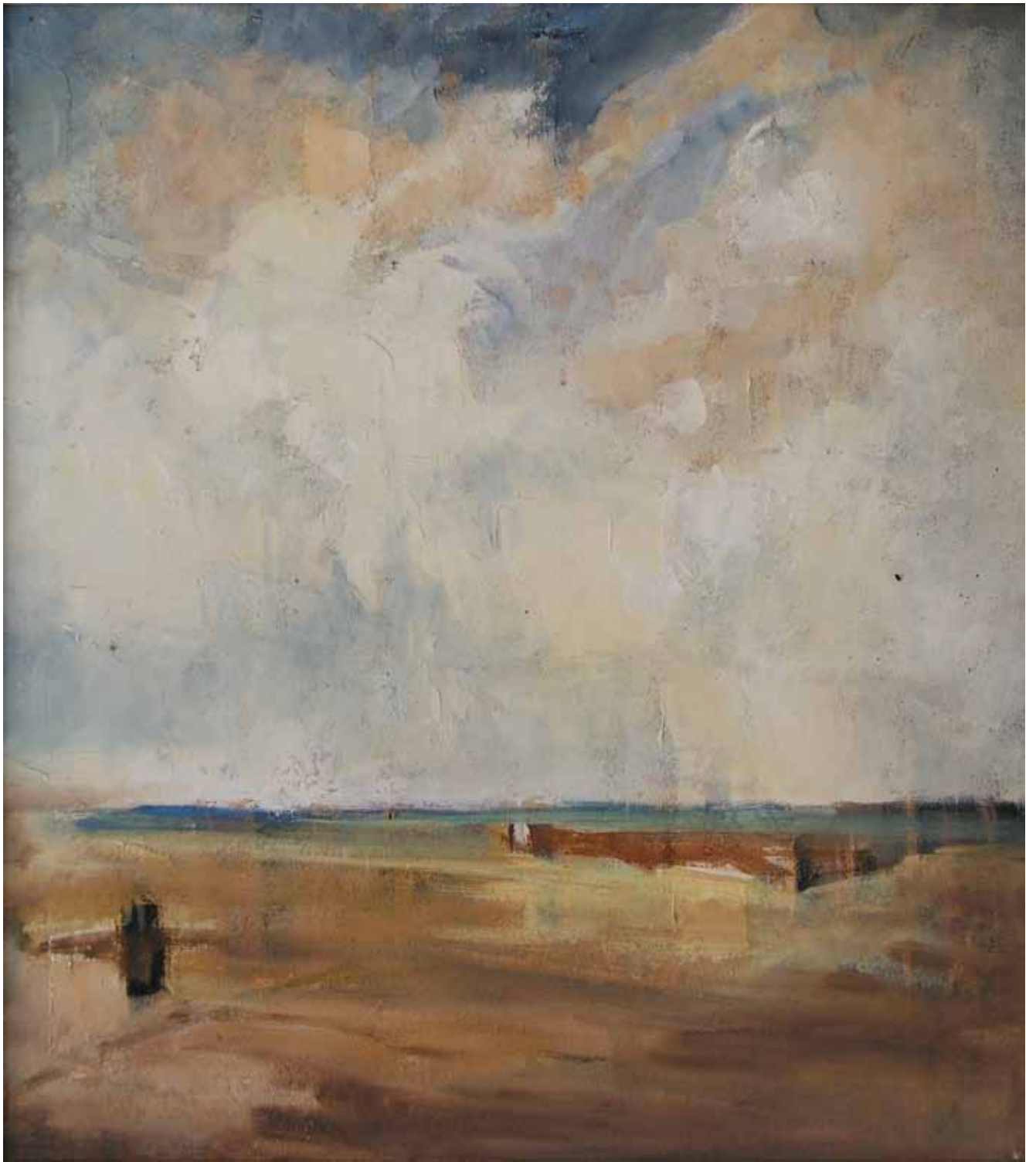


Fig. 129. *Marina*, olio su tavola [44x49 cm]



Fig. 130. *Paesaggio* (fine anni '60) olio su tela [60x50 cm]



Fig. 131. *Barche al tramonto*, olio su tela [30x40 cm]



Fig. 132. *Autoritratto con corvi* (circa 1970) olio su tavola [110x95 cm]

Fig. 133. *Autoritratto con sigaretta e sfondo arancione* (circa 1970) olio su tela [68x89 cm]

Fig. 134. *Autoritratto su sfondo giallo* (circa metà 1960-inizi '70) olio su tavola [17x40 cm]



Fig. 135. *Rami di pesco in fiore* (1965) acquerello e tempera [circa 10x18 cm]

Fu sempre uno, se stesso, l'uomo che si svegliava all'alba e, prima di recarsi al lavoro, sulla lambretta nuova, orgoglio della modernità, con i pennelli in tasca e la cassetta dei colori, se ne andava fuori città a scovare vecchi angoli, case dimenticate, spicchi di mare, schegge di cielo su quattro palmi di terra, ancora tutta bagnata dalla brina, dove occhieggiavano i papaveri e dove si snodavano gli ulivi.

Andava dove donne e uomini con gli occhi ancora gonfi di sonno si recavano al lavoro. Andava dove il Silenzio, suo amico, gli regalava quella pace e quella solitudine, dove le cose mostrano se stesse e sono più vere.

Li schizzava così, con le sue pennellate pulite, nitide, sicure e poi, la sera, dopo il lavoro, a casa o in bottega, ne riprendeva il racconto.

E raccontava tante cose lui: il silenzio delle case bagnate dalla prima luce del mattino o accese dalle ultime fiammate del tramonto, ne esaltava il rosa tenero, vecchio e screpolato delle facciate o i bianchi accecanti sotto la calura.

Rossana Capece

La luminosità dei paesaggi e i soggetti di molti dei suoi quadri derivano dagli appunti che prendeva direttamente sul posto. Preparava piccole tavolette di compensato da inserire in una scatola portatile, piccola come un diario, con colori ad olio e tavolozza, per fermare immagini e composizioni (fig. 136).

Alcune tavole erano preparate con un fondo nero: trovato il soggetto che lo ispirava, cominciava a lavorare dando piccoli colpi di pennello carichi di colore, dipingendo l'interno della figura e lasciando il contorno nero permettendo così all'immagine di affiorare dal fondo (esempi figg. 137-144).

Molti dei bozzetti presi dal vero venivano rielaborati in formato più grande nei quadri (figg. 137-138-149-151-156-157), altri erano studi di composizione e colore.



Fig. 136. Una delle tavolozze con colori ad olio per dipingere all'aperto (20x15 cm)



Fig. 137. A sinistra, bozzetto, olio su tavola di compensato. A destra, *Donne che parlano* (circa 1970) olio su tela [69X99 cm]



Fig. 138. *Vicolo di Bari vecchia* (inizi '60) olio su tavola [40x30 cm]



Fig. 139. *Vicolo di Bari vecchia* (inizi '60) olio su tela [50x60 cm]



Fig. 140. *Vicolo di Bari vecchia* (fine 1950 inizi '60) Olio su tavola [8x13 cm]



Fig. 141. *Arco e palazzo*, olio su compensato [7x13 cm]



Fig. 142. *Arco e vicolo* (circa fine 1950 inizi '60) olio su compensato [8x13 cm]



Fig. 143. *Vicolo di Bari vecchia*, graffito su cera [19x32 cm]



Fig. 144. *Piazza confacciata di cattedrale*, olio su compensato [18x28 cm]



Fig. 145. *Cattedrale di San Nicola* (circa 1965) olio su compensato [8x15 cm]



Fig. 146. *Paesaggio con cattedrale* (anni '60) olio su compensato [8x15 cm]



Fig. 147. *Strada con case* (circa 1965) olio su compensato [8x15 cm]



Fig. 148. *Facciata di chiesa*, olio su cartoncino telato [12x22 cm]



Fig. 151. *Paesaggio con ulivo*, olio su compensato [24x19 cm]



Fig. 152. *Ulivo solitario* (1958) olio su tela [77x67 cm]



Fig. 149. *Tre monache in blu* (circa 1970) olio su compensato [16x23 cm]



Fig. 150. *Monache che camminano* (circa 1970) olio su tela [80x100 cm]



Fig. 154. *Strada e casa facciata rossa* (circa 1965) olio su compensato [50x70 cm]



Fig. 153. *Casa con panni stesi* (circa 1965) olio su compensato [8x15 cm]



Fig. 155. *Alberi*, olio su tela [50x60 cm]



Fig. 156. *Paesaggio con alberi*, olio su compensato [18x23 cm]



Fig. 157. *Arco con travi in legno*, olio su compensato [18x23 cm]

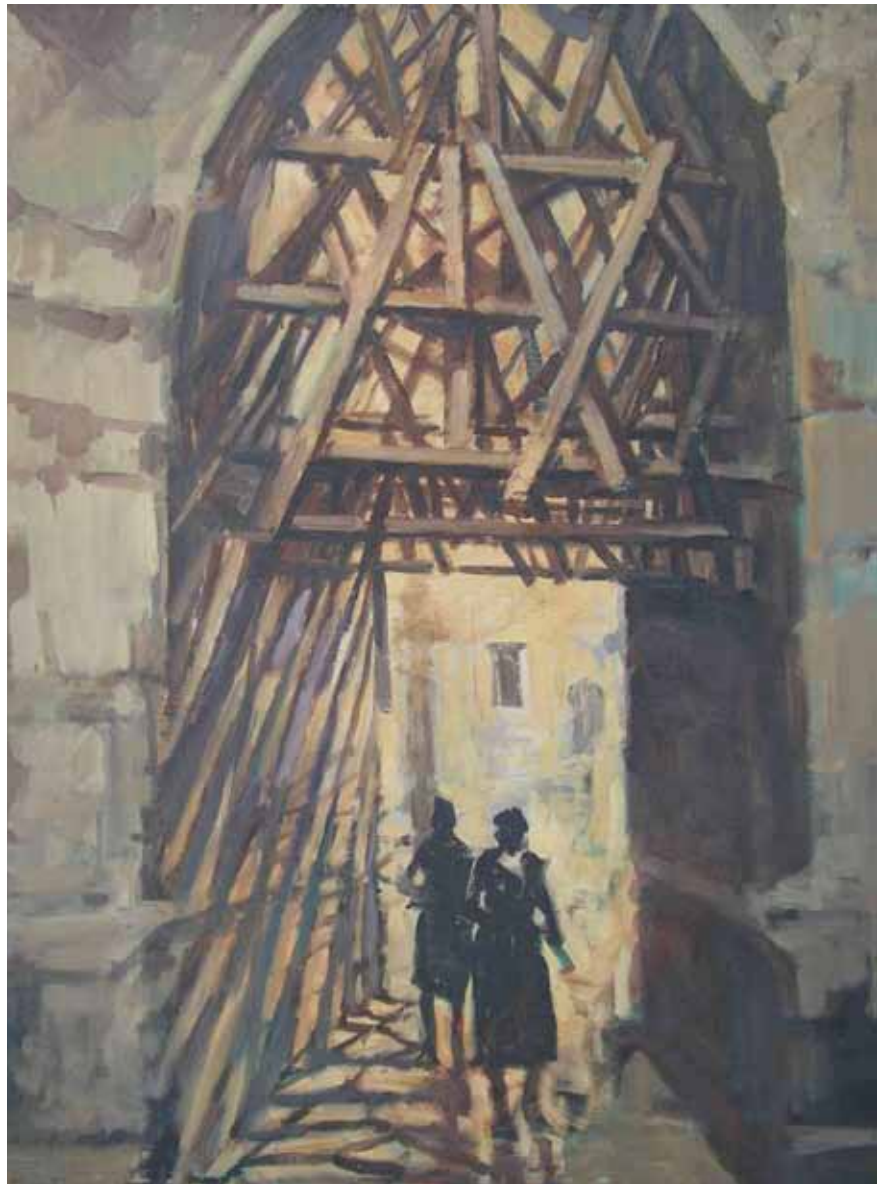


Fig. 158. *Arco con travi in legno*, olio su tela [60x80 cm]



Fig. 159. *Insensoorario. Pino al tramonto*, olio su cartoncino telato [9x7 cm]



Fig. 160. *Pino con paesaggio marino*, olio su cartoncino telato [9x7 cm]



Fig. 161. *Paesaggio con mare*, olio su tela [9x7 cm]



Fig. 162. *Paesaggio con fiori rossi e albero*, olio su tela [23x17 cm]



Fig. 163. *Paesaggio con collina*, olio su compensato [17x23 cm]



Fig. 164. *Paesaggio con fiume*, olio su cartoncino telato [18x14 cm]



Fig. 165. *Paesaggio con casa dal tetto rosso*, olio su compensato 23x16 cm]



Fig. 166. *Paesaggio con casa bianca*, olio su tavola [23X17 cm]



Fig. 167. *Paese*, olio su compensato [13x17 cm]



Fig. 168. *Albero estrada*, olio su compensato [12X18 cm]



Fig. 169. *Ritratto di Maria* (1958-'59) olio su compensato [7x13 cm]



Fig. 170. *Ragazza in riva al mare* (anni '60-'70) olio su tavola [19X24 cm]



Fig. 171. *Pina che lavora a maglia* (anni '60) olio su compensato [18X23 cm]



Fig. 172. *Ragazza di profilo* (1969-'70) olio su tavola [19X24 cm]



Fig. 173. *Donna su sivano verde* (anni '60) olio su cartoncino telato [17x23 cm]



Fig. 174. *Ragazzo con i capelli rossi* (anni '60) olio su tavola [16x23 cm]



Fig. 175. *Donna con vestito verde* (1969-'70) olio su cartoncino telato [23X17 cm]



Fig. 176. *Donna sorridente con vestito rosso*, olio su tavola [14x19 cm]



Fig. 177. Persone sulla spiaggia (circa fine 1960) olio su cartoncino telato [14x9 cm]



Fig. 178. Persone in un viale alberato (fine anni '70) olio su tavola [17x23 cm]



Fig. 179. Uomo e donna con vestito rosso (fine anni '60) olio su tavola [17x12 cm]



Fig. 180. Alberi (1963-'65) olio su tavola [15x23 cm]



Fig. 181. Pesci e brocca (circa 1970-'71) olio su tavola [13x18 cm]



Fig. 182. *Polignano*, olio su tavola [33x23 cm]



Fig. 183. *Marina (Vieste)* (circa 1955-60) olio su cartoncino telato [33x24 cm]



Fig. 184. *Marina*, olio su tavola [19x14 cm]



Fig. 185. *Strada nel bosco*, olio su tela [23x17 cm]



Fig. 186. *Gargano*, olio su tela [33x29 cm]



Fig. 187. *Brocca di terracotta, ciotola e frutta* (circa metà '60) olio su cartoncino telato [14x19 cm]



Fig. 188. *Vaso con fiori* (circa metà '60) olio su compensato [13x18]



Fig. 189. *Conchiglia, brocca e vaso di fiori rossi* (circa metà '60) olio su cartoncino telato [13x18 cm]



Fig. 190. *Sedia con lampada e tavolo* (circa metà '60) olio su compensato [13x23 cm]



Fig. 191. *Luciana a quattro anni* (circa 1944) olio su cartoncino [22x29 cm]



Fig. 192. *Interno di Bari vecchia* [36x22 cm] olio su compensato



Fig. 193. *Strada di Bari vecchia* (anni '40 circa) olio su tela [37x45 cm]



Fig. 194. *Vicolo con archi*, olio su tela [33x58 cm]



Fig. 195. *Venezia* (anni '40) tempera e gessetti su carta [35x50 cm]

III. 4 - I disegni e la grafica pubblicitaria

Nella produzione dei disegni si evidenzia quella freschezza del tratto che distingue tutta la sua carriera sino agli ultimi anni.

Disegna direttamente con matite colorate, o colpi piatti di gessetto (molto amati per la brillantezza del colore) o direttamente con il pennello per gli acquerelli per una resa luminosa e trasparente o graffiando superfici lisce.

Il tratto è senza ripensamenti, non utilizza la gomma, perché nel momento in cui traccia una linea ha già in mente come vuole rappresentarla e la sua mano ubbidisce come se fosse una macchina perfetta.

Userà molto il graffito, nella maniera classica su gesso oppure graffiando bitume su fogli molto lisci, facendone emergere il bianco. Ancora utilizzerà il graffito con cera stesa sempre su superfici lisce (fig. 198).

Nella realizzazione dei bozzetti finali per la pubblicità userà molto spesso la tempera trattandola come se fosse un olio, ricca di sfumature, di contrasti di colore (fig. 195).

Nell'immediato dopoguerra viene a contatto con la cultura americana. Giornali, magazines, calendari, immagini, pubblicità di prodotti di ogni genere gli arrivano direttamente dai suoi amici d'oltreoceano. E' una cultura molto diversa da quella contemporanea italiana. Ora i suoi disegni si caricano di allegria, si arricchiscono di colori vivaci e di temi spensierati. Rimane colpito dalla gaiezza delle immagini e dal loro cromatismo, le sente proprie e s'identifica immediatamente in quel modo di rappresentare una realtà sopra le righe, così le ripropone, rielaborandole, nei suoi disegni e nella grafica (figg. 210-216).

Il reperimento dei lavori non è stato facile, parecchie ditte oggi non esistono più o si sono trasformate in altre e in questi passaggi se ne sono perse le tracce. Molte aziende non hanno archivi, alcune, come arti grafiche Favia, gli archivi li hanno da poco distrutti per problemi di spazio. La situazione non cambia per i magazzini della Rinascente di Napoli, dove nell'unica sede rimasta non hanno conservato niente, a parte un manifesto di Dudovich.

In ogni caso è difficile ritrovare gli originali dei manifesti o degli inserti pubblicitari. In questa ricerca, ci si è resi conto di come con quanta facilità possa accadere che si cancelli una memoria storica e di come interi periodi possano rimanere sconosciuti e con poche testimonianze.

Molte ditte, sia pure orgogliose delle loro origini e del loro passato, non si sono preoccupate di conservare i documenti della loro attività pubblicitaria. Giustificano l'eliminazione del passato con oggettivi problemi di spazio e manutenzione degli archivi, problemi raramente comprensibili, perché i manifesti pubblicitari, gli annunci hanno segnato un momento importante sia per l'azienda che li ha utilizzati sia per la nostra storia della pubblicità. E' un poco come ricostruire la storia di quei mezzi che furono utilizzati nel "periodo eroico" da coloro che con il loro lavoro hanno contribuito a dare ai sogni di un'Italia in crescita economica.

In questa ricerca ci si è serviti delle collezioni di manifesti della famiglia di Luigi Capece, di quei pochi conservati da alcune ditte della città (Carenza e Sorrenti), di molte delle immagini ritrovate su quotidiani e riviste che, essendo solo in bianco e nero, hanno perso gran parte della suggestione e bellezza data dal colore.

L'attrattiva di un manifesto degli anni Trenta e Quaranta consiste nel suo aspetto di creazione totalmente manuale, nella diversità e nel carattere delle singole pubblicità, nei colori, di solito tempere, gouache o acquerelli.

Come per i quadri, anche i lavori della grafica pubblicitaria corrispondono ad una produzione intensa, sebbene Luigi Capece si sia dedicato alla pubblicità soprattutto dagli anni '40 agli anni '50.

Ha disegnato cartelloni, dépliants, etichette, ha studiato confezioni, elaborato annunci, ideato manifesti e pubblicità, battezzato prodotti, arredato negozi. Un numero di lavori che ci rendono l'impegno e la fatica quotidiani in un ambito che era anche artigianale, di conseguenza "umile".⁶



Fig. 196. *Monaca* (circa metà '60) gessetti [30x45 cm]



Fig. 197. *Figura*, china su carta

⁶ "L'esame delle più caratteristiche espressioni della pubblicità del passato in molti casi fa considerare come certi pionieri debbano essere considerati dei maestri dai quali vi è ancora qualcosa da imparare". [Villani, Dino (1957) *50 anni di pubblicità in Italia*: 20]

Trovare un manifesto che riesca ad essere appariscente pur mantenendosi armoniosamente e delicatamente bello, a fermare l'attenzione senza arrecare noia e a destare simpatia in qualsiasi persona a volte oggi non è sempre facile, data



Fig. 198. *Monaci che cantano*, (fine anni '50) graffito con pastelli a cera [35x50 cm]

Anche nella grafica mantiene una linea sinuosa ed elegante. Le composizioni sono ben equilibrate, a volte con tagli fotografici con visioni sghembe, le sagome sono morbidamente stilizzate e caricature con ironia. La stessa ironia che ritroviamo in tutta la produzione grafica nell'esagerazione delle dimensioni dei prodotti, nella gestualità e nella ricchezza di espressioni. Un esempio felice di questo suo modo di interpretare momenti di vita lo ritroviamo nel biglietto *Cento di questi giorni* (fig. 232) realizzato per la Sica dove traccia un percorso spiritoso dal battesimo al matrimonio con molta spontaneità e immediatezza. Ancora, la stessa leggerezza è il motivo conduttore colto nello sguardo complice e giocoso tra l'orso giocattolo e la bambolina entrambi carichi di confezioni ornate con nastri e balocchi su di uno sfondo di un vellutato celeste (fig. 239). In questo bozzetto si evidenzia il lettering che scorre come un nastro fatto volteggiare in aria, motivo che spesso utilizza anche nei manifesti.

La grafica pubblicitaria, dunque, adotta una tipografia molto vicino al fruitore. La sua è una scelta di caratteri semplici dall'aspetto morbido e spesso non allineato in maniera rigida, posizionato il più delle volte diagonalmente o in maniera tale da avvolgere il soggetto. Il modo di utilizzare la maggior parte delle diciture è tale da sembrare un semplice appunto scritto in corsivo che instaura un senso di familiarità e fiducia nel consumatore. La flessibilità del corsivo crea quella leggerezza e intimità che non sempre ha lo stampatello, dall'aspetto più rigido e ufficiale. Dispone oggetti e scritte in un'apparente mancanza di regole occupando lo spazio con immagini fluttuanti.

La guerra è da poco finita e quello che rimane è una grande voglia di recuperare tutto quel tempo perso dentro cupi angoli di angoscia e paura, di ritrovare i sorrisi intorno a tavole imbandite con tovaglie candide, ricche di vetri trasparenti colmi di vini e liquori, quel "di più" tanto desiderato come i dolciumi in carte colorate, i panettoni farciti di uvetta e canditi, i monumentali piatti di pasta come quelli che Totò assalta in "Misericordia e nobiltà".

Si riscopre la voglia di profumi penetranti, balsami muschiati, fragranze effimere, borotalchi impalpabili, tutto quello che era stato bandito per esigenze belliche.

Tutto il "superfluo" ora tornava a imporsi sui mercati con più tenacia e la pubblicità è la prima che fa crescere questi prodotti a dimensioni enormi ritrovando tutta la gioia dei colori che i bombardamenti avevano fatto dimenticare. La grafica rientra in possesso dei gesti cedevoli e armoniosi lontano da dita puntate, da braccia vessatorie ed espressioni minacciose; ritrova sguardi accattivanti e sensuali, l'aria stupita e candida delle "signorine grandi firme".

Anche le donne che vengono rappresentate non sono più le stesse: si legge nei loro corpi, sui loro visi un'aria di benessere che, sia gli stenti della grande guerra, ma anche la moda precedente, aveva cancellato adottando una femminilità più dai tratti maschili e squadrati. Ora la donna è l'immagine della floridezza: leggermente in soprappeso, fianchi tondi, seni prosperosi; i vestiti sono ampi con gonne a campana ricche di tessuto e ingombranti come non potevano essere durante le corse nei ricoveri.

la moltitudine di immagini che quotidianamente ci avvolge.

Le attrici emergenti sono Sofia Loren, Marisa Allasio, Gina Lollobrigida che abbandonano completamente, sia nell'immagine che nelle espressioni, lo stereotipo consumato e cinico alla Marlene Dietrich. Non sarà più una Germania algida e solenne, né una Francia disincantata e decadente a mandarci i loro modelli di vita per un'Italia ingenua e sottomessa, ma sarà l'America con le sensuali labbra di Rita Hayworth in Gilda o di Marilyn Monroe in Niagara a restituirci i sorrisi di gioia. Saranno le pin-up di Vargas, le famiglie felici intorno a tavole decorate con pungitopo e nastri rossi a fare da fonte ispiratrice ad una Italia ancora disorientata ma piena di nuovi stimoli. Quella nuova Italia che alzerà alberi di Natale in attesa che scenda l'angelo dell'Alemagna a portare il panettone.

Anche i film dei nuovi cartoni animati di Walt Disney portano, nel dopoguerra, una nuova stilizzazione di personaggi e lettere, introducendo una maggiore morbidezza nella semplificazione delle figure e nelle scritte più flessuose con rinnovate e soffici tinteggiature.

Questa nuova aria è per Luigi Capece la conferma alle sue scelte tematiche e cromatiche che già sentiva proprie da prima della guerra e che ora ritrova nel cinema, in un rinnovato benessere e riprende a dipingere quelle floride donne gioiosamente sorprese davanti ad un fragrante ed imponente panettone della Sica (fig. 231).



Fig. 199. Oroscopo (circa fine '30) china e matita su lucido [13x17 cm]



Fig. 200. *Figura* (1935) Matita e acquarelli su carta [26x33 cm]



Fig. 201. *Figura* (1935) Matita e acquarelli su carta [27X32,5 cm]



Fig. 202. *Luciana* (metà anni '40) matite colorate su carta [23x33 cm]



Fig. 203. *Rosanna* (metà anni '40) matite colorate su carta [23x33 cm]



Fig. 204. *Maria* (anni '40) matite colorate su carta [23x33 cm]



Fig. 205. *Rosanna* (1947) tecnica mista su cartoncino [30x23 cm]



Fig. 206. *Luciana* (1947) tecnica mista su cartoncino [22,5x29 cm]



Fig. 207. *Francesco* (1947) tecnica mista su cartoncino [22,5x23cm]



Fig. 208. *Ritratto di pescatore* (circa metà '60) gessetti su cartoncino nero [35,5x50 cm]



Fig. 209. *Ritratto di donna* (circa metà '60) gessetti su cartoncino nero [35x50 cm]

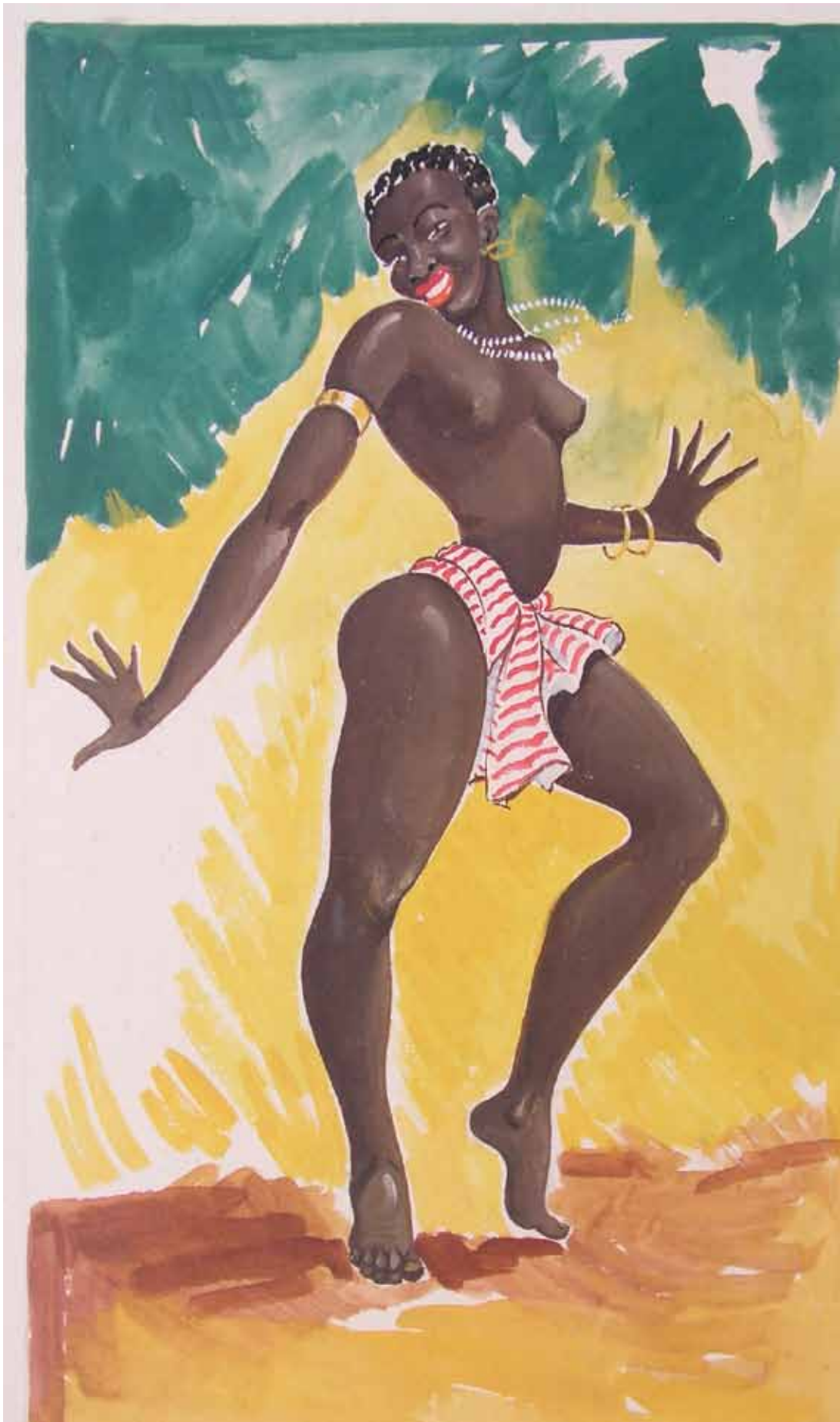


Fig. 210. *Africana* (fine anni 40) tempera su carta [22,5x37,5 cm]



Fig. 211. *Pescatori* (fine anni '50) gessetti su cartoncino nero [46x66 cm]



Fig. 212. *Fiori* (fine anni '50) gessetti su cartoncino nero [33x48 cm]



Fig. 213. *Donne* (fine anni '50) gessetti su cartoncino nero [32x45 cm]



Fig. 214. *Ritratto di donna* (fine anni '60) gessetti su cartoncino nero [19x29 cm]



Fig. 215. *Sulla spiaggia* (1954-'55) tecnica mista su carta [35x50 cm]



Fig. 216. *Hawaiana* (fine anni '40) tempera su cartoncino [20x35 cm]



Fig. 217. *Vicolo* (1954-'55, tecnica mista (acquarello, inchiostro), 35x50 cm.



Fig. 218. *Vicolo con arco e persone* (inizi '50) tecnica mista su carta [35x50 cm]

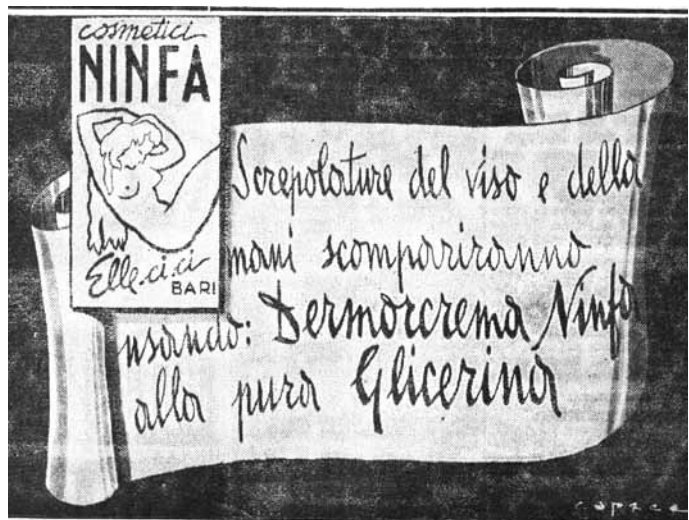


Fig. 219. Aranciata Cortese (tre pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1947).

Fig. 220. Ninfa dermocrema (due pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1949).

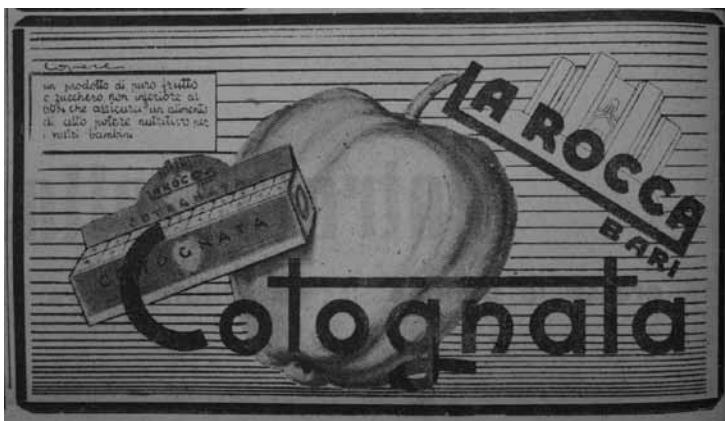


Fig. 221. La Rocca cognata (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1946).

Fig. 222. Esattamente gratis, cestini da regalo, La Rocca (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1946).

Fig. 223. La Rocca cognata (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1946).

Fig. 224. Vin santo passito (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1946).

Fig. 225. Mokador miscela speciale (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno, 1949).

Fig. 226. La vostra ordinazione vi sarà subito consegnata, tempera e gouache su carta, anni '40.



Fig. 227. Sica liquori di lusso (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno 1949)

Fig. 228. Sica uova pasquali (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno 1949).

Fig. 229. Baccara Sica (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno 1947).

Fig. 230. Sica liquori di lusso (Pubblicità sulla Gazzetta del Mezzogiorno 1946).



Fig. 231. *Sica panettone* (anni '40) tempera su cartone [34Xx48 cm]



Fig. 232. *Cento di questi giorni* (fronte, retro), acquerello e tempera su carta (anni '40) [30,5x14,5 cm].

Fig. 233. *Sica caramelle di lusso* (Pubblicità sulla *Gazzetta del Mezzogiorno*, 1949).

Fig. 234. *Sica Black Rose* (Pubblicità sulla *Gazzetta del Mezzogiorno*, 1949).

che «in base a precisi accertamenti, anche statistici, è innanzi tutto doveroso affermare che il consumo al bar di Montecitorio testimonia che i deputati del primo Parlamento della Repubblica Italiana sono in complesso assai sobri ed economici: infatti la media giornaliera degli «espressi» nella *bouvette* raggiunge appena i 500, pari a cinque chilogrammi di caffè; compresi non pochi di questi trasformati in «cappuccini», i quali assorbono una parte dei rifornimenti giornalieri di latte, che non superano i 20 litri. Per i liquori poi, quasi mai si supera la media delle cinquantina consumazioni al giorno».

È ancora:
 «Sempre giornaliero e in periodi di piena attività»

aveva più volte promesso di far rifornire «omnigratualmente la *bouvette* della Camera». Ma ciò che costituisce, per essere in gergo, il successo del giorno della *bouvette* di Montecitorio, è l'ingresso trionfale che hanno fatto le Caramelle Sica.

Scriva infatti Riccardo Luna: «Più successo», invece, ebbe l'on. Garmano, ex-deputato alla Costituente con le caramelle «SICA» della sua fabbrica barese. Le «SICA» molto gustose e a prezzo di imbattibile concorrenza, sono assai richieste e son parecchi i deputati che il venerdì e il sabato, prima

tervanti.

L'affollamento alla *bouvette*, soprattutto per chiedere «espressi», raggiunge le massime punte non appena sono stati pronunciati i discorsi più importanti e di maggior durata, segno evidente che l'eloquenza, sprisa se a lungo metraggio, affatica non poco anche gli ascoltatori si da rendere necessario l'immediato ricorso al più sem-

so, a «il reposito» e a Riccardo Luna, la SICA è naturalmente molto grata, promettendo che, a nessuno, e per nessuna via, cercherà di far rimpiangere la... preferenza.

dializzato con molti deputati. Motivo di un altro articolo?

110 VIA PICCINNI

I MIGLIORI COLORI
 I MIGLIORI PREZZI **Carenza**

Carenza

TEL. 11164
 BARI VIA PICCINNI 110 112
**ARTISOLI
 PER BELLE ARTI**

per i vostri lavori
 preferite la marca
CARENZA

per i vostri lavori
 preferite la marca
CARENZA

Fig. 235. In senso orario dall'alto: Sica-caramelle fondente menta.

Fig. 236. 110 via Piccinni, Carenza (La Gazzetta del Mezzogiorno, 1949)

Fig. 237. Articoli per belle arti - CARENZA (1936)

Fig. 238. Colori Carens(anni'40) china, acquarelli su carta [12x16 cm]



Fig. 239. *Sica bomboniera* (anni '40) tempera su carta [23x30 cm]



Fig. 240. Vini La Rocca (1930-'40) tecnica mista su cartoncino [24x34 cm]



Fig. 241. Bianco rugiada La Rocca (1930-'40) tempera su carta [25x35 cm]



Fig. 242. Fratelli Cosulich, stampa anni '40 [19x27 cm]



Fig. 243. Girone spedizioni (anni '40) tempera su cartoncino [32x47,5 cm]



Fig. 244. *Vicardi, vini, liquori, spumanti* (1930-'40) tecnica mista su carta [23x30 cm]



Fig. 245. *La Rocca doppio concentrato di pomodoro* (anni '40) tempera su carta [50x22,5 cm]



Fig. 246. *Il negozio più assortito* (anni '40) china e tempera su carta [59x15 cm]

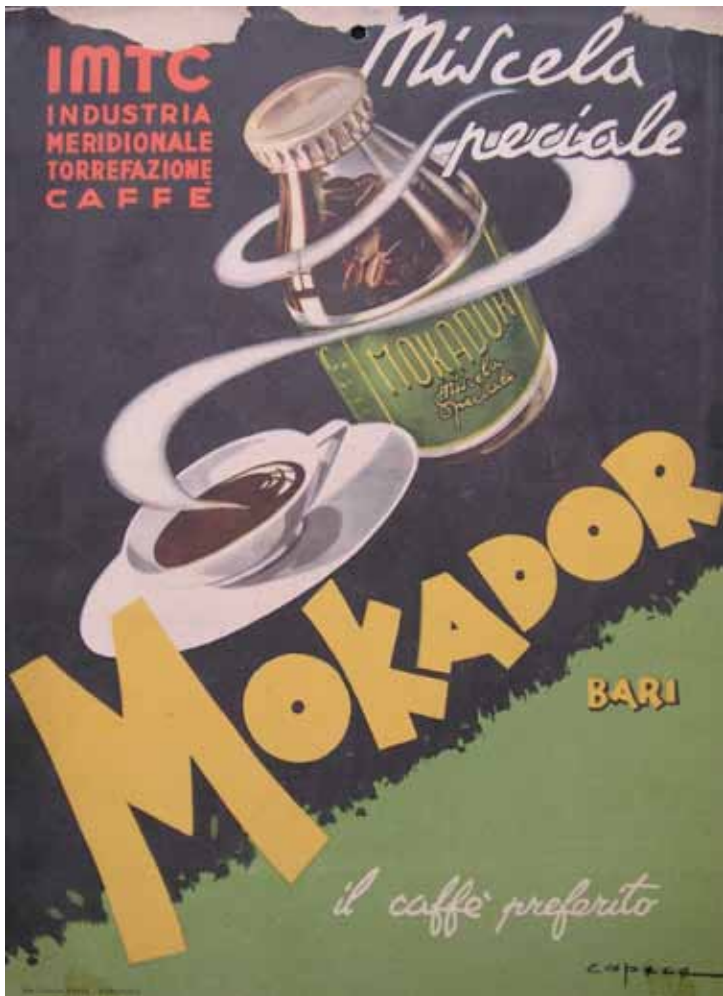


Fig. 247. *Mokador* (stampa, anni '40) [24x33,5 cm]



Fig. 249. *SA Ceriani Vernici Napoli* (anni '40) tecnica mista su cartoncino [24x35 cm]



Fig. 248. *Bianco Carens* (1939-'40) tempera su carta



Fig. 250. *Bianco Carens* (anni '40) tecnica mista su cartoncino

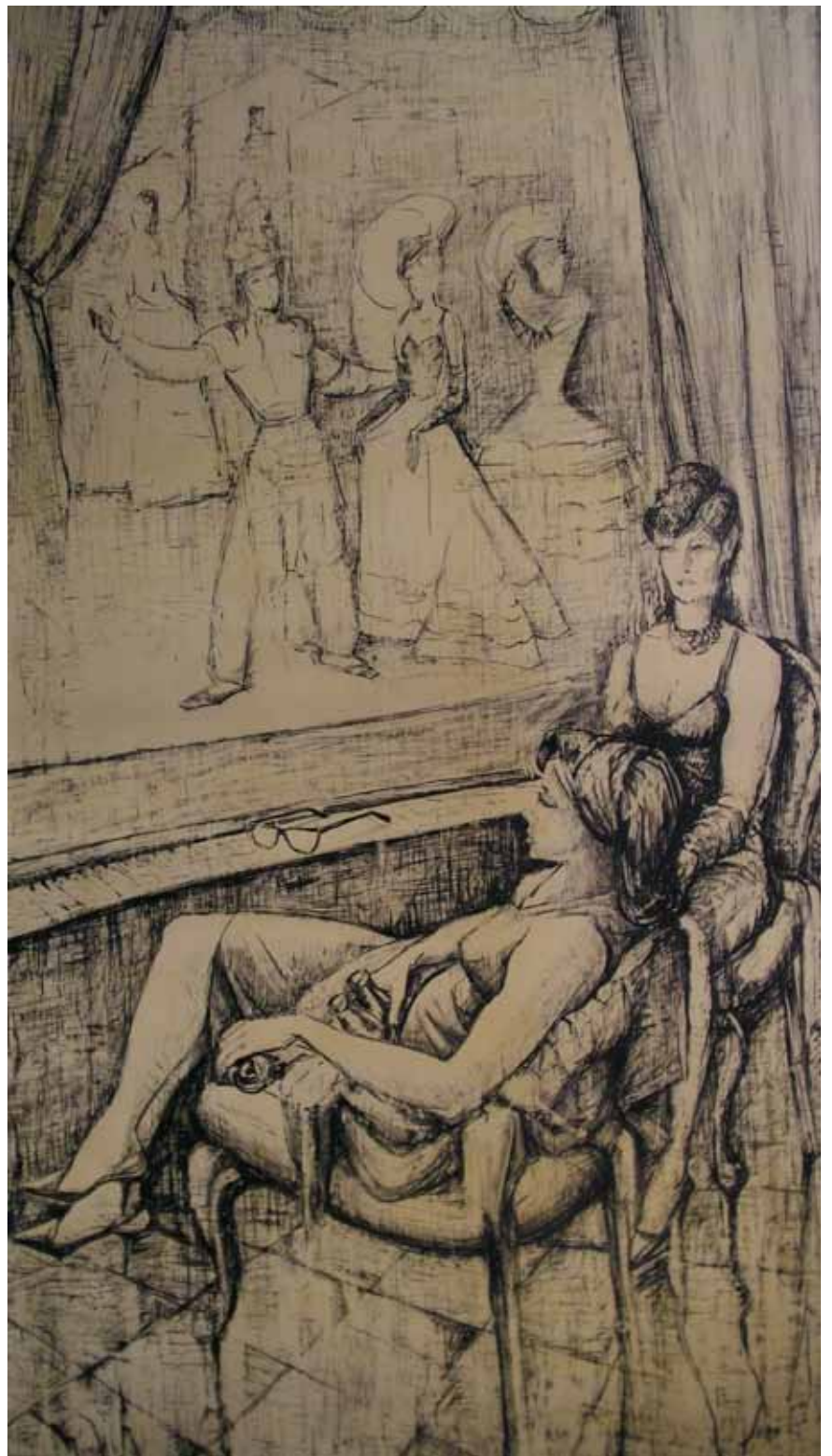


Fig. 251. *Ottica Sorrento* (anni '60) graffito, a sinistra dettaglio [130x320 cm] e cartolina intestata.

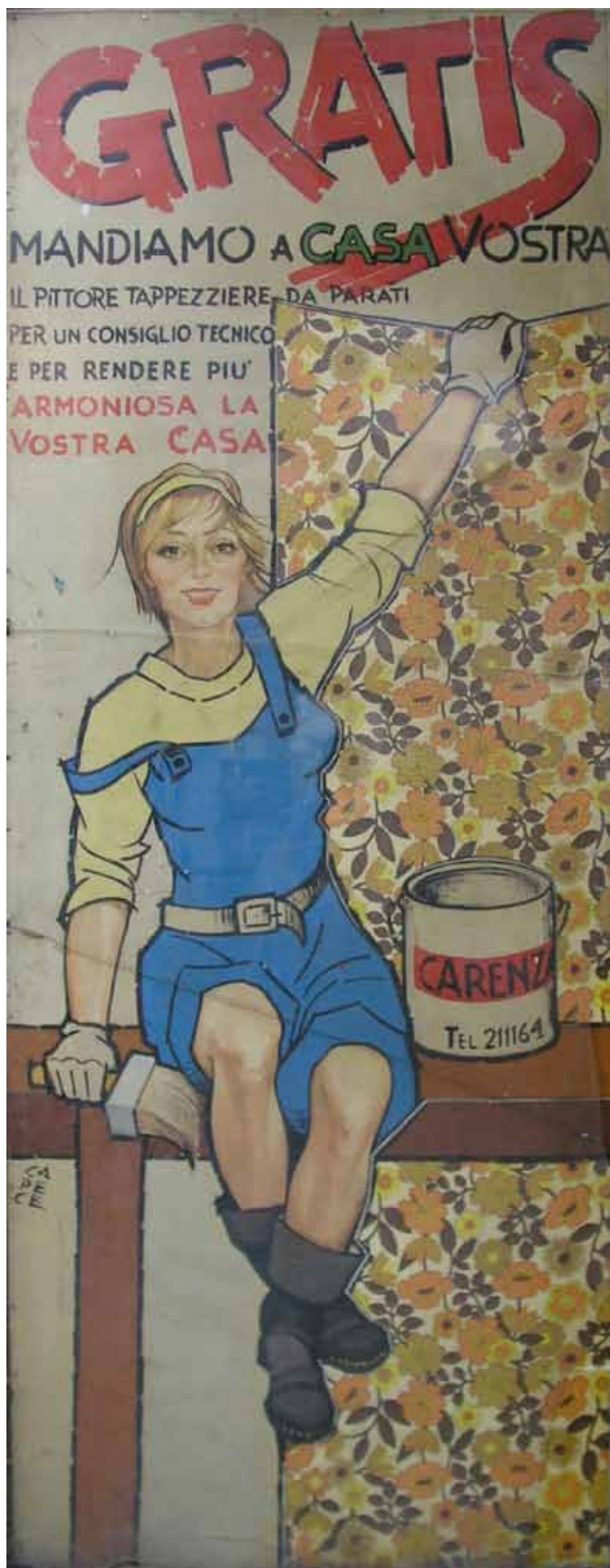


Fig. 252. *Gratis* (anni '70) tecnica mista su tavola [83x210 cm]

Bibliografia Prima parte - CAP. III

- AA.VV. (1982) *Raccolta Cuonzo-Sivilli e altre opere del patrimonio comunale*, catalogo opere dei pittori pugliesi fine 1800-'900. Bitonto: Biblioteca Comunale "E. Rogadeo"
- CARRERA, Carlo (1979) *Il manifesto pubblicitario, riferimenti poetico-figurativi con le "arti maggiori"*. Roma: Bardi
- CASSONI, Enrico (1984) *Il cartellonismo e l'illustrazione italiana dal 1875 al 1959*. Roma: Electa
- IL GRILLO PARLANTE (1945) quindicinale umoristico illustrato, Bari
- LA GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO, giornale edito a Bari, articoli e numeri consultati: 1931 maggio 15-16-21; 1933 luglio 11-14-17; "La mostra Capece al Miramare" (1933 luglio 7-8-14); 1935 maggio 29; 1936 marzo 15 e maggio 25; 1937 maggio 29; 1948 gennaio 22
- PISCITELLI, Mariapaola (2006) *Luigi Capece: dipinti-disegni-grafica pubblicitaria*, Unpublished Master's thesis. Bari: Accademia di Belle Arti di Bari
- ROMA giornale edito a Roma, numeri consultati: 1933 luglio 7-19; 1936 ottobre 4
- SORRENTI, Pasquale (1980) *I Baresi*. Bari: Levante
- SORRENTI, Pasquale (1990) *Pittori, scultori, architetti e artigiani Pugliesi dall'antichità ai giorni nostri*. Bari: Levante
- VENTAFRIDDA, Nicola "Per Capece: pittore di bottega l'arte del colore non ha segreti", in *LA VOCE PUGLIESE*, anno XII, num.12, 15 giugno 1975, Bari
- VILLANI, Dino (1957) *50 anni di pubblicità in Italia*. Milano: L'Ufficio Moderno
- Documentazione privata della famiglia Capece.



Cap. IV

Il viaggio in immagini
e parole:

i diari di viaggio



Fig. 1. Delacroix, dal diario del Marocco.

IV. 1 - Storia dei diari di viaggio

“¿Es un diario?” “Más o menos, es un cuaderno de viaje, como un libro de notas. Lo llevo siempre y cuando algo me gusta lo dibujo. Escribo en él historias, ideas, copio cuadros o pinto paisajes. Las cosas se me olvidan, pero cuando las anoto aquí después puedo recordarlas muy bien.”

“Como hacer fotos?” “No, no es eso. Si lo recuerdo después con tanta nitidez no es sólo por la imagen en sí, es más bien por el tiempo que dedico a hacer el dibujo. No sé explicarlo bien, como si me aprendiese las cosas de memoria a fuerza de mirarlas mucho”.

Mira al joven inclinado sobre su cuadernito y siente la nostalgia del viaje. Intenta traducir todas esas páginas en tiempo y se da cuenta del volumen de horas de contemplación, de paciente experiencia del lugar. Ese cuaderno cuenta muchas tardes sentado frente al mundo. Contemplando.

Javier Chavarría, *El joven sentado en la tapia de cemento*¹

Esploratori, artisti, scrittori, scienziati o turisti: ognuno scrive qualcosa durante un viaggio, ognuno spera di lasciare in parole o immagini un ricordo, una testimonianza di quello che sta vivendo, di catturare un'emozione.

Come già detto nei capitoli precedenti, durante il viaggio entra in circolo una maggiore dose di adrenalina che attiva i sensi, rendendoli più attenti e ricettivi alle nuove immagini ed esperienze. Il viaggiatore cerca allora di catturare il più possibile l'essenza dei luoghi, lo spirito che aleggia in una terra sconosciuta, attraverso la macchina fotografica o i diari di viaggio.

Schizzi di naturalisti, note sparse di etologi, scoperte scientifiche o semplicemente impressioni, tutto ciò segna il percorso storico e artistico di un genere specifico di letteratura, quello dei *diari di viaggio*.

Che si tratti di un diario, di un taccuino di uno scrittore o degli schizzi di un artista, di foto sparse o di video: il fattore comune è essere il prodotto di un viaggio durante il quale inizia un dialogo tra il viaggiatore e il mondo.

Sicuramente i diari di viaggio, così come noi li intendiamo oggi, nascono verso il XVIII secolo, quando con il nuovo spirito illuminista il viaggio diventa bisogno di confronto e apertura, non più solo esplorazione ai fini di conquista.²

Tuttavia non si possono trascurare alcuni “precursori”. Al XIII secolo risale il quaderno di disegni di Villard de Honneicourt,³ di un secolo successivo è invece il quaderno di bozzetti di **Pisanello**, il cosiddetto *Codice Vallardi* conservato nel Cabinet des Dessins del Louvre a Parigi.

Alla fine del Quattrocento il passaggio dal libro di modelli ai carnet di bozzetti, quindi dalla pratica dogmatica alla sperimentazione personale, corrisponde anche alla nascita del disegno moderno.

1 In: Lourdes Diego (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*: 38.

2 Cfr. I.1.3, pag. 34..

3 Cfr. II.2.1, pag. 124.



Fig. 2. Pisanello (1395-1450) Codice Vallardi, appunti di un palazzo e sei studi di cani, pennino e tinta su carta colorato di rosso [25x18 cm, Paris, Louvre cabinet des dessins]



Fig. 3. Leonardo (1517) *Tormenta sulla valle alpina*.

Nei disegni di Pisanello si combinano la stilizzazione dell'agonizzante gotico internazionale con la freschezza naturalista che apre le porte al Rinascimento. I disegni mostrano interesse per svariati temi, dagli animali ai paesaggi, agli ornamenti e ai ritratti. Pisanello è uno dei primi "disegnatori ossessivi" europei, per la grazia precisa del contorno e l'elegante leggerezza delle ombre. Per la sua vita errante e la sua curiosità appassionata, è un precursore di Leonardo.

I quaderni di **Leonardo** sono attualissimi e ricchi di dettaglio, e serviranno da guide per studi anatomici, ottici e tecnici anche in seguito. *Per me tutto è oggetto di studio. La luce, per esempio, quanti e che interessanti studi mi ha permesso come pittore!*, scrive Leonardo in uno dei suoi quaderni di appunti (Windsor, Royal Library).

A partire dal Rinascimento, i quaderni ingloberanno distinti campi del sapere, incluso gli studi paesaggistici.

Nello stesso periodo, attorno al 1520, **Dürer** viaggia nei Paesi Bassi e ad Aix-la-Chapelle per assistere all'incoronazione di Carlo V. Di questo viaggio durato un anno, oltre a un diario, rimane un piccolo quaderno di schizzi del formato 19x12 cm, che l'artista battezza come *mio libricino*, con fogli di carta rosata e sul quale usa la tecnica della punta d'argento, precursore della matita. Fogli di maggiori dimensioni, elaborati con tecniche diverse, completano l'opera.

Dürer realizza ritratti di persone conosciute, studi di costumi, fisionomie e viste generali di città; riproduce anche edifici e scene quotidiane realizzate durante il viaggio. Il quaderno contiene motivi diversi disposti con armonia e uniformità nelle pagine, include figure e presenta disegni



Fig. 4. Dürer, *Paesaggio dal diario di viaggio in Italia* (1495) acquarello e gutiambur [21x31cm, Oxford Ashmolean Museum]

volontariamente non finiti, nei quali l'artista gioca con il vuoto per apportare leggerezza e sensazione di distanza.

In questo modo il quaderno si converte in una fonte d'ispirazione. Nei Paesi Bassi l'artista riunisce elementi per le sue future opere. Si tratta in questo caso di uno dei primi quaderni di viaggio conosciuti, che mostra l'identità di un genere che sta nascendo.

Nell'epoca delle grandi conquiste, le spedizioni integrano nell'equipaggio disegnatori e studiosi per descrivere le cose viste dal vero. I diari allora sono usati per documentare, su di essi vengono scrupolosamente annotate distanze, caratteristiche, usanze di genti, descritte fauna e flora di posti esotici, ma sempre e solo con spirito documentaristico. Al ritorno, le loro opere soddisfano tanto la sete di conoscenza e la curiosità quanto la necessità di esotismo.

A parte quest'aspetto utilitaristico, l'emozione inizia a travolgere l'artista viaggiatore: si confronta con l'immensità degli spazi, si sbalordisce davanti all'abisso che lo separa da altre persone tanto diverse e con usanze che sembrano inconcepibili e si entusiasma davanti all'aspetto degli animali e delle piante. In un modo o nell'altro qualsiasi schema rigido salta in mille pezzi e ora la sorpresa e la meraviglia servono da ispirazione.

Il **XVIII secolo** è un periodo molto complesso: è il periodo dei grandi viaggi, di eccezionali scambi culturali. E' nel secolo dell'Illuminismo, con il

suo vasto progetto enciclopedico,⁴ in cui si inaugurano nuovi metodi basati sull'esattezza e la necessità di prove. Si trattava di osservare e distribuire ogni scoperta in una casella del sapere.

Il viaggio è senza dubbio nel Settecento molto importante, soprattutto per la circolazione delle idee: i filosofi viaggiano, le idee si trasmettono, il relativismo culturale s'insinua. I *grands tours* si moltiplicano e nasce in letteratura il nuovo genere letterario delle *guide* e degli *itinerari*.

La dimensione del viaggio è importante perché determina la nascita degli studi antropologici, inoltre è fondamentale per lo stesso pensiero filosofico perché si è posti di fronte alla differenza culturale.

Si cercano motivi per spiegare le differenze tra i popoli, basate sul clima o la conformazione geografica dei luoghi.

Il naturalismo con il *mito del buon selvaggio* (Rousseau) che vive secondo le regole della natura e quindi non conosce la degenerazione della società è un luogo comune settecentesco.

Viaggiare, in poche parole, significa ora confrontare tra loro i costumi, le idee, le filosofie, le religioni: acquistare il senso del relativo, contraddire, dubitare. Il viaggio è la dimensione dei primi libertini, che provano i limiti delle cose e i limiti della propria stessa cultura.

Elementi di pensiero di questo secolo sono: l'accordo tra ragione e natura, l'idea di una religione e di una morale naturali, il diritto alla felicità, la lotta all'assolutismo, alla superstizione, ai dogmi, la ricerca di una nuova verità scientifica che non si richiami ad alcun principio di autorità.

Diderot delinea i *Modi per viaggiare utilmente* e descrive la figura del viaggiatore: egli deve avere il giudizio già maturo e le conoscenze necessarie del posto che deve visitare, soprattutto non deve essere ammiratore esclusivo delle proprie usanze, non è opportuno infatti né giudicare, né sottovalutare.

È bene che sia esercitato lo *spirito di osservazione*. Il viaggiatore è un soggetto dotato di *buon gusto*, che sa accettare la varietà senza in essa disperdersi, esercitando la *virtù dell'unità*.

L'*esperienza dell'altro* è uno dei paradigmi su cui si fonderà l'estetica che nasce sotto il segno dell'analogia, della differenza, del senso comune, di un altro modello del sapere. Diderot non solo teorizza la figura del perfetto viaggiatore, virtuoso ed esteta, ma anche fa del viaggio il simbolo di una nuova sensibilità conoscitiva.

Va ricordato che il XVIII secolo è anche l'epoca di viaggiatori ansiosi di scoprire nuovi paesaggi e costumi, non per ansia di conquista (come nei secoli precedenti) ma per sperimentare nuovi piaceri ed emozioni. Si sviluppa il gusto per l'esotico, l'interessante, il curioso, il differente, il sorprendente. Si unisce anche un altro tipo di bello, il *pittoresco*, tra l'emozione per le rovine e l'entusiasmo per le curiosità più stravaganti, il piacere per l'esotico in generale.

A partire dalla fine del XVIII secolo e durante il XIX secolo gli artisti in cerca di verità formulano nuove estetiche in cui mescolano le loro

4 *L'Encyclopédie* è un libro che non vuole il trionfo della ragione, ma la possibilità della convivenza tra molteplici ragioni. *L'Encyclopédie* uscì in dieci volumi, il primo volume nel 1751 e ogni voce fu redatta dal maggiore esperto del settore. Per la prima volta, fu un'opera scritta solo per mettersi al servizio dei lettori e non per volontà di qualche potente. L'immane lavoro fu completato nel 1772, dopo oltre vent'anni.

impressioni, i propri stati d'animo: le loro espressioni si distinguono per la spiccata individualità e il quaderno si trasforma, come nel caso di Gauguin, in un vero e proprio laboratorio di idee in cui tutto si può sperimentare, a volte anche meglio che sulla tela.

Il quaderno di viaggio si converte in questo modo nel luogo d'incontro di diverse discipline: poesia, disegno, pittura, fotografia.

La scrittura aggiunge espressioni e contribuisce alla composizione. Così **il quaderno di viaggio si trasforma in una raccolta di esperienze spirituali o in un sostentamento dei sogni.**

I diari grafici degli artisti acquistano una ricchezza particolare per via di tutto quello che viene aggiunto, volta per volta, aumentandone lo spessore, deformandone le pagine per un eccessivo uso dell'acqua nei colori e sono testimoni delle condizioni vere e dirette della produzione artistica.

I quaderni hanno il valore aggiunto di essere testimoni del loro stesso sviluppo nel tempo: il fatto di avere un ordine nelle pagine permette una sequenzialità temporale. Siamo coscienti che c'è un prima e un dopo, e indipendentemente dal fatto che sia improvvisato o sequenziale, un diario offre uno sguardo sui procedimenti creativi dell'artista. Il quaderno è uno spazio di estrema libertà per l'artista, soprattutto perché non deve necessariamente essere mostrato.

A differenza del quaderno d'artista, più incentrato sulla vita privata e le ricerche personali, il diario di viaggio è uno spazio in cui il mondo esterno si manifesta filtrato attraverso lo sguardo dell'artista.

L'artista viaggiatore è testimone dei posti e degli incontri, dei quali propone la sua personale visione. Spesso nei diari di viaggio manca il "monumentale", il "famoso", ma è uno sguardo sempre racchiuso sul minimo, sul dettaglio. Per questo la cattura di ciò che è effimero è la caratteristica principale del diario di viaggio, la spontaneità, il saper fermare in uno schizzo il flusso continuo che avvolge il viaggiatore. Anche se le condizioni in cui si lavora sono, nella maggior parte dei casi, disagiati e scomodi.

Il voler fissare con il disegno qualcosa che ci emoziona, luogo o dettaglio che sia, è simile alla leggenda che Plinio il Vecchio pone all'origine della pittura, quando una donna tracciò il profilo dell'amato attorno all'ombra⁵ proiettata dal suo viso. Un atto d'amore per catturare con un segno la memoria della persona amata, nel nostro caso per catturare le emozioni fuggevoli che d'improvviso ci pervadono durante un viaggio.

Dal deserto fino alle profondità delle selve, i viaggiatori danno fede delle loro esperienze e condividono le loro conoscenze attraverso ***appunti dispersi, senza illazione, come i sogni, come la vita fatta da molteplici frammenti***, come scrisse Gauguin.

⁵ Questa storia è citata nel libro di Stoichita (1999) *Breve historia de la sombra*.

IV. 2 - Diari di viaggio di scienziati ⁶

John White nella Carolina del Nord

Nella primavera del 1585 sette navi dall'Inghilterra di dirigono verso la Carolina del Nord, forma parte dell'equipaggio l'artista John White, chiamato per disegnare la flora, la fauna e i costumi degli abitanti di questa zona sconosciuta.

In realtà, il territorio non era del tutto sconosciuto poiché l'anno precedente era stata mandata una spedizione per prendere possesso della zona in nome della Corona di Inghilterra ed era stata battezzata Virginia, in onore della regina Elisabetta, detta *regina vergine*. Il leader di una delle popolazioni locali, che aveva accolto tranquillamente gli inglesi, non immaginava che questi sarebbero ritornati per una sanguinosa conquista del suo territorio.

John White ritorna dai suoi viaggi con una serie di disegni che offrono una visione generale di quei posti. Le illustrazioni degli animali del posto che realizza apportano moltissime informazioni anatomiche.

Tuttavia queste pacifiche immagini non devono nascondere la drammatica realtà dei fatti che ebbero luogo in queste terre e dei quali John White sarà testimone. Infatti, le popolazioni locali furono decimate prima da un'epidemia portata dagli inglesi, che distrussero i loro campi di mais e i loro villaggi.

Nel 1587 è compiuta un'altra spedizione per prendere effettivamente possesso delle terre con John White a capo, che si stabilisce con la moglie e la figlia. Quando le provvigioni finiscono, poiché per aspettare una nuova raccolta bisogna attendere molto tempo visto che i campi erano stati distrutti, White parte per l'Inghilterra per recuperare nuove provvigioni. L'esercito spagnolo gli impedisce il passaggio e la corte inglese ritira gli aiuti e la protezione, e così White è costretto ad aspettare diversi anni prima di ritornare nella colonia. Ma quando ritorna, la trova deserta, a questo si aggiunge una terribile tempesta che gli impedisce di compiere ulteriori ricerche.

Nessun altro dall'Europa durante più di un secolo cercherà di entrare in quelle terre, e nonostante diverse ipotesi, la storia dei coloni scomparsi rimane tutt'oggi avvolta dal mistero.

Zacharias Wagner in Brasile

Nel 1634 Zacharias Wagner, dall'Olanda, sbarca in Brasile e per realizzare il *Libro degli animali del Brasile (Zoobiolion)*. S'interessa soprattutto di rappresentare fauna e flora, e cataloga ogni immagine con un numero, il nome dell'esemplare e un testo esplicativo. In totale ci sono centouno illustrazioni all'acquerello, con i testi scritti a mano con tinta. Non mancano però anche alcuni ritratti di indigeni che costituiscono una valida testimonianza di quelle popolazioni, anch'esse prossime alla distruzione.



Fig. 5. White, ritratto ad acquerello di un membro della tribù *algonchina* della Carolina del Nord (British Museum, London). Gli indios si dipingono il corpo e si vetono per andare a caccia o partecipare ai rituali. Hanno piume sulla testa, una collana e braccialetti di perle. Un bracciale di cuoio protegge il loro polso sinistro per facilitare il maneggio dell'arco. (dal diario di White).

Fig. 6. White, specie di tartaruga.

⁶ Il presente paragrafo è stato realizzato consultando come fonte principale, soprattutto per la sezione dei diari di viaggio di scienziati, il libro: ABDELOUAHAB, (2008) *Cuadernos de viaje-crónicas de tierras desconocidas*.



Fig. 7. Wagner, pesce con vescica natatoria piena d'acqua; pesce chiamato bocca grande catturato sull'isola di Sao Vicente (Service Historique de la Marine, Vicennes)



Fig. 8. Duplessis, *I selvaggi di Magellano* (Service Historique de la Marine, Vicennes)

Duplessis nelle Galapagos

Nel 1701, a conclusione del viaggio nelle isole Galapagos, Duplessis scrive: *A che serve scrivere i diari di bordo se poi non si sanno approfittare i commenti fatti quando ci si trova in quei luoghi? Se si scrive con dettaglio tutto ciò che si ritiene necessario, non è per caso per spianare la strada agli altri o a se stessi, se per caso ci si ritrova dalle stesse parti?*

Duplessis era ingegnere di una spedizione commerciale con l'obiettivo di stabilire un percorso commerciale marittimo che potesse indebolire il monopolio spagnolo della regione dello stretto di Magellano e anettere i nuovi territori alla Francia.

Il manoscritto di Duplessis è un libro di gran formato, egli è un osservatore naturalista precursore della moderna etnologia. In generale, i suoi disegni appaiono realizzati a corpo intero, però senza eccessiva preoccupazione per i dettagli, inoltre le descrizioni non riguardano tanto le abitudini alimentari o gli habitat degli animali, ma egli si limita a descrivere se la loro carne è commestibile e come sono stati cacciati.

Nella descrizione degli abitanti e delle loro abitudini, i disegni sono più complessi perché ad ogni soggetto è associata una lettera che rimanda a un testo esplicativo: è il caso della serie di disegni dei *Selvaggi dello stretto di Magellano*.

Il viaggio intorno al mondo con James Cook

In realtà, sono molto più felici di noi europei, perché ignorano completamente non solo il superfluo, ma anche le comodità che per noi sono necessarie, tanto ricercate in Europa, scrive James Cook nella primavera del 1770 a proposito degli aborigeni australiani.

I viaggi che Cook realizzò durante dodici anni furono notevoli laboratori grafici: sei disegnatori realizzarono centinaia di disegni a matita, tinta, pastello o acquerello, che furono posteriormente organizzati in schede. I lavori, anche se non si possono considerare come diari di viaggio, furono realizzati durante i viaggi e appartengono al campo dell'etnografia, del naturalismo e del paesaggio. Tutto questo permette di rivivere l'epopea di queste grandi scoperte.

Nel 1768, l'*Endeavour* comandato da Cook salpa da Plymouth con i disegnatori **Sydney Parkinson**, disegnatore di scienze naturali, e **Alexander Buchan**, pittore paesaggista. L'obiettivo della missione è inviare un gruppo di scienziati a studiare i mari del Sud e il passaggio di Venere sul Sole. Durante il viaggio Buchan muore per un'infezione, lasciando numerose tavole zoologiche, disegni a china e all'acquarello di insetti, pesci, crostacei visti da diverse angolature, e una serie di ritratti della gente della Terra del Fuoco. Parkinson continua a lavorare a partire da esemplari raccolti di fauna e flora. Nei ritratti della gente, invece, è evidente l'influenza dello stile occidentale.

Nella seconda parte della spedizione nel 1769, l'*Endeavour* ha per missione scoprire la *Terra australis incognita*, che secondo alcuni è un *continente fantasma, prodotto della nostra immaginazione*. L'equipaggio arriva in Nuova Zelanda, dove sono realizzati centinaia di disegni di flora e fauna, tra i quali il primo disegno di un animale "stranissimo" che Cook chiamerà "kangaroo". Parkinson muore per una dissenteria fulminante,

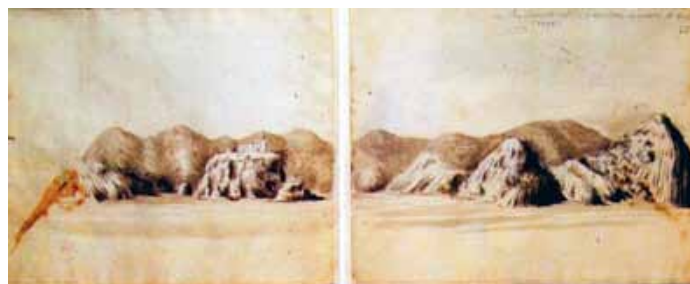


Fig. 9. Sydney Parkinson, Rio de Janeiro visto dalla costa. Quando arrivarono in Brasile non fu permesso loro dai portoghesi di scendere a terra.

Fig. 10. Parkinson, Maori; stampa realizzata sulla base di un disegno. La fisionomia è più di un uomo occidentale (The British Museum, London)

come gran parte dell'equipaggio, ma lascia una collezione di circa 1300 disegni.

Nel 1772 Cook riparte sul *Resolution* con un nuovo ambizioso progetto: fare il giro del mondo. Lo accompagnano il disegnatore **William Hodges**, il naturalista **Reinhold Forster** con suo figlio che lo aiuta nella realizzazione di diversi disegni. Vengono realizzati disegni di uccelli e pesci, tracciando prima il contorno per colorarli in un secondo momento. Hodges si dedica anche ai ritratti, con una serie etnologica in Nuova Caledonia realizzata a tinta e a matita.

Arrivano in zone dove mai nessun esploratore si era spinto: nell'Antartide. Forster fa disegni di pinguini e rimane fortemente impressionato dal paesaggio, il cui aspetto *ricorda le descrizioni dell'inferno descritte dai poeti*.

Nel suo terzo viaggio, Cook unisce il *Discovery* con il *Resolution* con l'intenzione di andare in America del Nord. Il pittore **John Webber** realizza i paesaggi e **William Ellis** i disegni naturalistici. Nel 1778 il *Discovery* arriva alle isole Sandwich, ma le relazioni tra gli abitanti e il comandante si rovinano. In seguito ad uno scontro con gli indigeni, Cook muore, lasciando però una testimonianza di grande ricchezza che rivela ad un'Europa in piena industrializzazione la grande diversità geografica e umana dei tropici.

Augustin Osmond: diario di bordo su una nave che trasporta schiavi

Nel 1681 una legge obbliga i comandanti delle navi a realizzare un diario di bordo per annotare le coordinate del viaggio, le perdite, gli incidenti. Osmond si imbarca nel 1788 su una barca di negrieri diretta in Africa e realizza, con una calligrafia ordinata, un diario accompagnato da alcuni acquerelli di pesci, coste, barche.



Fig. 11. Johann Forster: mammifero della famiglia delle antilopi. Forster conosce Anders Sparman, naturalista svedese e vecchio alunno di Linneo che lo aiuta nelle sue ricerche.



Fig. 12. Forster, Pinguino (The Natural History Museum, London).



Fig. 13. William Hodges: ritratto a matita di un abitante della Nuova Caledonia (The Natural History Museum, London).

Tutto questo non cancella l'orrore vissuto durante il viaggio di ritorno, in cui circa 400 tra uomini, donne e bambini vennero trasportati in condizioni precarie e di schiavitù.

Nessuna di queste persone appare nei disegni, e quest' assenza non è dovuta ad una negazione del loro commercio, ma al fatto che erano considerati quasi come animali e non avevano una identità che muovesse l'interesse degli occidentali.

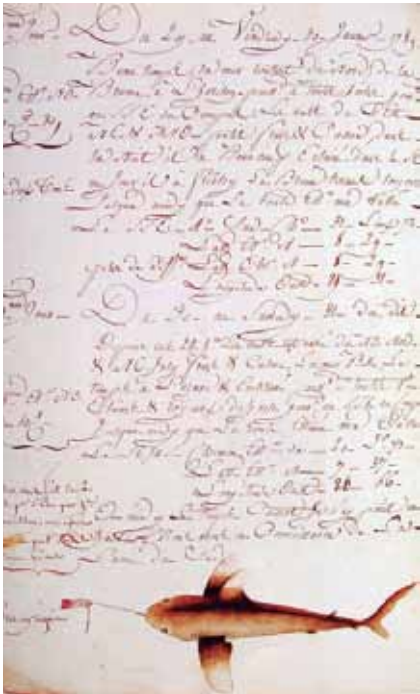


Fig. 14. Osmond, Pagina dal diario in cui è rappresentato uno squalo ancora attaccato all'amo (Bibliothèque Armand Salacrou, Le Havre).

John Washington Price: dall'Irlanda a Calcutta

Il *Minerva* trasporta circa 200 irlandesi condannati all'esilio in Australia per aver partecipato alla ribellione del 1798. Il giovane chirurgo Price constata le condizioni deprecabili in cui si trovano i passeggeri, registra nel suo diario un elenco dettagliato di ciascuno di essi e segna ogni settimana lo stato dei convalescenti e dei feriti.

Disegna anche dettagli naturalistici, come un pesce volatore e ritratti dei nativi incorniciati in ovali decorati, che ricordano quelli di moda in quell'epoca.

Nel 1800, arrivato a Calcutta improvvisamente il suo diario s'interrompe, egli non risulta nella lista dei passeggeri che ritornano in Inghilterra. Il suo diario riapparirà nelle mani di un collezionista che si trovava a Calcutta e oggi fa parte della collezione Wellesley, nella British Library di Londra.

Alexander von Humboldt in viaggio in America del Sud

Nel 1799 Humboldt corona il suo desiderio di fare il giro del mondo. A bordo, insieme con altri scienziati, dispone di una collezione di circa cinquanta strumenti diversi di misura. Grazie ad essi osserva nella notte tra l'11 e il 12 novembre del 1799 a Cumanà (Venezuela) la pioggia di meteoriti delle Leonide. La descrizione che fa dell'accaduto astronomico sarà

fondamentale per scoprire, più tardi che questi fenomeni celesti si ripetono periodicamente. Durante il suo viaggio si susseguiranno altre scoperte spettacolari, tanto da convertire Humboldt in un punto di riferimento nella storia delle Scienze.

In Perù scopre le eccezionali proprietà fertilizzanti del guano, che verrà da allora commercializzato in Europa; rimane poi circa un anno in Messico, dove si dedica allo studio del calendario azteco. Humboldt usa quaderni di diverso colore sui quali, data la sua natura di collezionista, annota tutto. Unisce nei diversi quaderni gli abbozzi presi dal naturale, i suoi pensieri intimi con rigorose osservazioni scientifiche, sempre con l'aiuto dei suoi colleghi.

Impregnati dei principi della Rivoluzione Francese e dell'Illuminismo, i suoi diari sono un insieme di scienza e morale, infatti, si mescolano osservazioni scientifiche con riflessioni etiche: rispettare la dignità delle persone autoctone, lottare contro le disuguaglianze e gli abusi che scopre durante il suo viaggio. Per esempio, si nega a salire sulle spalle degli indios per essere portato sulle Ande, cosa che era considerata normale da parte dei suoi contemporanei.

Meriwether Lewis y William Clark: quaderni dell'ovest americano

Nel 1804 nel fiume Missouri, circa quaranta soldati, guardie di frontiera volontari su canoe e una grande imbarcazione a vela salpano per percorrere in due anni gli sconosciuti territori dell'ovest del Mississippi.

La traversata è finanziata dal presidente Jefferson, il quale dà precise istruzioni su cosa osservare e riportare sui diari. Sono importanti gli studi che Lewis e Clark compiono sulla geografia, le popolazioni indiane e le osservazioni naturaliste.

Prima di partire, sono istruiti da cartografi, botanici e zoologi. Le indicazioni di Jefferson sono chiare: tutto deve essere annotato, coordinate dei posti, affluenti del fiume, paesaggi, tipo di terreno, per consegnare il tutto, in un secondo momento, al Dipartimento di Guerra.

L'obiettivo del viaggio è anche conoscere le popolazioni indigene, perché da questo dipende il commercio che si pretende stabilire con loro, quindi va portato avanti uno studio antropologico e naturalista al tempo stesso. La descrizione delle relazioni tra le tribù, le loro attività, le pratiche di guerra, la cultura (con uno studio della lingua, delle creazioni artistiche, delle tradizioni religiose e dell'architettura) costituiscono parte della ricerca. Queste informazioni serviranno a chi dovrà *civilizzarli*. La conquista economica e *civilizzatrice* che seguirà alla scoperta di queste regioni era prevista. La missione è un successo, al rientro Lewis si dedica alla pubblicazione del diario, ma si suicida in seguito a una grave depressione. Clark terminerà il lavoro cinque anni più tardi, però il lavoro completo non sarà pubblicato fino al 1905, diventando un classico della letteratura di esplorazione.

Jean-Baptiste Debret in Brasile

Debret, appassionato di storia naturale e arte, era cugino di Jacques Louis David, caposcuola del neoclassicismo in pittura.

Membro di una missione artistica francese per la creazione di un'Accademia delle Belle Arti a Rio de Janeiro, parte per il Brasile nel 1816 e ritorna



Fig. 15. Price, pesce volatore a Madeira, così scrive sul diario a proposito di questi pesci: *uno di questo è volato fino alla prua, da lì l'ho disegnato; molti pesci del genere cadono in questo punto* (The British Library, London).



Fig. 16. Lewis e Clark, Fiume Missouri, il lavoro cartografico è una parte importante della missione di Lewis e Clark (APS Filadelfia).

Fig. 17. Charles Wilson Peale, illustrazione di uccello.

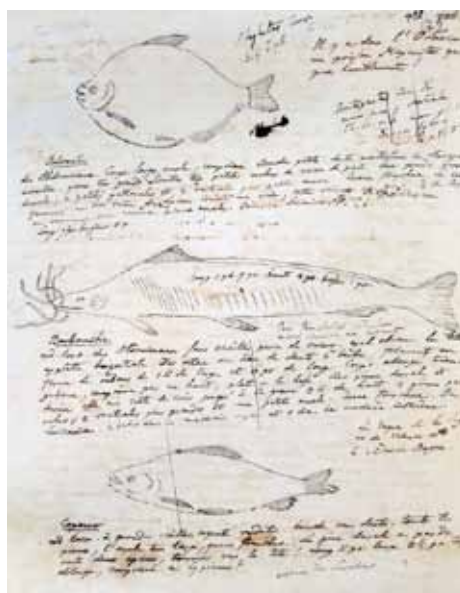


Fig. 18. Humboldt, Foglie di mirto bianco che Humboldt prende per formar parte di un erbario.

Fig. 19. Humboldt, Pagina di diario con specie diverse di pesci, accompagnati da piccole descrizioni e da note.

nel 1831. In realtà, l'obiettivo della missione era anche quello di iniziare a esportare i modelli europei nelle colonie portoghesi.

Frutto di questo viaggio fu l'opera enciclopedica *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste française au Brésil*, pubblicata tra il 1834 e 1839 e comprendente 153 illustrazioni, accompagnate ciascuna da un testo che spiega ogni immagine. I tre volumi mostrano gli indigeni, la vegetazione del paese, gli schiavi impegnati nel lavoro nelle campagne, scene di vita quotidiana. Si tratta di disegni in cui cerca di catturare l'attenzione degli europei su fenomeni "esotici", i bozzetti servirono per realizzare delle stampe litografiche.

Jules Louis Le jeune: spedizione nei mari del Sud

Nel 1822 da Tolone parte la *Coquille* per una spedizione scientifica nei mari del Sud. Jules Louis è un giovanissimo disegnatore di diciotto anni. Le Jeune ritorna dal viaggio con centinaia di disegni e il suo lavoro viene riconosciuto, insieme a quello degli scienziati della missione, dall'Accademia delle Scienze poiché documenta numerose specie sconosciute. Alcuni anni più tardi si pubblica il primo di sette volumi *Voyage autour du monde exécuté par la corvette la Coquille*.

Hercule Florence: viaggio in Brasile

Hercule Florence, giovane disegnatore autodidatta contrattato da Langsdorff per una spedizione scientifica destinata a studiare la flora e la fauna brasiliana per arricchire la collezione del museo di San Pietroburgo, incomincia il suo diario *Voyage dans l'intérieur du Brésil* agli inizi del 1825. Il viaggio è estenuante, per il clima caldo umido e gli attacchi di insetti e zanzare. Purtroppo, sia Florence sia gran parte dell'equipaggio soffrono gravi febbri, lo stesso Langsdorff si ammala ed ha allucinazioni



Fig. 20. Le Jeune. Abitanti della Nuova Guinea, in questo disegno è stata data particolare importanza alle acconciature; capitano cinese di Amboine (1823); specie di fiori dell'isola di Santa Catarina, Brasile (Service Historique de la Marine, Vincennes).

che non lo abbandonano fino alla sua morte. A questo punto la spedizione viene interrotta e rimane non conclusa.

Il diario di Florence, importante per le sue rappresentazioni di indios riuniti per tribù, riflette tanto il lavoro di un disegnatore con talento quanto quello di un umanista. I ritratti degli autoctoni, quasi sempre dal naturale, appaiono accompagnati da dettagliate descrizioni sulla loro lingua, costumi, artigianato, alimentazione, forma di vestire, tipo di organizzazione familiare, relazione tra i generi, ecc. La sua sensibilità, impregnata come Humboldt dei pensieri dell'Illuminismo, lo spinge a trasmettere testimonianze piene di dolcezza e rispetto, anche se il suo senso della morale soffre a volte delle rotture soprattutto dinanzi a certe condotte sessuali degli indigeni. L'artista dichiara riguardo alla schiavitù che *ha cento facce, tutte orrende*.

Oltre a realizzare disegni etnografici e appunti di diverse specie animali, realizza paesaggi dalle qualità più artistiche che topografiche. Un interessante studio del cielo lo porta a meditare sulle tecniche e le sfumature dei colori.

Scriva in uno dei suoi diari: *non ho impegno più urgente che prendere fogli e matita e percorrere a cavallo questi posti pittoreschi, per prendere appunti*.

Francois-Hippolythe Lalaisse: studio etnografico della Bretagna

Su richiesta di un editore di Nantes per una serie di litografie, Lalaisse, professore in una scuola Politecnica, decide di scoprire (1843-44) la Bretagna a piedi per realizzare dei lavori durante il tragitto.

Gli interessano soprattutto i vestiti tradizionali bretoni. Anche se l'accoglienza verso uno straniero che non parla la lingua bretone non è delle migliori, l'artista riesce a parlare con diverse persone, ad avvicinarle e a poterle ritrattare, grazie anche all'aiuto di un interprete. Spesso sono i caffè i posti migliori per intavolare conversazioni, chiedere informazioni e trovare ispirazioni per schizzare veloci appunti sul suo quaderno.



Fig. 21. Florence. Indiano Cabezi, vestito allo stile occidentale. *Gli indiani vivono in condizioni di estrema povertà e non hanno quasi niente.*
Fig. 22. Indios Apiacas (1828) matita e acquerelli (Accademia delle Scienze, San Pietroburgo).



Fig. 24. Laisse: Studio a Malestroit, in cui si nota l'interesse per l'abbigliamento non solo delle donne, ma anche degli uomini e dei bambini.

Fig. 25. Laisse, Donne con abiti tradizionali di Bannalec (Musée National des Arts et Traditions populaires, Paris).



Fig. 23. Laisse, Contadina con abito tradizionale di Josselin (Musée National des Arts et Traditions populaires, Paris).

Per rappresentare la ricchezza e i colori dei vestiti utilizza diverse tecniche: alterna disegni a matita, rapidamente plasmati in gran numero sulle pagine, captati al volo, con ritratti e visioni intere di persone realizzati con acquarelli, su una base a matita, per i quali i modelli posano, in cambio di alcune monete. Le facce appaiono quasi sempre sfocate.

Anche se il suo quaderno ha una predilezione per l'abbigliamento piuttosto che essere uno studio sulla realtà sociale e sulla lingua, servirà come esempio nella seconda metà del XIX secolo, sia per gli artisti viaggiatori sia per coloro che si avvicinavano a studiare la nuova disciplina dell'etnografia.

Charles Darwin e Conrad Martens: il giro del mondo con il Beagle

Nel 1831 Darwin veniva chiamato a Londra per conoscere Robert FitzRoy, capitano del Beagle, una nave pronta a fare il giro del mondo, per accettare la proposta a prendere il posto di naturalista durante il viaggio. Darwin in questo viaggio che durò quasi cinque anni, collezionava, osservava, registrava senza pausa, esaminava tutti i dettagli e appuntava tutto con note in diversi quaderni. Tuttavia Darwin non sapeva disegnare,⁷ per cui tutti i disegni che si associano alla spedizione furono realizzati da artisti pittori contrattati, come **Conrad Martens**, artista ufficiale dal 1833 fino al 1834 e **Augustus Earle**. In generale, gli artisti che si univano alle spedizioni dovevano essere esperti in tutti i tipi di pittura, sia nel ritratto,

⁷ Moorehead (1980) *La expedición en el Beagle (1831-1836)*: 30.



nel paesaggio o nella pittura storica. Mentre Darwin raccoglieva campioni, Earle disegnava il paesaggio tropicale e lo aiutava a disegnare alcuni dei suoi esemplari. Earle non era stato mai bene, sin da quando aveva lasciato l'Inghilterra, la sua salute peggiorò tanto da dover abbandonare la nave. Fu sostituito da Conrad Martens.

Fig. 26. Martins, case in Matu uta (Tahiti); isola nella baia di Guanabara (Brasil), acquerello; uccelli sulla spiaggia, acquerello; Monte Sarmiento; paesaggio di Montevideo; esemplare botanica.

Henry Walter Bates: quaderno di esplorazioni naturaliste

Nel 1848 Bates e il suo amico Alfred Russel Wallace partono da Liverpool verso l'Amazzonia, con l'intenzione di esplorare la selva amazzonica per collezionare e studiare animali e, in particolare, insetti. Dopo circa due anni, le loro strade si separano e, mentre Wallace ritorna, Bates rimane in Amazzonia per circa undici anni. Rimpatriare con due quaderni ricchi di studi molto dettagliati, saturi di note e osservazioni, dove sono descritte circa quattordicimila specie di insetti, ottomila delle quali ancora sconosciute, oltre a settecento pesci, rettili, uccelli e mammiferi di tutti i tipi.

Nei suoi diari confessa di aver sofferto la solitudine dei grandi spazi della selva, in cerca costante di qualche scambio culturale; egli scrive che la contemplazione della natura non basta per *riempire il cuore e lo spirito umano*.

Le osservazioni sulla natura lo portano comunque a formulare un'ipotesi sul mimetismo che tutt'oggi porta il suo nome, *mimetismo batesiano*. Si basa sull'importanza cruciale della forma, dei colori e dell'immagine degli animali; egli intuisce che alcuni insetti di diversi luoghi e incluso appartenenti a ordini diversi, offrono sorprendenti analogie di forme. Alcuni aspetti fisici segnalano la tossicità dell'insetto, una specie di scudo cromatico

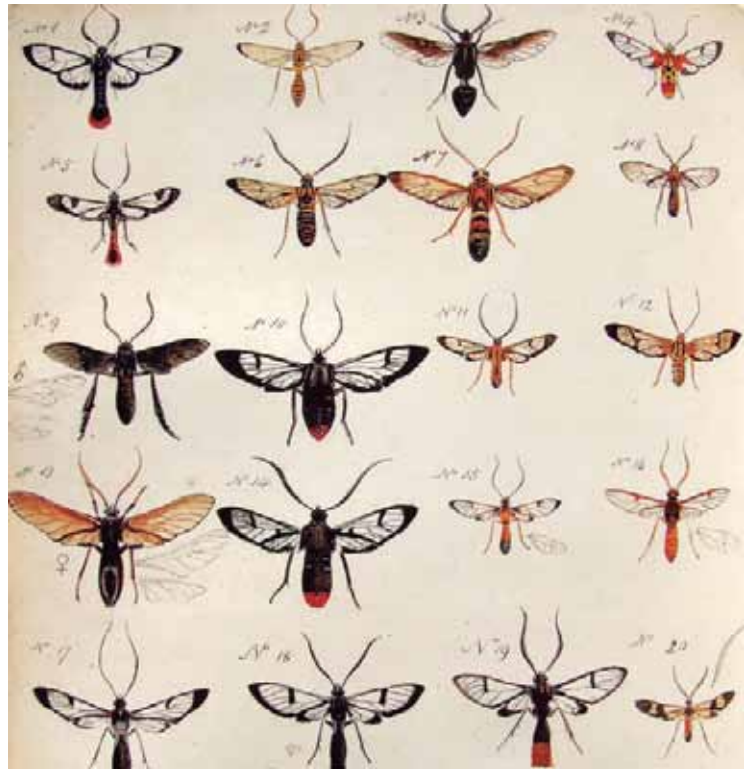


Fig. 27. Bates, alcune pagine dei suoi quaderni, ogni esemplare è scrupolosamente numerato (The Natural History Museum, London).



e descrittivo il cui pericolo è riconosciuto dai predatori. Ma esistono anche specie di farfalle totalmente inoffensive che adottano l'aspetto di specie dannose per scappare meglio a possibili predatori.

Bates s'interessa al funzionamento di questi fenomeni di identificazione, di somiglianza e di morfologia che a suo parere partecipano in modo più ampio a questioni sull'adattamento e la selezione naturale. Nel 1863 pubblica *The Naturalist on the River Amazon*, Darwin lo descrive come *il miglior libro di viaggi di storia naturale mai pubblicato*.

Questi quaderni, di una precisione meticolosa, riflettono tanto una volontà di esattezza scientifica quanto un'attitudine eccezionale per imitare lo splendore dei colori e le forme degli abitanti dell'immensa selva tropicale.

Félix Régamey: quaderni del Giappone

Nel 1876 Felix Régamey ed Emile Guimet sbarcano in Giappone, da Filadelfia, dove avevano contemplato nell'Esposizione Universale alcune opere maestre dell'arte giapponese. Con l'obiettivo di portare a termine un'amplia ricerca sulle religioni in Giappone, finanziata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica, Guimet va a Filadelfia per incontrare Régamey, un famoso disegnatore che lavora all'Accademia di Disegno di Chicago.

In Giappone sono accolti da funzionari che facilitano il loro ingresso nella loro diversa cultura e permettono l'accesso alla maggior parte dei templi. I temi rappresentati riflettono un Giappone tradizionale la cui delicatezza affascina Régamey. Con stile energetico e dominio dei volumi, egli disegna passanti, artigiani, ragazzi che portano carretti per strada.

Nel suo articolo "Le Japon vu par un artiste", scrive:



Fig. 28. Ritratto di Sekieki de Seki (1876). La tecnica di disegno utilizzata si ispira a quella giapponese: i vigorosi tratti di china che rinforzano l'acquerello nel vestito del modello sono tratteggiati con una piuma o con il bambú.

Fig. 29. Studio di ritratti di monaci buddisti e studio di un vestito di monaco scintoista.

In questo giardino fiorito dove tutto è allegria, luce, vita, dove ciascuno, dal più alto al più basso scalino della scala sociale, ha un senso più o meno sviluppato delle bellezze della natura, l'artista non ha niente da temere. Può disegnare a piacere senza destare il minimo fastidio, così come sia il cavalletto del pittore sia l'obiettivo del fotografo non sono motivi di spavento per la gente.

Régamey è anche spettatore delle disastrose conseguenze della crescente modernizzazione del paese, importata dalla presenza occidentale in particolare americana, e si lamenta dell'industrializzazione che impone la standardizzazione degli oggetti.

La loro visita in Giappone capita anche in un momento cruciale: le due religioni principali (buddista e scintoista) vengono separate ufficialmente, e solo la prima diventa religione di stato.

I due francesi osservano lo sviluppo dei due culti, la ricchezza delle decorazioni, rappresentazioni e sculture, assistono a danze sacre e cerimonie di offerte che Régamey immortalerà nei suoi disegni. Curiosi entrambi, girano spesso per mercatini, ateliers di artisti e stringono amicizia con pittori locali. Per esempio, con Kawanabe Kyôsei avviene un reciproco scambio di disegni e ritratti. Tutto è meraviglioso, *tra tanta bellezza, quale scegliere?*, si legge nel suo diario.

L'esperienza del viaggio fu molto fruttifera. Il suo diario, scritto in modo molto sintetico che ricorda a volte gli haiku della poesia giapponese, servirà due anni dopo per la pubblicazione di *Passeggiate giapponesi*. In seguito, adatta un racconto giapponese per *Le monde illustré* ed espone

nell'Esposizione Universale del 1878 dei quadri realizzati a partire dai suoi appunti.

Continuerà più tardi con *Le Japon pratique*, opera che entrerà nella corrente del *japonismo*, che ispirerà durante tutto il primo novecento gli artisti occidentali. Nel 1899 viaggerà nuovamente, questa volta per una ricerca sull'insegnamento delle belle arti.

Louis-Gabriel Viaux

Louis-Gabriel Viaux è professore di disegno della marina e si imbarca sull'*Iphigénie* nel 1898, per due anni di viaggi oceanici su una nave da guerra. Se nei primi quaderni si riempiono soprattutto di parole e dati, i seguenti iniziano a passare dalle parole alle illustrazioni, finché sono i disegni a prendere il sopravvento sui testi. Utilizza acquerelli, ma anche pastelli per le visioni del mare al largo, poi incomincia ad inserire il collage, attaccando diversi fogli, spartiti musicali, erbari, menù gastronomici. I suoi quaderni sono a metà strada tra quaderni personali e diari di bordo, delle dimensioni di 21,7x14 cm, per cui sono tascabili e facili da trasportare.

Éduard Mérite: il gran Nord

Agli inizi del XX secolo, Édouard Mérite viaggia in due spedizioni (1905 e 1909) nell'Artico. Lo scopo era disegnare la fauna delle regioni esplorate, anche se la seconda spedizione si risolve in una tremenda caccia e la maggior parte dei disegni sono trofei che il duca che dirigeva una spedizione riportava dalla caccia. I quaderni che realizza sono di piccolo formato (11x18 cm), a matita con leggeri tocchi di acquerello. I suoi diari sono oggi conservati nel Museo di Storia Naturale di Parigi.

Louis Gain: nell'Antartide

Nel 1908 con il patrocinio dell'Accademia delle Scienze francese, parte il *Pourquoi-pas?*, con a bordo Louis Gain, un giovane appena laureatosi in botanica e zoologia. In questo viaggio per l'Antartide realizza un diario di viaggio, dove include descrizioni a disegni a tinta, grafite, pastelli e acquerelli. Realizza diversi disegni di pinguini, di foche, cormorani, sempre con grande entusiasmo.

Théodore Monod nel Sahara

Monod incomincia da giovanissimo a scrivere su quaderni. Dopo una formazione di ittiologo, viaggia registrando in quelli che chiama "quaderni di raccolta" appunti dettagliati e sistematici, dal 1934 al 1998. I suoi quaderni, una ventina, sono modesti quaderni a quadretti, ripieni fitti di disegni e testo, che registrano con un numero di riferimento e una data, oggetti, flora, fauna, geologia, etnologia, lingue, arte.

I suoi quaderni non erano fatti per essere pubblicati, ma servivano più da collezione personale, una specie di documentazione intima.

Disse negli ultimi anni: *Ho trascorso questa vita in Africa, dove mi son lasciato tentare da tante cose. All'inizio ero zoologo, però seguendo le dune, ho finito per raccogliere di tutto [...] Questo mi ha portato a convertirmi un poco in botanico, geologo, etnologo, archeologo.* Sicuramente, la

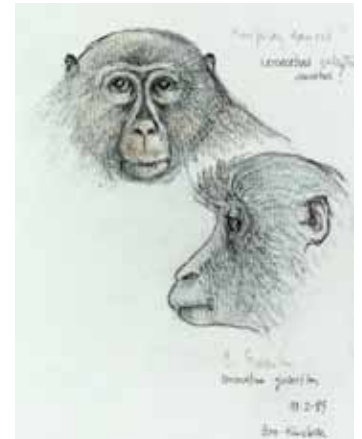
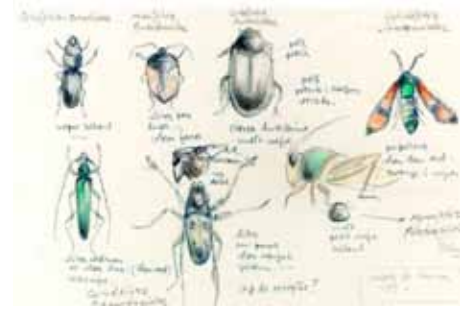
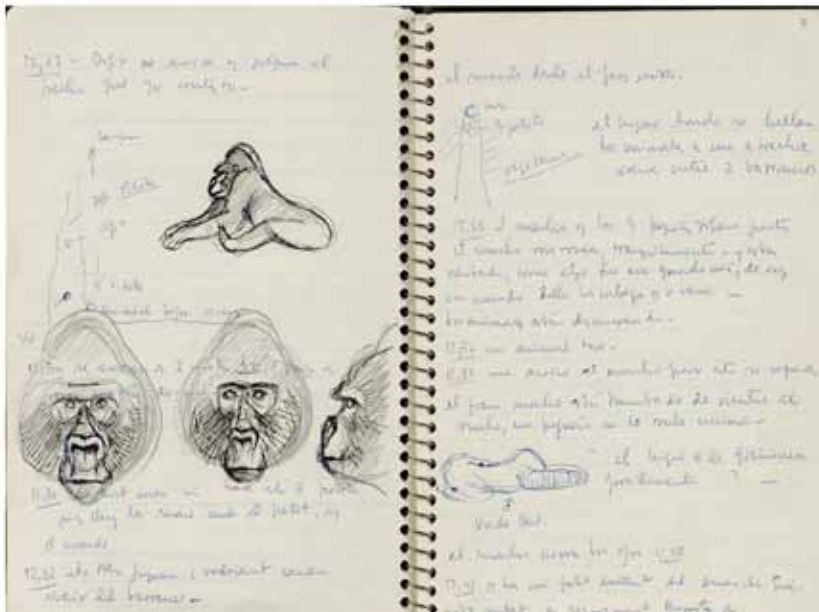


Fig. 31. Sabater Pi, in alto, pagina dal quaderno di campo di Rwanda (1972) con disegni e note sulla fauna locale. A destra, insetti della Guinea, in basso esemplare di *Cercocebus*.

pratica costante nella creazione dei suoi diari contribuì a questa sua “trasformazione”.

Jordi Sabater Pi: diari di campo

Jordi Sabater è un disegnatore catalano che durante gli anni '50 vive quasi trent'anni nella Guinea Equatoriale, Ruanda e Congo, dove partecipa insieme ad altri esperti ad una spedizione scientifica. E' un autodidatta che ha dedicato la sua vita alla creazione di una ricchissima collezione di diari, appunti, bozzetti di piante, animali e persone di diverse etnie africane.

La collezione si trova attualmente nella Col·lecció Sabater Pi, all'interno dell'Università di Barcellona. I disegni sono per la maggior parte realizzati con matite colorate e acquerelli.

Gli appunti dal vero comprendono ritratti di indigeni africani, molti di loro con tatuaggi, animali della selva dell'Africa Centrale, ma anche paesaggi dei Pirenei e animali dello zoo di Barcellona, tra i quali *Copito de nieve*, il gorilla albino divenuto simbolo della città.

Fosco Maraini

Fosco Maraini, etnologo, fotografo, orientalista, poeta, alpinista, scrittore, partecipò alla spedizione alpinistica himalayana nel 1958, nell'ascesa al picco Saranghrar, al confine tra Pakistan e Afghanistan. Durante il tragitto portò con sé taccuini di viaggio su cui annotava anche bozzetti e disegni,



Fig. 30. Alcune pagine dai quaderni di Fosco Maraini.

insieme con un'accurata indagine antropologica sull'unica popolazione non islamizzata, i Kafiri.⁸

Al ritorno scrisse il libro "Paropàmiso" (riferito al nome che gli uomini di Alessandro Magno diedero ventitré secoli addietro a quelle montagne), dove al racconto della scalata si accompagna una meditazione sul tema del viaggio come chiave di volta per superare i "muri di idee" che separano le diverse civiltà.⁹

8 Kafir significa "Gli infedeli che non sono del libro".

9 Molto interessanti sono anche le riflessioni che fa sulla religione. Da sempre la religione, per lui, è un autentico cruccio: rappresenta un intimo bisogno dell'uomo, eppure è come se all'individuo contemporaneo fossero stati tagliati i ponti con *il Grande Mistero che tutti ci avvolge*, forse per via della razionalità critico-scientifica propria della modernità. Allora le tre grandi religioni monoteistiche si dichiarano ciascuna in possesso dell'unica verità, che si è manifestata in un preciso momento storico, in un preciso spazio geografico e che dunque concerne soltanto alcuni precisi individui, lasciando tutti gli altri "al buio della fede". Da qui inspiegabili privilegi, attriti, diffidenze reciproche, fondamentalismi. Se al contrario cominciassimo a pensare che le vere sacre scritture *sono il cielo, la terra, il cuore dell'uomo*, scopriremmo l'universalità del sentimento religioso. Un sentimento che coinvolge tutti in eguale maniera: *dal più umile nativo dell'isola più remota, ai massimi luminari del sapere, nei centri più prestigiosi delle civiltà più avanzate*. L'intero universo è pervaso dalla divinità, la rivelazione non è patrimonio esclusivo di nessun Libro, poiché la divinità è sempre a portata di mano, tutto è sacro: la poesia, la natura, la scienza. Marcoaldi, Franco "L'ultimo sciamano. Gli dei senza dio di Fosco Maraini", *La Domenica di Repubblica*, 25 marzo 2012

IV. 3 - Diari di viaggio di artisti

El croquis es el arte de coger el carácter, la línea dominante, característica, de un objeto, su espíritu.

Ingres

Jean Pierre Houel: l'Italia vista da un pittore dell'Illuminismo

Nel 1772 il paesaggista francese Jean Pierre Laurent Houel ritorna da un viaggio in Italia, che lo aveva portato fino a Napoli e in Sicilia. Da uomo dell'epoca illuminista, s'interessa sia delle nuove scienze moderne sia dell'arte e dei costumi regionali. Anche se il formato del supporto dei disegni (spesso 30x 45 cm) non corrisponde a quello di un maneggevole diario tascabile, l'opera di questo artista-architetto, partecipa alla storia del diario di viaggio per la sua estetica, la sua qualità narrativa e soprattutto per la riproduzione in immagini di molteplici aspetti del viaggio.

Rispettando la tradizione paesaggistica della sua epoca, spesso sceglie vaste prospettive aperte all'orizzonte con, in primo piano, scene pastorali. Come tecniche utilizza gouache, insieme alla tinta nera e seppia, tutto un insieme di materiale che a volte necessita di un aiuto per il trasporto.

L'opera *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari* (pubblicata a Parigi tra il 1782 e il 1787) illustrata con duecentosettanta tavole incise, rientra in pieno nello spirito enciclopedista dell'epoca visto che è la descrizione dettagliata dei costumi, dei paesaggi, delle persone e della storia.

Egli, tanto appassionato per i costumi degli abitanti come per la geografia e i resti archeologici, che lo portano a profonde meditazioni romantiche, inaugura una nuova relazione con il viaggio, più personale, aperta agli altri, nostalgica e sensibile.

Charles Alexandre Lesueur: quaderni degli Stati Uniti

In una lettera datata 1816 indirizzata al padre, Lesueur informa del suo imminente viaggio con un geologo americano per una spedizione che lo porterà negli Stati Uniti e da cui ritornerà con due diari di viaggio, opere di un paesaggista più che di uno scientifico che rappresentano una testimonianza unica di un paese all'inizio della sua espansione e sviluppo industriale.

Nel viaggio porta con sé moltissimo materiale: numerosi libri di naturalisti ed esploratori (tra cui quello di Lewis e Clark), carta da disegno, pennelli, pastelli, matite, gouache, vernice all'alcool. L'unico diario che rimane, il primo è andato perso, presenta più di centoventi pagine disegnate a matita, gouache e, meno, con acquerelli e tinta.

Un altro diario è quello che realizza nel 1819 in Filadelfia, soprattutto con disegni a matita.

Pascal Coste: un architetto in Egitto

Nel 1817 l'architetto Coste parte da Marsiglia a bordo della *Bella Nina* verso l'Egitto, con un equipaggio di persone di diversa nazionalità per dirigere la costruzione di una salina. Il viaggio si conclude nel 1822,



Fig. 32. Houel, Grotta detta dell'orecchio di Dionisio, dipinto a gouache e acquerello.

Fig. 33. Houel, Rovine del tempio di Giove Olimpico ad Agrigento, di questo edificio di architettura dorica rimane solo il frammento che il pittore rappresenta al gouache (Musée du Louvre, Paris).



Fig. 34. Lesueur: Middletown, Connecticut. Paesaggio di Weybridge, disegno a matita e acquerello. Doppia pagina del quaderno di Philadelphia (Museum d'Histoire Naturelle, Le Havre).



Fig. 35. Pascal Coste: giovane schiavo al servizio di Coste (Biblioteca dell'Alcazar, Marsiglia), in basso Moschea di Hassan, El Cairo (Bibliothèque Municipale, Marseille).

lasciando all'architetto una forte passione nei confronti della civiltà di quel paese, dove ritorna dal 1823 fino al 1827, anno in cui è costretto a tornare in Francia in seguito ad una puntura di scorpione.

Durante le due permanenze realizza sei album, per un totale di 1051 disegni, tra schizzi ad inchiostro e a matita, acquarelli e mappe. Questo lavoro sarà molto utile, in seguito, ai restauratori degli edifici architettonici del XIX secolo. Così scrive in uno dei suoi diari: *sempre con la matita in mano, modello sulla carta le mie impressioni di ogni località che visito*. Coste è affascinato dall'antico Egitto, ma non solamente da ciò che è antico: anche dagli abitanti, dalle loro case, i posti di incontro, i caffè, gli *hammam*.

Al ritorno in Francia pubblica diversi libri, *Mémoires de un artiste: notes et souvenirs de voyages, Carte de la basse Egypte*.

William Turner: quaderni di Francia e Venezia

Turner si reca in Francia per ben sei volte. Nel 1826 torna, attraversando la Normandia e la Bretagna, risalendo la Loira. In quell'anno aveva cinquantun anni, la sua opera, a volte incompresa dai suoi contemporanei, si trova all'apice della maturità.

L'artista non è alla ricerca di luoghi inediti, ma contempla le città, i porti e i monumenti, capace di elevare il disegno ad una dimensione quasi metafisica.

Oltre ai quaderni, alcuni dei quali sono andati persi, Turner porta con sé anche fogli di carta di diversi colori: *papel vitela* (tipo di carta compatta e liscia, fabbricato con pasta speciale ricavata da tessuti che imita il biancore della pelle dal vitello) e carta azzurra.

Anche se alcuni disegni vengono realizzati durante il viaggio, la maggior parte viene eseguita negli anni seguenti, spesso partendo da appunti dei quaderni. Molti dei quaderni sono conservati nella Tate Gallery di Londra.



Fig. 37. Fratelli Goncourt: Pulcinella, attore del teatro San Carlo, Napoli; ritratti di uomo e donna vestiti da carnevale (Musée du Louvre, Paris).

A Ruan, città che dà nome ad uno dei quaderni del pittore, o a Bayeux, o nelle località della Bretagna o della Loira, ciò che attrae sempre la sua attenzione sono i paesaggi e i fiumi; mentre fari, monumenti religiosi, edifici saranno riprodotti con poca frequenza nei dettagli. Turner fa anche schizzi di vestiti e persone.

Il primo viaggio di Turner in Italia, nell'estate del 1819, è l'avverarsi di un antico desiderio. Resta quattro mesi e crea circa diciannove quaderni di viaggio.

Esistono centinaia di schizzi fatti a matita che registrano aspetti del paesaggio, dell'architettura e dei costumi degli italiani, così come dettagli di opere d'arte, liste di posti da visitare e memorizzare.

La delicatezza e la leggerezza della tavolozza dai toni chiari degli acquerelli, li rendono quasi astratti, circondati da un'atmosfera rarefatta e sospesa, com'è presente nello studio del lago di Como dove le montagne e l'acqua sembrano inondate dal sole. O, ancora gli acquerelli *Venezia vista dalla Giudecca, Guardando verso est: sole nascente* (1819), la cui bellezza evanescente di una città vista da lontano richiama i versi di Shelley:

*Sous les yeux azurés du Jour
Enfant de l'Océan, Venise dort...
Et voilà que soudain surgit, immense, Rouge et
radieux, le Soleil, encore allongé Sur le bord frémissant des
Eaux cristallines*¹⁰



Fig. 36. Turner: studio della cattedrale di Orléans, frammento del quaderno Loire-Tours-Paris-Orléans (The Tate Gallery, London). Veduta di Venezia, acquerello (1833-34).

10 *Sotto gli occhi azzurri del giorno/figlia dell'Oceano, Venezia riposa ... /ed ecco che improvvisamente sorge, immenso/rosso e radioso, il Sole, ancora allungato/sul bordo fremente delle Acque cristalline.* Tratto da *Lines written among the Euganean Hills* [181] in Stainton (1985) *Turner à Venise*: 44.



Fig. 38. Delacroix, a sinistra un particolare da una pagina dei quaderni del Marocco, Mequinez (Paris, Musée du Louvre), a destra, *La sposa ebrea di Tangeri* (1832), acquerello (Musée du Louvre, Paris).

I fratelli Goncourt: viaggio in Italia

Nell'autunno del 1855, Edmond e Jules partono da Parigi alla scoperta dell'Italia. Appena arrivati, trovano un "quaderno con carta ruvida, rilegato con pergamena bianca e chiuso da un filo di cuoio": inizia così la creazione di un diario di viaggio a quattro mani, con le impressioni e le riflessioni dei due fratelli, centotrenta disegni, tra cui riproduzioni di opere d'arte di Andrea del Sarto e Leonardo da Vinci. Questo quaderno è un'opera in cui gli scrittori si esercitano nell'analisi critica e l'elaborazione di un pensiero estetico, oltre a presentare per la prima volta una propria soggettività poetica (fig. 37).

Eugène Delacroix: diari del Marocco

Il viaggio di Delacroix in Marocco si converte per l'artista in un'esperienza intima, una porta verso un mondo luminoso che riaffiora negli acquerelli e nei bozzetti che riempiono i numerosi quaderni di viaggio che porta con sé. Di fronte alla forte luminosità del Marocco, i pensieri oscuri svaniscono. Nel 1831 parte come pittore ufficiale della delegazione francese con il compito di mantenere buone le relazioni con il sultano del Marocco, paese di confine con il territorio algerino recentemente colonizzato dai francesi.

Delacroix rimane affascinato dalla grazia delle donne ebraiche, a differenza delle musulmane che vedrà solo in poche occasioni. L'acquerello *La sposa ebrea di Tangeri* del 1832, viene realizzato a partire da schizzi raccolti durante il viaggio. Disegna in ogni angolo e dà forma agli incontri che lo

Fig. 39. Delacroix, alcune pagine dai quaderni del Marocco (a pagina 371-372-373)

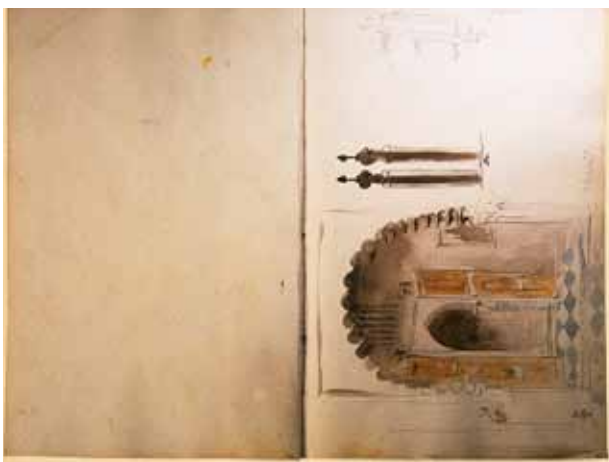








Fig. 40. Delacroix, In questa pagina e successiva, pagine diverse dei diari del marocco, Mequinez, Tangeri (Musée du Louvre, Paris).

meravigliano; oltre alla punta d'argento e la tonalità seppia, utilizza ogni volta di più l'acquerello, che usa a grandi macchie. Il Marocco lo affascina e lo ispira: *Il pittoresco qui abbonda. Ad ogni passo ci sono quadri interi che darebbero fortuna e gloria a venti generazioni di pittori*, scriveva a Armand Bertin nel 1832.¹¹

S'interessa di ogni dettaglio: i paesaggi, le specie vegetali, l'habitat, l'artigianato, le decorazioni marocchine, i vestiti, ai quali in particolare dedica un quaderno di appunti.

A Tangeri, Delacroix approfitta per attraversare lo stretto di Gibilterra e arrivare in Andalusia, in particolare lo colpiscono Cádiz e Sevilla, i cui monumenti e quartieri sono oggetto di numerosi acquerelli.

Utilizza le doppie pagine dei quaderni per creare delle composizioni nelle quali si articolano forme armoniche, testi, disegni appena abbozzati, dettagli, edifici dipinti ad acquerello e disegni ben rifiniti.

11 Delacroix (1999) *Souvenir d'un voyage en Maroc*.



David Roberts: lo sguardo accurato nei disegni ¹²

David Roberts realizzò disegni che descrivono due aspetti scomparsi dell'Egitto: da una parte, il mondo dei faraoni, convertito in rovine, e dall'altra, l'Egitto dei cammellieri, pastori e mamelucchi. Il suo quaderno di viaggio fu finito nel 1839, anno in cui apparve il dagherrotipo, precursore della fotografia. Il quaderno di Robert è per così dire l'ultimo grande quaderno di viaggio realizzato prima dell'era della fotografia, quando il disegno era l'unico strumento di descrizione grafica della realtà.

Roberts viaggiò in Egitto perché era affascinato da altri mondi esotici, interesse comune nel Romanticismo, e allo stesso tempo voleva rappresentarli in modo quasi scientifico, assorbire il loro fascino per poterlo trasmettere al pubblico inglese. D'altra parte, l'esotismo era molto ricercato nel XIX secolo: c'erano i pittori orientalisti (Lewis, Guillaumet)

¹² Estratto da Tomás Muñoz "La mirada detenida. Dibujos de David Roberts", in Lourdes (2008) *op. cit.*: 69.



Fig. 41. Francisco Goya, quaderno italiano.

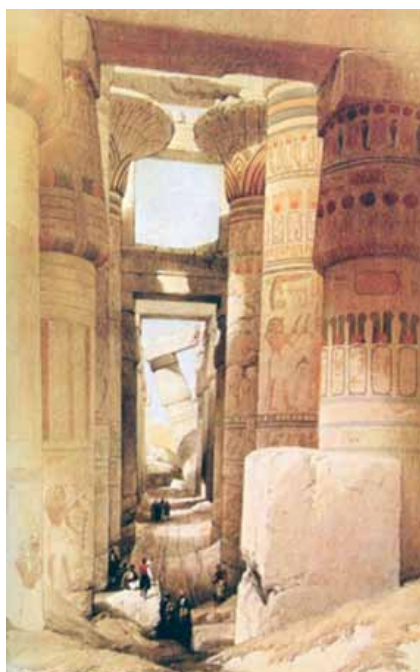


Fig. 42. David Roberts, Luxor Tempio di Karnak.

che ricostruivano atmosfere da mille e una notte, c'erano i romanzi di viaggio (Jules Verne, Salgari). Il viaggio costituisce l'identità della sensibilità romantica, come metafora della vita e insostituibile fonte di conoscenza. Così il destino di un viaggio in questo periodo è sempre un paese esotico, selvaggio, lontano dal progresso occidentale.

Il viaggio permette vivere con più profondità il presente, poiché richiede di fermarsi per un certo tempo in un posto e assorbirne l'atmosfera. Il viaggio allora, assomiglia al sogno. Allo stesso modo in cui si ricordano i sogni solo raccontandoli appena ci si sveglia, così si ricorda un viaggio se ci si ferma nel rappresentarlo in disegni. Roberts disegna il sogno dell'Egitto. I suoi disegni sono esatti, il punto di vista lontano per ottenere una prospettiva oggettiva dell'insieme, come nei dipinti dei paesaggi. Non lasciano trasparire lo stato d'animo dell'artista, le sue emozioni. Disegnare oggi un quaderno di viaggio è molto diverso: l'inquadratura, la distanza, la presenza del fattore umano, la qualità del segno, sono tutti elementi che evidenziano la presenza del soggetto, dell'artista.

In tre mesi sul Nilo, Roberts realizzò circa cento bozzetti. Al suo ritorno in Inghilterra, il litografo Louis Hagle realizzò delle stampe e William Brockedon scrisse i testi con le descrizioni storiche per accompagnarli.

Durante i successivi dieci anni non fece altro che dipingere ad olio soggetti egiziani. Non è un caso a parte tra i pittori viaggiatori: un altro pittore, Wright de Derby, dopo un viaggio realizzato durante la gioventù in Italia, trascorse il resto della sua vita dipingendo scene del Vesuvio.

Johan Barthold Jongkind: quaderni di vagabondaggi

Johan Barthold (1840-1891) fu un instancabile disegnatore di quaderni di viaggio, se li portava dappertutto, anche se non faceva viaggi in terre



esotiche. I suoi studi all'acquarello, a matita, alla punta d'argento sono il frutto di un incontro intuitivo e diretto con la semplice bellezza degli spazi naturali e urbani.

Gli acquerelli sono fatti con pochi tratti, ma mostrano bene la densità dei cieli e la leggerezza delle nuvole.

Francisco Goya: quaderno d'Italia

Goya viaggia a Roma nel 1770 e riporta dal viaggio un ricco quaderno di appunti, impressioni di quadri visti, paesaggi percorsi, riflessioni personali che creano legami con quello che attrae la sua attenzione. Città che visita, altre che vede solo da lontano, nomi di artisti che fanno colpo sulla sua sensibilità, ricette e formule di laboratorio apprese per il cammino. Ci sono anche diversi bozzetti del quadro *Annibale vincitore contempla per la prima volta l'Italia dalle Alpi*, con il quale si presentò ad un concorso all'Accademia di Belle Arti di Parma. I testi raccolgono notizie familiari. Disegnò con matita, sanguigna e tinta su carta Fabriano.

Monet: quaderni di appunti

Sketchbook num. 1: grande formato, 26x35 cm, raccoglie disegni di un arco di tempo di circa 50 anni: iniziato intorno al 1860 in Normandia, continuato in Olanda e Parigi nel 1870, a Giverny nel 1910. Contiene studi per i quadri *Colazione sull'erba* (1865), della serie della *Gare Saint-Lazare* (1877) e studi di ninfee (circa 1914), insieme a ritratti dei figli (1885).

Sketchbook num. 6: grande formato, 24x32 cm, iniziato intorno al 1886 a Giverny. Contiene diversi studi del quadro di due donne su una barca



Fig. 43. Jonkind: barca, Nyon (Musée du Louvre, Paris).



Fig. 44. Monet, sketchbook num. 6 [Paris, Musée Marmottan] pag 8-9, pag. Sketchbook num. 1, Marmottan pag 14-15

sul fiume Epte (1887), delle ninfee (1888), soprattutto per questi studi è importante questo quaderno perché c'è un'estensiva raccolta di bozzetti.

Sketchbook num. 5: formato tascabile, 13x20 cm. I primi disegni si riferiscono al viaggio che fece in Italia a Bordighera nel 1884, successivamente portò con sé questo diario anche a Rouen, a Giverny, sulle falesie di Calvados.

Sketchbook num. 7: formato tascabile, 12x20 cm. Usato durante il viaggio in Norvegia nel 1895.

Sketchbook num. 8: formato tascabile, 15x10 cm. Acquistato durante la permanenza di due mesi a Venezia nel 1908

Paul Gauguin: Noa-Noa, viaggio a Tahiti ¹³

Durante la permanenza a Tahiti, Gauguin prepara i quaderni con carta Ingres piegata e cucita a mano, in cui inserisce lo splendore della luce del tropico e tutto ciò che faceva parte della vita quotidiana, con forti tonalità di colore.

Questi viaggi rappresentano per l'artista un vero e proprio risveglio dei sensi. Sarà l'occasione per mettere le basi di un'opera maestra nel genere

¹³ Cfr. II.2.2: pag. 138.



Fig. 45. A sinistra, Gauguin, coppia in un fiore di loto stilizzato, acquerello e tinta, Manao tupapau (*Lei pensa su ciò che è apparso*), xilografia (1894.95), tratto da *Noa Noa, viaggio a Tahiti 1891-1903*, il quaderno presenta diverse forme di espressione artistica, dal disegno alla fotografia, alla poesia (attorno ai disegni vi è quasi sempre un testo scritto). Tutta la modernità della pratica artistica di Gauguin si riflette in queste pagine estratte dall'album Noa-Noa. Sfidando generi e regole accademiche, si prende la libertà di unire nella stessa pagina teniche molto diverse, con multipli rappresentazioni della donna tahitiana. Per comporre questo diario, Gauguin si ispira all'opera *Ancient culte mahorie*, che aveva le sue radici nel libro di Moerenhout *Voyage aux îles du Grand Océan* (Musée du Louvre, Paris).



Fig. 46. A destra, Gauguin, *Te Atua (gli dei)*, xilografia, inverno 1893-84, fotografia di indigena con una croce al collo, acquerello e inchiostro che rappresenta il dio Hiro che sradica un albero.

del quaderno di viaggio. Tuttavia, Gauguin non scrive le note del quaderno Noa-Noa finché non ritorna in Francia nel 1894, nel corso di alcuni mesi che trascorse a Parigi, tra le due permanenze a Tahiti. Poiché il lavoro in Francia non ha il successo sperato, ritorna a Tahiti nel 1895 per stabilirvisi definitivamente.

Gauguin ricopia a mano il testo, chiamato da lui stesso Noa Noa e che era il frutto della collaborazione con il poeta Charles Morice a Parigi, nel 1894. Più tardi, nel 1896, riprende il manoscritto e aggiunge testi, ma soprattutto immagini: acquerelli e xilografie su alcune parti delle pagine e sulle pagine in bianco attacca fotografie. Tutto questo lavoro fu eseguito tra il 1896 e il 1903, quando morì (fig. 47).

Il suo quaderno, *Noa Noa*, è un insieme di bozzetti, fotografie (alcune sue, altre no), acquerelli inseriti nel testo, disegni, studi presi da altri suoi quaderni di appunti, xilografie di diversi periodi, alcuni colorati ad acquerello altri lasciati in bianco e nero. Attraverso immagini e parole Gauguin vuole lasciare una testimonianza di ciò che le sue due permanenze in queste isole lontane, prima a Tahiti e poi nelle Marchesi, apportano alla sua arte e al suo pensiero.

“Noa” è un’espressione in lingua maori che significa “profumo”, la ripetizione di “Noa noa” equivale a dire “molto profumato”. L’essenziale rimane, dunque, riassunto nello stesso titolo del libro: l’avventura fisica e morale in mezzo alla gente di queste isole così lontane acquisisce per lui l’incanto profondo e sensuale di un profumo.



Fig. 47. Gauguin, *Noa Noa* viaggio a Tahiti (1891-1903), il quaderno presenta diverse forme di espressione artistica, dal disegno alla fotografia, alla poesia (attorno ai disegni vi è quasi sempre un testo scritto).



Fig. 48. Gauguin, pagine da *Noa Noa* (in questa pagina e successiva)

Anche se la parte scritta precede le immagini, queste non sono solo illustrazioni del testo. Inizialmente, il desiderio di Gauguin fu quello di elaborare una relazione della sua permanenza nelle isole. Quando però riprese il testo anni dopo, nel 1896, si rese conto che insieme alle parole aveva bisogno di esprimersi con un altro linguaggio, quello proprio del pittore: parlare con gli occhi.

*Mientras piensa-pinta, le pueden venir palabras a la boca ya, a veces, le vienen a la pluma. Porque nuestro cuerpo es uno: una sensación visual encuentra eco en las palabras que forma la boca, o encuentra su eco en esos perfumes mareante que Paul Gauguin, durante su estancia en París, halla en el fondo de su memoria.*¹⁴

Le immagini, infatti, parlano con più forza, non solo della relazione sensibile e sensuale che il pittore instaura con la gente del posto, ma anche delle idee artistiche suggeritigli dal contatto con questa gente. La forza delle immagini viene soprattutto dall'uso dei colori saturi: l'intensità dell'azzurro del cielo, i pigmenti carichi e poco diluiti creano volumi compatti e solidi. Non ci sono le distanze date da prospettive atmosferiche: tutto ciò che è visibile salta agli occhi con la stessa forza in ognuna delle sue parti, tutto è vicino. È un colore pieno e saturo, usato allo stesso modo dai pittori "moderni" alla fine del XIX secolo, fauvisti, Matisse, van Gogh. Se l'arte classica dà importanza alla linea e alla forma, dando invece priorità al colore si richiama l'attenzione su quello che van Gogh chiama "le terribili passioni umane".

Il quaderno racchiude un insieme di generi e tecniche, con abbondanza di stili e contrasti: la spontaneità creativa di Gauguin dà luogo ad una vera rivoluzione della percezione visiva. Le nuove possibilità che offrono la

14 Gauguin (1995) *Noa Noa*: 5



fotografia, il cinema non sono estranee alla sua formazione artistica, che si esprime con la libertà del collage eterogeneo.

Dal diario Noa Noa si legge:

Vivo de Luna.

El mar rompe en los arrecifes sus olas rumorosas, pero la marea profunda no llega a turbar la paz de la tarde, y la vida, tanto en los alrededores como en la choza, en la choza de madera de burao, calla sus ruidos, y la noche hace caer rápidamente, como el inmenso telón de un teatro infinito, su velo sombrío, decorado de estrellas. Ambos apesadumbrados, cerca uno y lejos otro, mi corazón y el vivo cantan.

[...] Los vecinos se han convertido en amigos míos. Me visto y como igual que ellos. Cuando no trabajo, comparto su vida indolente y alegre, atravesada por bruscos momentos de gravedad.

Nelle ultime pagine, si legge come quanto questa esperienza sia stata ricca per il pittore:

*Parto envejecido por dos años más rejuvenecido en veinte, más bárbaro que a la llegada y mucho más instruido. Sí, los salvajes han enseñado muchas cosas al viejo civilizado, muchas cosas de la ciencia de vivir; esos ignorantes me han enseñado el arte de ser dichoso. Sobre todo, me han hecho conocerme mejor, me han dicho mi propia verdad.*¹⁵

Il quaderno, dopo una serie di avventure, fu salvato grazie a Daniel de Monfried e Victor Segalen, che fu il primo a leggere il manoscritto che

¹⁵ Gauguin, Morice (2004) *Noa Noa, la isla feliz*.



Fig. 49. Matisse, in alto e in basso, appunti nella medina di Tangier. A destra, schizzo de Les acantes, Tangier.

dalla Francia Gauguin aveva portato con sé a Tahiti e alle Marchesi. Così descrive il quaderno Segalen:



*Es un volumen de páginas, escrito por competo sobre papel Ingres plegado en cuatro y cosido por el autor, cuya mano se entretenía en todo aquello que se convierte en materia decorativa, la madera, las pieles, el nácar, la cera, el oro... La encuadernación es flexible y se abre bajo una cubierta de color tabaco, aterciopelada, sin ranura y con lomo plano. El texto, cuya tinta oscura y pálida logra una armonía completa con el papel tostado está interrumpido por acuarelas – la mayor parte lavadas sobre papel separado, cortado y pegado. Hay rastros de todo lo que conformaba en ese momento la vida cotidiana del maestro, la lucha contra la existencia despiadada de los Trópicos, esplendor de luz, grandes esfuerzos y abandono.*¹⁶

Solo in seguito, dopo la sua morte, il suo quaderno entra a far parte della collezione del museo del Louvre, nel 1929.

¹⁶ Gauguin (2004) op. cit.: 8.



Fig. 50. Ruskin, *study of fangfish, study of dawn, velvet crab study* (1870-71), acquerello e grafite su carta blu-grigia [24x31 cm]

Matisse: diari orientali

Si rimanda alla lettura dei viaggi di Matisse, II.2.2, pag. 164.

John Ruskin: sul possedere la bellezza¹⁷

John Ruskin nacque a Londra nel 1819 e una parte cruciale del suo lavoro ruotò intorno alla questione del possesso della bellezza dei luoghi.

Fin da piccolo mostrò sensibilità verso i tratti più minuti del mondo delle immagini; i genitori lo incoraggiarono e la madre lo avvicinò alla natura, mentre il padre gli leggeva i classici. Partendo dunque dall'interesse per la bellezza e il tema del suo possesso, Ruskin pervenne alla conclusione che gli esseri umani hanno una tendenza innata a reagire alla bellezza con il desiderio di possederla. Tuttavia esiste un solo modo per possederla: né comprando souvenir né incidendo il proprio nome sui monumenti, ma capirla per mezzo della consapevolezza dei fattori (psicologici e visivi) che concorrono a crearla. Il modo più efficace per giungere alla sua comprensione cosciente consiste nel tentativo di descriverla attraverso la pittura e la scrittura, indipendente dal nostro talento.

Ruskin afferma che:

L'arte del disegno, per la razza umana d'importanza reale



Fig. 51. Matisse, *Henri Matisse par lui meme* (1912) bozzetto

17 de Botton (2002) *L'arte di viaggiare*: 213-233.

superiore alla scrittura e designa perciò d'esser insieme a questa insegnata ai bambini, è stata trascurata e vilipesa al punto che su mille uomini, siano pure essi maestri dichiarati in materia, non ve n'è uno che ne conosca i principi fondamentali.

E la questione per Ruskin non aveva niente a che vedere con la bravura o le ambizioni artistiche: *i miei sforzi non puntano a fare di un carpentiere un artista, ma a renderlo più felice come carpentiere*, dice nel 1857 a proposito del disegno. Disegnare significa **imparare a vedere**: a notare davvero anziché guardare e basta.

Nel processo di ricostruzione personale di ciò che abbiamo davanti agli occhi, sembriamo passare da una posizione in cui stiamo solo *osservando* la bellezza a una in cui acquistiamo una *comprensione* profonda, e dunque una memoria più salda delle sue parti costitutive.

E ora, cari signori, tenete bene a mente che io non ho mai cercato di insegnarvi a disegnare, ma solo a vedere.

Così parla Ruskin ai suoi studenti. Era turbato dalla difficoltà con cui la gente si accorgeva dei dettagli e deplorava la cecità e la fretta dei turisti moderni, specialmente quelli che andavano fieri di aver attraversato l'Europa in treno in una sola settimana. Così scrive:

Nessuno spostamento a centocinquanta chilometri l'ora ci renderà di un solo briciolo più forti, più felici o più saggi. Nel mondo sono sempre esistite più cose di quante gli uomini riuscissero a vedere, per quanto lentamente essi camminassero, e certo non le vedranno meglio andando più veloci. A contare realmente sono la vista e il pensiero, non la velocità. La corsa rapida non giova al proiettile; e il passo lento non nuoce di sicuro all'uomo, poiché se è veramente tale, la sua gloria non starà nell'andare, ma nell'essere.

Durante i suoi viaggi disegnava sempre schizzi, e una volta cercando di spiegare il proprio amore per il disegno, dichiarò che quella passione nasceva da un *istinto simile a quello di bere e mangiare*. Ciò che effettivamente unisce le tre attività è l'assimilazione da parte del soggetto di elementi del mondo considerati desiderabili, e dunque il passaggio di bontà dall'esterno verso l'interno. Attratto dall'erba, l'aveva spesso assaggiata, per poi disegnarla:

Mi sdraiavo a disegnare i fili che crescevano, finché ogni centimetro quadrato di prato o di riva di fiume diventava un mio possesso.

Ruskin non si limitava a incoraggiare solo a disegnare durante gli spostamenti, ma anche a scrivere, dipingere a parole, per rendere visibili le impressioni. Spesso più i posti sono belli, più si sente che un solo linguaggio, quello verbale, sia inadeguato ed ha bisogno di essere integrato da altre "grammatiche".

Nell'autunno del 1857 in due pagine del suo diario si legge:

1° novembre: Mattinata vermiglia, tutta ondate di delicato

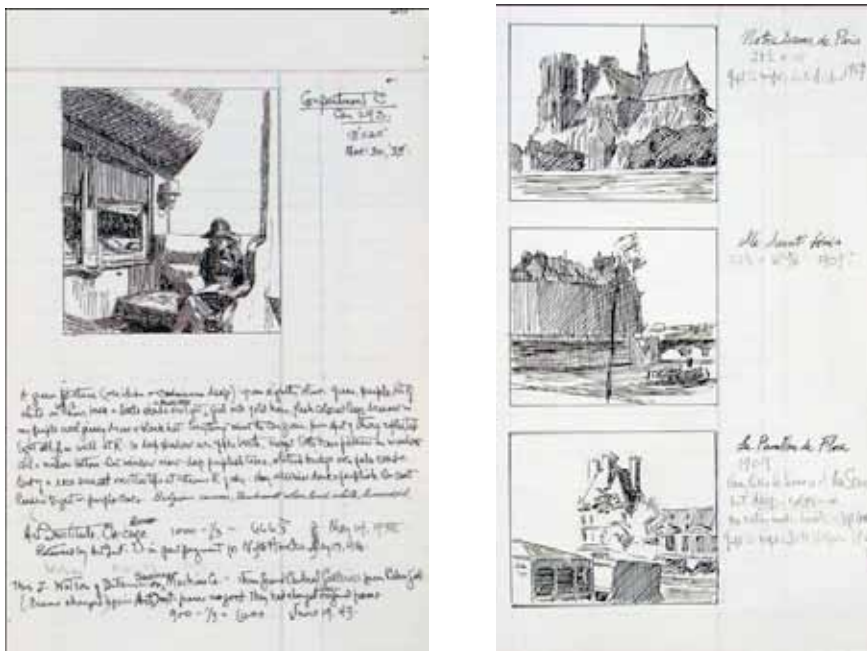


Fig. 52. Edward Hopper, pagine dal diario del secondo viaggio a Parigi, 1909 [Whitney Museum of American Art, New York].

rosso scarlatta, più intenso ai bordi e che sfumava nel porpora. Grigi lembi di nuvole basse, lentamente sospinte dal vento di sudovest, montagne di cumuli grigi - tra lembi e cirri - all'orizzonte. Ne è venuta una giornata splendida... Porpora e azzurra in distanza e opaca di sole sugli alberi vicini, sul verde dei campi...

L'efficacia della pittura a parole di Ruskin deriva dal fatto che descrive i luoghi e le cose e le analizza per mezzo di un linguaggio psicologico (*erba esuberante, terra timida*). A volte, la bellezza di molti luoghi non colpisce per considerazioni di ordine estetico, perché i colori si sposano bene o per le proporzioni, ma sulla base di criteri psicologici, perché incarna un valore o uno stato d'animo per noi importante.

Per mezzo di queste descrizioni ci avviciniamo di più al perché un luogo ci ha incuriositi, ci avviciniamo all'obiettivo che cercava Ruskin: capire in maniera più consapevole cosa ci è piaciuto.

Ancora una volta, Ruskin ribadisce che non è la qualità dei disegni importante:

Credo che la vista sia cosa più importante del disegno; e preferisco insegnare ai miei studenti un disegno da cui possano imparare ad amare la natura, che non un modo di guardare la natura da cui possano imparare a disegnare.

Eduard Hopper: un americano a Parigi

Durante i primi anni della sua carriera, Hopper compie tre viaggi consecutivi in Francia, sempre in compagnia dei suoi quaderni. Quando nel 1906 scopre Parigi, il giovane Hopper ha appena completato sei anni di studi nella New York School of Art. A Parigi scopre la poesia di Baudelaire, con



Fig. 53. Hopper, in alto e in basso, pagine del diario del secondo viaggio a Parigi (1909) [New York, Whitney Museum of American Art].



il quale condivide l'interesse per la solitudine, la vita urbana, la modernità e i luoghi di viaggio.

A Parigi, Hopper, di carattere solitario, non s'iscrive a nessuna scuola d'arte, ma frequenta gallerie e musei, percorrendoli sempre con un quaderno tra le mani. Il patrimonio architettonico, la forte personalità degli abitanti e la loro relazione con il piacere lo interessano: questo fascino per la vita parigina invade gli appunti e i disegni dal naturale.

Ci sono diverse scene di strada, a matita e al carboncino. Agli inizi della primavera, Hopper si meraviglia per la nuova gamma di colori che nasce nei suoi bozzetti, poiché è influenzato dalla scuola impressionista francese. Capta la più piccola variazione di luce e abbozza nel suo quaderno i temi dei suoi prossimi quadri. I suoi dipinti a partire dal 1907 (*Pomeriggio di giugno*, *Il Louvre e la Senna*) mostrano chiaramente il suo nuovo orientamento estetico.

Le Corbusier: diari di viaggio e architettura¹⁸

Durante un viaggio di sei mesi nei paesi del bacino mediterraneo, soprattutto Turchia, Grecia e Italia, nominato in seguito "viaggio d'oriente", tra il 1910 e il 1911, Charles-Edouard Jeanneret Gris decise definitivamente di essere architetto e cambiò il suo nome in Le Corbusier. In questo viaggio usò sempre lo stesso tipo di quaderno, del formato di 18x11 cm, a volte con pagine bianche a volte con pagine quadrettate. Tra il 1914 e il 1964 si conoscono più di settanta tre quaderni di vari formati.

Anche durante il suo viaggio in America nel 1935, Le Corbusier disegnò costantemente: schizzi schematici realizzati in tempi molto brevi e con l'aggiunta di parole scritte al margine. Egli stesso indicava questo tipo di disegno come "disegno tachigrafico", in analogia con la scrittura "tachigrafica".¹⁹

18 Questa parte su Le Corbusier è stata redatta a partire dall'articolo di Salavisa (2006) "Le Corbusier. Diario de viagem e arquitetura" e dalla visione della mostra "L'Italia di Le Corbusier", presso il museo d'arte contemporanea MaXXI di Roma (Galleria 1, 18 ottobre 2012-17 febbraio 2013).

19 Tachigrafia (dal greco, *celere*, *rapido* e *grafia*) è l'arte dello scrivere in modo rapido mediante abbreviazioni e segni convenzionali.

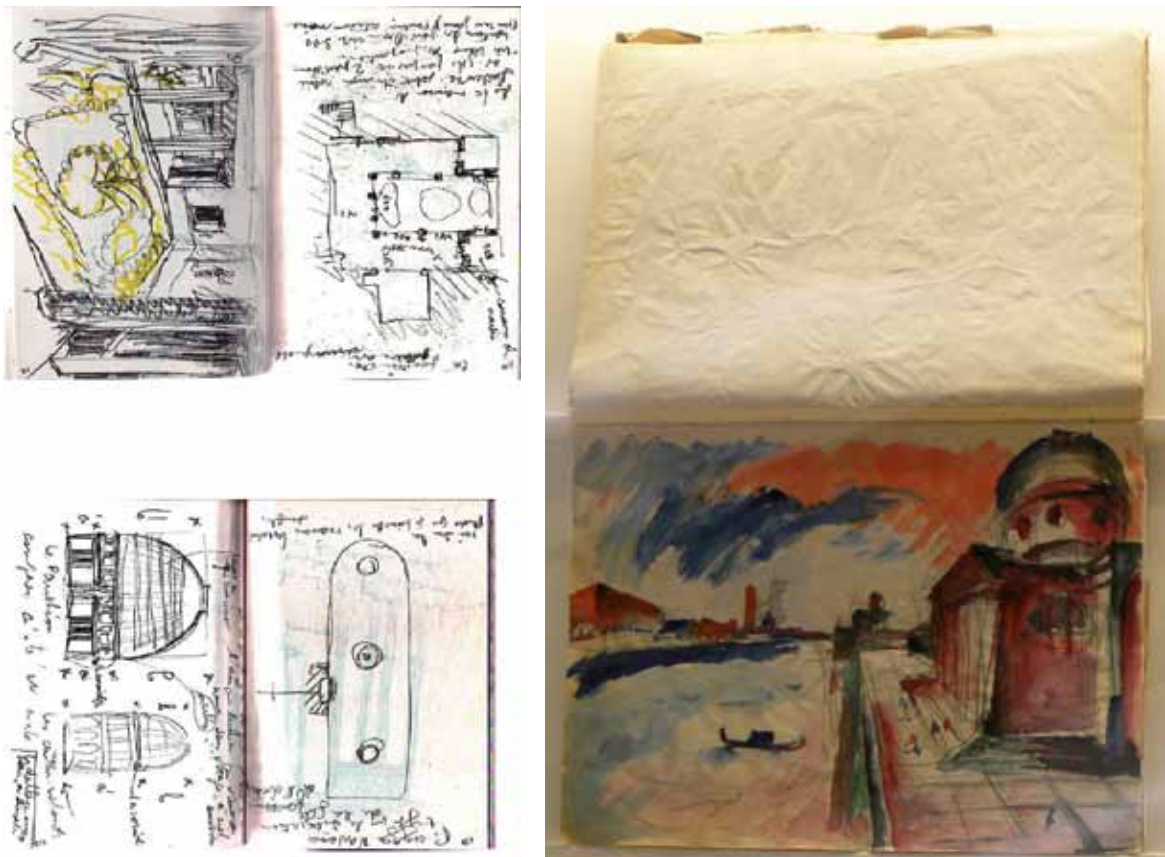


Fig. 54. Le Corbusier, a sinistra, Pompei e Roma, Piazza Navona (estratti dai quaderni 3 e 4) [in Le Corbusier (2002) *Voyage d'Orient. Carnets*. Milano: Electa Architecture], a destra diario una pagina dal diario d'Italia (fotografia alla mostra "L'Italia di Le Corbusier", presso il museo d'arte contemporanea MaXXI di Roma (2013).

Disegnare per Le Corbusier è una maniera di prendere appunti, una forma di pensiero grafico che si manterrà intatta nel corso della sua vita, si conoscono vari carnets: carnets d'études, carnet 10-21, album La Roche, carnet d'orient.

I materiali usati erano semplici e pratici: una grafite, una canna, matite colorate e acquarelli, oltre a un binocolo e una macchina fotografica, che usò durante tutta la sua vita per fare rapidamente una sintesi di quello che stava analizzando, *il risultato era un modo rapido di vedere la realtà, che in qualsiasi caso era sempre subordinata ai disegni, bozzetti e appunti scritti.*²⁰

Utilizzava tutti i materiali a disposizione per cercare di comprendere ciò che osservava, usando tanto la fotografia quanto le matite o gli acquerelli, ma dando sempre importanza a ciò che registrava graficamente. Le Corbusier applicava ciò che aveva appreso alla scuola di arte e mestieri della sua terra natale, La Chaux-de-Fonds, in Svizzera. I suoi diari, nel tempo, mostrano anche differenze non solo a livello tecnico *ma soprattutto psicologico. La necessità giovanile di abbracciare tutto e non tralasciare nemmeno un dettaglio viene soppiantata da una visione più sciolta, più*

20 "O resultado era um modo conciso de ver a realidade que, de qualquer modo, era sempre subordinado aos desenhos, esboços e apontamentos escritos", Giuliano Greslieri, *Voyage d'Orient. Carnets*, citato in Salavisa (2009) *Diarios de viagem*.

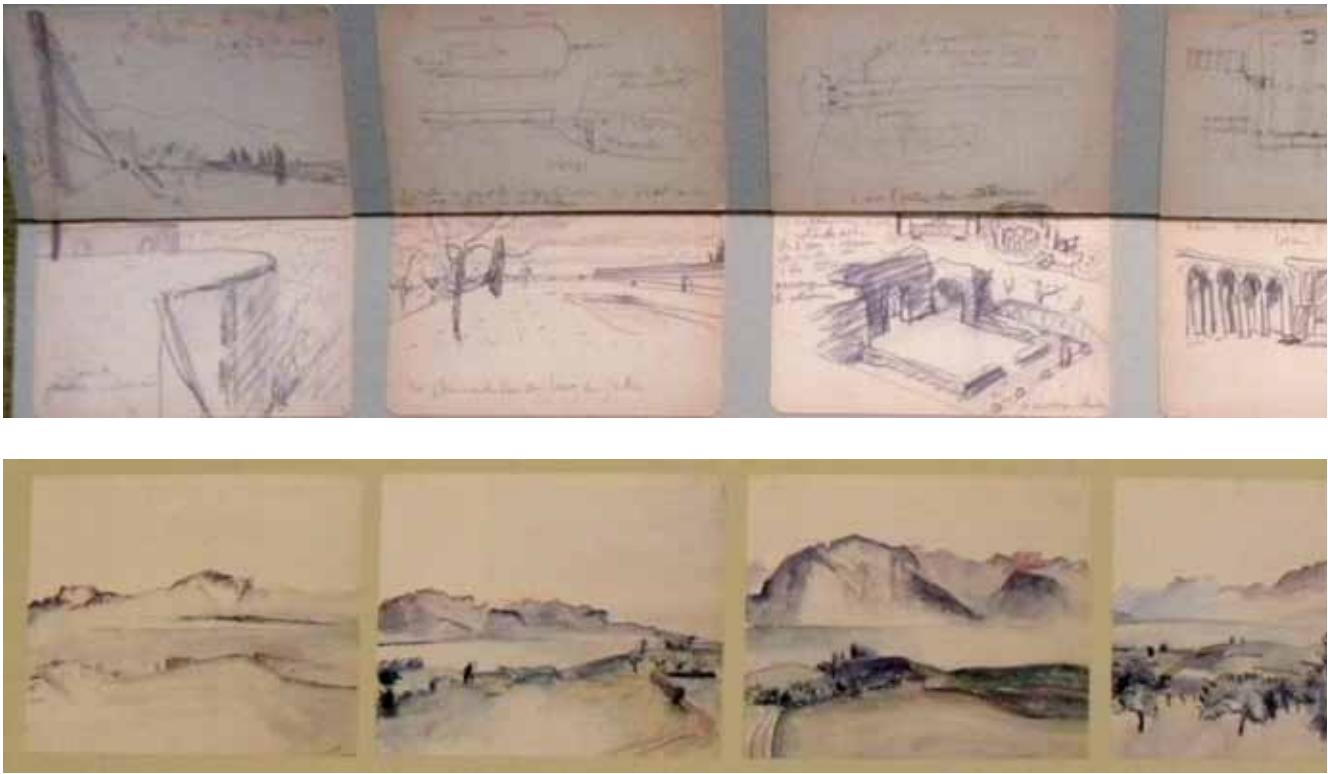


Fig. 55. Le Corbusier, appunti da Villa Adriana

*libera, con più economia di mezzi, appena degli appunti e alcune frasi per afferrare una sensazione più che una descrizione.*²¹

Registrava lo stesso motivo da diversi punti di vista e con diversi modi di rappresentarlo, prestando a volte attenzione ai dettagli a volte invece disegnando viste panoramiche. Più tardi, nei suoi frequenti viaggi in aereo, disegna i paesaggi visti dall'alto, e questo gli permette scoprire, in una scala diversa, i paesaggi naturali e quelli costruiti. Le matite colorate vengono usate per alzare uno spazio o indicare un percorso, mentre grande importanza assume la parola scritta, che serve a chiarire, descrivere, richiamare l'attenzione su parti essenziali del motivo analizzato, o per fare dei confronti con altri oggetti già visti e documenti in precedenza.

In tutti questi quaderni si accumula tutto ciò che vede e vive, ma anche bozzetti di lavori in progetto, calcoli, note e commenti. Nei suoi disegni permette l'accesso ai segreti di tutto il suo lavoro.

Non sono disegni virtuosi dal punto di vista tecnico, ma sono espressioni dirette delle sue idee e spiegano il suo processo di creazione artistica, e documentano anche il gusto di esprimersi liberamente. Così i suoi disegni erano usati e riusati anche dopo anni, alimentando costantemente la sua immaginazione e il suo stesso processo creativo.

²¹ “mas sobretudo anímicas. A necessidade juvenil de abarcar tudo e não esquecer nenhum detalhe dá lugar a uma visão mais solta, mais livre, com mais economia de meios, apenas apontamentos e alguma frase para agarrar uma sensação mais que uma descrição”, Daniel Vilalobos Alonso, citato in Salavisa (2006) *op. cit.*



Fig. 56. Hockney, a sinistra tre pagine estratte dal diario di Yorkshire.



David Hockney

Hockey viaggia in Cina nel 1981 e riporta un diario pieno di ricordi e di visioni sulle percezioni personali del posto ²².

Recentemente invece è tornato in Inghilterra per dipingere i paesaggi dell'East Yorkshire ²³. Oltre a realizzare schizzi con la nuova tecnologia offerta da un iPad, crea anche un taccuino tradizionale con paesaggi panoramici ad acquarelli e inchiostro.

22 Hockney (1982) *China Diary*.

23 Hockney (2011) *A Yorkshire sketchbook*.



Fig. 57. Barceló, acquerelli estratti da diversi diari di viaggio in Africa.

Miquel Barceló: Diari d’Africa

Miquel Barceló viaggia diverse volte in Africa, dal 1988 fino al 2000, passando dal Gao a Mali. Durante la sua permanenza disegna migliaia di bozzetti di paesaggi, persone, oggetti. Alla prima domanda che si pone nel Gao *¿Qué he venido a hacer aquí?*, formulata come Chatwin nel suo libro “Che ci faccio io qui?”, nel suo diario non si trova una risposta, però è certo che l’Africa, i suoi colori e le sue enormi difficoltà, sono per Barceló una fonte inesauribile di ispirazione.

In quattordici anni di disegni, riflessioni e ricordi, trae una enorme quantità di immagini, ma anche in diverse occasioni dubita delle proprie creazioni. E’ tuttavia l’ansia di conoscenza che costituisce l’invisibile filo conduttore in tutti i suoi diari, un impulso costante che scorre in tutti gli anni in cui l’artista viaggia in Africa.

Egli cerca nei suoi bozzetti di rendere con pochi tratti le persone e l’atmosfera del posto. La sua esperienza di viaggio non è priva di difficoltà: la polvere sempre presente, il vento forte, le mosche enormi, le malattie, il caldo, sono tutti fattori che lo accompagnano mentre cerca di fermare



Fig. 58. Miquel Trias, in alto a sinistra, e alcune pagine da diversi diari. Intervista marzo 2011.

su fogli e tele la sua esperienza di vita in Africa, per poter dipingere un quadro che *donará sentido a todo esto*.²⁴

Algunas cosas esenciales: el amor, la muerte, el aburrimiento, la comida.

¿Y el Arte? En algún lugar entre ellas. Entre el amor y el aburrimiento, tal vez.

*[...] Temas a tratar: los insectos roedores de tela y de papel. El polvo [...]. El agua se seca, la evaporación. [...] Pintamos porque la vida no basta. ¿Dije yo eso o lo leí en alguna parte? Creo que es mío. En cualquier caso, aquí la vida sí basta. Es casi excesiva. Un buen lugar para parar. Pero no. Soy demasiado viejo para jugar al pequeño Rimbaud. Volvamos a Europa. Serios. Pero, por favor, Señor del cedro y los hisopos, aleja de mi a rebafios, criticos y estudiantes de bellas artes.*²⁵



Fig. 59. Miquel Trias, materiale da viaggio.

Intervista a Miquel Trias, Stefano Faravelli ed Eduardo Salavisa

Con l'intenzione di condividere la passione per i diari di viaggio e cercare di capire i meccanismi personali di creazione, si sono contattati diversi artisti in posti diversi: Miquel Trias a Palma de Mallorca, Stefano Faravelli

24 Barceló (2004) *Cuadernos de África*.

25 Barceló (2004) *ibidem*

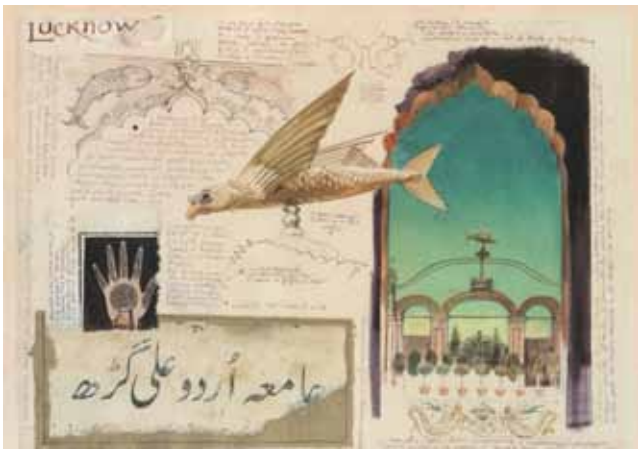


Fig. 60. Stefano Faravelli, in alto; a destra mostrando una pagina dal suo diario; in basso immagini dei diari di viaggio in Medio Oriente e Cina; a sinistra dettaglio dal diario di Napoli. Intervista luglio 2011.

a Torino e Eduardo Salavisa a Lisbona. Ci si è recati sul posto per poter vedere i loro diari e fare una breve intervista.

Miquel Trias crea i suoi diari di viaggio con acquerelli e pennarelli, dà molta importanza alla calligrafia e al testo, dove annota con dettagli dagli elenchi dei conti alle impressioni. È professore di materie artistiche, ha partecipato a concorsi sui diari di viaggio. I suoi disegni passano da realisti, come nel caso di dettagli di piante e paesaggi, a caricature, nel caso di personaggi reali o immaginari. In generale, tutti i diari conservano una grande precisione e una visione analitica dei posti, molte architetture sono rappresentate in sezioni per poterne capire meglio la struttura. Assieme a questa visione dettagliata dei posti si intrecciano racconti immaginari con pensieri illustrati, scene e personaggi di fantasia, che servono per esprimere stati d'animo o aneddoti di viaggio.

Stefano Faravelli realizza i suoi diari cercando un'unione tra la calligrafia molto accurata e le immagini al limite dell'iperrealismo. Ha pubblicato molti dei suoi diari con diverse case editrici italiane, ha esposto un lavoro alla Biennale di Venezia nel 2011.

La scelta della pittura figurativa, come spiega nell'intervista fatta a Modica (luglio 2011), è legata al fatto che con essa ci sono dei limiti, intesi come una sfida dalla quale si può uscire. Inoltre, la conoscenza delle forme è in ultima analisi arrivare alla conoscenza di noi stessi. Il suo approccio alla realtà è duplice: il primo ingenuo, nel cercare di duplicarla nella sua apparenza, il secondo *è più profondo e cerca nella realtà il suo modo di essere interno, la sua energia, il suo agire.*

Si riporta parte dell'intervista:

- *Passando ai diari di viaggio, che relazione pensi ci possa essere tra la creazione artistica e il viaggio?*

- Certo, potremmo iniziare da lontano, dicendo che la vita stessa è un viaggio. Mi servo di un'etimologia meravigliosa che è l'espressione "safar" che significa viaggio, da cui safari, parola swaili, però safar è un termine arabo e nella sua radice c'è nascosta un'altra parola "disfar", che significa rivelazione o meglio svelamento, questo è molto importante ed è alla radice del significato dell'esperienza del viaggio, il viaggio è uno svelamento, e lo è perché quando ci mettiamo in viaggio rinunciamo a quella assuefazione, rompiamo l'assuefazione al mondo che ci circonda, a delle abitudini, siamo costretti quindi a una fatica e questa fatica svela per la prima volta il mondo intorno a noi. Mi sento veramente in viaggio perché in questa occasione ho incominciato a vedere le cose, ecco: quando uno viaggia veramente vede le cose, lo svelamento del paesaggio è solo una prima fase di questo svelamento, perché c'è poi una fase più importante che è lo svelamento di noi a noi stessi cioè la fatica, lo sforzo e soprattutto l'incontro con l'altro che è uno specchio di noi, ma a volte può essere uno specchio difficile da afferrare.

- *Cosa rappresentano per te i diari di viaggio? e non sono anacronistici in un'epoca multimediale dei taccuini realizzati solo con disegni e acquerelli?*

- Il taccuino di viaggio è semplicemente il mio modo di registrare queste esperienze dello svelamento, di farne oggetto di attenzione per me e poi di memoria, di nuovo per me e anche per gli altri ai quali voglio raccontare questa esperienza ai quali voglio raccontare questa esperienza che è per me un'esperienza forte della mia vita.

[...] È questione solo di intendersi su cosa è contemporaneo o no: per me tutti i tempi coesistono. Ho trascorso qualche anno cercando di riconoscermi nell'arte contemporanea senza riuscirci peraltro, di collegarmi a un tempo diverso, se vuoi metaforicamente è come passare dalla luce elettrica in una stanza alla luce del sole, cioè il tempo dell'arte contemporanea è un tempo monodirezionale e davvero un po' oppressivo, non puoi fare nulla di quello che è già stato fatto, ti obbliga a cambiare, restringe enormemente l'ambito delle tue possibilità.

[...] E poi c'è il discorso sull'artigianato che stimo tantissimo. Mi hanno regalato dei piccoli acquerelli fatti da ragazzi mongoli, e sono acquerelli figurativi, artigianali, che hanno acquisito una certa maestria nella ripetizione di alcuni segni, i segni sono la yurta, il cavallo, la figura umana vista da lontano, cieli e terra. E con queste cinque modalità di espressione artigianali, creano una suggestione infinita.

Il problema dell'originalità è un problema enorme, cosa è originale e cosa no, che cosa vuol dire essere originali.

Per me vuol dire vicino all'origine. [...] Se una cosa è vicina all'origine, sorgiva cioè esprime una verità.



Fig. 61. Eduardo Salavisa (in una foto tratta dal suo blog diariografico.com), in alto alcune pagine dei suoi diari più recenti.



Eduardo Salavisa è professore di materie artistiche e da anni si dedica alla realizzazione di diari grafici. È autore di *Diarios de viagem* (ed. Quimera) e altri articoli sullo stesso tema.

I suoi disegni sono spontanei, freschi e cercano di catturare l'istante, senza dare importanza agli errori o alla rifinitura eccessiva delle forme. Utilizza quasi sempre un pennarello nero direttamente per prendere appunti, ai quali dà poi macchie di colore. Sfruttando l'immediatezza che permette un disegno dal vero nei diari, ha applicato nella scuola superiore a Lisbona l'uso dei diari grafici tra gli alunni.

Bibliografia Prima parte - CAP. IV

- ABDELOUAHAB, Farid (2008) *Cuadernos de viaje-cronicas de tierras desconocidas*. Barcelona: Geoplaneta
- BARCELÒ, Miquel (2004) *Cuadernos de África*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- de BOTTON, Alain (2002) *L'arte di viaggiare*, traduzione di Anna Rusconi. Parma: Guanda
- DELACROIX, Eugène (1999) *Souvenir d'un voyage en Maroc*. Pari: Gallimard
- FRANZINI, Elio (2002) *L'estetica del Settecento*. Bologna: Il Mulino
- GAUGUIN, Paul (1995) *Noa Noa*, testo de Marc Le Bot. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook
- GAUGUIN, Paul & MORICE, Charles (2004) *Noa Noa, la isla feliz*. Palma de Mallorca: José de Olañeta
- HOCKNEY, David (1982) *China Diary*. London: Thames & Hudson
- HOCKNEY, David (2011) *A Yorkshire sketchbook*. London: Royal Academy
- Le CORBUSIER (2002) *Voyage d'Orient. Carnets*. Milano: Electa Architecture
- LOURDES, Diego (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*. Madrid: Universidad Europea de Madrid
- MARCOALDI, Franco "L'ultimo sciamano. Gli dei senza dio di Fosco Maraini", *La Domenica di Repubblica*, 25 marzo 2012
- MOOREHEAD, Alan (1980) *La expedición en el Beagle (1831-1836)*, traducción al castellano *Darwin and the Beagle* (1969). Barcelona: Círculo de Lectores
- SALAVISA, Eduardo "Le Corbusier. Diário de viagem e arquitetura", *BDJornal*, n.9, Gennaio 2006
- SALAVISA, Eduardo (2009) *Diarios de viagem*. Lisboa: Quimera
- STANTON, Lindsay (1985) *Turner à Venise*. Paris: Flammarion
- STOICHITA, Victor (1999) *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela

Webgrafia

Martens Conrad, diari con disegni e note di Charles Darwin nella spedizione Beagle (02/12/2012):
<http://www.lib.cam.ac.uk/exhibitions/Darwin/sketchbooks.html>

Monet Claude, diari conservati al Musée Marmottan di Paris:
<http://www.clarkart.edu/exhibitions/monet/sketchbooks> (consultato il 22/10/2012)

Rockwell Kent, diari dagli Archives of American Art:
http://www.aaa.si.edu/collections/rockwell-kent-papers-9557/more#section_3 (consultato il 22/10/2012)

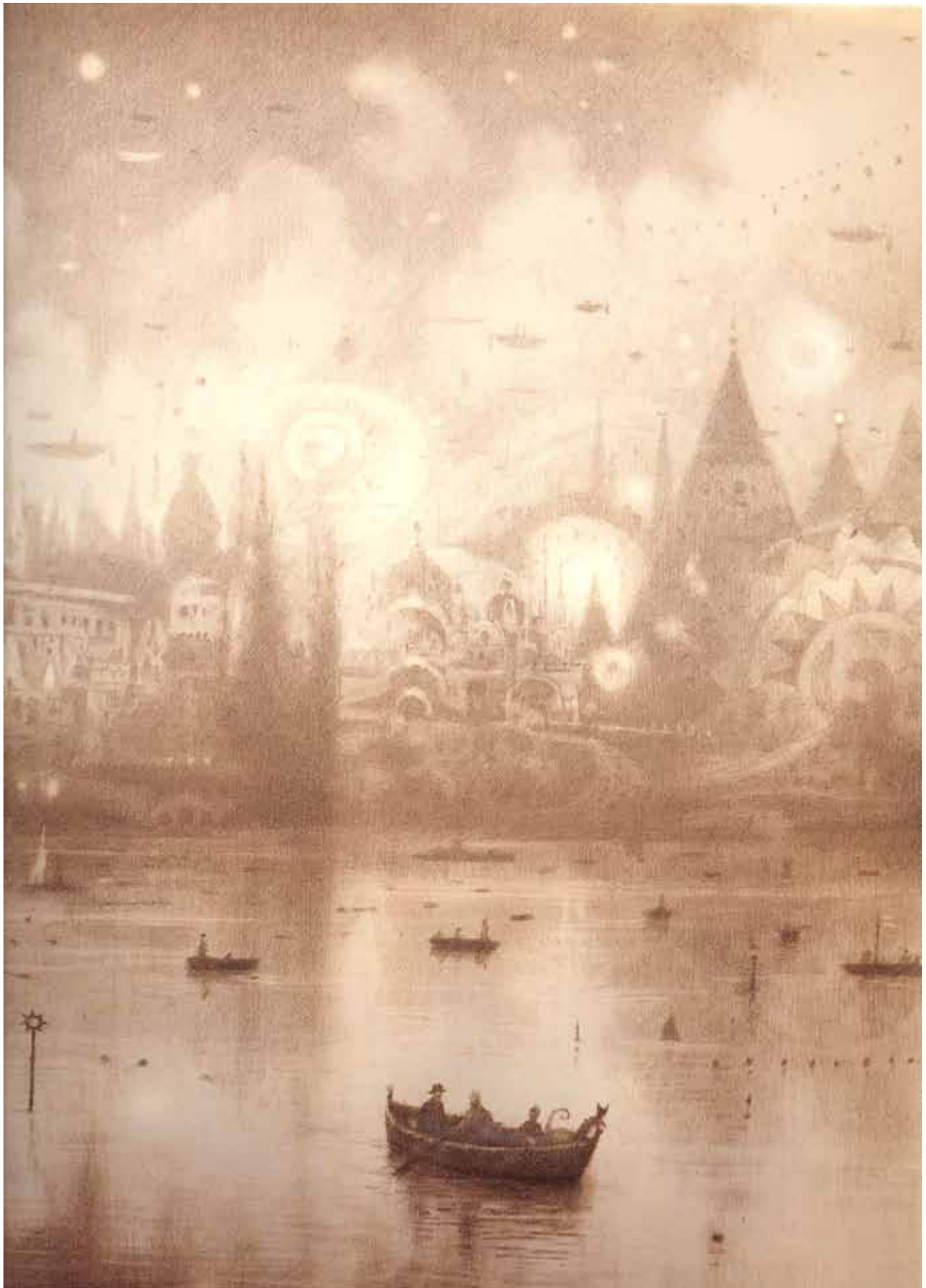
Jordi Sabater Pi, archivio del Fons Sabater Pi della Universitat de Barcelona:
<http://www.bib.ub.edu/recursos-informacio/colleccions/personals-especials/sabater-pi/>

Parte Seconda

La pratica del viaggio



Fig. 1. Francesco Capece, *Navi di Ulisse*, tecnica mista su carta



Cap. I

I diari di viaggio in
pedagogia



Fig. 2. Illustrazione di Shaun Tuan, da *Emigrantes* (2006)
matita e carboncino su carta.

I. 1 - Il diario di viaggio come strumento di conoscenza

El enriquecimiento inconsciente del artista se hace con todo aquello que ve y que luego traduce en pintura sin apenas pensarlo.

Henri Matisse ¹

Desenhar é um meio de comunicação entre mim e os mundos por onde viajo.

Manuel João Ramos, antropologo ²

Sbarcammo nel mezzo di un paese strano [...] bisognava avere venti braccia e quarant'otto ore al giorno per dare un'idea di tutto questo [...] in questo momento sono come un uomo che sogna e vede cose che teme che gli scappino.

Eugène Delacroix ³

Il diario di viaggio come strumento di conoscenza, e quindi, come strumento pedagogico per l'educazione dello sguardo.

Come visto nei paragrafi precedenti, da sempre numerosi artisti creano i propri diari durante i viaggi, registrando impressioni che a volte diventano determinanti nelle loro opere. Il viaggio diventa uno strumento di conoscenza diretta della realtà, mediato dai sensi, permettendo un apprendimento profondo e personale.

Il viaggio è uno strumento quasi indispensabile per il pittore che studia la luce e ha bisogno di capirla e interiorizzarla. Matisse dice a proposito dei viaggi in un'intervista:

*En arte, lo que importa sobre todo son las relaciones entre las cosas. La búsqueda de la posesión de la luz y del espacio en los que vivía me proporcionaba el deseo de encontrarme con una luz y un espacio diferentes que me permitirían entrar con mayor profundidad ese espacio y esa luz en los que justamente yo vivía, aunque sólo fuera para tomar conciencia de estos últimos. Ésta es la razón por la que cuando estaba en Tahití trataba de reencontrar las imágenes de Provenza para oponerlas brutalmente a las del paisaje oceánico.
[...] La mayoría de los pintores tienen necesidad del contacto directo con los objetos para sentir que existen, y no pueden reproducirlos más que en sus características estrictamente físicas. Buscan una luz exterior para ver claro en sí mismos. Mientras que el artista o el poeta poseen una luz interior que transforma los objetos para crear a partir de ellos un mundo*

1 Matisse (2003) *Escritos y opiniones sobre el arte*: 54.

2 In: Salavisa (2008) *Caderno de viagem: desenho do cotidiano*: 86.

3 Daguerre De Hureaux (2000) *Delacroix. Viaje a Marruecos - acuarelas*.

*nuevo, sensible, organizado, un mundo vivo que es en sí mismo el signo infalible de la divinidad, del reflejo de la divinidad. De hecho, es a partir de aquí que se podría explicar el papel de la realidad creada por el arte y oponerlo a la realidad objetiva, por su esencia indiferente.*⁴

Senza dubbio ogni sforzo creativo autentico avviene nel nostro interno, ma è importante alimentare questo sentimento con l'aiuto degli elementi che ricaviamo dal mondo esterno. Durante il viaggio i nostri sensi sono più sensibili agli stimoli esterni. Le immagini, le sensazioni, che immagazziniamo nella nostra memoria, vengono assimilate a poco a poco, finché non si convertono in parte di noi stessi: a questo punto tutte queste sensazioni possono essere proiettate sulla tela attraverso l'atto creativo.

Il viaggio, arricchendo con nuovi stimoli, apporta una nuova visione della realtà al punto da cambiare la tavolozza dei colori, i temi e il modo di dipingere degli artisti. Come accade, per esempio, in Eugène Delacroix, in Marocco, Paul Klee, in Tunisia o Vincent van Gogh in Provenza.⁵

Il viaggio non necessariamente deve essere in luoghi lontani o esotici, ma può avvenire nella propria terra, nei posti già conosciuti,⁶ perché **alla fin fine il piacere del viaggio sta nel nostro modo di guardare, nel saper guardare**, che dipende da un ordine mentale, quello di osservare le cose come se non si siano mai viste o i paesaggi come se non si sia mai stati lì.

Nietzsche, che aveva letto "Viaggio all'interno della mia camera" di De Maistre, scriveva:

*Se si osserva come certi uomini sanno trarre partito dalle loro vicende - dalle loro insignificanti e banali vicende - al punto che esse si trasformano in un campo che porta frutti tre volte l'anno; mentre altri [...] rimangono tuttavia sempre leggeri, sempre a galla, come il sughero; si è alla fine tentati di suddividere l'umanità in una minoranza [...] di coloro che sanno fare molto con poco, e in una maggioranza di coloro che sanno fare poco con molto.*⁷

Il viaggio può essere nella propria città, nella propria casa o all'interno di se stessi.⁸ Il viaggio diventa un tempo propizio per la scoperta di nuove esperienze, incontri inaspettati, posti sconosciuti, ma soprattutto un tempo in cui siamo più predisposti ad osservare, sperimentare, registrare, riflettere sulle cose e su noi stessi.⁹

Con un diario grafico tra le mani, prima ancora che decollare in altri emisferi, si può osservare nello stesso quotidiano tutto quello che attrae l'attenzione come se fosse la prima volta.

4 Matisse (2003) *op. cit.*: 86.

5 Cfr *prima parte, cap.II.2.2*, pag. 130.

6 Cfr *prima parte, cap. III: Luigi Capece*, pag. 205.

7 Citato in de Botton (2002) *L'arte di viaggiare*: 249.

8 Cfr *seconda parte, cap III: Il viaggio all'interno dell'anima*, pag. 573.

9 Salavisa, Eduardo (2003) "O diário de viagem como instrumento didático", *Imaginar*, num. 41: 7-12.

Spesso trascuriamo certi luoghi perché nulla ci ha mai spronato a considerarli degni d'interesse, o perché un'associazione casuale e sfortunata ci ha maldisposti nei loro confronti. Un pizzico di attenzione in più potrebbe farci cambiare opinione.

Lo **strumento** più efficace per **arricchire** la nostra **capacità di osservazione** del paesaggio è l'**arte figurativa**: osservando diverse opere possiamo cogliere dettagli meravigliosi in luoghi che prima consideravamo poco interessanti. E nella misura in cui viaggiamo in cerca di bellezza, le opere d'arte possono in qualche modo contribuire a influenzare la scelta delle nostre mete.

Così fa van Gogh, che parlò del forte desiderio di *dipingere il Sud* e della speranza di aiutare gli altri a *vederlo* tramite i suoi quadri. **Gli artisti dipingono un pezzo di mondo e aprono così gli occhi ad altri perché possano guardarlo meglio.**¹⁰

Se durante il viaggio tutte le informazioni che si ricevono sono registrate costantemente, sotto forma di parole o immagini o fotografie, allora **il diario di viaggio si trasforma in un utilissimo strumento per apprendere e analizzare il nostro modo di guardare e interpretare la realtà.**

Ne consegue, allora, che il diario di viaggio diventa un indispensabile strumento a livello pedagogico, per apprendere a guardare, a fissare ciò che interessa sinteticamente. Diventa un utile strumento didattico, sia per facilitare la pratica del disegno, considerate le difficoltà che presentano gli studenti, di studi artistici o della scuola secondaria, nel disegnare ciò che vedono, sia per raccogliere impressioni e idee da elaborare per studi successivi.

John Ruskin nel celebrare il disegno,¹¹ insiste sulla necessità di saper guardare per assimilare la bellezza delle cose, dei paesaggi. Per cibarci davvero di un luogo, per esempio di un terreno boscoso, dobbiamo porci domande quali *in che modo steli e fusto sono collegati alle radici?, da dove viene la foschia?, perché un albero sembra più scuro di un altro?*, domande che vengono formulate e allo stesso tempo risolte nel momento in cui si realizza uno schizzo per un disegno.

Ruskin inoltre dice: *La vostra arte dev'essere una lode di ciò che vi piace, quindi anche solo la lode di una conchiglia o di un sasso.*

Disegnare un oggetto ci sposta di colpo dalla percezione della sua esteriorità alla coscienza puntuale delle parti che lo compongono. In *Elementi del disegno*, Ruskin con l'aiuto delle sue illustrazioni, analizza la differenza tra come solitamente immaginiamo che i rami siano prima di disegnarli, e come essi in realtà siano dopo che li abbiamo osservati mentre li disegniamo.

Un altro beneficio derivante dal disegno è la comprensione cosciente delle ragioni per cui ci sentiamo attratti da particolari architetture e paesaggi. Attraverso il disegno scopriamo cosa motiva i nostri gusti e sviluppiamo la nostra *estetica*, la capacità cioè di esprimere giudizi in materia di bello e di brutto. Passiamo da un vago *mi piace* a un *mi piace perché*.

Disegnare ci permette di *salvare l'evanescenza della nuvola, il tremolio della foglia, la mutevolezza delle ombre.*

10 de Botton (2002) *op. cit.*: 185.

11 Cfr *prima parte, IV.3 - Ruskin: sul possedere la bellezza*, pag. 363.

I *diari di viaggio*, o meglio i *diari grafici*, sono importanti non solo per artisti plastici e pittori, ma anche per altre persone che svolgono attività diverse da quelle artistiche, come antropologi, biologi, architetti. Per ogni autore, il diario ha una funzione specifica, in base all'esperienza professionale. Può essere un buon modo di percepire lo spazio nelle tre dimensioni, può essere una forma di ricordare certe composizioni di elementi, di volumi, di ombre, o spesso, può rappresentare una via di fuga, in quanto disegnare aiuta a liberarsi da altri pensieri.

Per gli studenti, il diario dunque può essere usato come strumento per osservare la realtà o per annotare idee da elaborare in un secondo momento. Nella didattica di materie artistiche è, allora, importante includere la creazione di diari grafici. Addirittura la programmazione didattica può includere l'organizzazione di un viaggio allo scopo di realizzare diari di viaggio direttamente sul posto. È l'esempio di un gruppo di professori dell'Escuela Europea de Arquitectura di Madrid che ha realizzato un viaggio di studio in Egitto con la finalità di far preparare da parte degli alunni dei diari personali.¹²

In questo modo il gruppo di docenti di diverse materie, da storia dell'arte a espressione artistica, ha potuto in maniera interessante unire la teoria con la pratica, oltre ad assegnare agli studenti un ruolo attivo. Il progetto si è sviluppato in diverse fasi: preparazione dell'esperienza pedagogica a livello teorico, analisi dell'opera *in situ* e realizzazione di un diario di viaggio, inteso come *cahier de travail*, degno di essere conservato e pubblicato per un successivo uso pedagogico.

Tra gli obiettivi di questo progetto: incentivare sia il lavoro individuale sia quello di gruppo, creare una positiva interazione tra professori e alunni, sviluppare negli studenti, future figure professionali, le capacità di risolvere problemi a partire da esperienze vissute personalmente.

Il viaggio permette un approccio emotivo a una cultura e un'arte che da sempre ha affascinato artisti e non. I benefici del viaggio consistono nel mettere in pratica *in situ* l'esperienza artistica acquisita in precedenza, con un conseguente arricchimento cognitivo. Nei quaderni di viaggio vengono plasmate impressioni, abbozzati disegni, preparati *collages*.

I risultati immediati di un progetto del genere sono: una maggiore partecipazione degli alunni nelle diverse fasi, e quindi una maggiore responsabilizzazione, un apprendimento più diretto e motivato, poiché mediato da un'esperienza personale.

In conclusione, l'esperienza della scuola di Madrid ha permesso di migliorare qualitativamente l'insegnamento, grazie alla stretta relazione teoria-pratica. Inoltre ha permesso di motivare gli alunni e introdurli nel mondo dell'investigazione scientifica con l'obiettivo finale della pubblicazione di un quaderno di viaggio collettivo.

In breve, le ragioni per creare un diario sono dunque: cercare di cogliere i dettagli e ritenere nella memoria un oggetto dopo che lo si è osservato a lungo per disegnarlo, conservare ricordi di un viaggio, sperimentare con diverse tecniche e facilitare la libera espressione, perché il fine del diario non è quello di essere mostrato. Inoltre, altre caratteristiche sono: date le sue ridotte dimensioni è facilmente trasportabile, quindi è sempre presente; grazie alla disposizione delle pagine in sequenza introduce l'elemento

12 Lourdes et al. (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*.

narrativo; permette poter giocare con eventi casuali e fortuiti, come colori che trapassano le pagine o macchie che arrivano a scarabocchiare altre pagine e in questo modo fomenta la sperimentazione e la creatività.

I. 2 - Proposta: Applicazione pedagogica dei diari grafici

I.2.1 – I diari grafici nella scuola

L'uso di un diario che raccolga quotidianamente disegni e testi è molto diffuso. Su internet sono sempre più numerosi i blogs e le pagine web dedicate al tema, dove sono pubblicate immagini quotidiane di diari o vengono organizzati incontri, anche internazionali.¹³

In diverse scuole europee l'uso dei diari grafici è ugualmente diffuso. Sono stati realizzati diversi progetti,¹⁴ che spaziano dalle scuole elementari a quelle superiori, la maggior parte riguarda una fascia d'età compresa tra i 10/11 e 16/17 anni. In generale, nelle scuole elementari è utilizzato per diffondere il gusto per il disegno ed evitare che si creino poi blocchi durante la crescita,¹⁵ nelle scuole medie per sperimentare con diverse tecniche, soprattutto il *collage*, e nelle superiori per migliorare la capacità di espressione a livello visivo. In generale, le conclusioni sono che l'impiego del diario grafico in aula, o fuori da questa, è un mezzo per sviluppare l'espressione grafico/plastica dell'alunno, permettendogli una migliore percezione del proprio quotidiano e del proprio ambiente.

Lavorando come insegnante in un ciclo superiore d'illustrazione e animazione audiovisuale, ho cominciato a comprendere le **difficoltà** che alcuni alunni presentano nel momento in cui si richiede di visualizzare dei concetti o di disegnare dal vero oggetti, spazi, persone. I maggiori disagi s'incontrano nel **pensare visualmente**, decifrare l'intorno e tradurlo in immagini. Nello svolgimento della funzione di docente che deve stimolare e insegnare a disegnare, mi sono resa conto di quanto sia utile questo strumento, per trasmettere il gusto per l'osservazione e per l'atto di disegnare.

Alla luce allora dei risultati riportati per alunni di altre fasce d'età e considerando i vantaggi che un diario grafico offre, specialmente nella

13 Tra tanti, il blog degli "urban sketchers" che organizza meeting annuali in diverse città (www.urbansketchers.org)

14 Si vedano le seguenti pubblicazioni: il volume monografico sui diari grafici pubblicato dall'Associazione dei Professori di Espressione e Comunicazione Visiva di Porto (Portogallo), A.A.V.V. (2012) *Imaginar*, "O diário gráfico na educação e comunicação visual"; Salavisa (2003) *op. cit.*; il libro pubblicato dall'Escuela Europea di Madrid (Spagna), Lourdes et al. (2008) *op. cit.*; Lucia Capacchione (1999) *El diario creativo, un revolucionario método para desarrollar la creatividad*; Jennifer New (2005) *Drawing from life: the journal as art*; la pagina web realizzata per un progetto sull'uso dello "sketchbook" nelle scuole elementari in Inghilterra, <http://www.accessart.org.uk/sketchbook/>.

15 Lo sviluppo delle capacità artistiche avviene nel bambino parallelamente alla maturazione del cervello, che si completa intorno ai dieci anni. Se durante la crescita non si sono separate bene le funzioni dell'uno e dell'altro emisfero, allora intorno ai dieci anni sorgono i conflitti nell'espressione artistica, generati dal sopravvento del sistema simbolico sulle funzioni percettive. Questi conflitti impediscono che si disegni bene quello che si vede perché domina sempre l'idea stereotipata che si ha di un oggetto, piuttosto che le informazioni che derivano da un'osservazione accurata. I conflitti vengono dal fatto che il bambino è abituato a disegnare con la parte sinistra del cervello e non con quella destra.

Edwards (1993) *Disegnare con la parte destra del cervello*.

formazione di un illustratore/trice, ho ritenuto opportuno introdurre l'uso di quest' utile strumento nelle classi dei Cicles de Formació de Grau Superior.

Perché usare un diario grafico a scuola.

Il quaderno su cui prendere appunti, dagli schizzi alle parole, è stato sempre utilizzato da parte non solo di artisti e professionisti nella sfera artistica, ma anche da scienziati, antropologi. Lo si potrebbe chiamare in diversi modi: *diario grafico*, *diario visuale*, *diario di viaggio*, *quaderno d'appunti*, ultimamente è diventata d'uso comune anche se non esiste ancora in nessun dizionario la parola *carnettista*, derivante dal francese *carnet*, per indicare la persona che ne fa uso. Questo semplice oggetto ha una lunga tradizione nella storia dell'arte e non solo, si pensi alle spedizioni in posti sconosciuti, sempre accompagnate da persone specializzate in diversi ambiti, da naturalisti, botanici e zoologi, ad artisti disegnatori.¹⁶

Per le ragioni di seguito elencate, un diario grafico è anche un ottimo strumento a livello pedagogico.

Prima di tutto è un utile mezzo per **educare lo sguardo**. Può diventare, infatti, un diario di viaggio, anche senza mai partire, in quanto il viaggio è quello che si può fare nel proprio quotidiano, l'importante è abituarsi a osservare. E il diario grafico permette un'educazione dello sguardo nel momento in cui porta ad una esercitazione costante del disegno. John Ruskin, convinto che l'arte del disegno si possa apprendere e che qualsiasi persona sia in grado di disegnare, portava sempre con sé un quaderno.

Un diario è in genere di piccole dimensioni, facilmente trasportabile, per cui favorisce l'**esercizio costante del disegno**. Infatti, s'impara, o si migliora, a disegnare solo se diventa un atto costante e continuo. Le Corbusier lo chiamava *quaderno di ricerca paziente*,¹⁷ e in questa definizione si uniscono le due caratteristiche del disegno: l'osservazione e il tempo, soprattutto la disponibilità ad osservare ciò che ci circonda. Il tempo speso nell'osservazione, e quindi nel disegno, permette di interiorizzare con maggior forza le esperienze.

Di conseguenza, il diario grafico è anche un utile strumento per **conservare informazioni** importanti e per **registrare** profondamente **ricordi** ed esperienze personali: ogni qualvolta si sfoglieranno le pagine ci si ricorderà in modo fresco e chiaro di ogni dettaglio, della luce, dei profumi, dei suoni che ci accompagnavano durante tutto il tempo in cui si disegnava.

La disposizione delle pagine in successione fa sì che immagini e testo fluiscano in sequenza, acquisiscano un **aspetto narrativo**, con un *prima* e un *dopo*, un probabile inizio e una fine. Questo permette *a posteriori* un'analisi dei cambiamenti avvenuti nel tempo.

Il fatto che abbia una copertina e si possa chiudere senza doverlo mostrare necessariamente agli altri favorisce l'intimità e di conseguenza una maggiore **libertà di espressione**, invita alla confidenza e al registro senza compromessi.

La maggiore libertà a sua volta facilita la **spontaneità**, fondamentale per rompere le difficoltà associate al disegno e per superare blocchi iniziali.

16 Cfr. *prima parte, cap. IV - Il viaggio in immagini e parole: i diari di viaggio*, pag. 327.

17 In Salavisa (2006) "Le Corbusier: diário de viagem e arquitetura".

L'uso quotidiano di un quaderno su cui annotare idee e disegnare permette di superare il primo impatto con il foglio bianco, che generalmente è causa di "paure". La sua bellezza è quella delle cose spontanee, dirette, fresche, poco elaborate, semplici e immediate, poiché la finalità non è quella di essere esposto e mostrato.

I diari sono sempre territori di libertà in cui i disegni possono nascere da automatismi senza condizionamenti¹⁸ o nascere dalla mimesi della realtà. Sono immagini derivate da un atto automatico e non condizionate e che aiutano molto la concentrazione, per esempio, quelle che riempiono i fogli o i margini dei fogli dei libri quando si parla per telefono, quando si ascolta con attenzione un discorso, scarabocchi e disegni più o meno geometrici.

Il diario diventa anche uno **spazio aperto alla sperimentazione**, nuovi tratti, tecniche, stili. Si gioca con il segno che può essere sottile, leggero, marcato, quindi trasmettere soavità, leggerezza o sensualità. L'errore quindi non è un problema, si insiste sul fatto che è più importante il processo e non il risultato ottenuto, così come nel viaggio è più importante il tragitto e non il destino. Tutto ciò che viene raccolto pazientemente nel diario potrà essere oggetto di studio successivamente, il diario deve servire solo a "catturare" le idee, progetti, schizzi, e conservarli, lasciare una memoria di ciò che si sta lasciando nelle pagine, ma non ha la pretesa di essere rifinito e "bello".

La sperimentazione creativa è rinnovatrice e dinamica per l'alunno, perché fa nascere altre idee, come in un brainstorming. *Qualsiasi linea disegnata su un foglio di carta, la forma più semplice modellata su un pezzo di argilla, è come una pietra lanciata in un pozzo. Perturba il riposo, mobilita lo spazio.*¹⁹

Le sperimentazioni raccolte rimangono silenziose sino a un futuro uso, possono servire in lavori successivi o sono servite sol per arricchire le proprie conoscenze, in ogni caso rimangono sempre utili. Il diario, nelle parole di Pep Carrió è, infatti, *Un pequeño laboratorio portátil que permite experimentar, equivocarse, dejarse llevar por el impulso de lo inmediato y a la vez un lugar al que volver en el futuro para reflexionar sobre lo plasmado.*

Si è detto come il diario si trasformi in un oggetto personale e intimo, dall'identità definita e marcata. Diventa registro della relazione tra l'alunno/a e il mondo, uno spazio che riflette la diversità dei vissuti di ognuno, gli ambienti, le relazioni, quasi un'estensione del suo corpo e del suo pensiero quotidiano. Diventa, quindi, uno strumento di **autoconoscenza**, uno spazio di esplorazione e sperimentazione a volte in un viaggio "interiore" con funzione terapeutica. Diventa uno spazio personale indispensabile e necessario.

Il diario nasce nella sfera privata ma attualmente si è allargato in quella pubblica,²⁰ quasi una contraddizione con il fatto di essere intimo. Quando diventa pubblico, nasce come **atto di comunicazione**, in attesa di un lettore

18 Si vedano i diari intimi di Frida Kahlo [Kahlo, Lowe, & Fuentes (2005) *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*] o i diari visuali di Pep Carrió [Carrió (2012) *Los días al revés*].

19 Arnheim (1992) *Ensayos para rescatar el arte*: 9.

20 Oltre ai blogs ci sono anche documentari trasmessi da TV5 Monde (2010), *Carnets du voyage: le tour du monde illustré*, tradotti anche in italiano su la Rai5 (http://www.tv5.org/TV5Site/Publication/publi-302-Carnets_du_voyage.htm).

con cui condividere tante visioni così soggettive. I diari rimangono *Patients. Disponibles. Attendant que quelqu'un prenne un peu de temps pour les feuilleter. Advienne que pourra. Et si jamais la rencontre se produit avec un lecteur? Cela viendra comme un cadeau de plus [...]*.²¹ Ogni diario rappresenta una realtà, condividere questa pluralità di visioni diventa allora molto interessante. Nel momento in cui gli alunni/e mettono in comune i propri diari, possono selezionare le pagine da mostrare, e permettono così agli altri di entrare silenziosamente nel proprio mondo, si confrontano, condividono e possono loro stessi vedere tante realtà individuali.

Il diario grafico, considerato la molteplicità di esperienze che può scatenare, è uno strumento di lavoro utile e indispensabile per gli studenti/esse di corsi superiori di illustrazione.

Strumento creativo ed euristico, è uno **spazio di sperimentazione e di costruzione**, dove i bozzetti si trasformano in progetti di futuri lavori, dove si sovrappongono note. È, inoltre, uno strumento interdisciplinare in quanto ponte di unione tra arte e scienza, poiché **ad esso si associano i processi di osservazione, riflessione, esplorazione e creazione**. Il disegno descrittivo permette di osservare tutto quello che ci circonda, soprattutto il **proprio quotidiano**; la libertà nell'uso delle tecniche permette la sperimentazione e quindi **aumenta la curiosità e la ricerca**; l'analisi a posteriori permette una **riflessione su futuri progetti oltre che su se stessi**.

21 Le Maître (2009) *Les bonheurs de l'aquarelle*: 89.

1.2.2 - Applicazione pedagogica dei “diari grafici” nei Cicles Formatius de Grau Superior. L’esperienza nella scuola d’arte “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat, corso Illustrazione.²²

1.2.2.a - Il diario di viaggio (Materia di insegnamento “Tecniche dell’illustrazione), alunni/e del primo anno del corso d’Illustrazione, anno scolastico 2011/12.

Decreto 137/1997 del 13 maggio – DOGC 2419 del 25.06.1997

Corso de formacione specifica di grado superiore in arti plastiche e disegno, specializzazione in Illustrazione.

Nella materia *Tecniche della illustrazione* del primo anno del corso d’Illustrazione, si è lavorato nell’unità di programmazione “Spazi esterni e interni” il tema della creazione di un diario di viaggio, durante il corso 2011/12.

Come qualsiasi attività o unità di programmazione, si programma per raggiungere dei risultati di apprendimento che si concretizzano in obiettivi finali e didattici specifici determinati dal decreto che regola questi studi. Quello che si è fatto è stato dotare quest’attività di una metodologia per raggiungere un insieme di questi obiettivi selezionati.

L’attività del diario di viaggio era già presente nella programmazione approvata dal Dipartimento d’Illustrazione della scuola.

La materia di *Tecniche* si impartisce agli alunni del primo anno e si basa nell’acquisizione di destrezza nella pratica delle diverse tecniche dell’illustrazione (secche, umide, grasse). Si lavora in ogni unità di programmazione una tecnica differente.



Fig. 3. Alcuni alunni disegnando sui loro diari, nell’attività del diario di viaggio di Barcellona (corso 2011-12)

²² Il presente paragrafo è stato redattato inizialmente in catalano, essendo un estratto delle programmazioni presentate nella scuola EA “Serra i Abella” de L’Hospitalet de Llobregat durante gli a.s. 2011/’12 e 2012/’13.



Fig. 4. Eva Molina (2011/12), 1º anno Illustrazione (*Tecniche della illustrazione*)

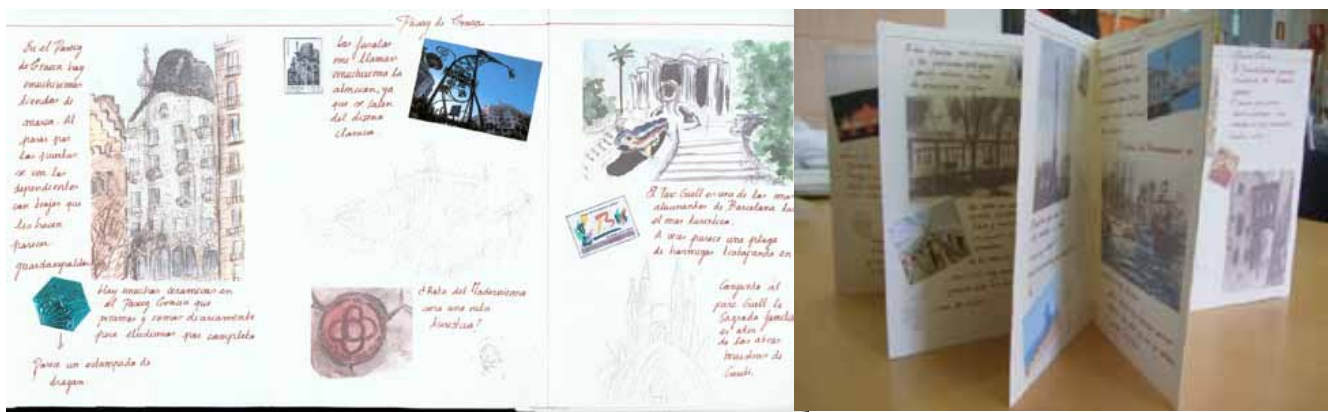


Fig. 5. Yara López (2011/12), 1º anno Illustrazione (*Tecniche della illustrazione*)



Fig. 6. Naara Riveiro (2011/12), 1º anno Illustrazione (*Tecniche della illustrazione*)

Nel caso del “diario di viaggio”, dovendo essere una attività da sviluppare all’inizio del secondo quadrimestre, quando gli alunni hanno acquisito più sicurezza con altre tecniche, si lavora l’uso degli acquarelli, più adeguati per prendere appunti veloci dal vero.

Prima di realizzare le uscite all’esterno in diversi posti della città per disegnare gli spazi dal vero, si preparano gli alunni all’uso della tecnica dell’acquarello con esercizi all’interno dell’aula.

Gli obiettivi finali (marcati nel DOGC 2419 – 25.06.1997, del 13 maggio) applicati in questa unità di programmazione sono:

- stabilire nella realizzazione di un lavoro il procedimento più adeguato tra le diverse tecniche dell’illustrazione;
- redattare la memoria di un progetto facendo uso di un vocabolario specifico;
- cercare documentazione specifica che migliori il fatto o fenomeno da illustrare;
- classificare con un criterio stabilito, un gruppo d’illustrazioni da incorporare in un archivio della specialità;
- mostrare un’immagine e riprodurla con una determinata tecnica.

Gli obiettivi didattici che si propongono con l’attività sono:

- cercare documentazione specifica per migliorare l’atto di illustrare, documentazione grafica e ampliare l’archivio di campioni di tecniche;
- cercare semplificazioni grafiche che illustrino l’uso attuale di ogni tecnica.
- introdurre all’uso di diversi procedimenti e caratteristiche per la rappresentazione;
- usare differenti tecniche, strumenti e supporti;
- analisi di forme e strutture e loro rappresentazione bidimensionale;
- conoscere e approfondire l’uso e le possibilità della tecnica dell’acquarello;
- captare i differenti ambienti e loro luminosità;
- analizzare e rappresentare graficamente il proprio ambiente.

Sviluppo dell’attività.

Dopo una prima parte d’introduzione alla tecnica con esercizi specifici che permettano conoscere e sperimentare con diversi materiali per ottenere *textures* (sale, varichina, spugne, stencil), si propone di realizzare un diario di viaggio della città di Barcellona. Si propongono uscite in vari luoghi perchè gli alunni possano prendere appunti dal vero con acquarelli.

Si richiedono circa 10 illustrazioni, destinate a mostrare differenti posti della città di Barcellona come: il porto, una stazione di metro o treno, o una immagine in relazione con i trasporti, un museo, un mercato, un edificio modernista, una chiesa, un edificio caratteristico, una spiaggia, un parco. Alla fine si impagina il lavoro aggiungendo parti di testo.

Riguardo alla tecnica si propone utilizzare gli acquarelli, e se è il caso, mescolandoli con le tecniche apprese nelle unità di programmazione precedenti (china, aniline, gouache, acrilici, grafite).

Riguardo il formato resta libero, anche se ci sono restrizioni visto che si tratta di un quaderno di viaggio e quindi sarà limitato tra un A6 e un A4.

Riguardo la valutazione, si divide in una formativa con osservazione e collaborazione nel processo di lavoro, riorientamento degli errori durante l’esecuzione, e una sommativa, in cui si terrà in conto il risultato tecnico raggiunto rispetto agli obiettivi stabiliti, la ricerca e il processo di lavoro.

1.2.2.b – Il diario grafico (Materie “Disegno Artistico” e “Progetti dell’Illustrazione”), alunni del secondo anno dei corsi d’Illustrazione e Animazione Audiovisiva, anni scolastici 2011/12 e 2012/13

Decreto 137/1997 del 13 maggio – DOGC 2419 de 25.06.1997

Corso de formazione specifica di grado superiore di arti plastiche e disegno, specializzazione in Illustrazione e Animazione Audiovisiva.

Si propone un diario grafico come strumento metodologico che deve permettere raggiungere gli obiettivi stabiliti nei corsi di grado superiore di arti plastiche, nello specifico gli obiettivi fissati nei corsi di Illustrazione e Animazione Audiovisiva. In questo modo si progetta questo strumento per arrivare a dei risultati di apprendimento concreti determinati nel DOGC che regola questi insegnamenti.

Nella materia di *Disegno Artistico* del corso d’Illustrazione, si propone l’unità di programmazione trasversale “diario grafico”. Questa unità di programmazione si sviluppa durante tutto l’anno (solo durante il secondo quadrimestre nel 2011/12 e durante tutto l’anno nel 2012/13), indirizzata agli alunni del secondo anno.

S’introduce anche nella programmazione della materia “Progetti di illustrazione” del corso d’Animazione Audiovisiva, con le stesse caratteristiche (attività trasversale durante tutto l’anno), indirizzata agli alunni del secondo anno (di nuova introduzione, solo a.s. 2012/13).

Questa attività non era presente in entrambe le programmazioni. Si propose nelle riunioni dei Dipartimenti di Illustrazione e Animazione e venne accettata e approvata.

La materia *Disegno artistico* indirizzato agli alunni di Illustrazione ha l’obiettivo di far acquisire maggior pratica e facilitare l’uso del disegno come strumento di espressione fondamentale nelle illustrazioni.

La materia *Progetti di illustrazione* indirizzata agli alunni di Animazione Audiovisiva ha come obiettivo principale far lavorare su quattro tipologie di progetti: illustrazione scientifica, illustrazione pubblicitaria, illustrazione editoriale, riproduzione di un progetto di animazione. L’uso di un diario su cui annotare le idee dei progetti da realizzare durante l’anno e praticare il disegno è uno strumento molto utile in questo corso.

Gli obiettivi finali (marcati nel DOGC 2419 – 25.06.1997, del 13 maggio) applicati in questa unità di programmazione sono:

- comunicare artisticamente attraverso un disegno una sensazione o idea;
- risolvere una proposta comunicativa utilizzando il metodo narrativo o descrittivo secondo le necessità;
- rappresentare una forma selezionandone il punto de vista e l’inquadratura più idonei;

- comprendere i concetti impliciti in una rappresentazione grafico-plastica.

Gli obiettivi didattici che si propongono con l’attività sono:

- utilizzare il disegno con scioltezza come mezzo di comunicazione;
- rappresentare graficamente le proprie idee;
- analizzare e rappresentare graficamente l’ambiente;
- valorare il disegno come elemento basico di formazione dell’illustratore;
- acquisire l’abitudine di osservazione della realtà.

Sviluppo dell’attività.

L'attività proposta consiste nella creazione di un diario personale in cui, durante tutto l'anno, si possa sperimentare, provare, prendere appunti, disegnare in modo costante e quotidiano.

Il diario deve convertirsi in uno strumento basilico per la elaborazione delle idee, dei progetti in fase di evoluzione, o semplicemente per esercitarsi nel disegno con la pratica quotidiana. La capacità di esprimere le idee in forma visuale immediata è fondamentale per la formazione di un illustratore/trice.

Oltre ad essere uno spazio personale in cui disegnare costantemente e dare forma alle idee, durante l'anno vengono proposti dei temi sui quali investigare.

L'avvicinamento a ognuno dei temi si farà sia con un approccio realista e descrittivo, con una visione oggettiva della realtà, sia con un approccio più soggettivo e personale, con una visione soggettiva della realtà. Come temi da proporre si comincia con una analisi dello spazio più prossimo e "personale" dell'alunno, per allontanarsi ogni volta di più nell'ambiente, per esempio di potrebbero lavorare durante tutto l'anno i seguenti temi: la mia stanza, la mia scuola, il mio parco, il mio museo. Nel caso del tema "la mia stanza" si propone la creazione di illustrazioni di tipo documentaristico, più oggettive e descrittive, rispondendo alla domanda "com'è", e altre narrative, più soggettive, personali, immaginarie, rispondendo alla domanda "come mi piacerebbe che fosse". La versione documentaristica serve perchè il disegno, visto come forma di conoscenza della realtà, permetti ad imparare a vedere. La versione narrativa serve per imparare a esprimere les proprie idee (emozioni, sensazioni) di forma grafica e parlare attraverso le immagini.

Riguardo alla tecnica, si lascia ampia libertà nell'uso di qualsiasi tecnica d'illustrazione, fomentando la ricerca di effetti e tessiture con l'unione di tecniche miste, dal momento che l'obiettivo è sperimentare e provare.

Riguardo il formato, anche questo è libero, anche se ci sono ovvie restrizioni di dimensioni visto che dev'essere un quaderno facilmente trasportabile. Per personalizzarlo e trasformarlo in una creazione propria, l'alunno/a è stimolato a costruirsene uno, scegliendo egli/ella stesso/a le carte secondo le tecniche preferite, decidendo la copertina e facendo una rilegatura personalizzata.

Riguardo la valutazione, non esiste una *iniziale-diagnostica* perchè il quaderno si converte in uno strumento molto personale, in cui non è importante "saper" fare qualcosa, ma solo esercitarsi con la pratica costante e quotidiana. Riguardo la valutazione *formativa* si propone un seguimiento dell'alunno/a durante il suo sviluppo nelle diverse attività che realizza, con osservazione del processo del lavoro. Inoltre, con regolarità, per esempio una volta al mese, si farà un'osservazione del processo del lavoro con delle messe in comune dei lavori per commentarli. Durante tutto il processo si valoreranno anche l'attitudine aperta e attiva verso la conoscenza e la pratica delle tecniche dell'illustrazione, come anche l'interesse e la creatività nel processo delle diverse fasi del lavoro.

In conclusione, riguardo alla valutazione *sommativa*, la valutazione finale sarà il risultato della qualità e maturità dei lavori realizzati, tenendo in conto la traiettoria individuale di ogni alunno/a. Si terranno in conto il processo e l'evoluzione durante tutta l'unità di programmazione, l'attitudine, la ricettività e l'autocritica verso il proprio lavoro, l'interesse, il rispetto verso il proprio lavoro e quello degli altri, così come verso i compagni/e e la professoressa. La valutazione sarà qualitativa, valorando lo sforzo

d'osservazione, l'impegno nell'acquisizione di nuove esperienze, e non il risultato finale o la qualità dei disegni.

Analisi finale (anno scolastico 2011/12) e parziale (l'attività si conclude alla fine dell'anno scolastico 2012/13)

Durante l'a.s. 2011/12 l'attività si realizzò solo con gli alunni del secondo anno del corso di Illustrazione nella materia di insegnamento *Disegno Artistico*. Il risultato fu molto diverso secondo gli alunni: alcuni si costruirono persino da soli il quaderno, scegliendo le carte e facendo la rilegatura, per altri il diario fu utilizzato solo durante gli ultimi giorni di classe, senza molto interesse. È probabile che il fatto di aver proposto l'attività solo a partire dal secondo quadrimestre abbia condizionato il risultato. Probabilmente, perché il diario si converta in un oggetto personale e perché l'alunno cominci a considerarlo come uno spazio intimo e lo faccia proprio, è necessario del tempo. Per questa ragione l'anno seguente (2012/13) si è proposto di includere l'attività come una unità di programmazione indipendente, da realizzare trasversalmente durante tutto l'anno scolastico.

Durante il corso 2012/13 (ancora non terminato nel momento in cui si sta redattando la tesi), tanto in Illustrazione come in Animazione Audiovisiva, l'attività è stata cominciata all'inizio dell'anno e ha avuto successo nella maggior parte degli studenti.

Gli alunni/e hanno disengato e conservato idee per i progetti da realizzare in un secondo momento nei loro libricini in modo costante. La funzione del diario è, infatti, quella di raccogliere i disegni tanto a livello personale quanto a livello professionale.

Quando i disegni si prendono dal vero, i diari emettono freschezza e vitalità, essendo una rappresentazione dei primi pensieri. In generale si è evidenziata una maggiore libertà, visto che gli/le alunni/e sentono meno pressione lavorando in questa maniera. I disegni, in molti casi, sono una conversazione tra l'alunno e l'oggetto a rappresentare. In diversi casi i disegni hanno come riferimento la realtà, per poi aggiungere immaginazione ai ricordi e cominciare illustrando senza riferimenti reali.

Durante le revisioni che si organizzano regolarmente una volta al mese, si fa una messa in comune dei lavori e a poco a poco si comincia a tracciare lo sviluppo del processo artistico di ciascuno.

In generale, in tutti i lavori realizzati durante questi quasi due anni, si è apprezzato che, per quanto riguardo il tema, dopo aver dato alcuni consigli all'inizio, ognuno ha seguito un percorso proprio, approfondendo gli aspetti che più interessavano.

Si è fatto uno studio delle persone che si incrociano nei trasporti pubblici nella traiettoria quotidiana fino alla scuola (fig. 13), uno studio dell'ambiente intorno alla scuola, L'Hospitalet, captando scene per strada (fig. 18) o facendo caricature (fig. 20), studi dei compagni di classe alternando appunti dal vero con visioni fantastiche (fig 15-17).

In altri diari è evidente uno sguardo più interiore, con disegni poetici o surrealisti (fig 11-12-21-27), o illustrazioni che servono per cercare una linea (fig. 8-24-16-17-19), per sperimentare con le tecniche (fig. 10). In altri ancora, l'interesse è verso loro stessi con autoritratti, scene della propria vita, abitudini personali (fig 7-9-10-14-22-23-25).

L'interesse verso i diari grafici ha portato, in certi casi, a decidere di continuare l'attività per convertirla nel tema del proprio progetto finale (figg. 26-29).



Fig. 7. Veronica Tuñon (2011/12), 2º año Ilustrazione (*Disegno artistico*)



Fig. 8. Lucas Aliaga (2011/12), 2º año Ilustrazione (*Disegno artistico*)

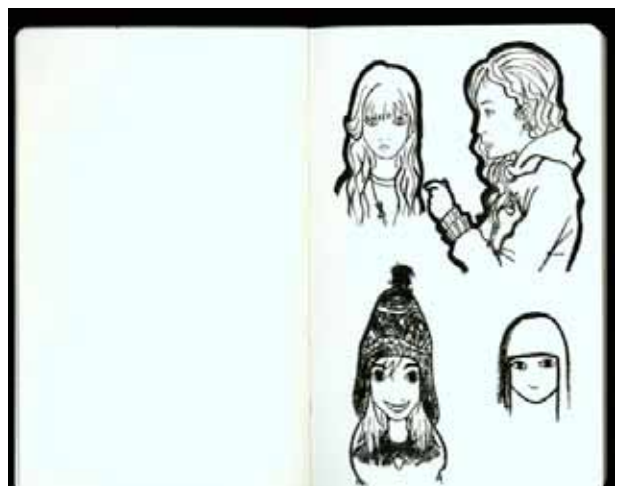
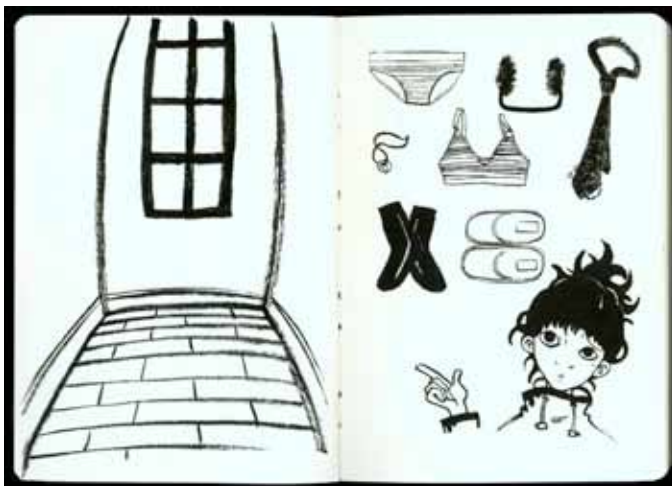


Fig. 9. Tres il·lustracions de Mireia Sánchez (2011/12), 2º año Ilustrazione (*Disegno artistico*)



Fig. 10. Silvana Solias (2011/12), 2º año Ilustrazione (*Disegno artistico*).



Fig. 11. Quattro illustrazioni di Dani Cartiel (2011/12), 2° anno Illustrazione (*Disegno artistico*)

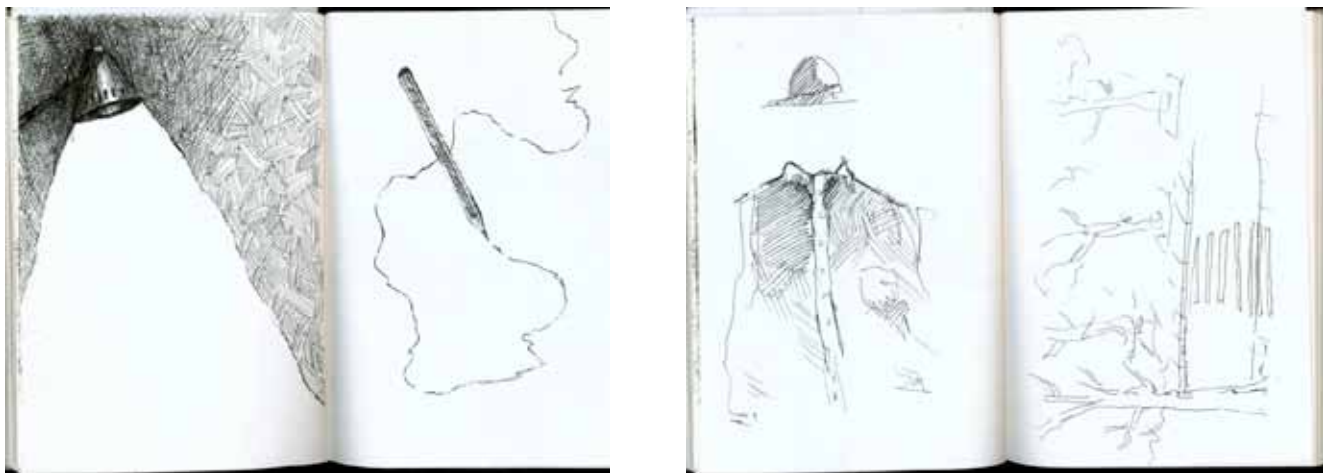


Fig. 12. Due illustrazioni di Enric Lax (2011/12), 2° anno Illustrazione (*Disegno artistico*)



Fig. 13. Quattro illustrazioni di Naara Riveiro (2012/13), 2° anno Illustrazione (*Disegno artistico*)

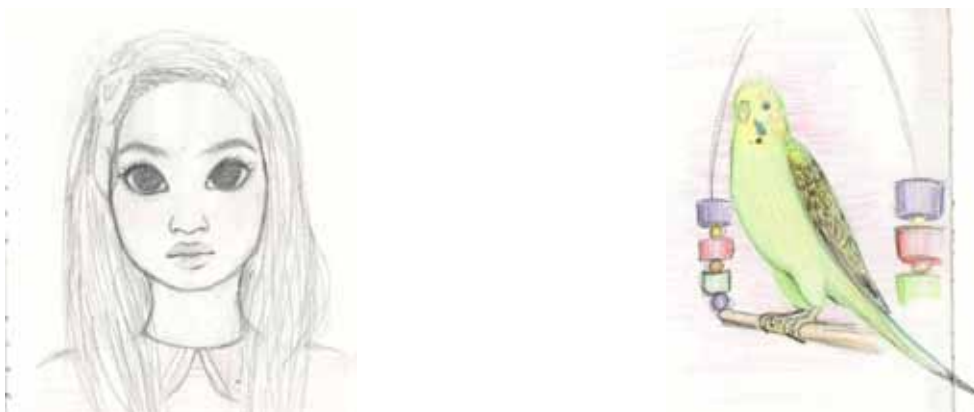


Fig. 14. Due illustrazioni di Laia Rojas (2012/13), 2° anno Illustrazione (*Disegno artistico*)



Fig. 15. Tre pagine del diario di David Sarrà (2012/13), 2^o anno Animazione (*Progetti d'illustrazione*), in alto a sinistra, a destra e qui sopra.

Fig. 16. Mateu Navarro (2012/13), 2^o anno Animazione (*Progetti d'illustrazione*)

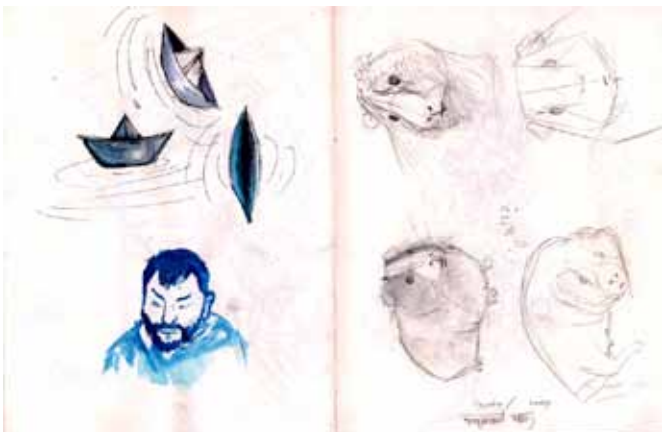


Fig. 17. Due illustrazioni di Ana Morales (2012/13), 2^o anno Animazione (*Progetti di illustrazione*), a sinistra e a destra.



Fig. 18. Dani Peña (2012/13), 2º anno Animazione (*Progetti d'illustrazione*), tutte le illustrazioni di questa pagina.

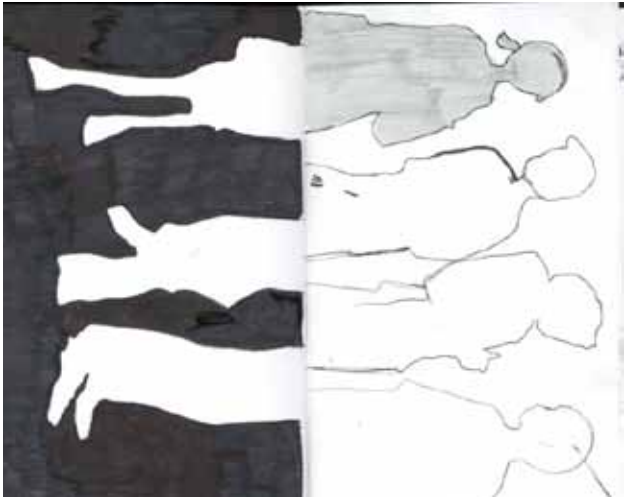


Fig. 19. Roberto Rodríguez (2012/13), 2° anno Animazione (Progetti d'illustrazione)



Fig. 20. Unai Perez (2012/13), 2° anno Animazione (Progetti d'illustrazione)



Fig. 21. Quattro illustrazioni di Laia Soley (2012/13), 2° anno Animazione (Progetti d'illustrazione)

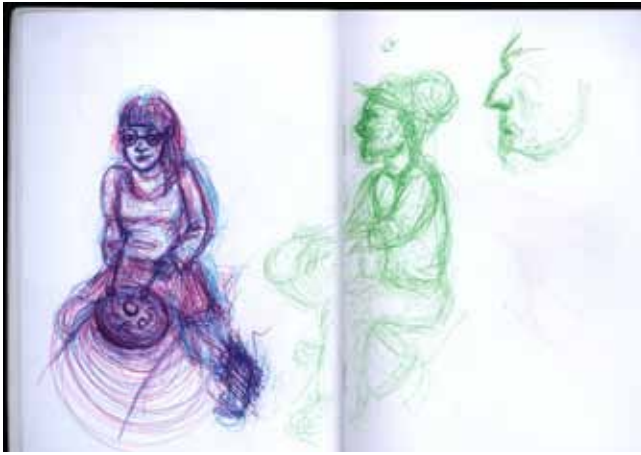


Fig. 24. Ana Palma (2012/13), 22º anno Animazione (*Progetti d'illustrazione*)

Fig. 25. Sandra Sánchez (2012/13), 2º anno Animazione (*Progetti d'illustrazione*)

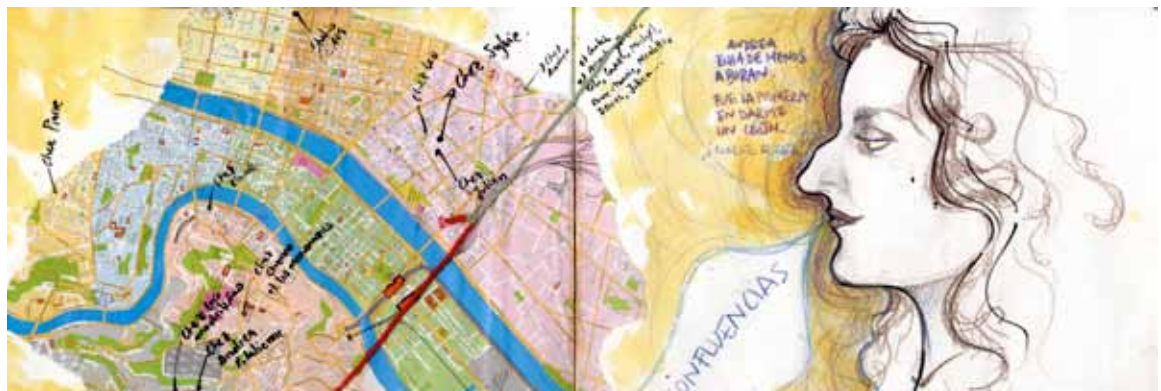


Fig. 26. Silvana Solias (2012/13), progetto finale del corso di Illustrazione (tre illustrazioni, *unedited*).

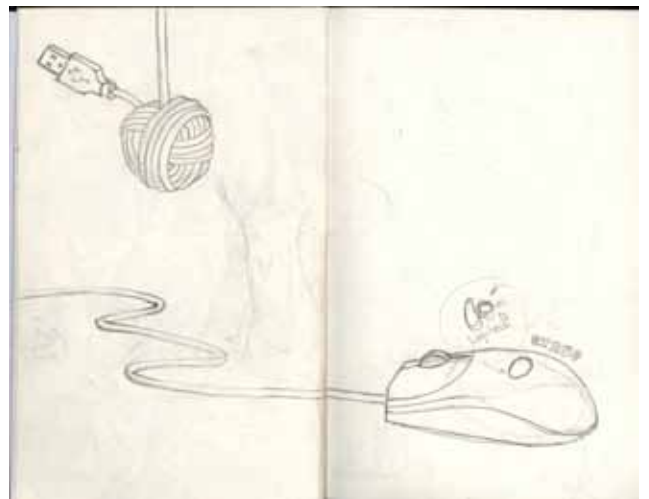


Fig. 27. Aleix Enguix (2012/13), 2º anno Animazione (*Progetti d'illustrazione*)



Fig. 28. Ester Cabrera (2012/13), 2º anno Illustrazione (*Disegno Artistico*)



Fig. 29. Ernest Guàrdia (2012/13), progetto finale del corso di Illustrazione (tre illustrazioni, *unedited*).

I. 3 - Proposta di progetto: Diari fotografici (lo sguardo sui dettagli)

I.3.1 Educare con e all'arte

Vedere e guardare hanno significati diversi: ogni giorno vediamo, in ogni momento, ma poche volte *guardiamo* soffermando il nostro sguardo sui dettagli o su quelle cose che passano il più delle volte inosservate.

Nell'insegnamento delle materie artistiche è fondamentale un'**educazione dello sguardo**. Educare, allora, *con* e *all'*arte è di grande importanza per una formazione equilibrata e critica, ma soprattutto per sviluppare la capacità di guardare e di rallentare lo sguardo. Educare *con* l'arte destabilizza da una parte il modello pedagogico scientifico impostato nelle scuole, dall'altra permette di educare ai sentimenti, di ampliare le forme di espressione e comunicazione, e non ultimo, di passare altre conoscenze, come matematica, chimica attraverso l'arte.

Sicuramente un quadro di Piero della Francesca, con la sue precise regole prospettiche può essere usato per spiegare regole matematiche e geometriche, o i colori e la loro composizione per entrare nel mondo della chimica, o ancora studiare van Gogh per analizzare il rapporto con la realtà mediato dalle emozioni, attraverso le pennellate e i segni parlare di emozioni e sentimenti.

L'arte è l'unica possibilità per **educare alle emozioni e ai sentimenti**. Tali modelli pedagogici sono fondamentali allo stesso livello dei metodi educativi che sviluppano la sfera razionale. **Sfera emotiva e razionale** devono poter maturare contemporaneamente perché la formazione della personalità sia completa. D'altra parte, la cultura urbana attuale, satura d'insicurezze e aggressività, destabilizza e schiaccia, con il suo bagaglio di paure e incertezze se non si è pronti ad affrontarla.

L'aggressività e l'insicurezza che s'insinuano lentamente ogni giorno, sono spesso deviate e scaricate sotto forma di disagi alimentari, solitudine e incapacità di comunicazione.

Il modello pedagogico che utilizza l'arte come strumento educativo permette inoltre di poter lavorare, scardinandoli, sugli **stereotipi e sui pensieri omologati rigidi** e predeterminati che creano delle gabbie mentali e visive. Educare con l'arte permette di creare una **flessibilità del pensiero**, una capacità di rompere gli schemi come reazione ai prodotti omologati e di creare una mentalità critica.

In particolare, l'**educazione dello sguardo** attraverso l'analisi delle immagini **permette di sviluppare il pensiero analogico**, in quanto il pensiero visivo procede per analogie, cioè attraverso la creazione di relazioni. In questo modo si allenano altre sfere del cervello, poiché l'apprendimento completo passa attraverso sia la sfera logica sia attraverso quella analogica.

1.3.2 - La fotografia e la lentezza dello sguardo

1.3.2.a - I dettagli che rappresentano il tutto

Dal momento che, come si è detto, è fondamentale una integrazione dei modelli educativi razionali con quelli legati alla sfera dell'arte (*educare con e all'arte*), oltre al disegno, un altro mezzo che permette un'educazione al saper guardare è senz'altro la **fotografia, utile per poter lavorare sulla percezione.**

La fotografia permette una lettura rallentata della realtà, perché aiuta a fissarne i dettagli. Appaiono quei particolari che fanno sì che tutto il resto diventi di colpo insignificante. A volte non è il paesaggio, una vista con il grandangolo che parla di un posto, ma piccoli e insignificanti, all'apparenza, dettagli che descrivono il tutto.

*El fragmento es la intensidad, la condensación o la concentración de señales de energía. Es "parte total" del mundo. Así cada parte contiene y expresa la totalidad o universalidad del mundo. Celebran etéreos y efímeros momentos de perennidad, asumiendo una tonalidad sagrada.*²³

Si può parlare di un posto non descrivendo il tutto, ma con i particolari che rappresentino il tutto. Il limite della fotografia, cioè l'aver una visione circoscritta e inquadrata in un dato spazio, diventa allora un pregio, perché la sfida diventa inserire in quello spazio limitato ciò che caratterizza l'insieme. Sfida non semplice se non ci si ferma ad una visione superficiale di uno spazio.

A questo punto, allora, bisogna **rallentare lo sguardo**, cercare le **immagini più silenziose tra le infinite che invadono il nostro campo visivo**. Rallentare lo sguardo significa anche imparare a vedere i posti e cogliere le sfumature di colori, di luce, quegli impercettibili cambiamenti che fanno di uno stesso posto un luogo sempre diverso nel tempo.

Riacquistare la lentezza dello sguardo è importante anche per dare valore ai posti, alle immagini. Nell'inflazione di immagini che oggi domina, si sta diffondendo l'indifferenza verso l'oggetto fotografato. La fotografia può diventare a volte un atto di violenza, quando l'immagine viene ad essere banalizzata, ridotta nella sua bellezza e schiacciata nella grande quantità di immagini che la circondano, *come accade per i meravigliosi paesaggi americani tra l'Arizona e lo Utah che si trovano sui pacchetti di sigarette.*²⁴

[...] La macchina fotografica è dunque un occhio che può guardare nel contempo avanti e dietro di sé. Davanti scatta una fotografia, dietro traccia una silhouette dell'animo del fotografo: ovvero coglie attraverso il suo occhio ciò che lo motiva. [...]

Se una macchina fotografica riprende dunque in ambedue

23 Matos Dias, Isabel in Croft (2003) *Cadernos de viagem*: 58.

24 Wenders (2002) *L'atto di vedere*.

*le direzioni, in avanti e all'indietro, fondendo le due immagini tra loro, in modo che il dietro si dissolva nel davanti, allora essa permette al fotografo già nell'istante della ripresa, di essere dentro alle cose, e non separato da loro. Attraverso il mirino colui che fotografa può uscire da sè ed esser dall'altra parte, nel mondo, può meglio comprendere, vedere meglio, sentire meglio, amare di più.*²⁵

I.3.2.b - L'immagine e il fotografo

Che cosa resta impigliato in un'immagine di un paesaggio? Cosa si *ruba* quando si fotografa un luogo? Prendiamo possesso di un luogo quando lo fotografiamo diversamente che da quando lo osserviamo?

Nella pittura succede il contrario: un quadro più che sottrarre aggiunge qualcosa al paesaggio, ma un fotografo *ruba* un istante del luogo; nella fotografia il prima e il dopo sono presenti allo stesso tempo in virtù del fatto che la fotografia fissa la frazione di secondo tra l'uno e l'altro. Scattare una fotografia, o girare un film, significa riprendere in due direzioni: *ogni obiettivo infatti mostra non solo l'oggetto della ripresa, ma svela anche l'occhio del fotografo o del regista.*²⁶

Così un libro fotografico non mostra soltanto dei luoghi, ma è anche uno spiraglio nel cuore del fotografo, è come un libro aperto. E dalle fotografie si riesce a capire se l'attitudine di chi riprende è improntata alla leggerezza, alla fretta, a poca curiosità, a scarsa sensibilità. S'intuisce l'attitudine del fotografo verso i suoi soggetti.

I.3.2.c - Viaggiare e vedere

Credo che i sensi di chiunque siano più all'erta durante un viaggio o una nuova situazione.

Wim Wenders²⁷

L'inquietudine ci spinge a viaggiare, a volte non per cercare ma per trovare. Nella società contemporanea il viaggiare si è convertito in un segno di benessere economico e di agilità culturale. Grazie ai trasporti che hanno dimezzato i tempi per raggiungere distanze in passato improponibili, viaggiare oggi si è convertito in qualcosa di quotidiano. Con questa *democratizzazione* del viaggio i vantaggi sono stati enormi, a cominciare da quelli culturali basati sullo scambio reciproco, ma allo stesso tempo il viaggiare si è convertito anche in un gioco olimpico, in cui ogni volta bisogna andare più lontano, non per il piacere di conoscere ma per collezionare posti.

Il piacere silenzioso e lento del viaggio si sta perdendo tanto come il concetto di qualità di vita. Allora, forse, a volte bisognerebbe ricominciare dall'inizio e pensare che il viaggio rappresenta uno stato interiore, che più che andare in un altro posto, viaggiare significa *transizione, apprendimento.*

25 Wenders (1993) *Una volta*: 22-24.

26 Wenders (2002) *op. cit.*

27 Wenders (2002) *op. cit.*, 34.

In altri tempi, il viaggio ha rappresentato una tappa di maturità, di conoscenza, di indipendenza. Viaggiare, invece, come fuga, esodo estivo, fuga dalla città e dal quotidiano, ma soprattutto fuga da noi stessi e dai nostri problemi, è l'idea che oggi spinge molte persone a intraprendere lunghi e faticosi viaggi senza assaporarne alla fine l'essenza. Seneca scriveva al suo più amato discepolo Lucilio: *perché vuoi viaggiare, andare molto lontano, se in qualsiasi posto dove andrai sarai sempre in compagnia di te stesso?*.

*[...] Il bisogno di muoversi nasce da una forza centrifuga interiore, che allontana dai posti conosciuti, da un "centro"; l'allontanarsi dà soddisfazione, ma pone al contempo per lo meno il problema del ritorno. Viaggiare diventa allora sia un allontanamento sia un avvicinamento.*²⁸

Nel viaggiare, così come nella realtà di tutti i giorni nella nostra società, veniamo sottoposti ad una inflazione di immagini, esposti ad una tale overdose visiva che le immagini vanno via via perdendo ogni contenuto di verità. Siamo diventati dipendenti da questa quantità di immagini, e ci rendiamo conto di questo quando ci troviamo in posti dove questa abbondanza di immagini non c'è. Per questo motivo è molto importante riappropriarsi di una lentezza dello sguardo che possa ridare valore e importanza alle singole immagini.

[...] Ciò che è piccolo scompare, nel nostro tempo sopravvive soltanto ciò che è grande. Le piccole cose semplici spariscono, come le piccole immagini semplici, o i piccoli, semplici film. L'immensa quantità d'immagini urbane con i segnali, le immense insegne a neon sui tetti, le pubblicità sui muri, le vetrine, le pareti video, i messaggi trasportati dalle automobili, dagli autobus, le scritte sui taxi o nella metro, i sacchetti di plastica [...] Perché le immagini non siano travolte da questo "immenso flusso visivo di concorrenzialità e commercializzazione" devono poter narrare una storia.

Una strada, una fila di case, una montagna, un ponte, un fiume sono qualcosa di più di un semplice sfondo. Possiedono una storia, una personalità, un'identità che deve essere considerata. Le immagini allora non devono avere la pretesa di essere solamente belle, fini a se stesse, immagini autocelebrative, ma evocare un'atmosfera, un sentimento del tempo, una particolare emozione.

*I paesaggi, le immagini delle città evocano nei bambini emozioni, associazioni, idee, storie. Diventando adulti tendiamo a dimenticarle, perché impariamo a difenderci dal nostro sapere infantile, che si affidava molto di più ai nostri occhi.*²⁹

28 Intervista a Taja Gut, Wenders (2002) *op. cit.*

29 Wenders (2002) *op. cit.*

1.3.3 - Le città e i cinque sensi

Il lavoro personale “Le città e i cinque sensi” nasce dal desiderio di fissare in poche immagini e soprattutto nei dettagli l’essenza dei luoghi.

Si tratta di una specie di diario, dove al posto dei disegni ci sono frammenti fotografici di posti accompagnati da brevi testi che, come piccoli assaggi, cercano di creare atmosfere, delle emozioni, un sentimento del tempo.

Le fotografie sono state prese durante diversi viaggi nell’arco di tempo dal 2006 al 2011, i testi sono stati scritti direttamente sul posto, annotati su piccole agende.

In realtà, se fosse possibile, il lavoro sarebbe completo se accompagnato anche dai profumi che caratterizzano ogni luogo, che hanno attratto l’attenzione e i suoni, naturali e non, che accompagnavano le immagini quando queste vennero scattate. Solo così si potrebbe avere un’idea un po’ più completa di un luogo, con le informazioni che provengono da tutti i cinque sensi, senza doversi accontentare solo dal linguaggio delle immagini e delle parole.

Di seguito, sono presentate le impressioni di luoghi senza una precisa collocazione geografica (Balcani), di regioni (Corsica), di città (Barcellona, Berlino, Praga, San Pietroburgo, Venezia), di stati (Finlandia, Estonia, Portogallo).

Le città parlano molto di se stesse, oltre le vetrine delle nuove catene globalizzate, oltre il nuovo “trucco” delle strade del centro, ogni città ha un suo linguaggio. Berlino, per esempio, è una città particolare, perché durante la guerra ha subito lacerazioni devastanti, che la successiva divisione della città non ha guarito. Berlino ha molte superfici libere. Si vedono case con pareti interamente vuote perché la casa a fianco non è stata ricostruita dopo il bombardamento. I muri lasciati così sono come ferite, ma sono proprio queste ferite a raccontare la città molto meglio di documenti o libri. Per rappresentare questa città allora bisognerebbe considerare questi vuoti.

A volte è nei **vuoti** più che nelle parti occupate che si può rappresentare un luogo. Quando c’è troppo da vedere, quando un’immagine è troppo piena o quando le immagini sono troppe non si vede più niente. Dal troppo si passa presto al nulla, al contrario, quando un’immagine è spoglia, povera, può essere talmente espressiva da soddisfare interamente l’osservatore, e così dal vuoto si passa alla pienezza. D’altra parte questo è un insegnamento che viene dall’arte orientale, dove i “vuoti” hanno la stessa importanza dei “pieni” e ritmano gli spazi.

A Berlino sono gli spazi vuoti a consentire di farsi un’immagine della città, perché è in queste mancanze che il tempo scandisce la storia. Una storia si produce nella testa dello spettatore, quindi i vuoti permettono e aiutano a creare storie.

[...] E’ allora importante conservare tutto ciò che è di piccole dimensioni che conferisce alle grandi cose una visuale, una prospettiva. In una città, tutto ciò che è piccolo, vuoto, aperto è una sorta di batteria che ci permette di ricaricarci contro lo strapotere dei grandi complessi.¹

1 Wenders (2002) *op. cit.*

Balcani

Serbia, Montenegro... le strade sono tortuose e i percorsi si inoltrano all'interno di montagne, paesaggi aspri; per le strade strette si incontrano carri con gente che saluta e sorride con gli occhi e con un gesto della mano; il profumo del caffè turco; la religiosità silenziosa delle chiese ortodosse, delle persone restie ad essere fotografate; dei curiosi paesaggi montagnosi con minareti; delle collane di legno e degli incensi esposti in vetrine polverose; dei mercati colorati e dei matrimoni fatti di musica e danza.



Barcellona

Una città colorata, riflessa nelle composizioni con i frammenti di ceramica di Gaudí che rivestono, come squame iridescenti, le facciate dei palazzi, delle panchine; colori, che come in un caleidoscopio, ruotano e si mescolano tra loro, sui muri, nei mercati affollati, nelle vetrine delle zone commerciali, nelle magliette dei castellers.



Berlino

L'atmosfera underground dei centri sociali, laboratori in continuo fermento di eventi artistici, di incontri, di musica. I negozi second hand con gli oggetti della Berlino dell'est, il moderno e il passato insieme. Una città che si muove, si organizza, si costruisce ogni giorno una nuova identità nei quartieri più tecnologici; una città che cura ancora le ferite profonde lasciate nei muri crivellati, nei monumenti bombardati, nelle anime delle persone.



Corsica

Il profondo legame con il mare, i traghetti estivi pieni di gente, l'azzurro saturo dei colori del cielo, i pini sulla sabbia contorti dal vento e dalla salsedine, i legni lisci modellati dal tempo sulla spiaggia, le capre per strada, le silenziose e semplici chiesette di montagna, il forte sentimento di appartenenza alla propria terra, alle proprie tradizioni.



Estonia

I paesaggi sospesi nella nebbia la sera, il profumo di pioggia ed erba bagnata, i boschi dagli alberi alti e sottili, silenziosi, immobili. I ritmi calmi, i mercati con i frutti di bosco, le fragoline, i funghi. I tetti delle case a volte con enormi nidi di cicogne. Gli autobus dall'estetica sovietica, la gente riservata e silenziosa.



Finlandia

Le giornate più lunghe, la luce fino a tarda sera. L'ordine, la cortesia della gente, la fiducia. I boschi che si riflettono nelle acque immobili dei laghi, i fiori dai colori decisi, viola, rosa, rosso, i funghi nel terreno umido di pioggia. Il sapore del salmone affumicato e delle salse aromatizzate al finocchio. Città a misura d'uomo.



Portogallo

I bar di Lisbona dal gusto antico e moderno allo stesso tempo, l'atmosfera un po' decadente dei suoi quartieri, gli azulejos che rivestono le pareti degli interni, le facciate degli edifici, le scale, il sapore dolce del porto rosso, i colori caldi e saturi dell'Alentejo, i mercati che avvolgono di profumi, colori e gente, i posti sulla costa che respirano il vento dell'atlantico.



Praga

L'atmosfera raccolta e un po' malinconica dei racconti di Kafka, le due facce di una città a metà tra l'est e l'ovest, i tetti che tagliano con le loro punte il cielo grigio, i merletti di carta, i cristalli di Boemia, le uova decorate in legno, le porte e le maniglie in ferro battuto.



San Pietroburgo

Le ricchezze di un passato reale, i dorati delle cupole, gli intarsi e le decorazioni, in una parte della città; la vita che scorre silenziosa nell'altra San Pietroburgo, con le partite a scacchi nei giardini, le passeggiate nei parchi, le sfumature di luce da intrappolare nei quadri, le metropolitane che, come immensi tunnel, inghiottono nelle profondità della città e scorrono parallele alle strade in superficie, un altro mondo.



Venezia

Le giornate di prima mattina con raggi di sole che colorano i tendoni del mercato del pesce, le giornate umide e con i colori in sordina, le giornate con l'acqua che arriva a bagnare la piazze. L'atmosfera malinconica delle maschere di carnevale, gli ombrellini del settecento, le gondole laccate. Le installazioni moderne della Biennale tra i muri scoloriti e invecchiati, le edicole dei santi e i panni stesi nei vicoli tra un edificio e l'altro.



Bibliografia Seconda parte - CAP I

- AA.VV. (2012) *Imaginar*, "O diário gráfico na educação e comunicação visual", num. 54, Porto: APECV [Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual]
- ARNHEIM, Rudolf (1992) *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Catedra, Ensayos Arte
- CAPACCHIONE, Lucia (1999) *El diario creativo, un revolucionario metodo para desarrollar la creatividad*. Móstoles: Gaia
- CARRIÓ, Pep (2012) *Los días al revés*. Madrid: La Fabrica
- CROFT, Pedro José (2003) *Cadernos de viagem*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea
- DAGUERRE De Hureaux, Alain (2000) *Delacroix. Viaje a Marruecos - acuarelas*. Paris: Bibliothèque de l'Image
- de BOTTON, Alain (2002) *L'arte di viaggiare*, traduzione di Anna Rusconi. Parma: Guanda
- EDWARDS, Betty (1993) *Disegnare con la parte destra del cervello*. Milano: Longanesi
- KAHLO Frida, LOWE Sara & FUENTES Carlos (2005) *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Nueva York: Abrams N.H.
- LE MAÎTRE, Anne (2009) *Les bonheurs de l'aquarelle*. Paris: Transboréal
- LOURDES, Diego et al. (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*. Madrid: Universidad Europea de Madrid
- MATISSE, Henri (2003) *Escritos y opiniones sobre el arte*. Madrid: Debate
- NEW, Jennifer (2005) *Drawing from life: the journal as art*. New York: Princeton Architectural Press
- SALAVISA, Eduardo (2003) "O diário de viagem como instrumento didático", *Imaginar*, APECV [Associação Professores Expressão e Comunicação visiva] n. 41, Porto
- SALAVISA, Eduardo (2006) "Le Corbusier. Diário de viagem e arquitectura", *BDJornal*, n. 9
- SALAVISA, Eduardo (2008) *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano*. Lisboa: Quimera
- WENDERS, Wim (1993) *Una volta*. Roma: Socrates
- WENDERS, Wim (2002) *L'atto di vedere*. Milano: Ubulibri

Webgrafia

www.urbansketchers.org

Progetto nelle scuole elementari inglesi con l'uso dello *sketchbook*: <http://www.accessart.org.uk/sketchbook/>.

TV5 Monde (2010), *Carnets du voyage: le tour du monde illustré*, tradotti anche in italiano su la Rai5 http://www.tv5.org/TV5Site/Publication/publi-302-Carnets_du_voyage.htm



Cap II

I miei diari di viaggio



Fig. 1. Dal diario di Pequino.



Fig. 2. Fig. (In senso orario) Bolivia agosto 2006, Mongolia agosto 2007, Taiwan dicembre 2010,



II. 1 - Introdursi al diario

L'incontro con la gente

Disegnare in pubblico suscita sempre curiosità, la gente si avvicina discreta, cerca di guardare i disegni, sorride, a volte chiede il permesso di fotografarsi vicino, a volte chiede un ritratto.

A volte nascono scambi interessanti con altre persone che amano disegnare, a volte sono i bambini che si avvicinano desiderosi anche loro di disegnare e colorare. Sono i momenti più intensi in cui l'energia dei bambini esplode in pagine colorate ed espressivi disegni.

L'acquerello trasforma il rapporto con il tempo durante il viaggio, lo rallenta, e apre nuove finestre, invita ad altri rapporti ancora: quelli con la gente che si incontra per strada, per la quale si fa un bozzetto, si regala uno schizzo. Tutti i dettagli che entrano nel quaderno, dalle persone, agli oggetti ai paesaggi, lo fanno con discrezione.

Ogni viaggio crea il suo incontro, tesse un piccolo nodo tra gli invisibili fili che ci legano alle altre persone. Impercettibili connessioni di scambi reciproci e arricchimento, che rimangono intensi nella memoria.

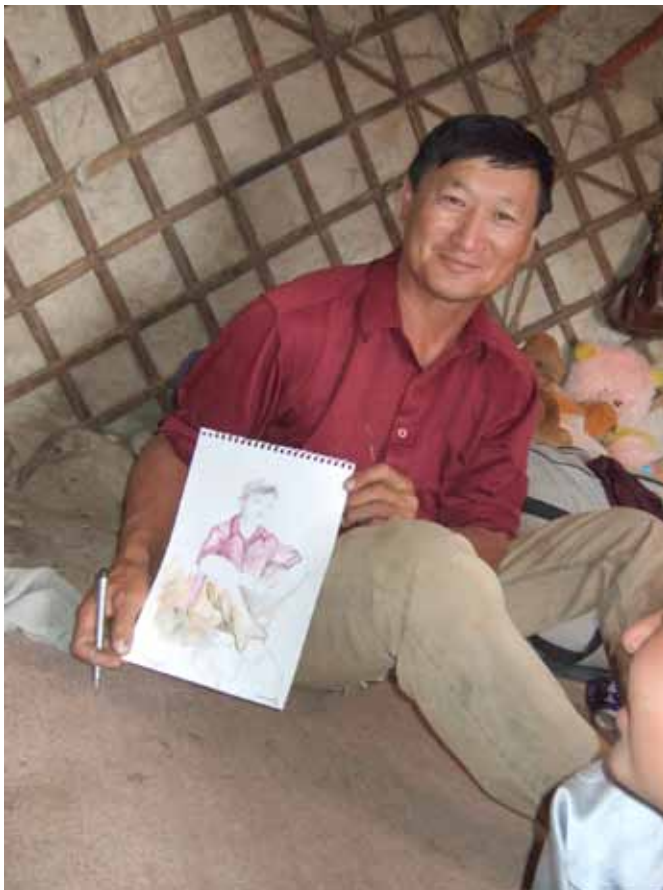


Fig. 3. Fig. (In alto) Tunisia gennaio 2010: *il mattino presto nel deserto l'aria è trasparente, la sabbia dorata, stavo cercando di disegnare dei dromedari, il loro corpo elegante, l'espressione distaccata e tranquilla, si avvicinano alcuni ragazzi e mi chiedono i ritratti. La luce è sempre più intensa, cerco delle carte diverse, una da acquerello e una da imballaggio dove il bianco risalta di più...*

Fig. 4. (In basso) Mongolia agosto 2007: *si avvicinò e capì che voleva che gli facessi un ritratto; con le parole nelle nostre lingue così diverse non ci capivamo, ma con occhi sorridenti rimase in posa una decina di minuti con un'espressione tranquilla... strappai il bozzetto dall'album e glielo regalai... non ci eravamo detti niente, ma eravamo riusciti a comunicare lo stesso, con un disegno e un sorriso.*

La fusione di testo e disegni

Lo scritto arriva come il vento: è nudo, è inchiostro, è lo scritto, e passa come nient'altro passa nella vita, niente di più, se non la vita stessa.

Marguerite Duras ¹

Non sempre i disegni possono descrivere ciò che cattura la nostra attenzione, si fa ricorso allora ad altri linguaggi che possano parlare con parole più vicine a quello che si vuole esprimere.

Si aggiungono brevi note ai disegni, che possano descrivere meglio, che aiutino a trasmettere emozioni. Le parole, lievi, come dita leggere, che tessono ricami e storie, accarezzano e tranquillizzano, o parole forti e dinamiche, come un fiume in piena che non si può fermare, onda enorme di un'oceano aperto, forza dirompente di un mare in tempesta, vorticoso, gonfio, sempre in un movimento costante.

Le parole possono aiutare a descrivere i colori, anche se non esistono parole per tutti i colori. Il rosso geranio, per esempio, è un bel colore brillante, fresco, che se non si ha la tonalità giusta non rende la brillantezza del fiore. Anche raccogliendone i petali, volendo estrarne il colore, non ne viene mai uno uguale, si scurisce, appassisce come i suoi delicatissimi petali.

Gli stessi colori che compriamo cambiano leggermente con il tempo, la luce. I pigmenti sensibili alla luce, soprattutto i violetti e i rosa, con il tempo si trasformano quasi in tutt'altri colori: se nel bozzetto preso sul posto si aggiungono parole, forse quei colori destinati a scomparire possono rivivere nella memoria.

Le cose belle non si possono fermare, non si possono possedere, in questa ossessione che sempre si ha di trattenere tutto, i momenti con le foto, i colori, i profumi.

1 Marguerite Duras (1994) *Scrivere ed essere*. Milano, Feltrinelli: 44.



Il materiale

L'ultima cosa che sistemo nella borsa a mano, prima di partire, è sempre un piccolo diario, una matita, un temperamatite, una penna che scriva scivolando leggera sulla carta, qualche pennello e gli acquerelli.

Scegliere se prendere i colori in tubo, in pastiglia, o il pennello a punta fina, quello più spesso, il tipo di carte, è sempre un momento di grande indecisione.

L'esperienza di questi anni mi ha insegnato che di tutto il materiale che sempre porto con me alla fine arrivo ad usarne meno della metà. A volte ci sono strumenti che non uso mai, altri che uso pochissimo e di cui potrei farne tranquillamente a meno, e pochi che uso spesso, per comodità e praticità.

Partire con uno zaino pieno di diversi tipi di carte, formati, pennelli, portapennelli, colori e quantità diverse di matite si rivela solo di grande ingombro, peso e fastidio. Per prendere un bozzetto dal vero per strada non serve tanto materiale, solo una matita, un diario formato A5, un pennello ad acqua e quattro o cinque pastiglie di colori. Sicuramente non possono mancare il blu (ultramare o cobalto), un terra ombra bruciata, un rosso carminio, un giallo cadmio. A seconda del posto, poi forse si possono aggiungere alcune tonalità in più di verde (verde vescica, verde prato, difficili da ottenere solo con blu e giallo), il grigio payne, un rosa garanza per i viola sempre difficili da ottenere.

II. 2 - Pagine sparse, appunti sparpagliati.



Fig. 5. In questa pagina e seguente, appunti da vari quaderni (Valencia, Barcelona, Istanbul) 2008-2009





Fig. 6. In questa pagina e seguente, appunti da vari quaderni 2008-2009



Architettura d'Anche 1877

Il corpo è sempre in movimento
e si muove in rapporto
collo spazio.

Il corpo è sempre in movimento
e si muove in rapporto
collo spazio.



Le grandi espressioni
sulla mano aumentano
la drammaticità



Il corpo è sempre in movimento
e si muove in rapporto
collo spazio.





Fig. 7. In questa pagina e successiva, appunti dal quaderno Bari, gennaio-febbraio 2010.



Bar, 08-02-10



Fig. 8. Tempio di Sanxia (Nord Taiwan)

Mi basta prendere il quaderno, tracciare a matita qualche segno per entrare nella lenta danza dell'acqua e dei colori, per far sì che il tempo si fermi.

E immergermi nell'acqua di un lago profondo, in cui fare il pieno di freschezza e serenità. Contemplazione l'acquarello offre la meditazione alla prima pennellata.

Incomincio a disegnare, entro in una impercettibile apnea, il respiro rallenta, il tempo si ferma. Solo il silenzioso dialogo tra i miei occhi, la mia mano e i paesaggi, gli oggetti, le persone. Niente è in quiete, ma un lento e continuo movimento anima tutto, luce, ombre.

II. 3 - Diario orientale (Pechino-Taiwan 2011)

I viaggi sono i viaggiatori. Quello che vediamo non è quello che vediamo, ma siamo noi stessi.

Fernando Pessoa

Durante il 2010, potendomi dedicare interamente alla tesi, decisi di organizzare un viaggio durante il quale poter creare il mio diario grafico. L'intenzione era quella di arricchire la ricerca con una parte pratica, in cui ero io stessa a realizzare un viaggio con lo scopo di produrre quante più illustrazioni possibili.

La decisione iniziò a farsi ogni volta più chiara a settembre, e ad ottobre incominciai la ricerca del posto in cui andare. La scelta non era per niente facile: avevo tutto un mondo davanti a me, tutto m'incuriosiva e attraeva.

Progettavo ipotetici giri del mondo da una parte all'altra, dopo che scoprii la possibilità di comprare un "round ticket" che permetteva di fare il giro del mondo.

Mi ritornavano alla mente le letture da bambina, il classico *Giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne, i libri di Jorge Amado che parlano del Brasile, le descrizioni poetiche che François Cheng fa dell'Oriente, sottolineando le differenze con la nostra visione occidentale.

I quasi due mesi che mi ero proposta, però, mi sembravano pochi per spingermi così lontano, così cambiai le mie ricerche e mi orientai più alla visita di una sola zona, relativamente ampia da permettermi di girarla tranquillamente senza correre di continuo.

La scelta era comunque sempre condizionata da tutte le notizie, le informazioni, i forum che leggevo sui vari posti riguardo la sicurezza. Sapevo che viaggiare da sola avrebbe avuto dei limiti, non me la sentivo di spingermi in posti che non erano considerati sicuri, per poi in realtà interrogarmi su cosa realmente significhi "sicuro", giacché in qualsiasi posto si può trovare accoglienza o violenza. Le scelte allora erano in parte condizionate da ciò che leggevo su siti "affidabili", come quello del Ministero degli Affari Esteri che ha pubblicato una pagina che si chiama proprio "viaggiare sicuri".

Oggi rifletto su quanta informazione ci viene proporzionata per guidare le nostre scelte, i nostri pensieri. Non ci sentiamo più sicuri da nessuna parte perché sempre più spesso quello che viene diffuso per televisione o sui giornali è una sottile insicurezza e una crescente paura dell'altro, soprattutto se straniero.

L'Oriente da sempre mi ha attratta, anche perché le idee che mi sono creata di queste terre sono state alimentate più da immagini, dall'arte, dai racconti, che non da esperienze vissute.

Mi ha sempre affascinata la pittura cinese, spirituale e allo stesso tempo immutata nei secoli; allo stesso modo mi ha sempre incuriosita la religione, taoismo, buddismo.

In un certo senso, l'immaginario che mi sono creata intorno a questa cultura è idillico e poetico, certamente diverso dalla realtà con cui mi sarei ritrovata durante il viaggio.

Il *Centre de Informació i Assessorament per a Joves* (ciaj) nel Raval a Barcellona era diventato il luogo dove finalmente potevo rassicurare le mie



Fig. 9. Preparazione. *Paura verso ciò che ancora è sconosciuto, paura per la partenza. Allo stesso tempo inquietudine. Preparazione lenta e meticolosa: le mappe, le guide, gli itinerari...fare già il viaio prima ancora di compierlo.*

paure e creare le mie certezze, visto che avevo accesso a guide, informazioni pratiche e quant'altro relazionato ai viaggi.

Il sud est asiatico si andava materializzando nella mia immaginazione, la mastodontica guida della Lonely di tutto il sud est era una piccola enciclopedia portatile di un gruppo di paesi per me remoti e così lontani dal mio quotidiano. Donne dal collo inanellato, percorsi tra la selva, montagne e comunità indigene erano tutte attrazioni per me, ma poi c'erano i conflitti, le zone dove era meglio non transitare, le tensioni e un certo tipo di turismo aggressivo nella zona a sud che mi trattenevano dal decidermi finalmente.

Lo Yunnan, nel sud della Cina, con i racconti meravigliosi che avevo ascoltato da amiche, era un altro grande polo di attrazione. Poi però mi frenava il fatto di non conoscere la lingua, e nelle zone rurali l'inglese mi sarebbe servito poco.

Spostai la mia attenzione sull'atlante ancora un po' più a est.

Mi fermai sul Taiwan, l'isola "bella" come la chiamarono i lusitani quando sbarcarono nel XVI secolo, in alcune guide datate era ancora chiamata l'isola di *Formosa*.

La decisione si rafforzò grazie al fatto che conoscevo una persona del posto che avrebbe potuto introdurmi meglio in quella cultura. Yuchi si dimostrò felice del mio arrivo e mi accolse con l'ospitalità orientale piena di attenzioni.

Scelto il destino, rimaneva da organizzare tutta la parte pratica del viaggio: il biglietto, l'assicurazione, la valigia, l'itinerario.

In questa fase di preparazione si accumulavano sensazioni contrastanti: inquietudine e desiderio di partire, e allo stesso tempo paura verso lo sconosciuto, paura della partenza. Preparazione lenta, meticolosa per vincere la paura del non noto: le mappe, le guide, gli itinerari... il viaggio quasi era già compiuto attraverso le letture e la temporizzazione dei giorni, ancora prima di realizzarlo. (fig. valigia)



Fig. 10. Partenza. *E nel momento in cui l'aereo corre sulla pista e si alza nel cielo, l'ultimo filo ci separa; si lascia tutto alle spalle: ora il viaggiatore è un grande occhio aperto sul mondo, un occhio che solo conosce il presente, e cerca di raccogliere ogni istante che percorre la sua pupilla.*

Tutte le paure di colpo si azzerarono nel momento in cui l'aereo decollò. Un enorme uccello dell'Air China dalle grandi ali che mi accolse nella sua pancia per circa dieci ore. Lasciai tutto alle spalle, e in mezzo a passeggeri quasi esclusivamente cinesi iniziai a entrare in quel mondo orientale che avevo scelto, iniziando a sentire i suoni della sua lingua.

Alcuni testi dei diari

Pechino (23/11/10)

Arrivo all'aeroporto di Pechino che è ancora buio. Tutto è indicato molto chiaramente e ci sono sempre le traduzioni in inglese. Passo un controllo, poi un altro. Per ritirare i bagagli si prende un treno, che impiega quasi una decina di minuti per arrivare.

La grandezza di questi spazi mi sgomenta. Tutto è costruito per milioni di persone che quotidianamente si spostano, passano, non lasciano tracce.

Prendere l'airport express è facile, così come cambiare alla stazione finale per prendere la metro fino a Tienanmen west.

*Nella metropolitana si riversano centinaia di persone, dall'alto delle scale **le loro teste** che si muovono insieme nella stessa direzione **sembrano galleggiare sulla superficie di un invisibile fiume; quest'"acqua" scorre incessantemente, fluisce tra i corridoi e si raccoglie ad intermittenza nei vagoni dei treni, che regolarmente e a scadenza costante aprono le loro porte per accogliere e inghiottire. Tutto è indicato e funziona automaticamente, l'airport express non ha conducente.***

In ogni metro e quasi ad ogni porta, nelle ore di punta, c'è una persona che ordina il traffico disordinato della gente. Per terra sono indicati i posti dove aspettare, lasciare uscire, entrare, lasciare uscire, aspettare, andar via.



Fig. 11. Una strada di Pechino di mattina, la foschia avvolge tutto in un velo grigio.
 Fig. 12. La metropolitana di Pechino una mattina alle 8:00.

All'uscita della metro Tienanmen Dong cerco l'ostello, sulla mappa sembra vicino, ma in realtà devo percorrere ancora alcune centinaia di metri.

L'aria è fredda, secca, tutto è avvolto da una sottile nebbiolina che fa sì che le case con la distanza appaiano sfumate e irreali. Percorro Nachizi Daje e poi Beichizi. Tutto è avvolto da un pesante grigiore: dai muri delle case alle strade, sono tutte varie tonalità di grigio.

*Alcune biciclette per strada, auto che suonano clacson stonati.
 È ancora presto di mattina.*

Templi taoisti a Taipei

Profumo di incenso, fumo, musica diffusa in tutto il tempio, che ripete dolcemente lo stesso motivo.

All'entrata vendono piatti con composizioni di fiori, da offrire, insieme a frutta, mangiare e incenso. Si prendono tante bacchette di incenso quanti sono gli dei del tempio. Si salutano prima di tutto gli dei, presentandosi e muovendo le bacchette d'incenso dall'alto in basso. Poi si passa a salutare ogni singolo dio (c'è chi è specifico per gli studi, chi per la famiglia, chi per la salute, etc.) e ad ognuno si lascia una bacchetta di incenso nel braciere.

Finito il giro, si possono prendere due mezzelune di legno rosse che serviranno per interpretare e risolvere la domanda cui si vuole avere una risposta. Prima di tirarle a terra, bisogna presentarsi dicendo nome, luogo di provenienza e chiedere prima di tutto il permesso di fare delle domande. Quindi si può formulare la domanda e lanciare le due mezzelune, un poco consumate e ammaccate per il tanto uso. Tutto dipende da come cadono: se entrambe cadono dallo stesso lato bisogna lasciar stare, e ritornare con i propri dubbi e le proprie domande in un altro momento. Se, invece, cadono in modo diverso entrambe, allora si può estrarre da un contenitore una bacchetta di legno molto larga, alla fine delle quali è segnato un numero.

Si torna a tirare i legnetti per chiedere, riformulando la domanda, se il numero estratto è giusto. Quindi, se ancora una volta cadono bene (in ogni caso non si può ripetere più di tre volte), allora si va a ritirare il responso.



Fig. 13. Tempio taoista del Drago a Taipei.

In un mobile vicino pieno di cassetti ad ogni numero corrisponde un tirettino e all'interno si trova un foglietto con la risposta da interpretare. Normalmente si tratta di poemi antichi, per cui al lato del mobile ci sono diversi libri e guide per aiutare a interpretarli. A volte ci sono persone a degli sportelli che aiutano a trovare le risposte giuste. Alla fine, uscendo si può portare con sé l'offerta lasciata inizialmente sul tavolo.

C'è una grande varietà di religioni: taoisti soprattutto, buddisti e cristiani. Taoismo e buddismo sono molto diffusi. Nei templi taoisti ci sono tantissimi dei, al contrario di quelli buddisti, semplificando molto allora il buddismo è un taoismo più essenziale, con meno dei.

La prima volta che sono entrata in un tempio taoista è stato di sera, in quello di Xilin, vicino a un mercato. Era illuminato da tante luci, il soffitto coperto da lanterne rosse e poi tantissime immagini con bambini, e dei leoni di stoffa che oscillavano vicino alle colonne. Erano dei leoni come quelli che fanno ballare con due o tre persone nascoste sotto la maschera della faccia e il corpo. Li abbiamo visti ballare vicino all'edificio 101, si muovevano con dei gesti tanto naturali da sembrare veri, scodinzolavano come cagnolini e si alzavano sulle zampe posteriori muovendo la testa. L'odore dell'incenso e della carta bruciata era intenso e rimaneva anche dopo che si usciva dal tempio. L'atmosfera all'interno era rilassata e



Fig. 14. Signora che vende orchidee da offrire all'interno del tempio del Drago, Taipei. *Entrare in un tempio è un'esperienza prima di tutto olfattiva: profumo dolce, delicato e insistente delle orchidee, pungente dell'incenso, intenso e persistente delle carte bruciate.*

Fig. 15. All'interno di un tempio taoista (Taipei), offerte di fiori, candele e, in primo piano, le mezzelune rosse da lanciare per consultare l'oracolo.

Fig. 16. Amuleti all'interno dei templi. *Dopo essere stati assaliti dai profumi, il primo forte impatto, sono gli occhi a perdersi tra le decorazioni, e i colori intensi, come il rosso dei fili intrecciati sugli amuleti.*

Fig. 17. Fogli da bruciare per offrire agli Dei. *Rimango sorpresa quando scopro che all'interno dei rotoli di carta di bambú giallo-verde ci sono leggeri e sottili fogli di pan d'oro. Si bruciano in pochi secondi, lasciando un fumo nero e impalpabili resti che continuano a volteggiare nell'aria calda dei bracieri.*



Fig. 18. Scultura di un Dio dei bambini e orchidee. Ci sono innumerevoli statuette di dei, una diversa dall'altra. Mi perdo nelle decorazioni delle colonne e degli altari.

Fig. 19. Offerta destinata a essere bruciata. Meravigliose decorazioni di carta a forma di fiore, di animali. Tutte per essere fiamma e cenere.

Fig. 20. Lanterne fuori dei templi a Tainan. Con il sole il rosso laccato delle lanterne è ancora più vivo e saturo.



Fig. 21. All'interno di un tempio taoista a Tainan.

“informale”: gente mangiando, gente parlando, gente pregando. Sembrava quasi di entrare in casa di qualcuno, non trovavo la solennità di una chiesa, ma un rifugio dove ritirarsi tra le strade per sentirsi a casa.

Mangiare

Enorme varietà di sapori dolci, salati, acidi. Zuppe di “boniato”, patate e fagioli, lavorati come se fossero gnocchi. Noodles e riso in tutte le salse. Alghe e tofu, l’odore pungente che si sente in alcuni punti è lo “stinky tofu”, fatto da soia fermentata.

Paste di riso schiacciate, gommose e ripiene di carne o erbe aromatizzate al the. Salsiccie di maiale dolci. Uova lasciate a macerare nel the o nella soia. Latte di soia, succhi di frutta fresca preparati al momento, the di tutte le specie. Colazioni con sandwich, uova o frittatine ripiene di tonno. Ci sono negozi specializzati solo in the: lo vendono in enormi bicchieri di carta con cannuccie enormi, tanto larghe da far passare piccole palline gelatinose



Fig. 22. Stinky tofu



Fig. 23. Decorazione a forma di drago sul tetto di un tempio taoista.

e trasparenti, del diametro di mezzo centimetro, di zucchero di canna. Per il loro aspetto gelatinoso e la forma sono chiamate “uova di rana”.

Xilin (06/12/13)

Sveglia alle 5:20 per prendere il treno alle 6:54 per Hualien. Yuchi si sveglia con me e insieme prendiamo l'autobus per arrivare alla stazione di Xulin.

C'è già diversa gente in giro, anche se è ancora buio. Ragazzi con la divisa all'inglese di qualche scuola, aspettano il bus per arrivarvi con notevole.

Compriamo riso ripieno di carne e verdure, dell'acqua e un latte di cereali. Yuchi è sempre molto gentile, disponibile e fin troppo ospitale. Mi dice che nel sud le persone sono diverse: diversi i tratti del viso, diverso il carattere (più aperto e meno riservato). Deriva dal fatto che ci sono molte più comunità di aborigeni rispetto al nord; i loro tratti sono diversi, più marcati, di corporatura più forte, come i tratti delle persone che Gauguin dipinse. Gli aborigeni vengono dalle isole (Polinesia?) e Australia, hanno pelle più scura e lineamenti più duri.

Alishan

Sono alla finestra. Fuori piove, davanti alla stanza d'albergo si offre lo spettacolo di un bosco fitto, dal verde scuro, profondo. Rimango alla finestra a contemplare la pioggia che scorre veloce sugli alberi, sull'asfalto. Prendo l'album grande, vorrei riprodurre i forti contrasti e le infinite variazioni di verde delle foglie degli alberi. La profondità data dalla distanza, il marrone quasi nero dei tronchi che si infittiscono nel bosco. Non voglio usare direttamente il nero, ma mescolo tutti i colori, il verde con il blu e una punta di rosso carminio, il colore è spesso e profondo, ma non ancora sufficiente da rendere quello che vedo.

Alla fine ne esce un acquerello sbiadito, niente in relazione con il meraviglioso paesaggio che avevo davanti, ho insistito varie volte sui contrasti, la carta ha assorbito molto e non reagisce più bene, probabilmente non è nemmeno carta da acquerello ma da disegno. Rimango con la sensazione di frustrazione che sempre mi rimane addosso quando vedo ciò

che ho realizzato non ha niente a che vedere con la realtà che ho percepito. La frustrazione del disegno fatto male che si vorrebbe solo distruggere, per ricominciare con un nuovo foglio bianco.

Il formato quasi A3 del disegno ha condizionato il tempo impiegato. Nel frattempo fuori è quasi scuro, non so quanto tempo sono rimasta in questa lotta silenziosa tra me e gli acquerelli.



Fig. 26. A sinistra e al centro, Junfen, immaginari disegnati paesaggi nella roccia della costa a nord di Taipei. A destra, decorazioni di una colonna di un tempio taoista.



Fig. 24. Halishan

Fig. 25. Pagina seguente, dall'alto verso il basso: Changua (nella parte alta della città si trova una statua di Budda di 29 metri d'altezza, dopo una strada in salita dove sembra non esserci niente di interessante, di colpo si arriva davanti a questa statua, imponente ma che non ha niente di maestoso e magniloquente, la sua espressione è tranquilla e serena); Tempio di Confucio (il tempio è un'oasi di silenzio); Anping, Matsu Temple (mentre disegno si avvicina tanta gente per fotografarmi o per farsi fotografare vicino a me. Penso a quanto siano diverse le abitudini e i costumi, da noi difficilmente ci si avvicina a qualcuno che sta disegnando, pur avendo tanta curiosità nel vedere quello che sta facendo...).



Diario di Pechino

Formato: Moleskine, watercolour album 30x21 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite, aniline, pennarelli, collage.



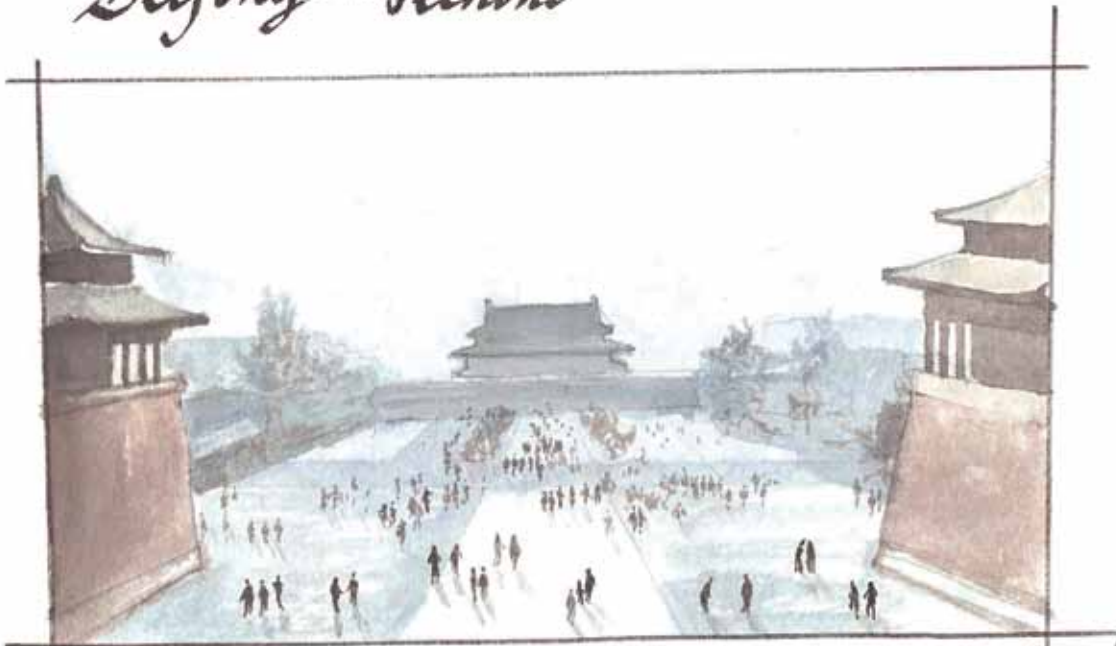
In ogni posto da visitare ci sono sempre timbri con il disegno del luogo, piccoli souvenir che arricchiscono il quaderno di volta in volta.

La mattina presto ci sono pochi gradi e disegnare all'aperto è una impresa difficile, tra le dita che si irrigidiscono e il pavimento congelato su cui sedersi... Il primo impatto con questa enorme città è il suo cuore, la "città proibita", nella luce soffusa di prima mattina...

Fig. 27. Prima pagina del diario. La città proibita

Lina

Beijing - Pechino

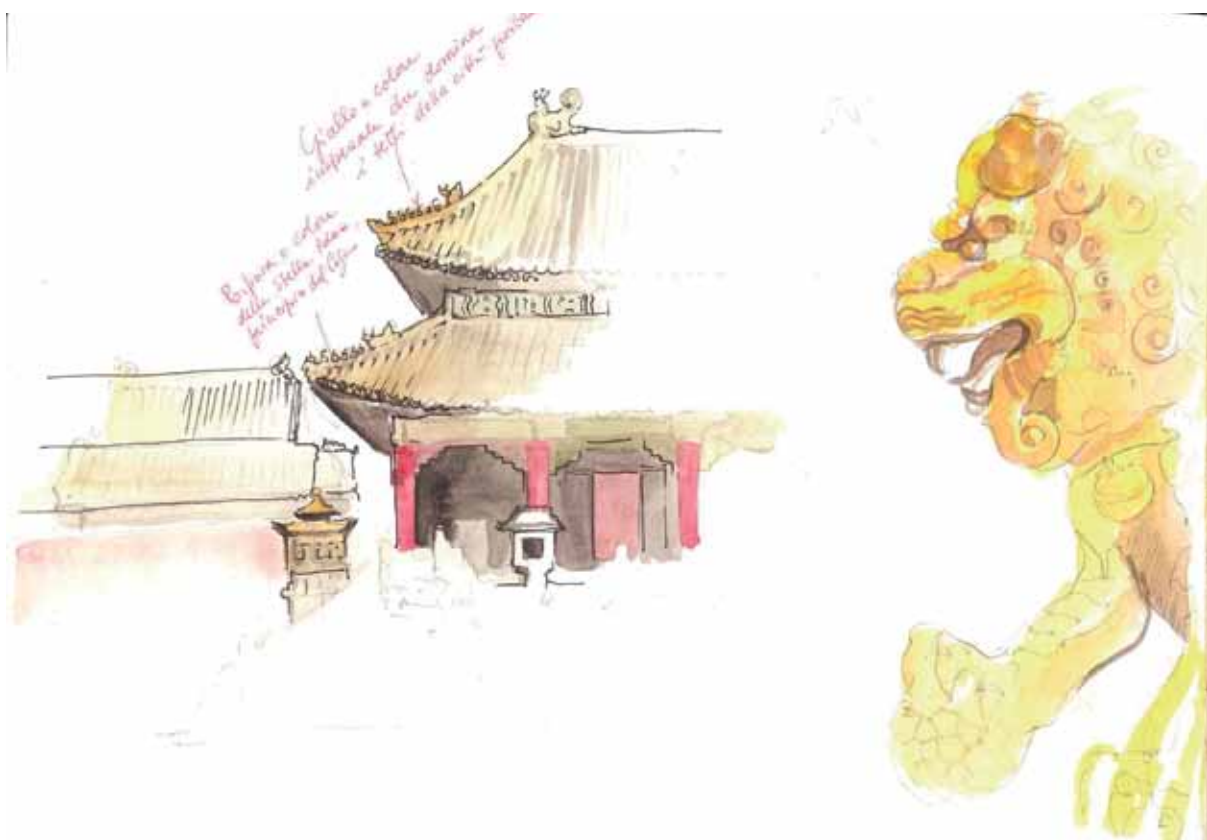
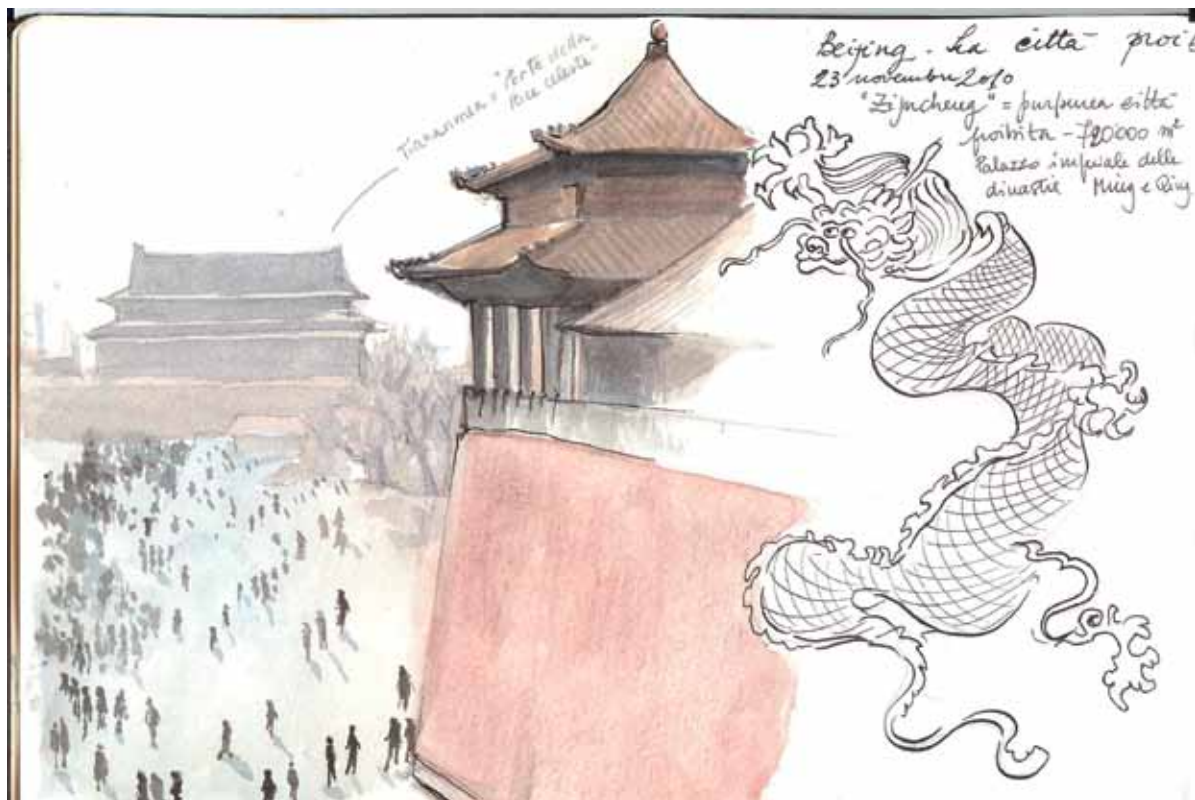


Palace Museum - Beijing - 23-11-10

23 Novembre 2010 - Temperatura Max 7°C / Min -2°C

Il primo impatto con questa enorme città è il suo cuore, la "città proibita"; nella luce soffusa di prima mattina (sono solo le 8 e già la piazza antistante è quasi piena di gruppi di persone) i vari edifici di questo spazio, anacronistico e sospeso nel tempo, sembrano ritagliati nel cielo, costruzioni irreali che silenziose aumentano la distanza tra l'umano e il "divino", marcando il potere al di sopra di tutto e di tutti dell'imperatore. Una vera città nella città, circondata da quartieri fatti di case fatiscenti e vicoli stretti (gli "hutong"), che però trasmettono calore umano e sono impregnati dell'ordinario e mortale mondo, fatti anche di sporcizia, di muri bassi e grigi, di robe stese in piccoli spazi ritagliati tra i vicoli...

Irari edifici di questo spazio anacronistico e sospeso nel tempo, sembrano ritagliati nel cielo, costruzioni irreali che silenziose aumentano la distanza tra l'umano e il "divino", marcando il potere al di sopra di tutto e di tutti dell'imperatore. Una vera città nella città, circondata da quartieri fatti di case fatiscenti e vicoli stretti, gli "hutong", ma che ancora trasmettono calore umano e sono impregnati dell'ordinario e "mortale" mondo, fatto anche di sporcizia, di muri bassi e grigi, di robe stese in piccoli spazi ritagliati tra i vicoli.



Di mattina alle 8:00 c'è un sole timido e una leggera nebbia azzurrognola che sfuma i contorni degli edifici all'orizzonte e immerge in una luce ovattata e opaca tutto nella distanza. La città proibita sembra ancora più

Fig. 28. Pagine 2-3 e 4-5. La città proibita

o a tecnico. C'è un arte feroce e una raffica, rubrica disumana che
 sa il contrario degli edifici e i personaggi e immagini di un'area
 tate e spara tutto nella distruzione. La città proibita ha un'atmosfera
 accessibile, con i suoi muri alti e i suoi spazi enormi, e gli spazi enormi,
 lo si confronta con la dimensione umana ancora più sproporzionato.

Sono raccolti e
 decorati in bic
 vari di lacca ro
 piccole statue
 Bodhisattva



In the past, the statue of the Buddha (1903-1904)
 Peking Museum - Beijing - 23-0-10

L'è la presenza costante della
 di un'idea con un pesante cappotto
 verde e capelli più soffici gli occhi
 Ho letto nelle qui da che bisogna
 mettere di foto grandi... la lo
 presenza rende l'atmosfera un
 affresco.

La tartaruga simboleggia l'immortalità.

L'importanza di un edificio corrisponde al numero
 di figure fantastiche sugli augei rivoltati (il num.
 massimo è 10).

In un disegno di un'ala dell'imperatore, la falce
 rappresenta il compimento. Ma l'immagine
 la tartaruga, il drago e il coccodrillo, il cavallo.

inaccessibile, con i suoi muri alti e imponenti e gli spazi enormi, rende il confronto con la dimensione umana ancora più sproporzionato...
 Nel museo all'interno della città proibita sono raccolti preziosi piatti di ceramica dalle decorazioni bianco e azzurre, vasi di lacca rossa e meravigliose statuette di Budda e Bodhisattva.



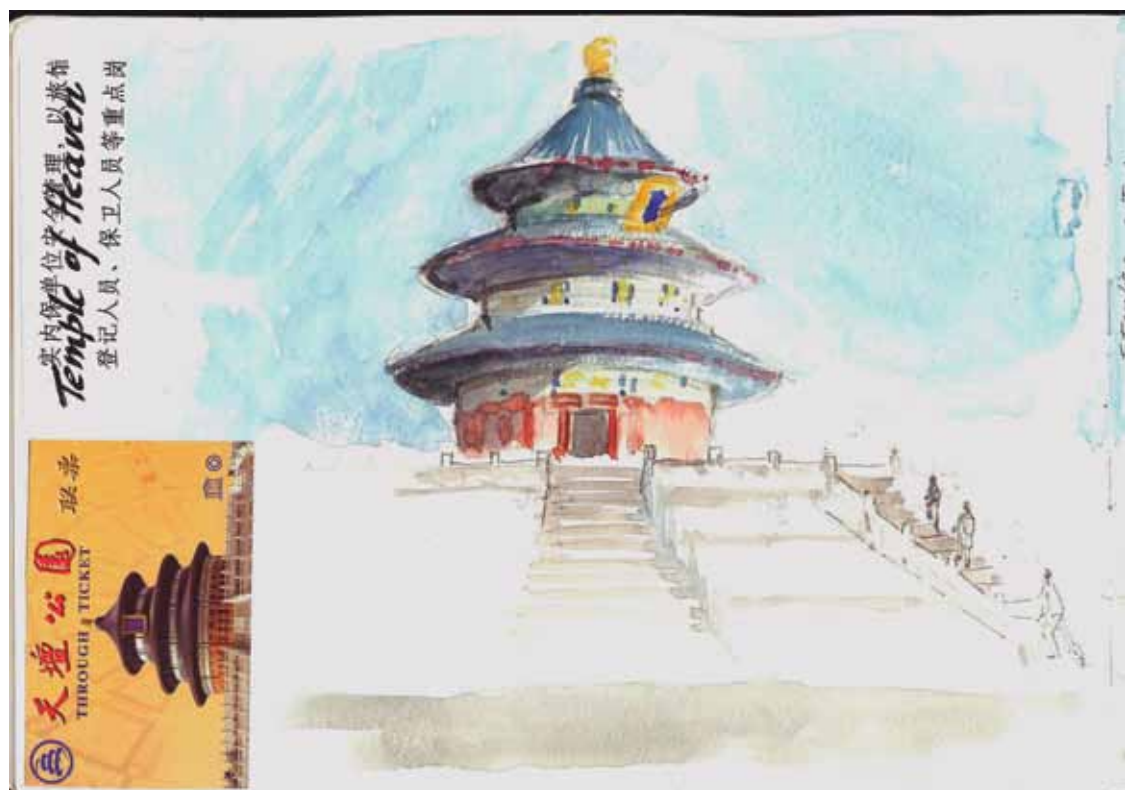
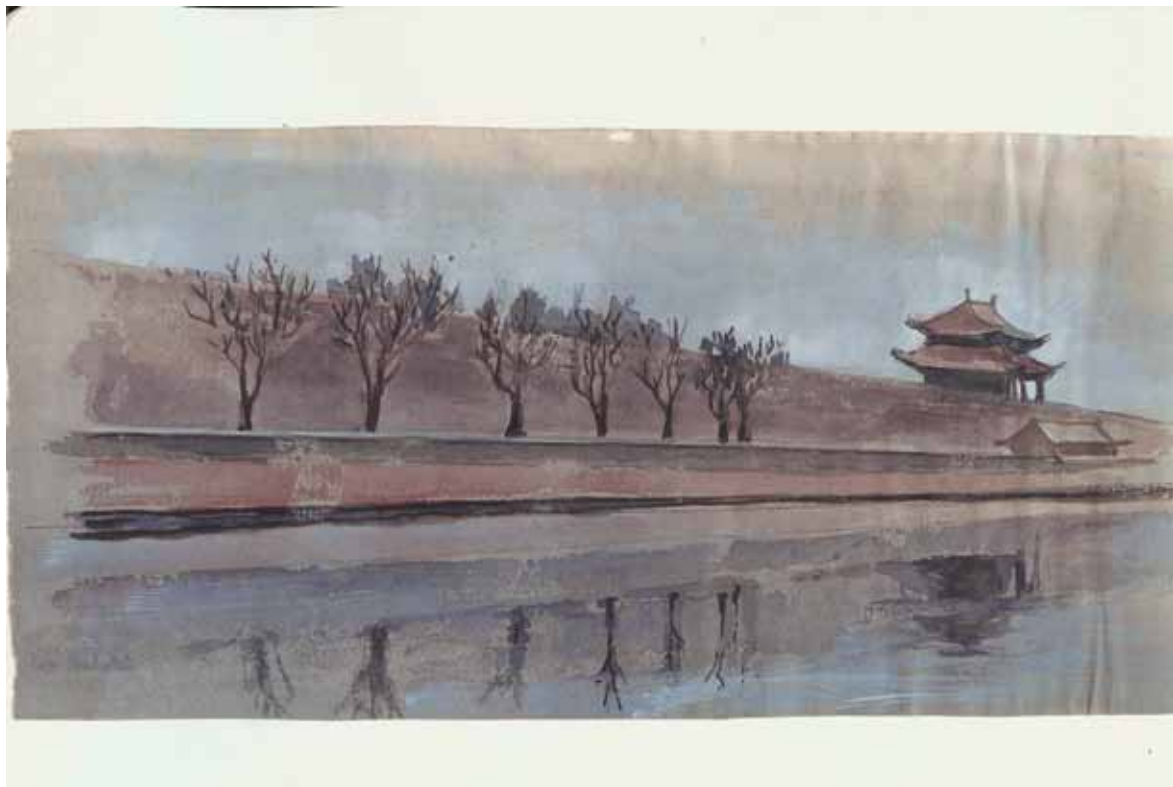
Fig. 29. Pagine 6-7 e 8-9. La città proibita





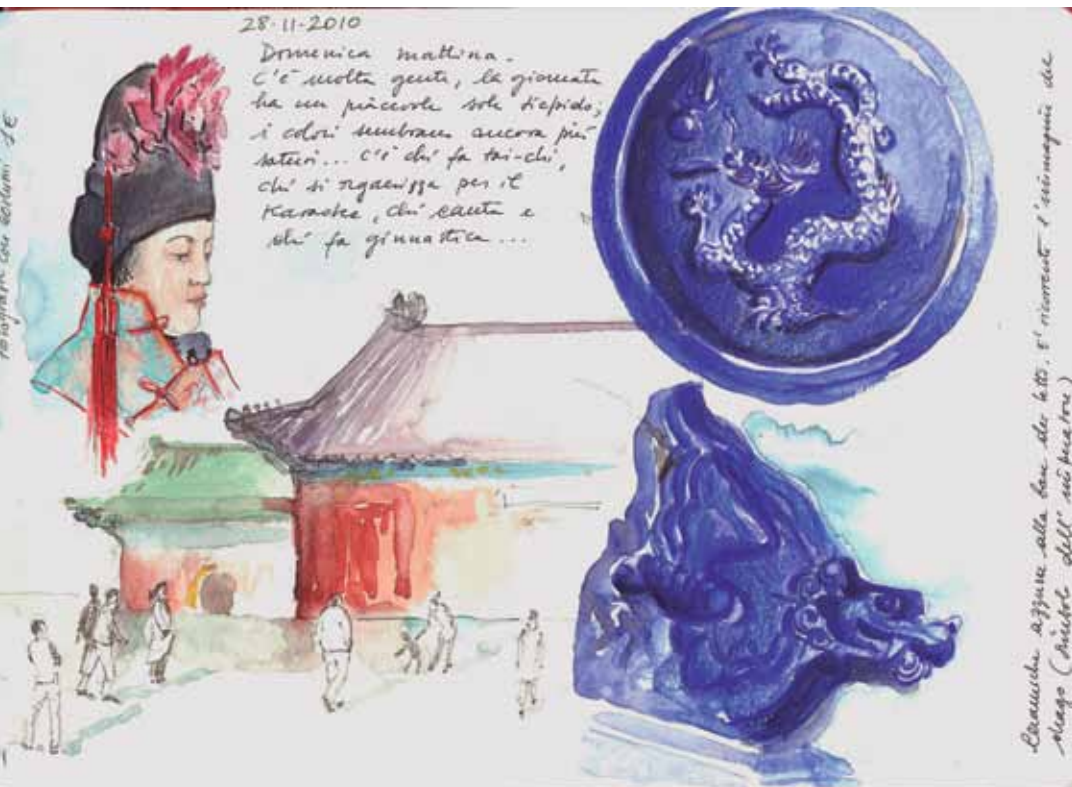
Fig. 30. Pagine 10-11 e 12-13. La città proibita





28.11.2010 Domenica mattina. C'è molta gente nel parco, la giornata ha un piacevole sole tiepido, i colori sembrano più saturi... c'è chi fa tai-chi, chi si organizza per karaoke, chi canta, chi fa ginnastica...

Fig. 31. Pagine 14-15 (La città proibita) e 17-18 (Temple of Heaven).



Ceramiche di un azzurro intenso alla base dei tetti. È ricorrente l'immagine del drago, probabilmente simbolo dell'imperatore.



Rimango nel parco quasi fino al tramonto, ogni spazio è sempre decorato con delicati disegni di fiori, uccelli. In giro ci sono foglie di ginko biloba che sembrano eleganti ventagli o aquiloni, come quelli che mi circondano in questa domenica mattina nel parco...

Fig. 32. Pagine 19-20 (Temple of Heaven, decorazioni nei gazebo).



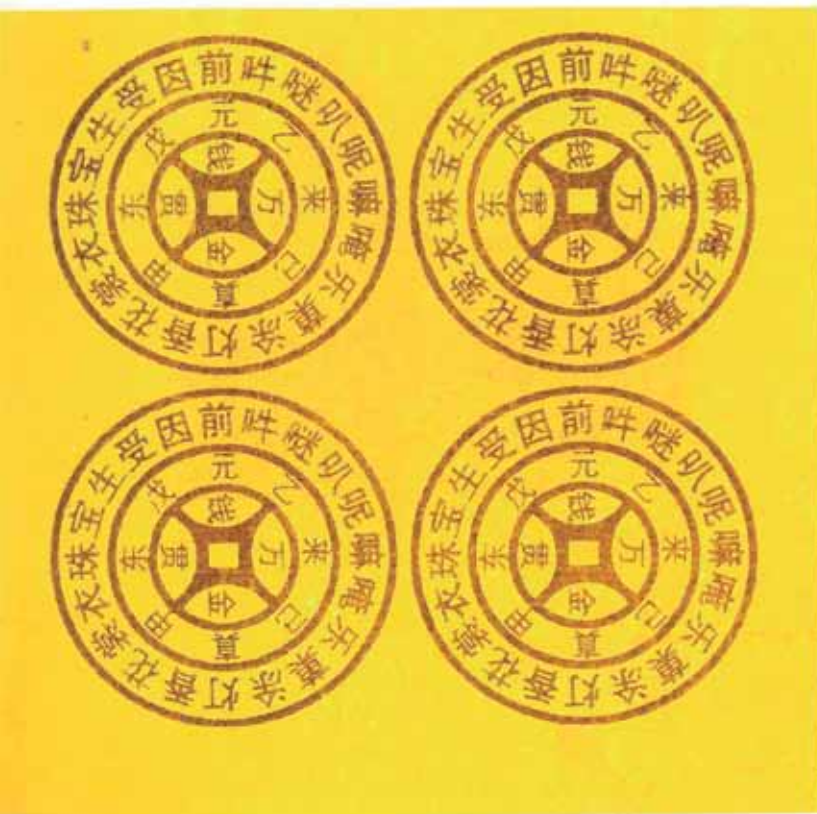


Fig. 33. Pagina 21-22 Chinese paper cutting e Summer Palace.



Chiuso paper cuttun (Tianghi).
 Bellissimi e fragili fogli di carta di riso
 ritagliati per de coran panti, fuceta,
 porta, lanternae; n porto all'entrate
 hors di buon augurio
 2011 - anno del coniglio
 2020 - anno della tigre

Pesci simbolo di buon auspicio



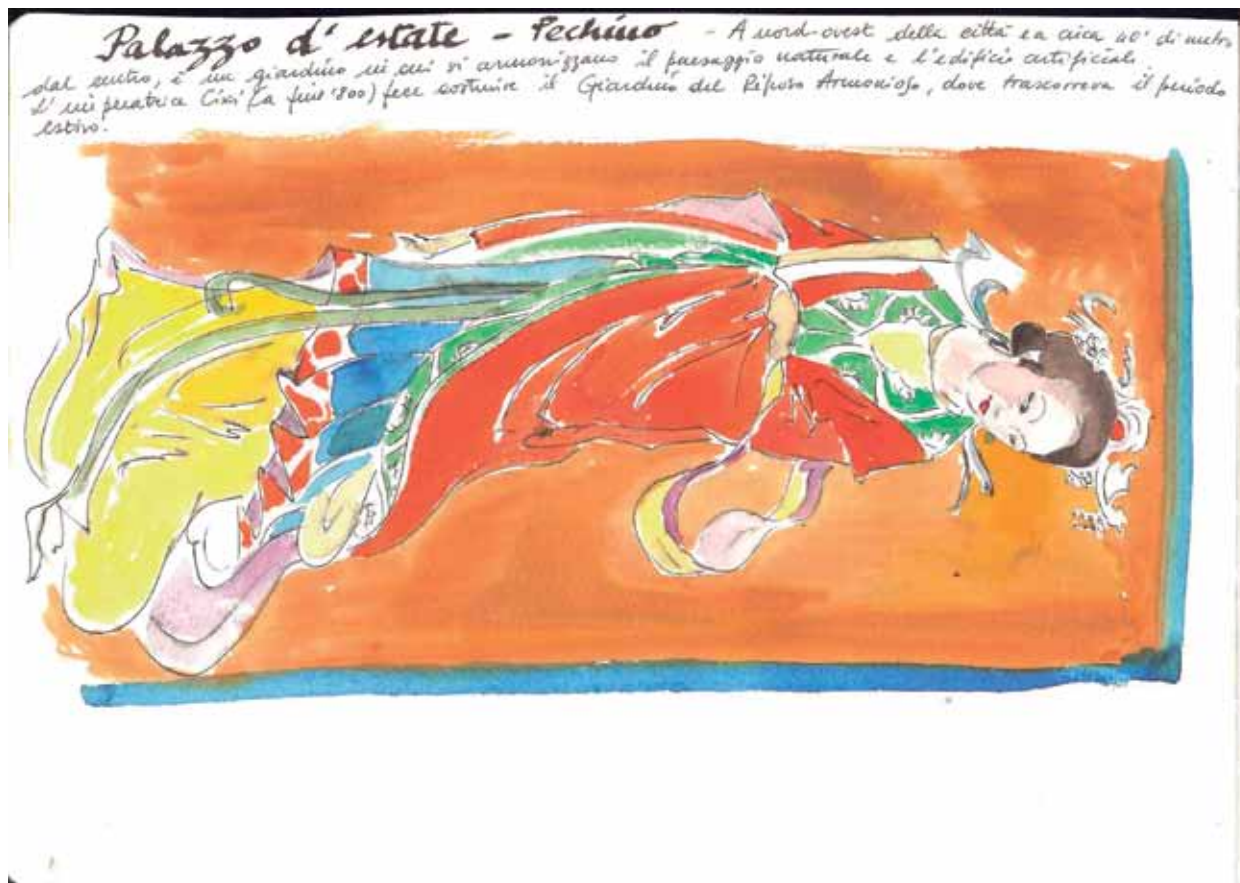


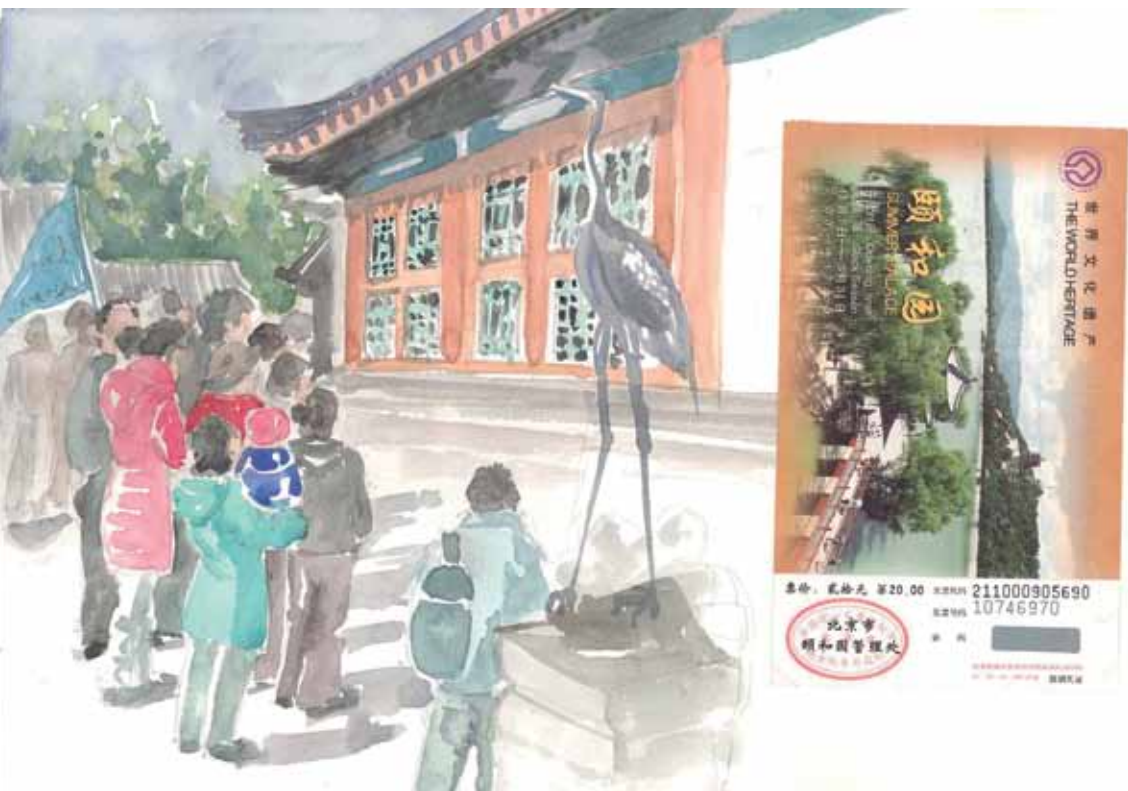
Fig. 34. Page 23-24 Summer Palace e Tower of the fragrance of the Buddha.



A nord-ovest della città e a circa 40' di metro dal centro, c'è un giardino in cui si armonizzano il paesaggio naturale e l'edificio artificiale. L'imperatrice Cixi (a fine '800) fece costruire il Giardino del Riposo Armonioso dove trascorrere il periodo estivo.



Fig. 35. Pagine 24-25 e 26-27 Summer Palace.





In una piccola e unica sala, alla fine, dopo i quadri, dopo gli enormi pannelli della misteriosa e fluida calligrafia, c'è una magnifica collezione di artigianato cinese, dalle ceramiche alle maschere agli aquiloni di carta. La carta di riso è coloratissima, fragile e trasparente, a forma di farfalle, libellule, decorata nei più piccoli dettagli.

Fig. 36. Pagine 28-29 Summer Palace e 30-31 China Art Museum.



Zhongguo Ke'shuiguan



艺术类别 脸谱
《后派钟馗》

艺术类别 脸谱《部派钟馗》

Machete tagliata nelle cartine di cui
composte al Summer Palace.
Pa per cuts
"Originated from the folk art, the
paper cuts are fine handicrafts with a
long history, most of them drawn the
subjects from local stories and legend
scenes, with beautiful colour and strong
visual flavour..."

Li immagino questi enormi fogli colorati che tremano in alto con il vento, che si impennano e di colpo cambiano percorso...immagino il fruscio leggero che fa la carta di riso al vento, immagino le ali di queste enormi farfalle, i dettagli che si perdono, le lunghe code che sbattono forti ai lati, immagino la luce che filtra e i colori che si scompongono come in un caleidoscopico mosaico a vetro.



Fig. 37. Pagine 32-33 e 34-35 Piazza Tienammen.



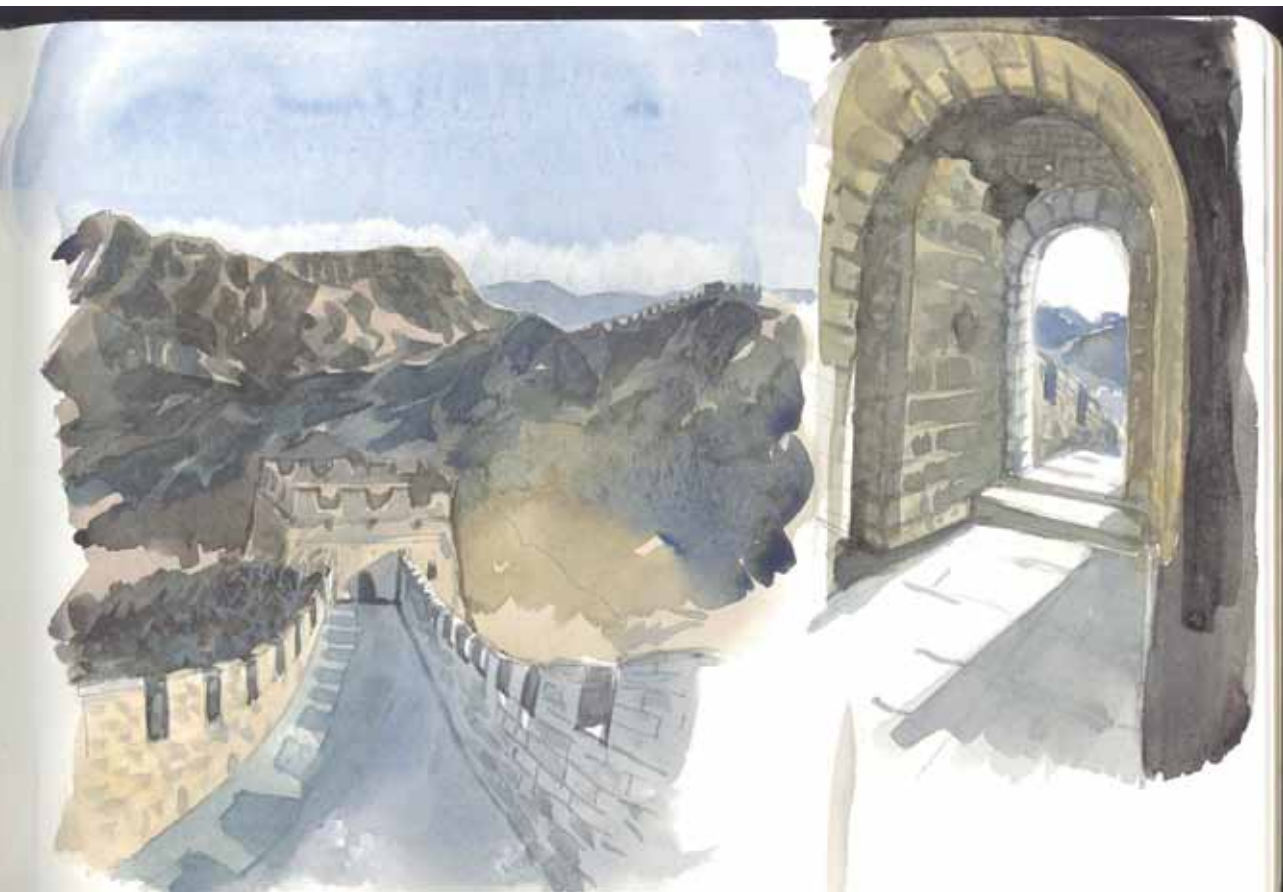
Tiananmen Square
Dongding
Beijing

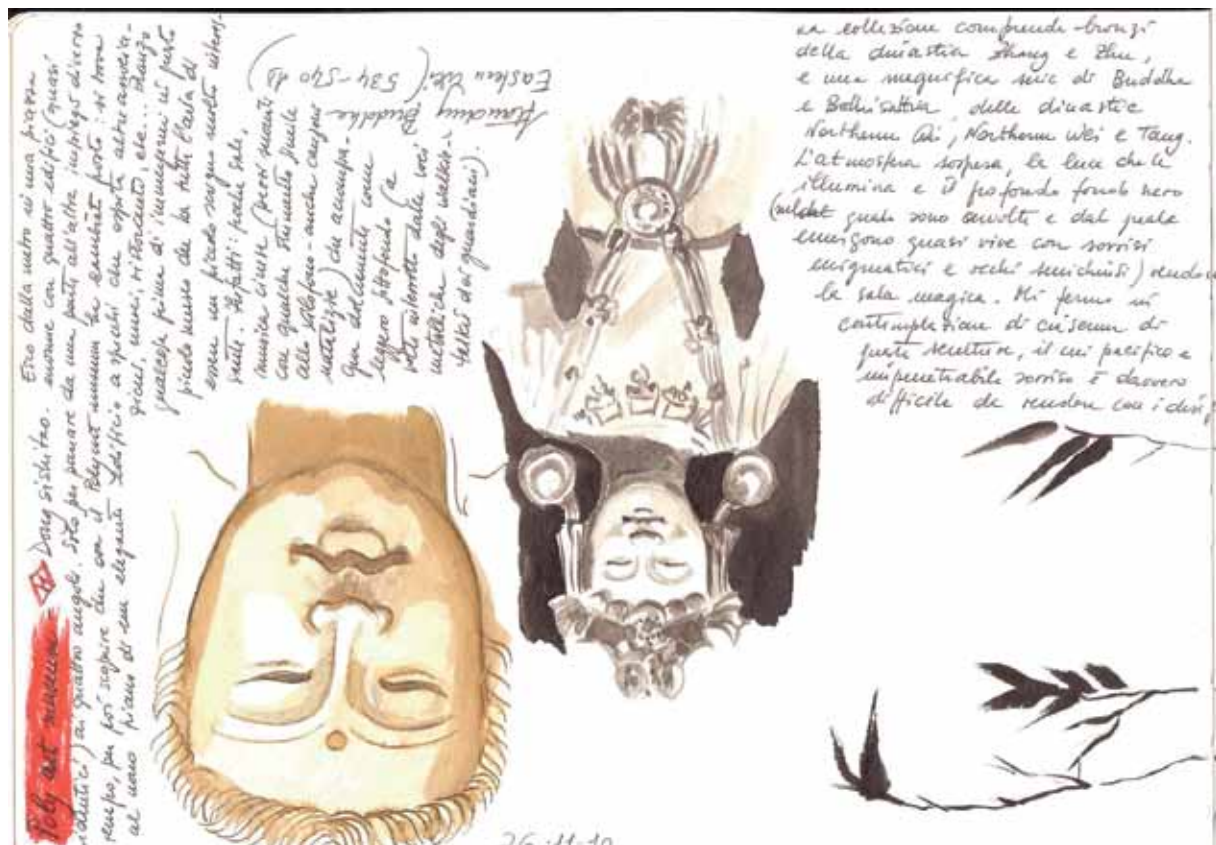


27.11.2010 La Grande Muraglia si snoda come un enorme serpente addormentato lungo il profilo delle montagne.

Fig. 38. Pagine 36-37 la Grande Muraglia.







[...] L'atmosfera sospesa, la luce che illumina le statue e il profondo fondo nero nel quale sono avvolte e da cui emergono quasi sive con sorrisi

Fig. 40. Pagine 40-41 e 42-43 Poly Art Museum.

Bodhi'satva in Contemplation
Northern Wei (495-534)

"Sculpture, visual art in the three dimensions, is generally esteemed the peak of art form; the ancient sculptural arts of China (with Buddhist sculpture as their most distinguishing representation) have a long tradition. In particular, sculpture of the Northern and Southern Dynasties (5-18 cent.) represent a peak in the development of Chinese sculpture."



四季風鳥
Bronze vessel in the shape of phoenix
Western Zhou Period (11-771 BC)

Buddha (405-534)



人形青銅瓶
春秋 (春秋 206-476 BC)
All-stemmed loop supports by human figures - Western Han Dynasty (206 BC - AD 25)



enigmatici e occhi semichiusi, rendono la sala magica. Mi fermo in contemplazione di queste sculture il cui pacifico sorriso è davvero difficile da rendere con i disegni.



Fig. 41. Pagine 44-45 e 46-47 Strade di Pechino.

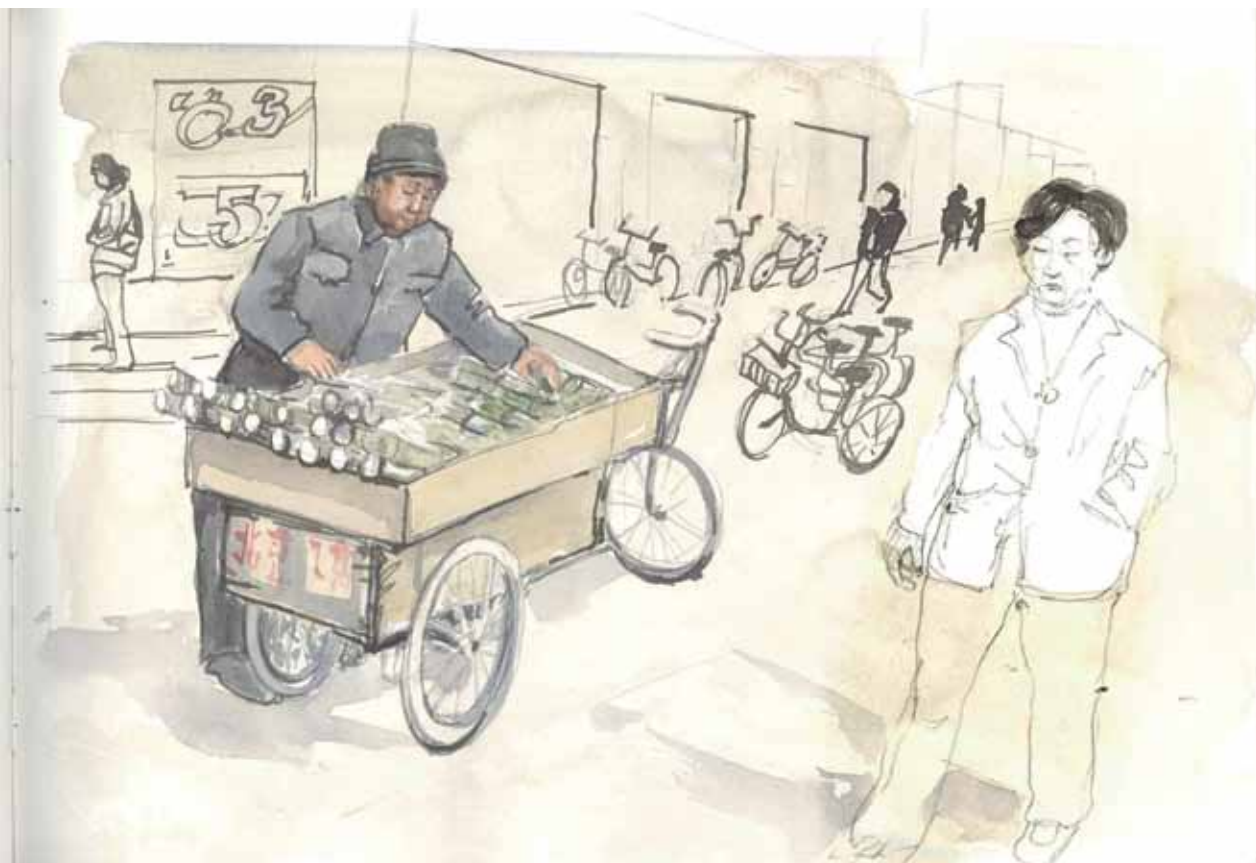




Fig. 42. Pagine 48-49 e 50-51 Strade di Pechino la notte con bancarelle di mangiare.





*Yonghe Temple & Lama Temple ("Palace of Peace and Harmony")
Dongcheng - Yonghegong - Beijing*



Fig. 43. Pagine 52-53 nelle vicinanze del Lama temple e 54-55 Lama temple (o Yonghe temple)





Lama Temple
 (the Hall of
 delle 3 statue
 al centro,
 del futuro)



[...] L'interno di questi templi non è molto illuminato, nel fondo i contorni delle statue sfumano nel buio, il fumo dell'incenso crea una strana atmosfera sospesa, le facce dei Buddha che osservano pacificamente

Fig. 44. Pagine 56-57 e 58-59 Lama temple (o Yonghe temple), Hall of harmony and peace

Temple - Hall of Harmony
and Peace
di bronzo del Buddha
e delle statue del passato a destra,
e a sinistra).



All'interno di ogni tempio (in
questo spazio enorme fatto solo di
templi buddisti) si brucia incenso,
ognuna porta una o più bacchette
accese vicino a una statua. Saluta
il Dio con le braccia alzate, le
mani toccano la fronte e si inchina
tre volte, due fuori a voce bassa o
le guide in un tono assolutamente
sereno, o si inchinano, o si
inchinano e si alza in piedi
tre volte. Ma tutto hanno
delle bacchette lunghe di incenso
tra le mani. Dintorno di questo
tempio non è molto illuminato,
nel fondo il contorno delle statue,
della loro doratura si è spennato
nel buio, allora il fumo dell'incen-
so crea una tenue atmosfera sope-
ra, le facce dei Buddha che sono
sofferenti a destra e sinistra
volte nel fumo azzurrognolo, i
contorni diventano meno nitidi e
tutto l'ambiente si profuma di
un odore misto di fiori, incenso
bruciato, dolce e acre allo stesso tempo.



Buddha, contorni bacchette di incenso.



a distanza sfumano avvolte nel fumo azzurrognolo, i contorni diventano meno nitidi e tutto l'ambiente si profuma di un odore misto di fiori, incenso bruciato, dolce e acre allo stesso tempo.



Fig. 45. Pagine 60-61 maschere del teatro tradizionale cinese.

七性的
 过，感
 对佛
 连六天
 节的羊
 在阳光
 帆师父



的道
 要四
 日是
 七。
 对佛
 验的
 七，
 能马
 的人，
 有深
 是
 《息心
 羽》
 是当
 毛，

飞。
 期待春天而过冬是
 四季平等无别，才
 你，凡圣平等的境界。
 克博士代替他在美国

只是少了一点自我在
 在美国能有像你这样

，法师让他在英国
 及神教混同，克博士
 法师允许，可以带
 心，对师父尊敬。以

士将禅七开示，释
 成书出版，书名为《
 是法师对方法的譬喻
 扇子上，不是用扇
 而是应该用扇子轻
 的羽毛是不会动的，

ent Press 负责发行
 悟的诗偈》(The Po
 aith in Mind); 《摩
 为又一英文著作。◎

——圣严法师传》第
 书店 2010 年 2 月
 禅寺佛经流通处有

Diario di Taiwan

Formato: Moleskine, watercolour album 30x21 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite, aniline, pennarelli, collage.

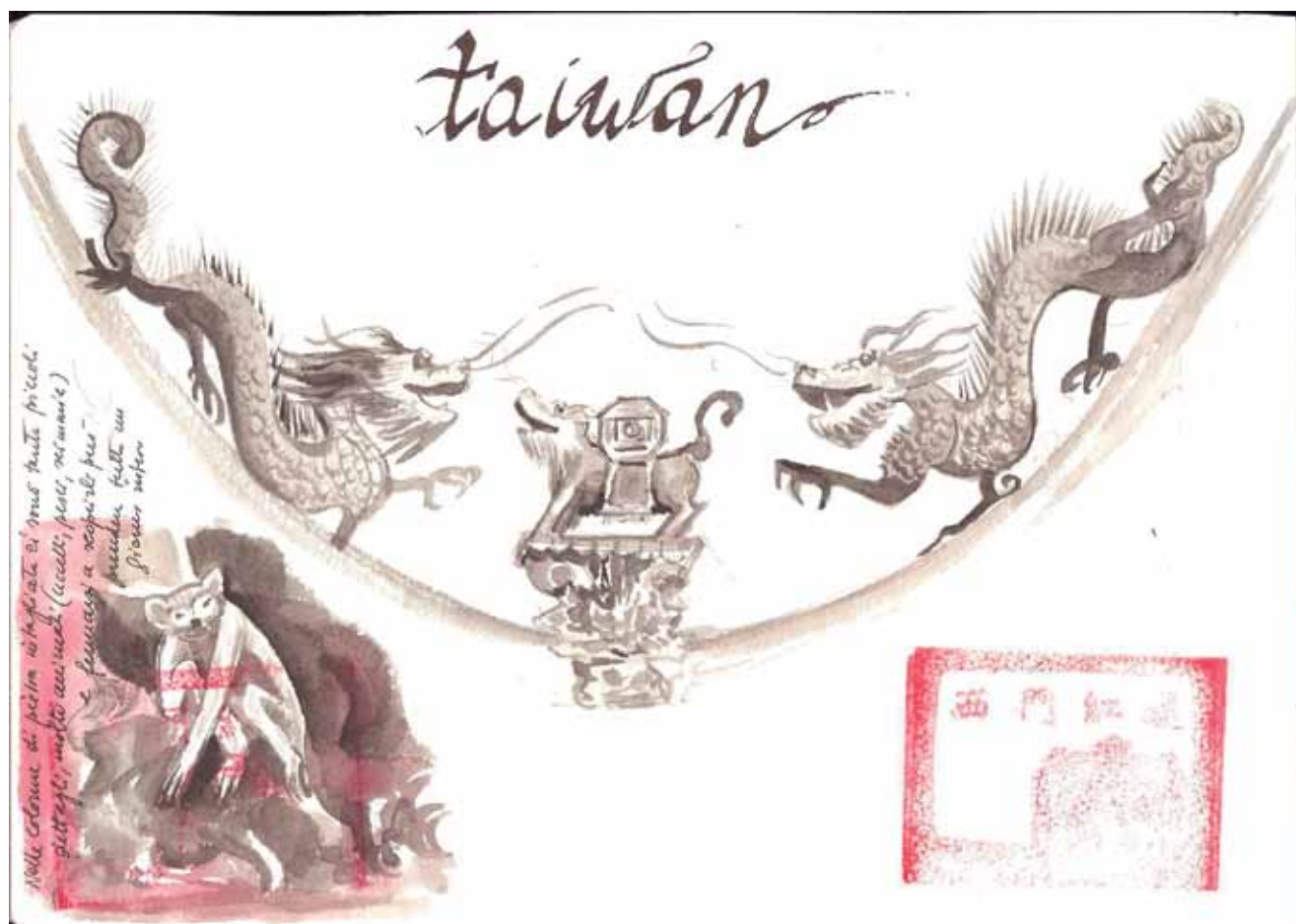
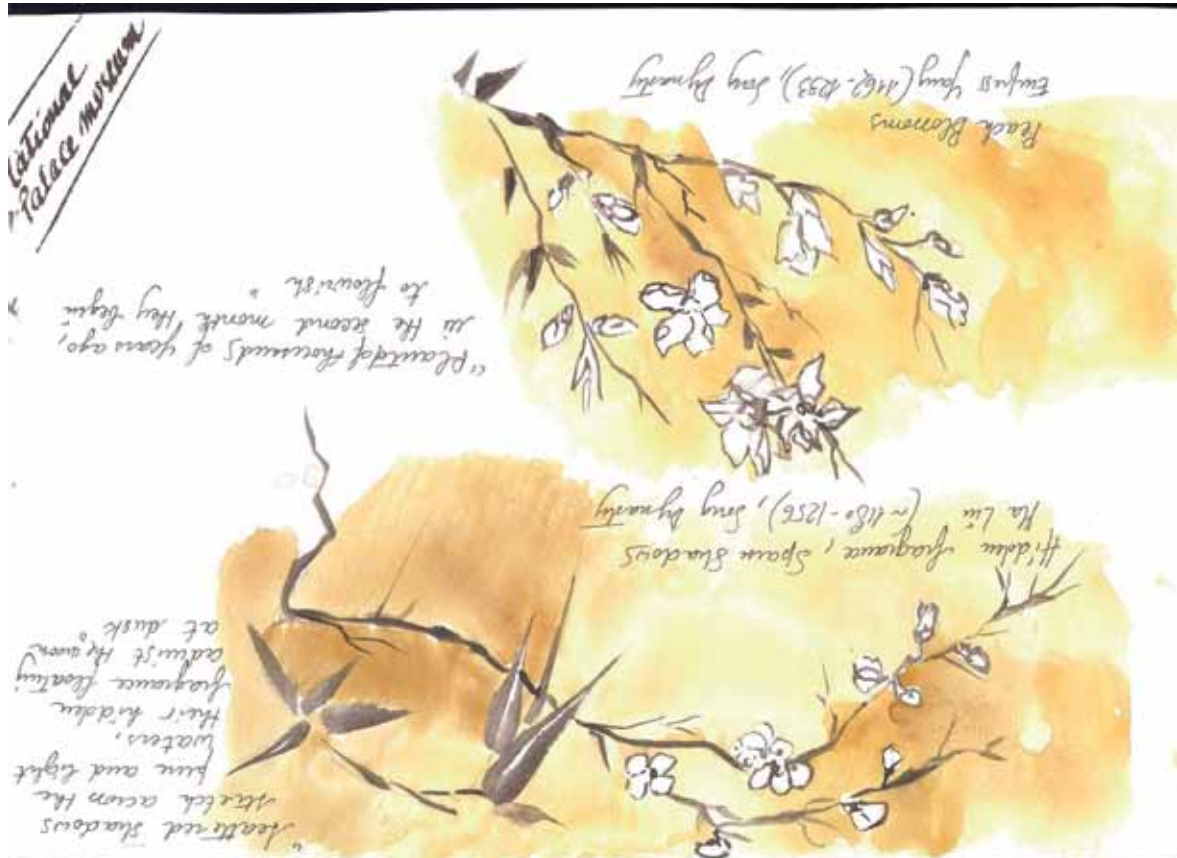


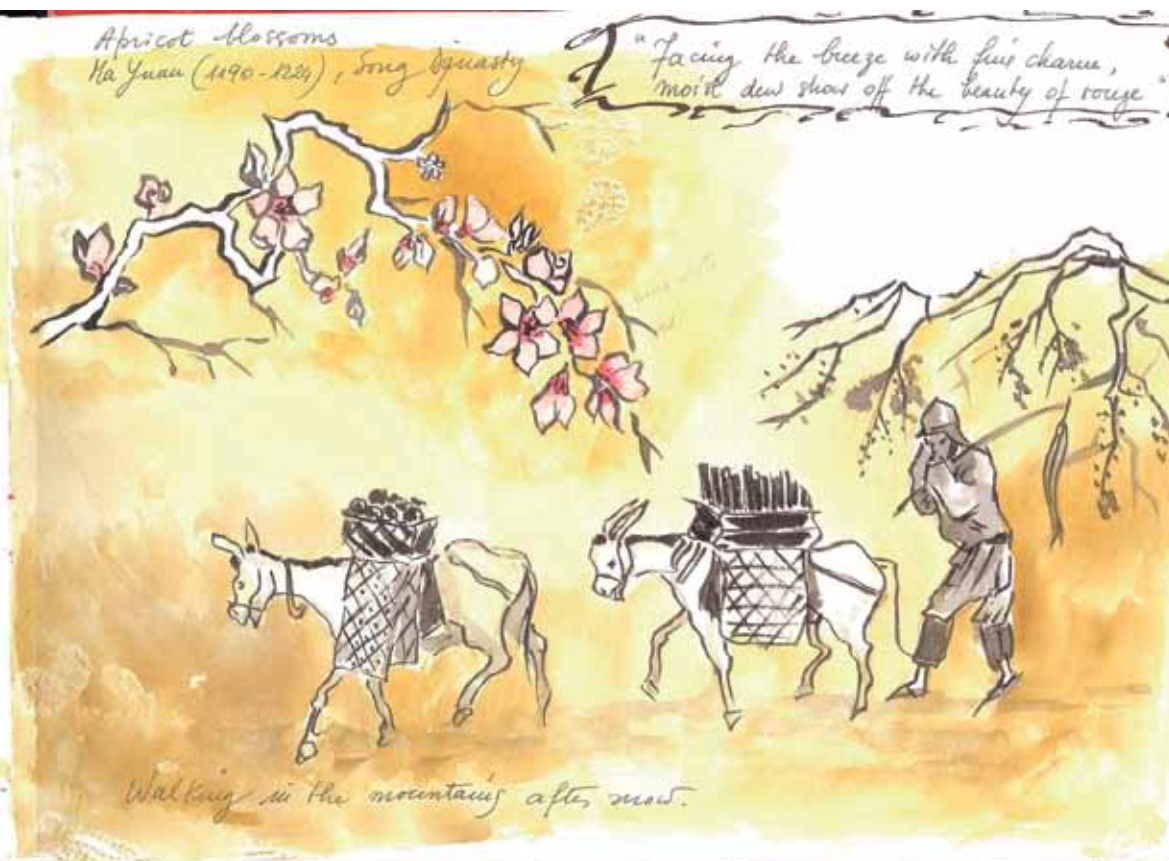
Fig. 46. Pagine 1-3-5. Le lanterne di notte con le loro luci rosse e gialle ritagliano cerchi colorati nel nero scuro del cielo. Fluttuano leggere come enormi lucciole in danze silenziose.





“Scattered shadows stretch across the pure and light waters, their hidden fragrance floating amidst the moon and dusk” (Hidden fragrance, Sparse shadows, Song Dynasty).

Fig. 47. Pagine 6-7 e 8-9 National Palace Museum, Taipei.



“Facing the breeze with fine charm, moist dew show off the beauty of rouge” (Apricot blossoms, Song Dynasty)

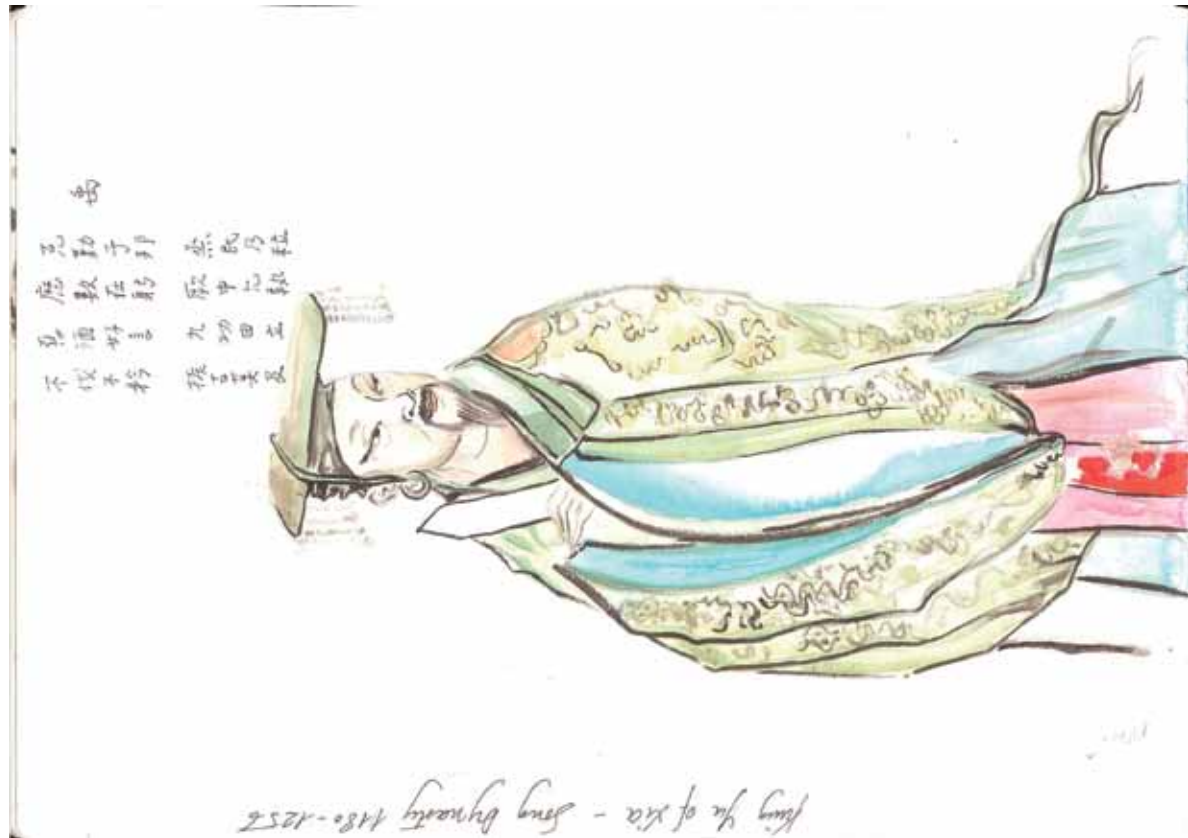
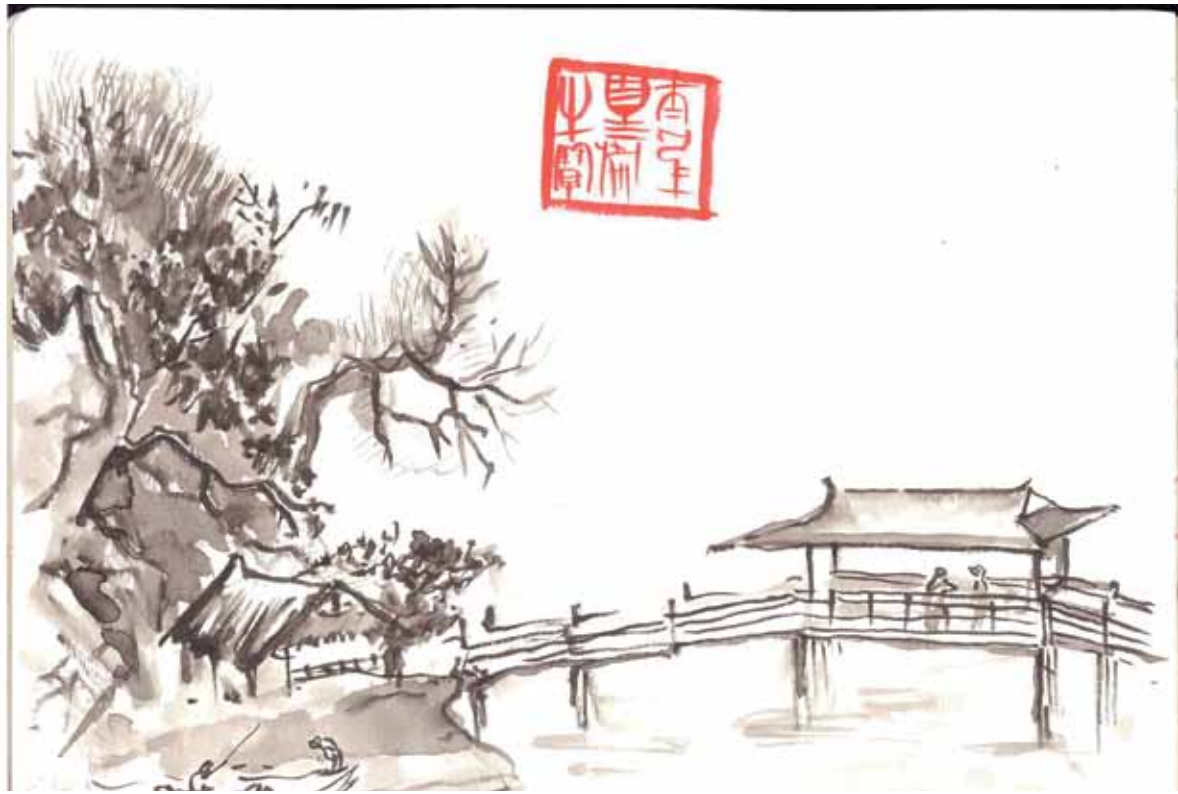
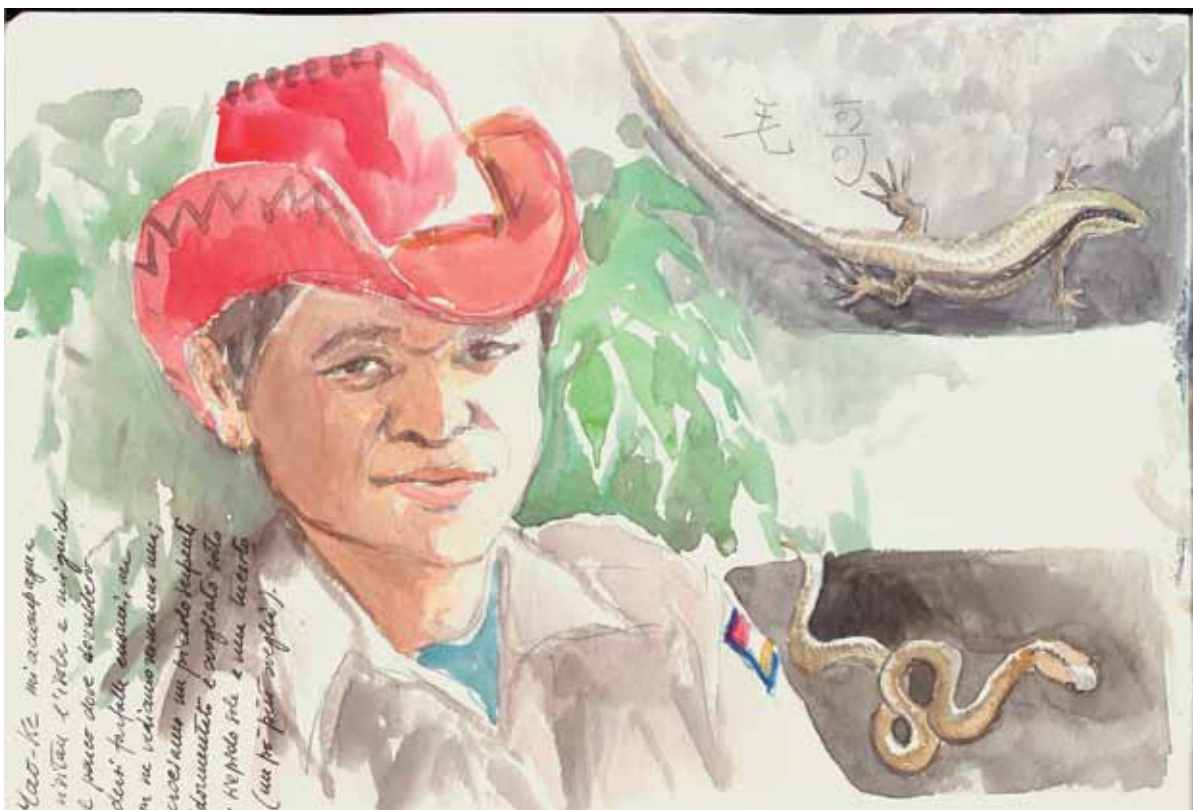
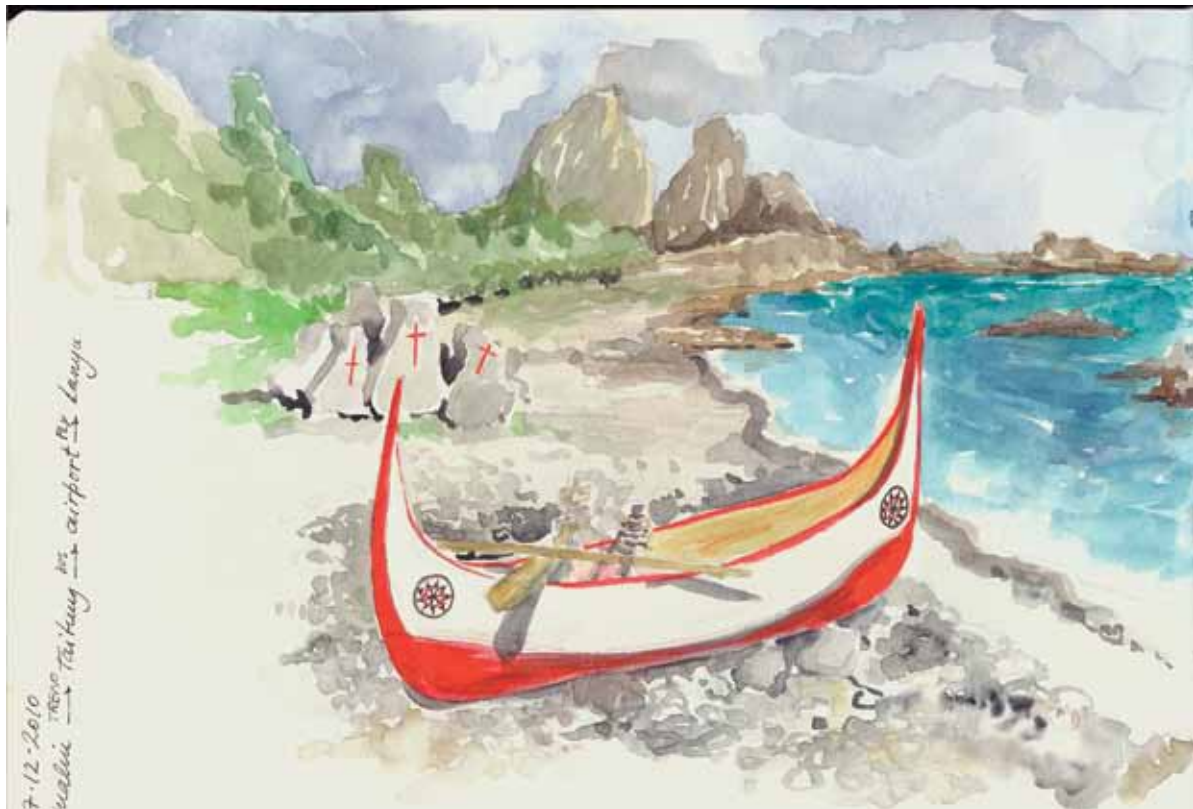


Fig. 48. Page 10-11 e 12-13 National Palace Museum, Taipei.

宋夏珪 溪山清遠



Painted pottery figure of a court lady. Tang Dynasty (618-907)



L'isola, di soli 4 km² ha qualcosa di selvaggio, nella natura ancora per poco, ma soprattutto nel carattere delle persone, nel loro modo aspro, più restio e brusco di comunicare.

Mao-ke mi guida a visitare la piccola isola.

Fig. 49. Pagine 14-15 e 16-17 Lanyu Island (Orchid island)



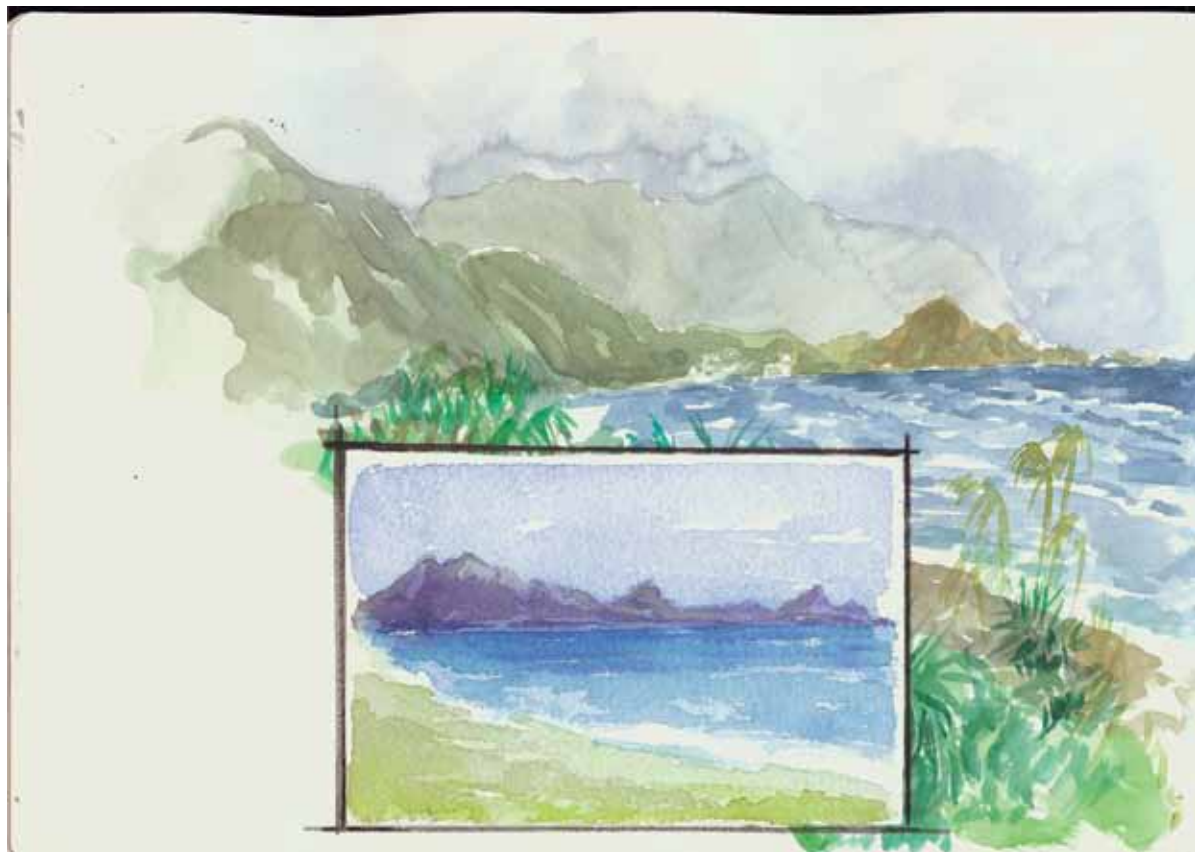


Fig. 50. Pagine 18-19 e 20-21 Lanyu Island.



Per tutte le cose si trovano capre
e caprioli, in realtà non sono
selvaggi, vivono su un taglio diverso
delle rocce e questo modo che apper-
tengono a qualche. Le capre si trovano
piccolo con striscia spessa nelle
rocce, i caprioli si discendono in
la espansione, come questo che è ricco
sto parecchio a "più"...





Fig. 51. Pagine 22-23 case semisotterrate per affrontare i tifoni e 24-25 immagini di come l'isola era negli anni '60.





Fig. 52. Pagine 26-27 Anping, Matsu temple e 28-29 interno del tempio.

Nove tartarughe in pietra
reggono delle steli che risalgono
alla dinastia Ming



Chiean Towers (Fort Proventia)
Tainan

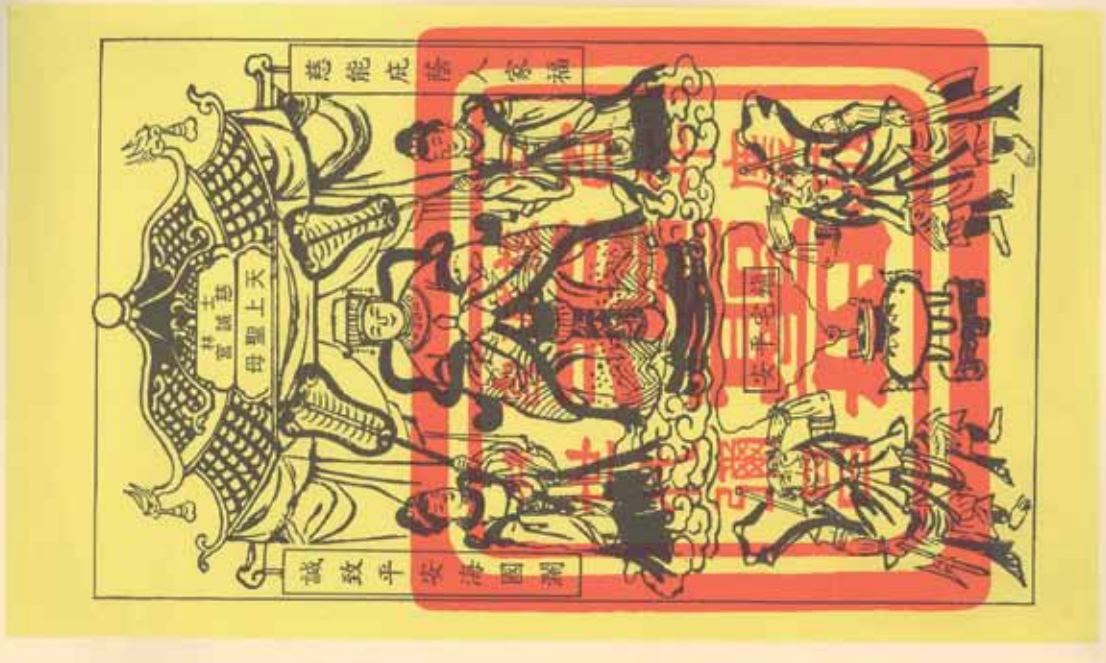




Fig. 53. Pagine dal diario di Castellfollit

II.4 - Diario di Castellfollit de la Roca
(febbraio-marzo 2011)

Formato: Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite.



Fig. 54. Pagina iniziale dal diario di Castellfollit.

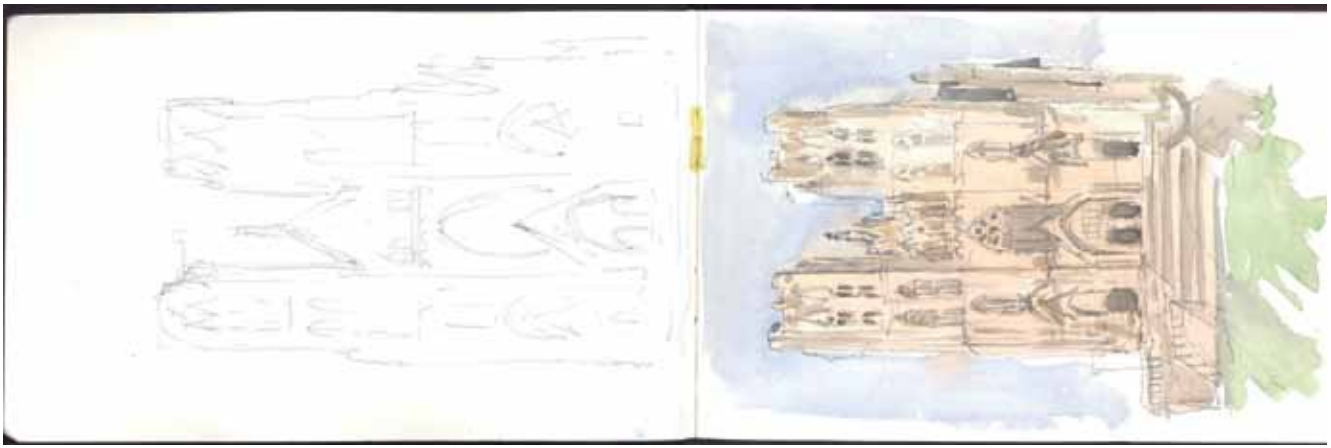


Fig. 55. Pagine dal diario di Bruxelles.

II.5 - Diario di Bruxelles (marzo 2011)

Formato: Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite, pennarello seppia.



Fig. 56. Pagine dal diario di Bruxelles. La luce è sempre di un color pastello delicato. Gli edifici decorati ritagliano le loro silhouettes nel cielo.

II.6 - Diario di Lisbona (marzo 2011)

Formato: Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite, pennarello.

In poco tempo si arriva da Porto a Miramar, c'è una chiesa piccola quasi dentro l'oceano... le onde sono forti, contro la roccia e le pareti si trasformano in mille goccioline.

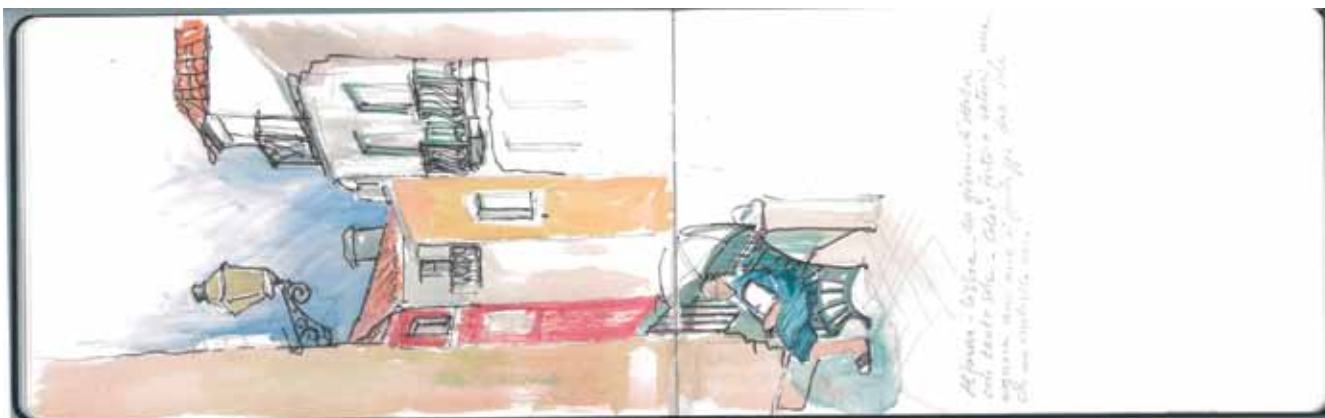


Fig. 57. Pagine dal diario di Lisbona.

II.7 - Diario di Palma (aprile 2011)

Formato: Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite, pennarello seppia.

Le rondini giravano già nei pomeriggi profumati d'aranci a palma, in quelle stradine di tufo giallo che mi ha ricordato tanto lecce, non ancora intristite da enormi strutture alberghiere decadenti e arrugginite... il treno che lentamente sotto un sole soporifero serpeggiava tra alberi d'arancio e limone nel tragitto tra Palma e Soller.



Fig. 58. Pagine dal diario di Palma.



Fig. 59. Pagine dal diario di Malta.

II.8 - Diario di Malta (aprile 2011)

Formato: Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

Tecniche: acquerelli, grafite.



Fig. 60. Pagine dal diario di Malta.



II.9 - Diario di Modica (Sicilia, luglio 2011)

Formato: Moleskine Japanese Book, 48 accordion pages, size A5, paper 200 gr/m²

Colori caldi ricordi sbiaditi atmosfera carica di storia e passato. Gli acquerelli conservano tonalità calde e delicate come ricordi lontani, per rappresentare ricordi sbiaditi, la atmosfera carica di passato e storia. Mentre l'esperienza della luce è accecante e solo si può rendere nella sua brillantezza con le foto.



Fig. 61. Pagine dal diario di Modica.



Fig. 62. Fotografie della flora di Modica, dal diario di Modica.



Fig. 63. Fotografie dal diario di Modica.



Fig. 64. Pagine 3-4-5-6.

"Chitarre di sicale sulla scia" S. Quasimodo



Profumo di salvia e mentuccia selvatica, lentisio fresco e oleandri rom-
bano leggero di acqua che scorre e costante di difaticabili sicale-



Fig. 65. Pagine 7-8-9-10.

Marta disegna
si ferma in
riposo e mi
racconta che
l'orologio è
fermo da due
mesi, non si
riesce a trovare
sul posto di
riparazione.

Castello

Chiesa di S. Pietro
Stimolava la facciata
a colori mielati, mentre
le figure e i colori si
sono saturati, ora
solo tinte
calinate all'ombra
con un colore
suro-grigio



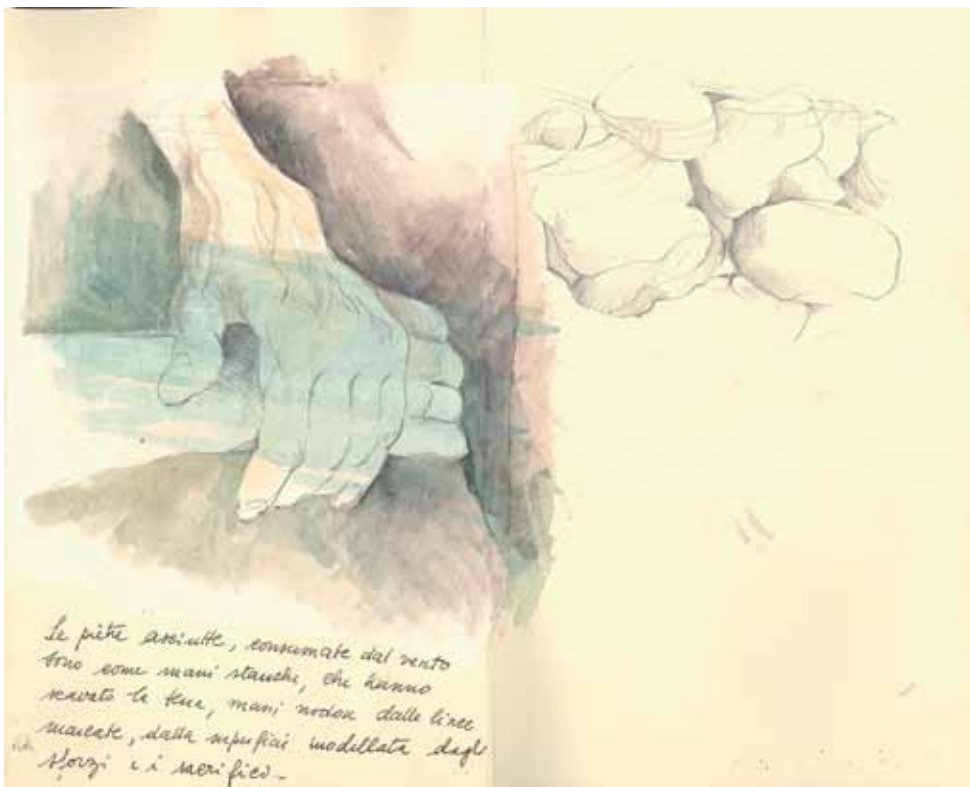


Fig. 66. Pagine 11-12-14-15.





Fig. 67. Pagine 16-17-18-19.



Le pietre assiate, consumate dal vento
sono come mani stanche, che hanno
scavato le loro, mani nodose dalle linee
suarate, dalla superficie modellata degli
Hozzi e i meri fies.



II.10 - Diario di Torre Guaceto (Puglia, agosto 2011)

Formato: 15x15 cm, carta fatta a mano 300gr/m²

Tecnica: acquarelli

La campagna a mezzogiorno è satura di colore.

L'aria calda impregna tutte le cose, si fa respirare con difficoltà. Tra il marrone terra bruciata, ossidato, carico di rosso, il verde pieno dei fichi d'india alla ricerca del suo verde opaco dalle tonalità azzurre, lo stesso sole che dà alle lunghe foglie dentellate la loro trasparenza di ambra verde.



Il mare è poco lontano, non si vede dalla campagna, ma si sente nell'aria profumata di salsedine.

Profumi estivi misti di finocchietto selvatico, melone maturo, basilico e terra.

Campagna alle 8 di mattina, ombre lunghe sulla terra rossa intensa, siena bruciata, ombre azzurre e aria sospesa e silenziosa.

Fig. 68. Pagine 1-2-3.



Fig. 69. Pagine 4-5-6-7.





Fig. 70. Pagine 8-9-10-11.





Fig. 71. Pagine 1-2-4

II.11 - Diario di Lecce (Puglia, agosto 2011)

Formato: 15x15 cm, carta fatta a mano 300gr/m²

Tecnica: acquarelli

Il centro storico racchiude tantissimi ricordi dell'infanzia.

Lo rivedo dopo tanto tempo, la sua aria calda e la pietra tufacea gialla ricorda la Sicilia. Le pareti consumate, scolpite e mangiate dal tempo sono quelle di sempre.

Cieli di cristallo, ho ricordi nitidi di pezzi di cielo trasparente che appaiono tra i vicoli stretti e contorti.

Tra i vicoli sparpagliati e labirintici della parte storica alzo la testa per un momento e mi colpisce il colore di un azzurro intenso del cielo, ritagliato dalle pietre di tufo dal color misto arancio-pesca, dai muri scrostati e dai licheni giallo-verdognoli che sempre si formano sulle pietre grigie.

Quel contrasto di colori, caldo-freddi mi colpisce, e ogni volta che il cielo appare simile, terso e saturo come solo nelle giornate di inverno riesce ad essere, immagino che sia di cristallo...





Fig. 72. Fotografie dal diario di Lecce e dintorni.





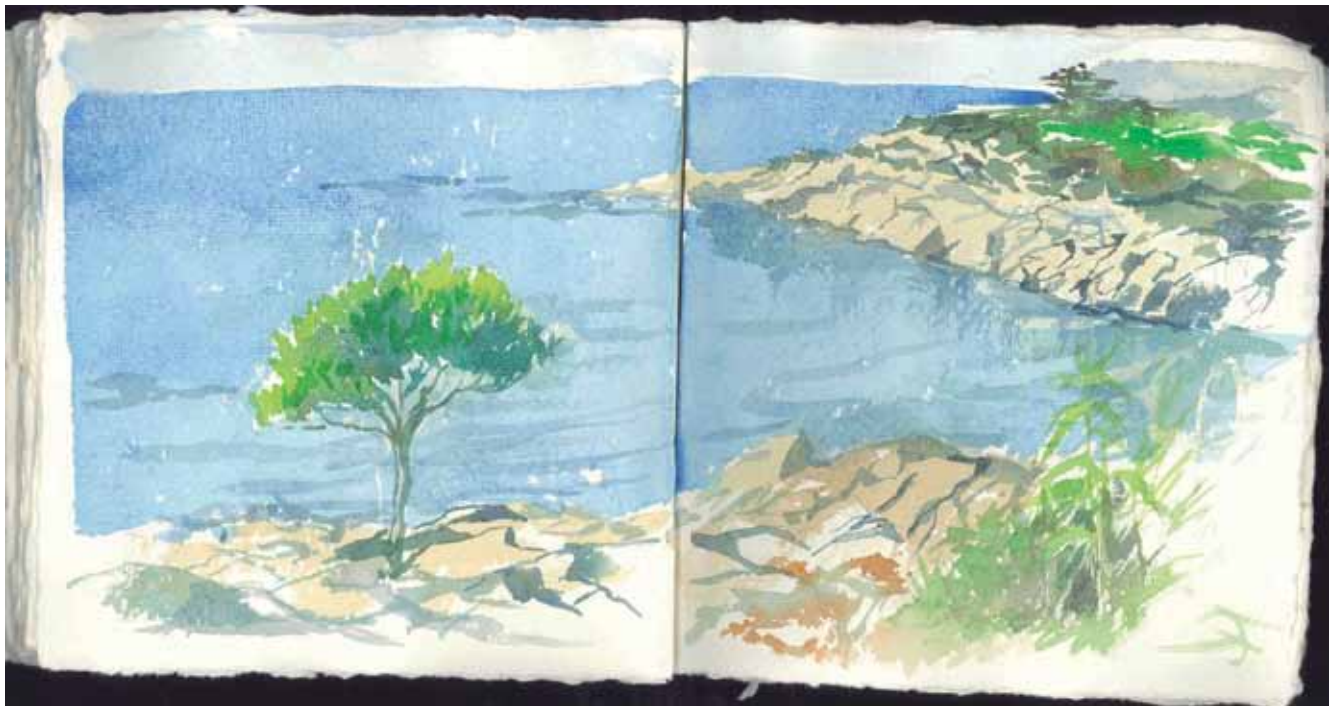
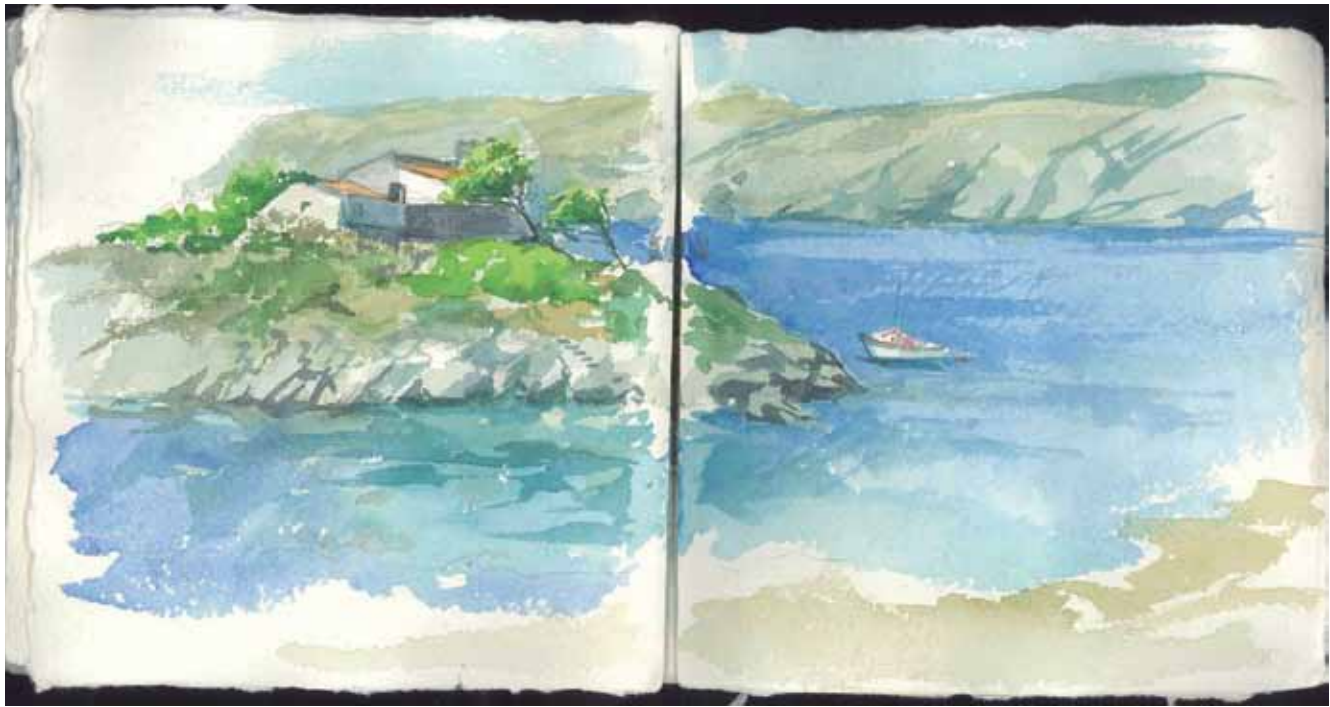
Fig. 73. Pagine dal diario di Giovinezza.

II.12 - Diario di Giovinazzo (Puglia, agosto 2011) e Cisternino (Puglia, agosto 2011)

*Formato: 15x15 cm, carta fatta a mano 300gr/m²
Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.
Tecnica: acquarelli*



Fig. 74. Pagine dal diario di Cisternino.



Una giornata di sole, silenzio di prima mattina.

La superficie del mare quasi immobile, coperta da un velo di porporina, riflette con migliaia di luccichii la luce intensa.

I miei occhi si riempiono di questo luminoso paesaggio, vorrei subito fermarlo, conservarlo con i colori.

Scelgo i fogli porosi della carta indiana fatta a mano, assorbono bene l'acqua e i pigmenti rimangono ancora vivi.

Lo scambio silenzioso è solo quello tra il pino sulla costa e la mia mano che lo schizza, tra il sole che brucia sulle spalle e il pennello che sfiora la carta per riportare il verde chiaro della chioma del pino, il verde più azzurro delle parti in ombra.

Le ombre sono azzurro, violette.

Fig. 75. Pagine 1-2-3-4.

II.13 - Diario di Cadaqués (settembre 2011)

Formato: 15x15 cm, carta fatta a mano 300gr/m²

Tecnica: acquarelli



La giornata è gonfia di umidità.

Le nuvole sono di un grigio plumbeo e pesanti, quasi si confondono con il mare.

Non c'è quasi orizzonte.

La carta fatta a mano per l'acquerello assorbe l'umidità e la salsedine e quando passo il pennello intriso di grigio, il colore si diluisce e si annulla.

Sento freddo, quella sensazione che scava nelle ossa e scende nel profondo. Metto un po' di malva, che riflette la sensazione di incertezza e di paura che mi trasmette il tempo. Nel dipingere il paesaggio, integro il freddo con tutte le informazioni che provengono dagli occhi, il fastidio ai reni, la sensazione di pesantezza riflessa nel paesaggio.

Mesco blu cobalto con terra di Siena bruciata.

Fig. 76. Pagine 5-6.



Arriviamo nei 40° greci, strade deserte nel primo pomeriggio. Ci fermiamo a mangiare un'insalata greca, della feta dal sapore pungente all'ombra di una magnolia, accompagnati dalle cicale.

Fig. 77. Fotografie di dettagli, Peloponneso.

II.14 - Diario del Peloponneso (agosto 2012)

Formato: 15x15 cm, carta fatta a mano 300gr/m² e Moleskine, watercolour album 13x20 cm, 200 g/m², cotton fiber cold pressed on th both sides, acid free, neutral Ph.

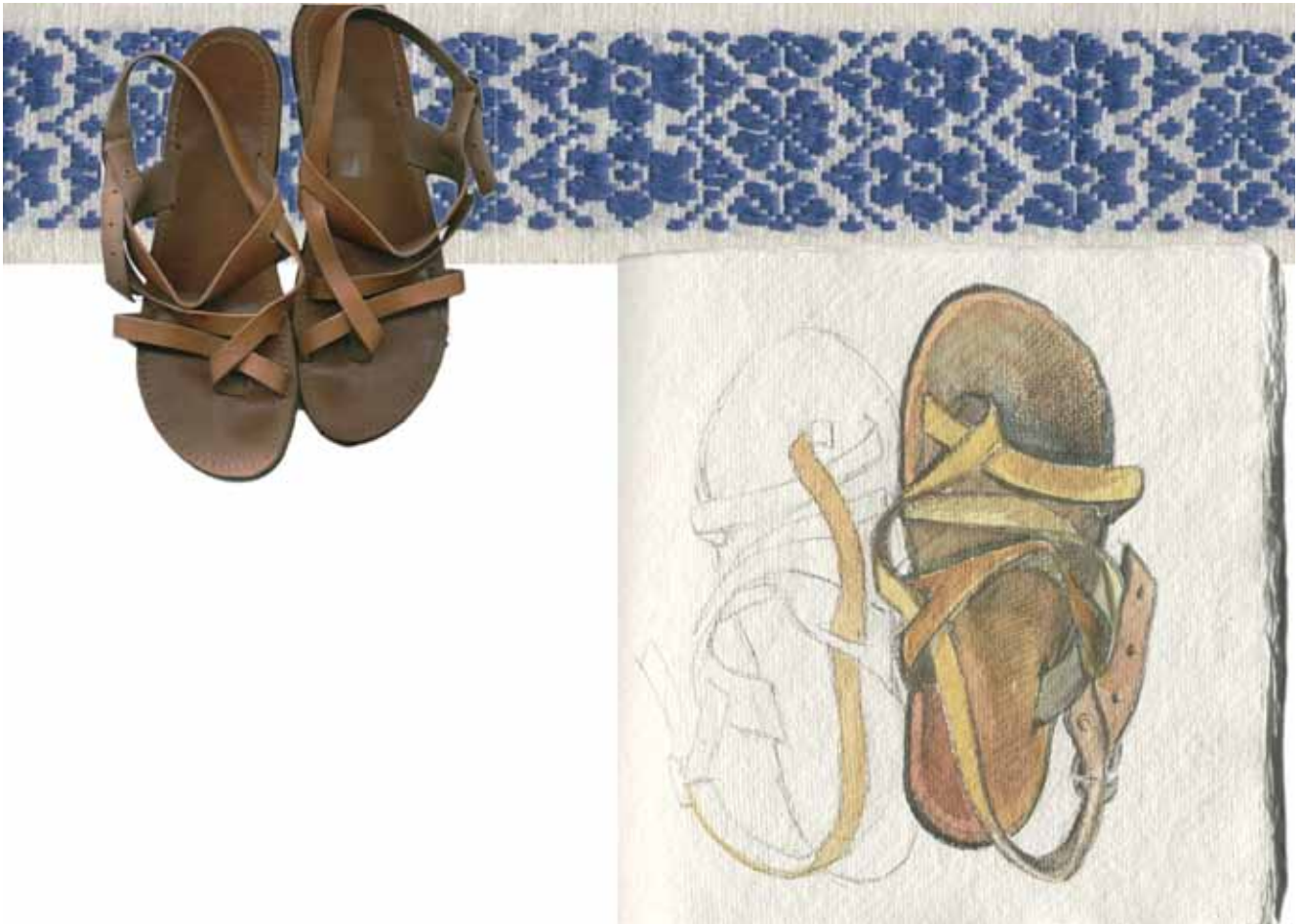
Tecnica: acquarelli, collage digitale, oggetti

La Grecia, con i suoi colori che riempiono gli occhi, i profumi di salsedine e anguria, le orazioni cantate da voci profonde vicino alle chiese, è un insieme di sensazioni che assalgono di colpo tutti i sensi. È difficile allora racchiudere tutte queste emozioni in un solo linguaggio, non bastano solo le parole, non bastano solo i disegni, non bastano solo le fotografie.

La memoria si costruisce anche con gli oggetti trovati sul posto, frammenti sparsi che tessono ricordi. Le fotografie catturano l'immediatezza di un momento e a volte sono più pratiche per appropriarsi di un colore e di un paesaggio se il tempo a disposizione non è sufficiente per abbozzare un acquerello. Inoltre, gli acquerelli difficilmente rendono la brillantezza di colori saturi come l'azzurro, il giallo, l'arancio.

Il diario di questa parte della Grecia così vicina nello spazio, ma allo stesso tempo così lontana nelle abitudini e costumi, raccoglie allora non solo disegni abbozzati velocemente sotto il sole estivo accecante, ma anche oggetti e fotografie che servono a dare supporto ai disegni.





A piedi al confine tra terra e mare.



All'ombra di un pergolato di glicine e bouganville, nel silenzio rumoroso dell' cicale, un primo pomeriggio assolato.



Pylos al tramonto. L'umidità è altissima, i fogli si impregnano di salsedine, sono saturi di umidità e acquerelli.



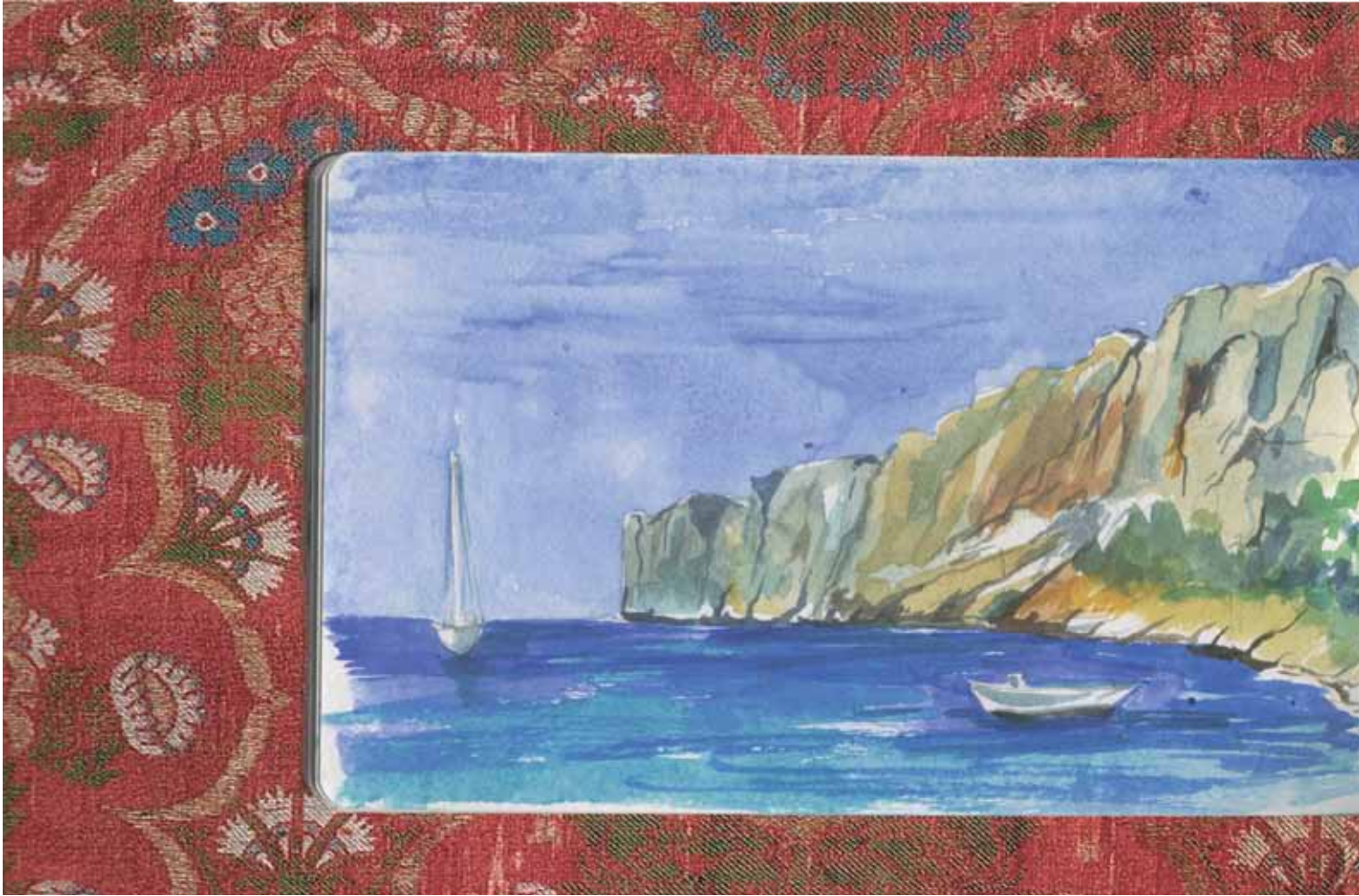
A quest'ora le montagne sfumano nella distanza in trasparenti tonalità azzurre.



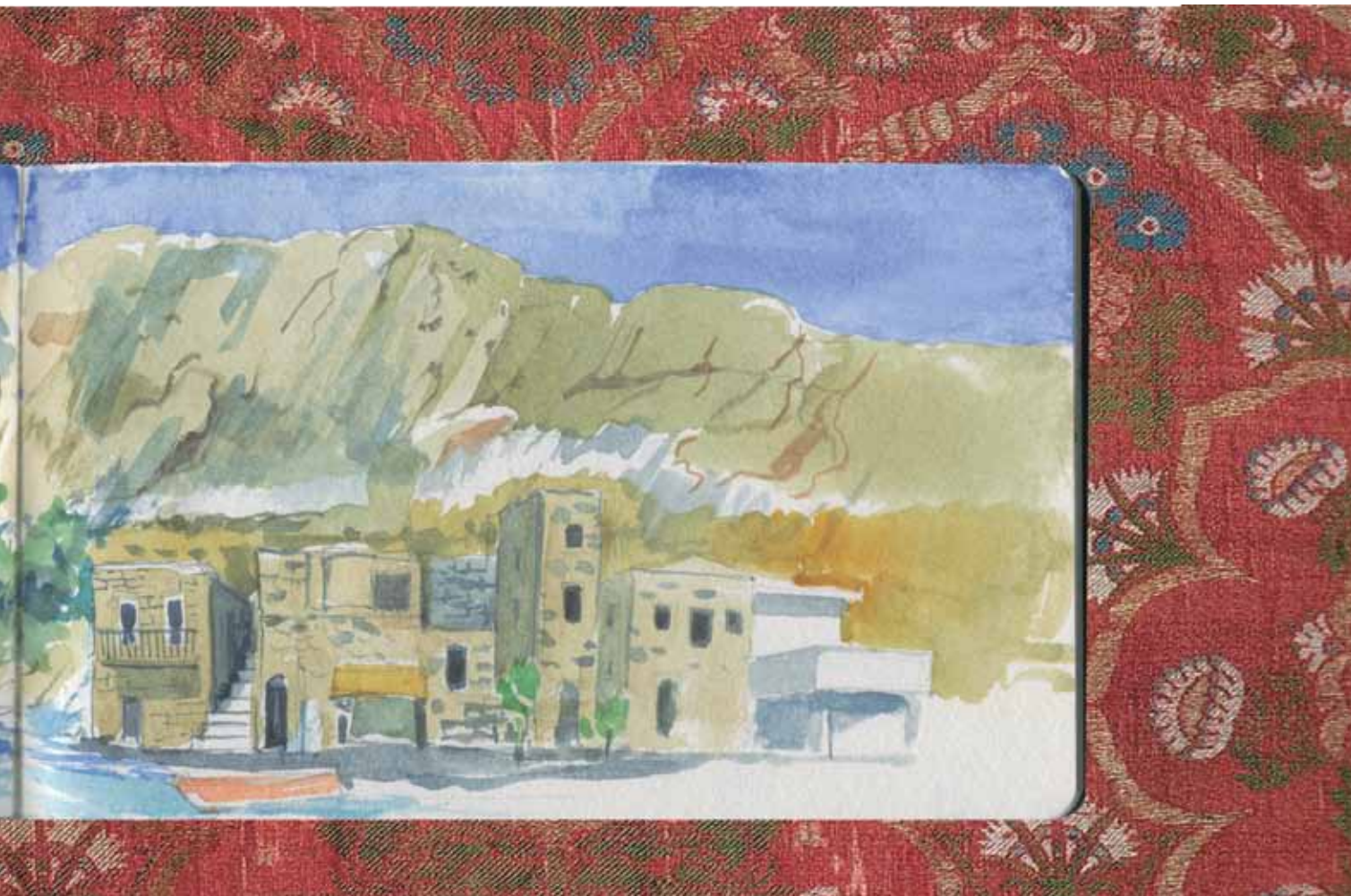
Spiaggia di ciotoli rotondi e bianchi, che si alternano a conchiglie.



Gerolimenas, falesia sul mare al mattino. La roccia è dorata e contrasta con l'azzurro intenso del mare.



Verso la punta del Peloponneso, muretti in pietra, arbusti senz'ombra. Il paesaggio è aspro e asciutto.



Gerolimenas, rumore del mare tra i ciotoli, costante e leggero sembra un respiro.



Il paesaggio è brullo, assolato, dorato, profumato di timo e mandorle amare. Gli ulivi sono piccoli dal verde intenso.

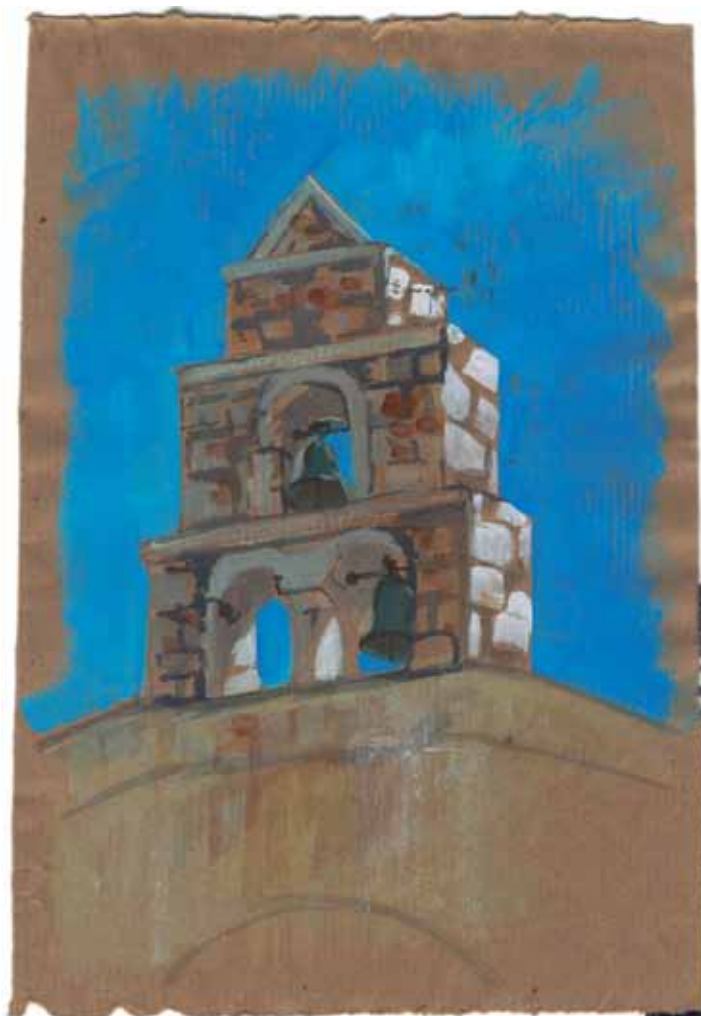




Basta una maschera per aprire le porte di un mondo nascosto a pochi metri dalla terra, immersa nell'acqua sento solo il rumore del mio respiro, a volte mi immergo, e risalgo lentamente verso la superficie di cristallo.



Trovo sul fondo ancora meravigliose stelle marine laccate di rosso, scheletri di riccio dalla simmetria perfetta, esili granchi si nascondono velocemente.



Azzurro cobalto del cielo, mi lascio guidare dal suono di alcune campane che riecheggiano il mattino presto. Non c'è ancora nessuno in giro, in un vicolo stretto c'è una chiesetta bianca dalle ombre azzurre, l'intonaco è scrostato e crea fusioni di colori con il marrone delle pietre.



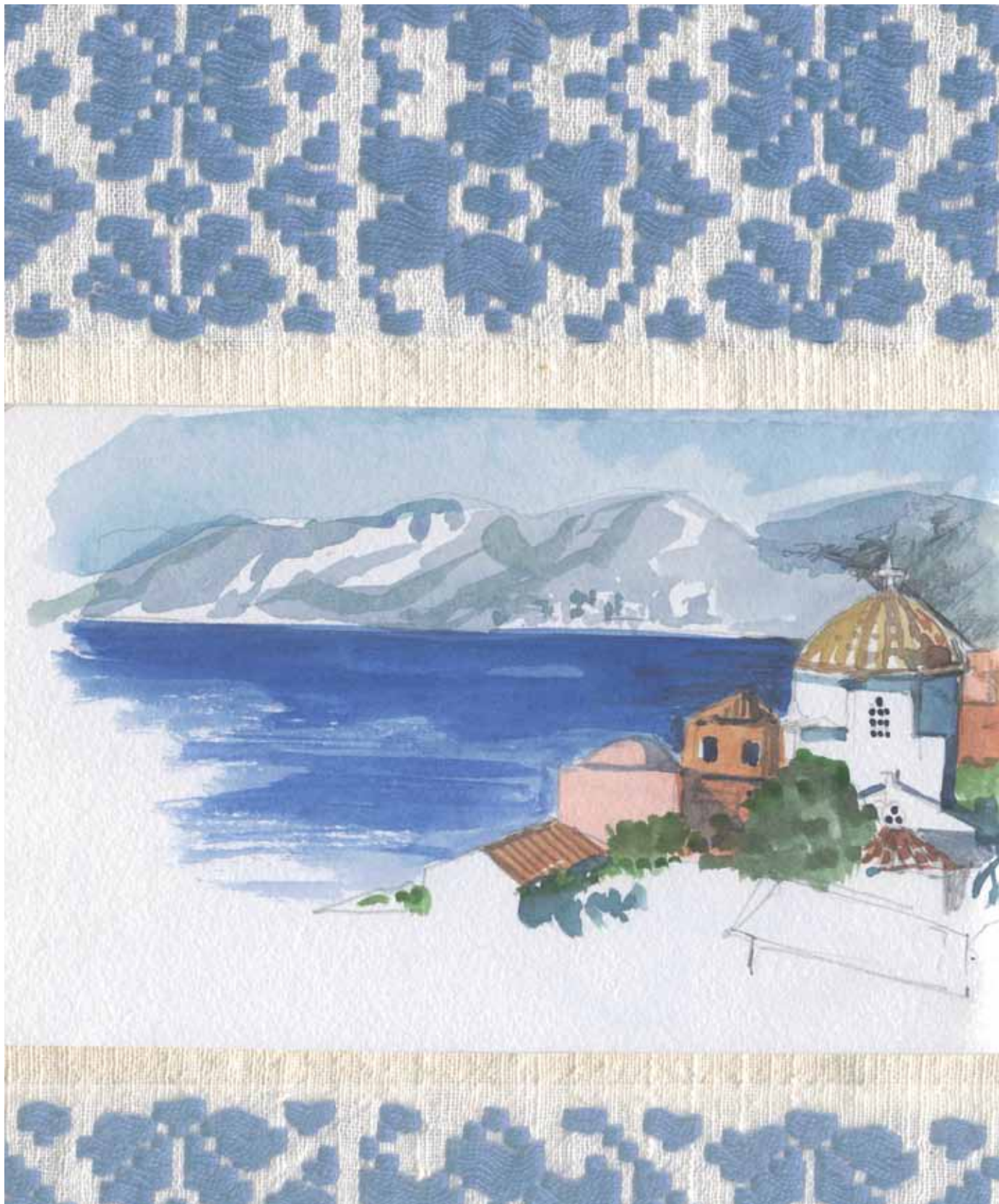
*Mi siedo per cercare di catturare la brillantezza di questo bianco,
accompagnata dal profumo di incenso.*



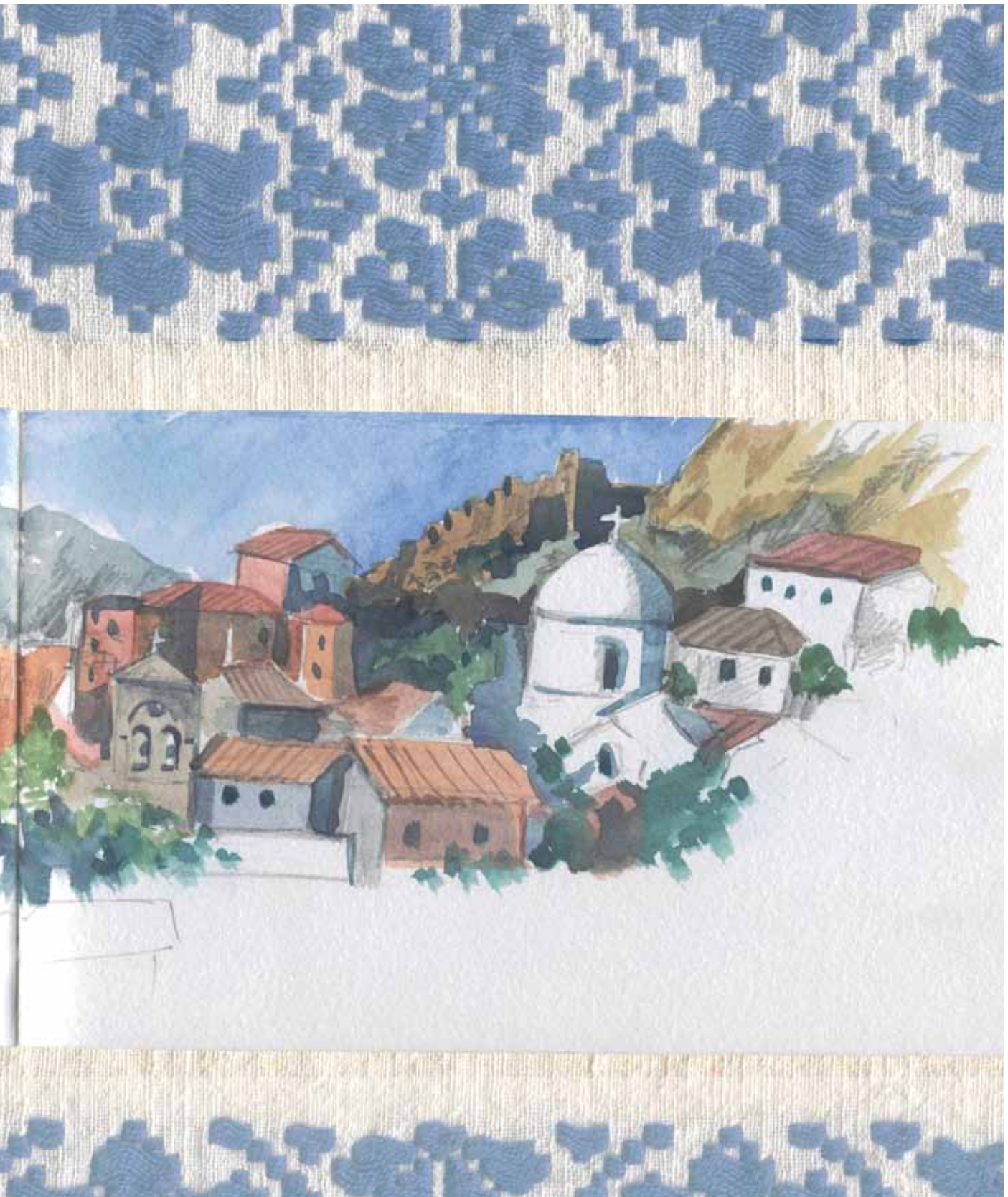
L'acqua è di una trasparenza sorprendente e passa attraverso tutte le sfumature dal blu cobalto al verde smeraldo, al celeste.



Sapore dolce dei ricci, pungente delle sardine arrosto, consistenza e tenerezza dei tentacoli di polpo arrostiti, cetrioli dal sapore fresco, origano, pomodori rossi e dolci, sapore acido e profumato di menta della salsa tzatziki.



Monenvassia nel tardo pomeriggio. Sul bianco dell'intonaco le ombre sono azzurre.





Monemvassia, sette del mattino. Dalla chiesa arrivano voci e canti profondi che si ripetono al tocco di campane. È difficile rendere l'azzurro trasparente delle ombre di prima mattina.



I canti e le preghiere miste al profumo di incenso soffiano tra i vicoli e nella piazzetta come un vento leggero di prima mattina.



Alle sette del mattino il sole è già alto. Silenzio, qualche rumore di barche lontane. La pietra delle case è di un arancio intenso, rosa e dorato.



Verso sera, cielo nuvoloso, le ombre azzurre di prima mattina si sono perse, è tutto avvolto da un velo grigio. Solo l'erba è ancora di un giallo intenso.



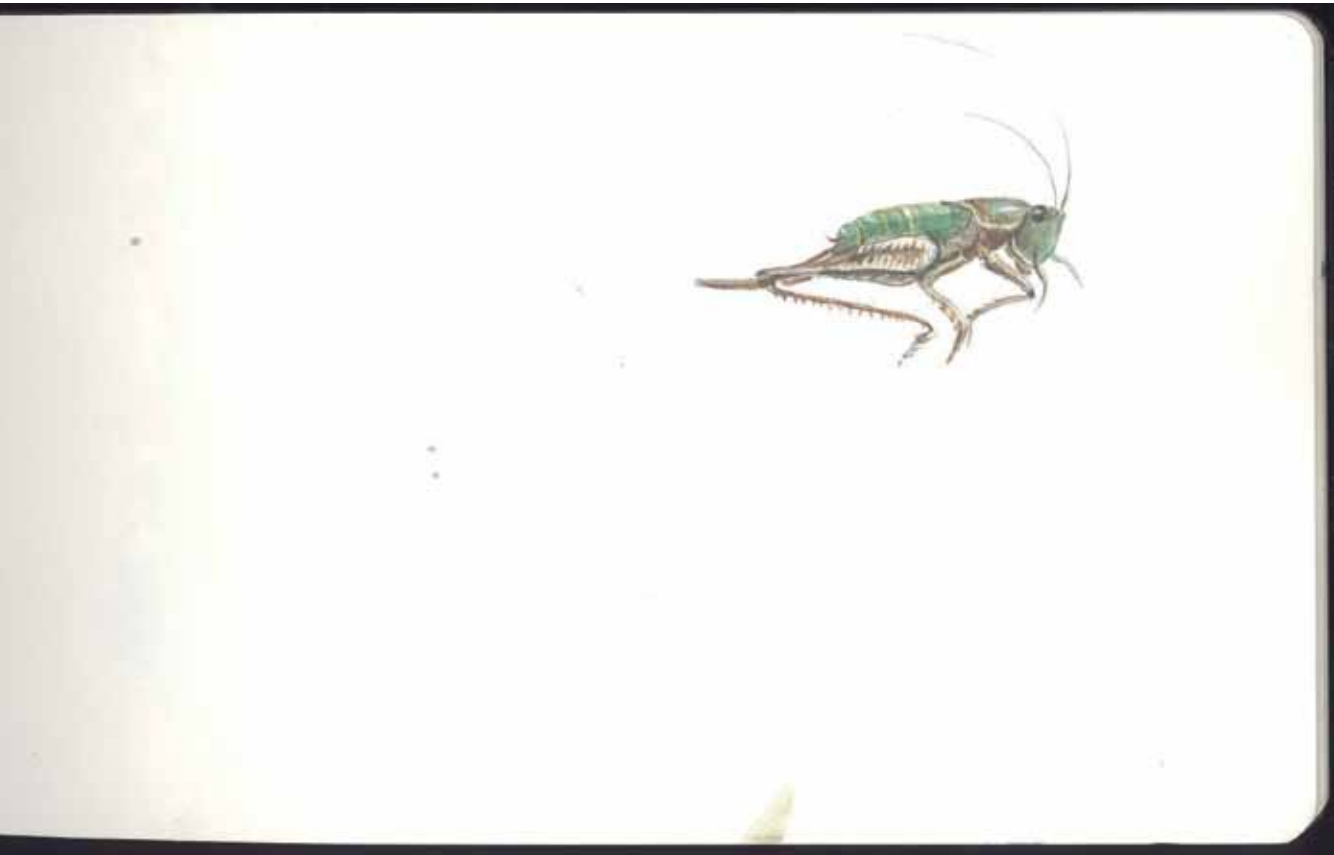


La luce che filtra attraverso pergolati di bouganville, viti e glicini mi affascina. La luce si riflette in centinaia di piccole macchie in movimento di colori, ombre azzurre danzano sul pavimento.





Nel paesaggio arido e color ocre alcune piante sembrano coralli, però secchi e senz'acqua.





I colori dei fichi d'india contro l'azzurro del mare sono brillanti. Insieme al profumo di salsedine si mescola quello dei fichi.





Entro in una chiesa ortodossa alla fine di una lunga passeggiata sotto un caldo asfissiante. Di colpo una sensazione di freschezza, la chiesa ha pareti spesse e poche finestre strette e allungate, e si difende dal caldo infernale che c'è fuori. Vengo assalita dal BLU.

Un blu cobalto che mi accoglie, come le braccia del Cristo Pantocreatore dagli occhi enormi che mi osserva dall'alto della piccola cupola decorata. Tutto intorno, le pareti e il soffitto, è bagnato da un blu meraviglioso, di quelli riservati al divino, di quelli che emanano freschezza. Ed effettivamente questo colore accentua la sensazione di refrigerio che si prova nel passare dall'esterno all'interno.



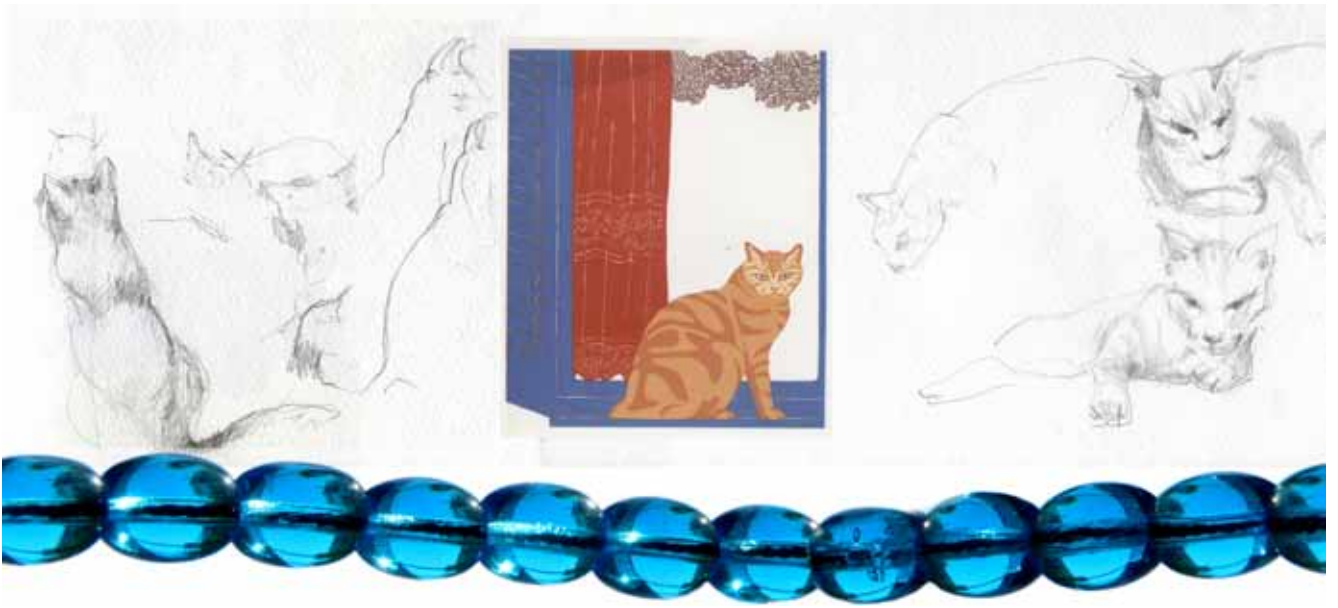
Le forme eleganti delle mani, delle vesti, i visi stereotipati ed espressivi delle madonne: mi assale il desiderio di disegnare, seguire con la matita il profilo di questi disegni, vorrei rendere lo stesso blu e le stesse ombre. Vorrei disegnare tutto.

Questa volta però non uso né matita né pennello, rimango là in mezzo, impregnata dal colore, ricaricata, rinfrescata.

All'uscita, per il desiderio comunque di fissare quella meravigliosa sensazione, abbozzo due visi.



Il tempo silenzioso e lento dei gatti.





Dalla nave, in lontananza le montagne sempre più diluite nell'azzurro. Verso il tramonto.





Bison bones



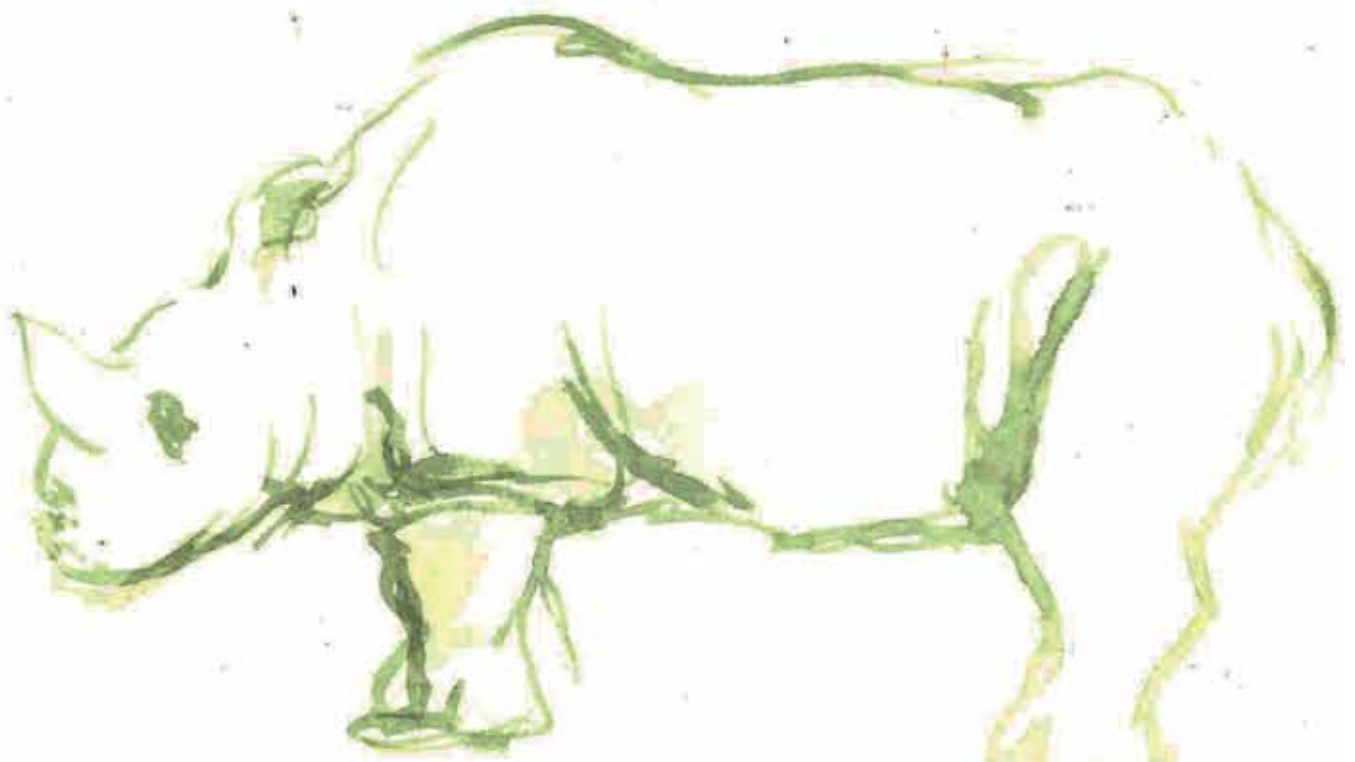


Phoca vitulina





Phacochoerus africanus





Cap III

Il viaggio all'interno dell'anima: i diari intimi



Fig. 1. Dal diario *Carthographie de ma naissance*.



Fig. 2. Madalaine de Scuderie, *Carte du tendre* [in *Clélie, histoire romaine* (1654)
Paris: Augustin Courbé]



Fig. 3. Dal diario di Frida Kahlo. Spesso i disegni non sono realizzati razionalmente, ma nascono da macchie o scarabocchi creati liberamente. La macchia della pagina a sinistra è usata per disegnare un piede.

III.1 - I diari intimi

Di viaggi “intimi” parla Virginia Wolf: scrive di ricordi, di sensazioni, di pensieri mentre si sposta nel nord della Francia o nella stessa Inghilterra. Sono piccoli tragitti, dove c’è sempre uno sguardo rivolto verso l’interno della persona.

Un diario, arricchito giorno per giorno da riflessioni, pensieri sparsi e bozzetti, costituisce un vero autoritratto di una persona. Ci sono diversi artisti che hanno realizzato diari intimi.

L’artista messicana **Frida Kahlo** realizzò un diario illustrato¹ negli ultimi dieci anni della sua vita, dal 1944 al 1954, con l’intenzione di non renderlo pubblico, infatti rimase custodito per circa quarant’anni. Leggere il suo diario è senza dubbio un atto di trasgressione, perché costituisce l’espressione più intima dei sentimenti dell’artista. Tuttavia leggerlo apporta un nuovo punto di vista per comprendere l’arte e la vita di quest’artista messicana, anche se molto è stato già pubblicato.

Attraverso le sue parole si avverte una grande forza di fronte alle più di trentacinque operazioni che subì per cercare di correggere i problemi

¹ Kahlo, Lowe & Fuentes (2005) *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Il diario pubblicato in facsimile è accompagnato da un’introduzione di Carlos Fuentes e un saggio di Sarah Lowe sull’importanza di queste memorie per comprendere l’opera intera dell’artista.



Fig. 4. Dal diario di Frida Kahlo. *El fenómeno imprevisto* e *Color de veneno. Todo al revés. Sol y luna.*

causati da un incidente avvenuto ai diciotto anni, *la angustia y el dolor, el placer y la muerte no son más que un proceso*, scrive.

Molti hanno cercato di scrivere la propria biografia, narrare la propria vita parallelamente agli avvenimenti specifici dell'epoca, mentre in un diario intimo, come quello di Frida Kahlo, il tema predominante è l'*io*.

Nel saggio introduttivo al diario, Sarah Lowe pone un paradosso: perché scrivere un diario intimo se non si vuole che altri lo leggano?

Un diario intimo è scritto instaurando una relazione solo con se stessi, unico soggetto del *dialogo*, non si ricerca la comunicazione con altri.

Sfogliando le pagine del diario di Frida Kahlo, con circa cinquanta cinque autoritratti, si ha come l'impressione di seguire la sua vita attraverso i suoi autoritratti, come fecero Rembrandt e van Gogh.

Il diario intimo non è assimilabile ai quaderni di bozzetti degli artisti, usati normalmente per conservare gli schizzi preliminari di opere successive, o per progettare in formato ridotto quadri più grandi. Solo in un'occasione la pittrice trasforma un disegno al gouache del diario in un quadro più grande.

Il suo diario non è comparabile con i diari in cui sono descritte situazioni quotidiane: come Virginia Wolf, Frida Kahlo esprime sentimenti, disegna immagini dell'incosciente che non si possono trovare da altre parti. L'interesse per l'incosciente e le immagini inquietanti e stilizzate, provengono dall'influenza del surrealismo. Frida era amica di Breton, considerato il "padre del surrealismo", che in quegli anni viaggiò in Messico e pubblicò un saggio sull'opera di Frida. Il diario dell'artista mostra affinità con il primo Manifesto surrealista, secondo il quale l'automatismo psichico o il disegno automatizzato permettevano evadere il processo razionale e liberare l'incosciente.

L'artista si presenta al pubblico senza maschere, tutte le illustrazioni del diario furono realizzate in modo spontaneo e sono finestre che permettono entrare nell'incosciente dell'artista.

Dopo aver scarabocchiato in totale libertà delle immagini, le riprendeva e le elaborava. Dopo aver lasciato libero l'incosciente, dunque, interveniva con la parte razionale, partendo dal suo bagaglio di immagini reali o



Fig. 5. Dal diario di Frida Kahlo. *Pies para qué los quiero si tengo alas para volar* (1953).

immaginarie di animali, parti del corpo, molte delle quali derivanti dalla sua cultura. Molte delle figure erano ottenute anche a partire da macchie, in modo totalmente casuale.

Mis temas, dice, son mis sensaciones, mis estados de ánimo, mis reacciones ante la vida. Y también México, un país donde todo es arte, del más humilde utensilio culinario al más opulento altar barroco.

Usò differenti tecniche, dalle matite colorate all'inchiostro, carboncini, e la scelta del materiale influenzava il tipo d'immagini che creava. Alla fine il diario risulta decifrabile non perché ella lo volesse, ma perché risultano ricorrenti alcuni temi: come la sua passione e devozione verso Diego Rivera, l'amore per la cultura messicana, dalla quale prende diversi elementi precolombiani e i colori saturi, il suo corpo, martoriato dalle operazioni, e il suo interesse per la politica, manifestando simpatia per il comunismo. Soprattutto, il tema ricorrente è il corpo: il diario riflette la sua ricerca costante di soluzioni per alleviare la sua sofferenza, la sua rassegnazione e allo stesso tempo la forza di fronte ai continui fracassi.

La sua preoccupazione per i dettagli, in particolare quelli legati ai suoi problemi fisici, si può far risalire all'interesse che aveva mostrato da giovane verso la biologia e la fisiologia. Durante il periodo di convalescenza aveva anche pensato di unire arte e scienza realizzando illustrazioni scientifiche. A volte stabilisce delle associazioni tra radici e vene, tendini e nervi, elementi che simbolizzano vie di trasporto di alimentazione e di dolore. A parte tutto il dolore, dal diario traspare una grande voglia di vivere, accompagnata da ironia, allegria, senso dell'umor e un'immaginazione fantastica.

Verso gli inizi degli anni '60, il regista italiano **Federico Fellini** inizia delle sedute di psicanalisi e scopre le teorie di Jung sull'analisi dei sogni e il concetto dell'*incoscienze collettivo*. Da allora per quasi trent'anni, annota su dei quaderni i suoi sogni, unendo scrittura e disegni. Jung scrive:

Durante la mia esperienza professionale ho potuto rendermi conto varie volte che le immagini e le idee racchiuse nei sogni non solamente possono attribuirsi a un fenomeno della



Fig. 6. Dal diario dei sogni di Fellini.

*memoria, ma che esprimono i nostri pensieri che ancora non hanno attraversato la soglia della coscienza.*²

Fellini realizza i disegni con grande precisione, la ricchezza dei colori e l'uso sporadico del gouache confermano che dedicò tempo per la loro creazione. Trasferisce sulla carta le sue ossessioni, i timori e le angosce, ma allo stesso tempo questi quaderni sono un repertorio di forme, storie che si ritrovano poi nei suoi film. Il libro dei sogni è quasi un esercizio di stile, come fa un musicista con le scale, per nutrire il suo immaginario. A partire da *8 e 1/2* (1963), infatti, la sua opera diventa sempre più introspettiva, alla ricerca di un linguaggio cinematografico capace di esprimere sentimenti interiori, a metà strada tra il sogno, la memoria e l'incosciente. *8 e 1/2* è un film onirico e pieno di riferimenti autobiografici, in cui Marcello Mastroianni, suo alter ego, interpreta un regista in crisi creativa.

Film onirico è anche *La città delle donne*, in una lettera all'amico George Simeon, Fellini scrive a proposito di una scena di questo film:

*In questi giorni sto girando le sequenze che in modo generico chiamo le visioni: è un viaggio largo, una caduta in sospensione di un protagonista che scende giù per uno scivolo a forma di spirale, sparisce, riappare e torna a sommergersi nell'affascinante oscurità della sua mitologia femminile.*³

Bracha L. Ettinger, artista e psicoanalista (Israele/Francia), disegna su dei diari durante le sessioni di psicoanalisi con i suoi pazienti; disegna linee, scarabocchia e scrive frasi, unisce linee e spirali, parole sentite, lunghe frasi che s'intrecciano nelle pagine, forme embrionali, frecce, note, fili e note scritte in ebreo, intercalate da note scritte in inglese e francese. Giorno dopo giorno, le pagine dei suoi diari raccolgono i suoi disegni e le sue parole come una *relació vital, una relació que s'explica com un relat i una connexió*.⁴

Questi numerosi diari costituiscono un contenitore di sensazioni e pensieri, dal 2000 Ettinger decide analizzare il processo creativo della sua pittura a partire da ciò che ascolta dai pazienti e dai disegni che raccoglie nei suoi diari. Infatti, stratificati, nei suoi diari si ritrovano i pensieri condivisi, che in realtà non appartengono né a lei né ai suoi pazienti. Lavorando con i Medici per i Diritti Umani, Ettinger condivide i suoi diari con pazienti palestinesi e israeliani: disegnano e scrivono insieme, spiegando storie d'amore e perdite, di dolore e sorpresa. A volte, strappa una pagina e la regala.

És en aquesta correlació d'algú que escolta els seus pacients mentre dibuixa les històries de gent ferida, mentre dibuixa les seves traces en un tot [...], mentre pinta i escriu, que Ettinger arriba a un procés de reconeixement d'aquesta

² Jung (1964) *Essai d'exploration de l'inconscient*: 50.

³ Lettera di Federico Fellini a Georges Simeon del 19 ottobre del 1979, *Carissimo Simeon, mon cher Fellini*, Paris: Cahiers du cinéma, in AA.VV. (2010) *Fellini el circ de les il·lusions*.

⁴ AA.VV. (2010) *Alma Matrix, Bracha L. Ettinger i Ria Verhaeghe*.



Fig. 7. Diari di Bracha Ettinger.

*alteritat d'un mateix procés d'art... un procés de curació mútua també, de l'altre així com de si mateixa. L'artista es converteix aquí en una metgessa i pacient.*⁵

Alla fine, Ettinger scansiona le pagine dei diari per creare quelle che chiama “escànografs”, dove il processo di scansione le permette di condividere note intime con una comunità più grande, per collegare ciò che è privato con il pubblico; nel processo di scansione cancella e nasconde informazioni private, in modo che i fili delle storie possano continuare ad intessere nuove storie con ogni spettatore/lettore. L'arte disegna la vita tanto come la vita disegna l'arte: presta attenzione a ciò che ci circonda e ci permette comprendere un poco di più la nostra vita.

Poi ci sono i diari di poeti, dove insieme alle parole si materializzano disegni e schizzi. Recentemente una mostra ha messo in luce una moltitudine di schizzi, caricature, bozzetti con cui il poeta russo **Iosif Brodskij** decorava i manoscritti dei suoi versi e i suoi taccuini.⁶

Brodskij è stato poeta russo condannato ai lavori forzati e poi a una vita da esiliato, i suoi schizzi e disegni a penna servivano per rendergli più leggera la malinconia dei versi e dei pensieri. Fogli sparsi che amava adornare con gatti, fiori, autoritratti, disegnati ai margini anche di poesie tristi e dolorose.

Per lui il disegno era soprattutto una valvola di sfogo, in cui diluiva e allontanava il dolore nei momenti più difficili, come per esempio durante i diciotto mesi di lavori forzati impostigli in Siberia, per essere poeta e quindi “parassita” nelle logiche del regime. In una lettera da inviare ai genitori per tranquillizzarli, disegna se stesso in forma di centauro mentre trascina

⁵ *Ibidem*

⁶ La mostra “Orologio a polvere” è stata allestita in una sala della Biblioteca Nazionale a San Pietroburgo, con una raccolta inedita di disegni di Brodskij raccolti tra gli amici del poeta e varie collezioni private.
Lombardozi, Nicola “Iosif Brodskij, genio ragazzino immune al potere”, *La Domenica di Repubblica*, 14 agosto 2011

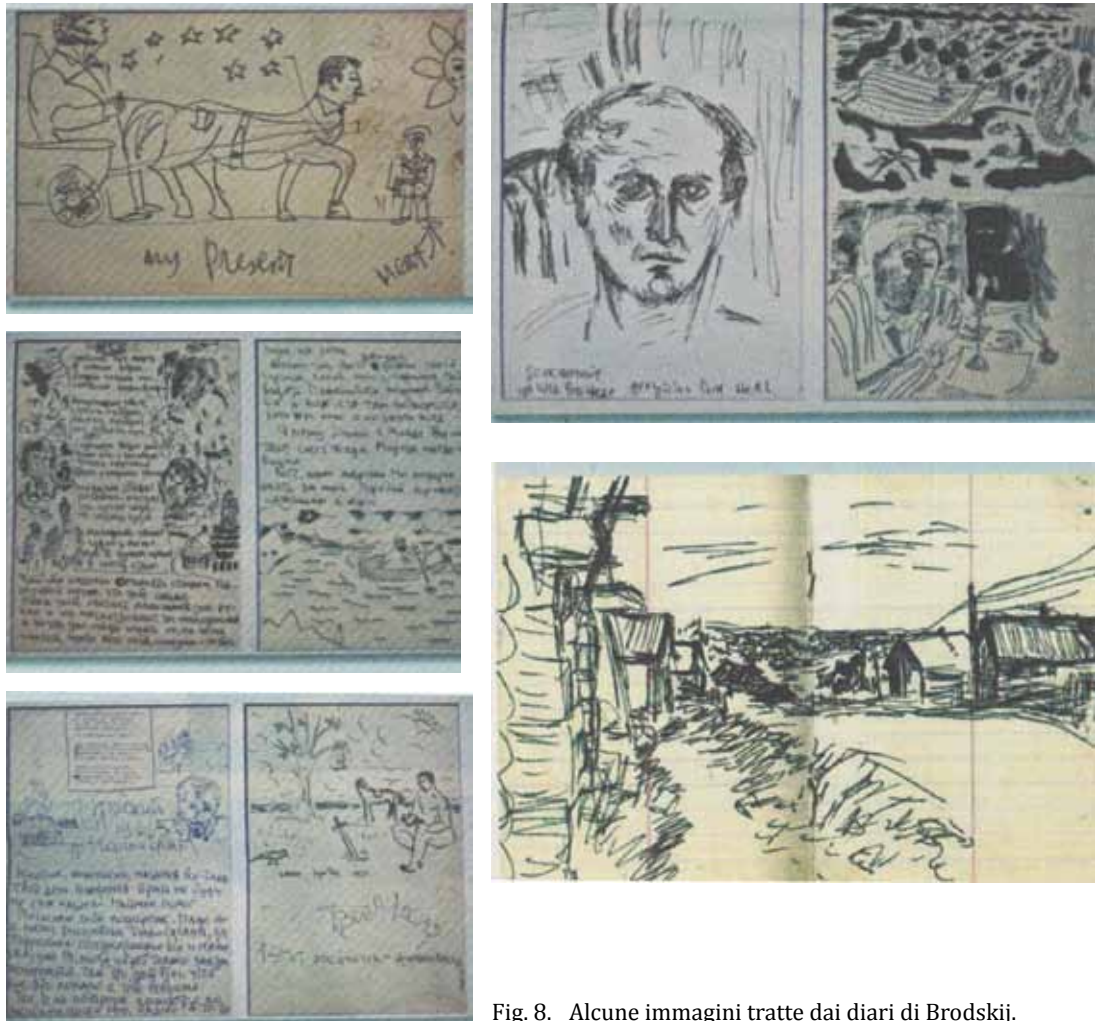


Fig. 8. Alcune immagini tratte dai diari di Brodskij.

un aratro. Ai margini, anche il filo spinato e le torrette di avvistamento dei guardiani hanno un'aria rassicurante per i tratti da fumetto o cartone animato. Persino quando viene esiliato i disegni continuano ad essere “leggeri” con gatti, fiori, barche con vele al vento. Era la sua volontà di minimizzare le sofferenze, di non sentirsi l'unica vittima in un sistema ottuso e prepotente. In tutti questi fogli sparsi, tra disegni e poesie, c'è anche il dialogo tra il poeta e il giudice che portò la sua condanna: *Qual è la tua professione? - Poeta e traduttore. - Chi ti ha riconosciuto come poeta? - Nessuno. Chi mi ha arruolato nei ranghi del genere umano?*

Questi disegni al margine degli scritti avvicinano Brodskij a un altro maestro della poesia russa, Aleksandr Pushkin ⁷. Anche in questo poeta insieme alle poesie si ritrovano bozzetti, ma si tratta di dame eleganti, mentre in Brodskij l'attenzione va ai dettagli minimi della vita quotidiana: tavole, stoviglie, suppellettili. Un amore per gli oggetti semplici della sfera più intima che lo distingue anche da un altro poeta, Vladimir Majakovskij, caricaturista e appassionato propagandista politico.

⁷ Poeta, saggista e drammaturgo russo (1799-1837).

III. 2 - Proposta personale: Cartografia della propria anima (*Cartographie de ma naissance*)⁸

Le pagine dei viaggi sono particolarmente intrise di temporalità, sono intessute di caducità, perché sono il racconto e il ritratto di un momento particolare, di una realtà subito fuggita via. Talora è come se il viaggiatore riemergesse dal buco nero della propria personalità e restasse quasi sorpreso della direzione in cui lo portano i suoi passi, rivelandogli patrie del cuore prima a lui stesso ignote.

Claudio Magris⁹

Le voyage pour connaître ma géographie

Se è vero che per viaggiare non è necessario attraversare frontiere, si può compiere un viaggio senza spostarsi nello spazio geografico con uno sguardo che permetta di vedere dall'esterno verso l'interno.

La cartografia è quella *parte della geografia che riguarda la costruzione e il disegno delle carte geografiche*.¹⁰ In una carta geografica la figurazione di un luogo è *oggettiva*, ovvero deriva dalla trasposizione di confini, montagne, strade cui non viene data una interpretazione personale ma tutti i dati sono riportati così come si presentano.

Una cartografia, invece, può essere creata a partire dal proprio vissuto, è più *soggettiva*: si può disegnare una cartografia di un percorso effettuato, di un viaggio tappa per tappa. O si può costruire una cartografia della propria persona.

Partendo da questa idea e usando un diario, ho potuto tracciare una cartografia della mia persona, con un lavoro che è iniziato con un supporto piccolo, intimo e bidimensionale, come lo è un diario, e poi si è concluso con una *performance*, estendendosi nello spazio e coinvolgendo tutta la mia persona.

Il lavoro inizia con la scelta del diario; ce ne sono tantissimi: con le pagine del formato A5, panoramici, con pagine sottili, più consistenti, a righe, con fogli bianchi o color crema.

Alla fine decido di prendere un classico *Moleskine*, copertina nera, formato panoramico e pagine color crema, tessitura ruvida, grammatura adatta per schizzi all'acquarello.

Preparo le prime pagine pensando a un filo che si srotola pian piano e che mi servirà da guida per seguire la mia cartografia (figg. 10-11).

Rifletto sulla parola cartografia, su una delle possibili mappe che possono descrivere la mia persona, penso alla parola *naissance* che si può interpretare come nascita, personalità ma anche come *essence*, cioè essenza, anima.

⁸ Questo progetto nasce dalle riflessioni maturate durante le lezioni *Esperits en moviment* (prof. Jean-Francois Pirson), nell'ambito del programma di dottorato *La realitat assetjada*, presso la Facoltà di Belle Arti di Barcellona, luglio 2009.

⁹ Claudio Magris (2005) *L'infinito viaggiare*: 15.

¹⁰ Definizione data dal *Nuovo Dizionario Enciclopedico Sansoni* (1987) Firenze: Le Lettere



Fig. 9.

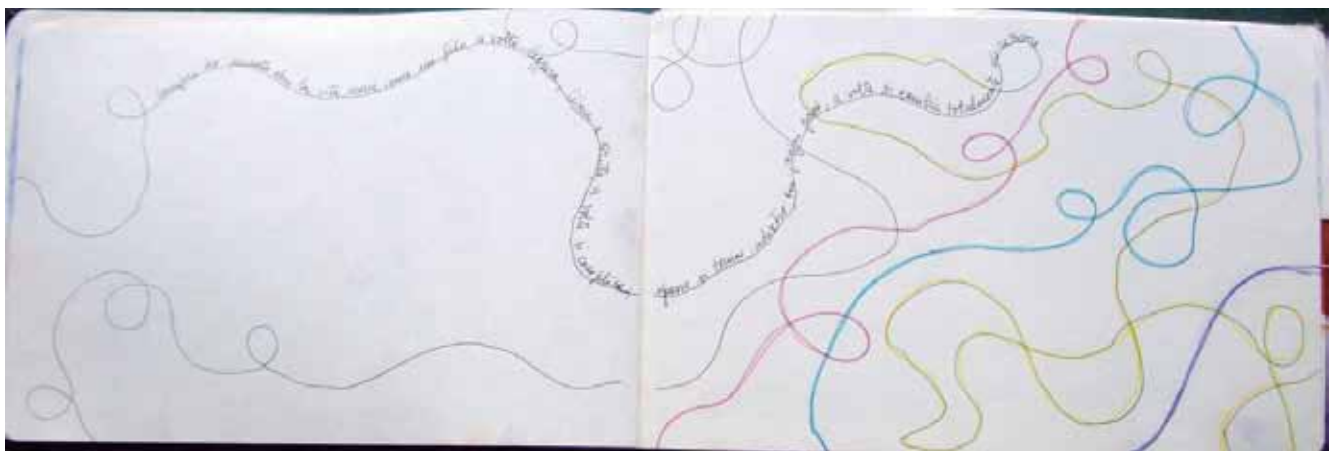


Fig. 10.

Continuo a srotolare il filo, quello della mia vita, che, inizialmente da solo, comincia ad unirsi a tanti altri fili, quelli di tutte le persone che ho incontrato, quelli che hanno per un momento incrociato il percorso del mio cammino.

Sempre ho pensato che la vita scorre come un filo a volte leggera, lineare e dritta, a volte si complica, spesso si torna indietro sui propri passi, a volte si cambia totalmente direzione... (fig. 10)

E in tutti questi cambi i nostri cammini s'incontrano, si separano, tornano ad incrociarsi... con tutte le persone che conosciamo ogni giorno, per un momento i nostri cammini si incrociano, poi si perdono. (fig. 11)

Come fili di ragnatele, che s'incrociano e si separano... e ogni filo, incrociandosi con il mio ha lasciato un piccolo, grande ricordo... da ogni incontro ho appreso e ricordato... (fig. 12)

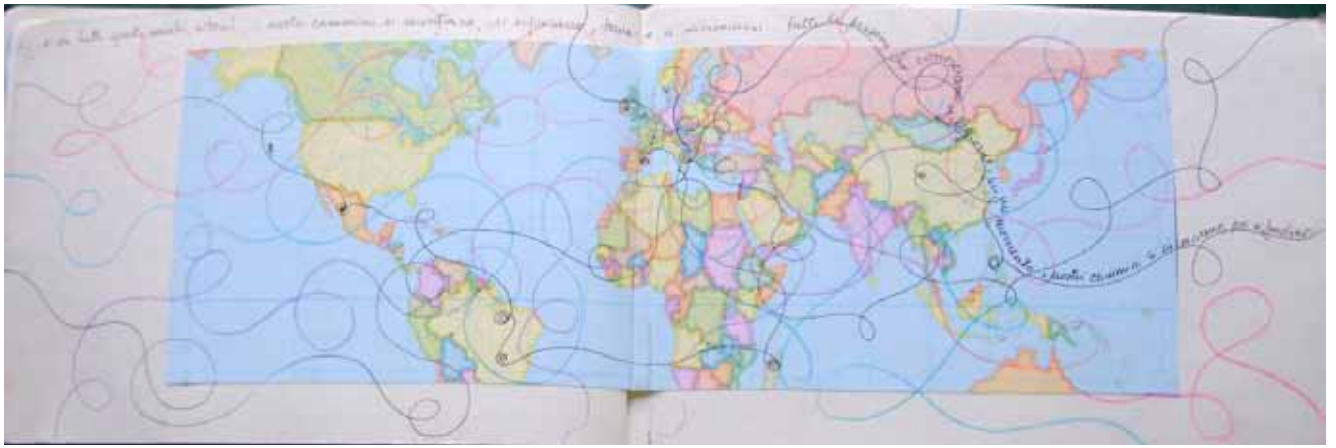


Fig. 11.

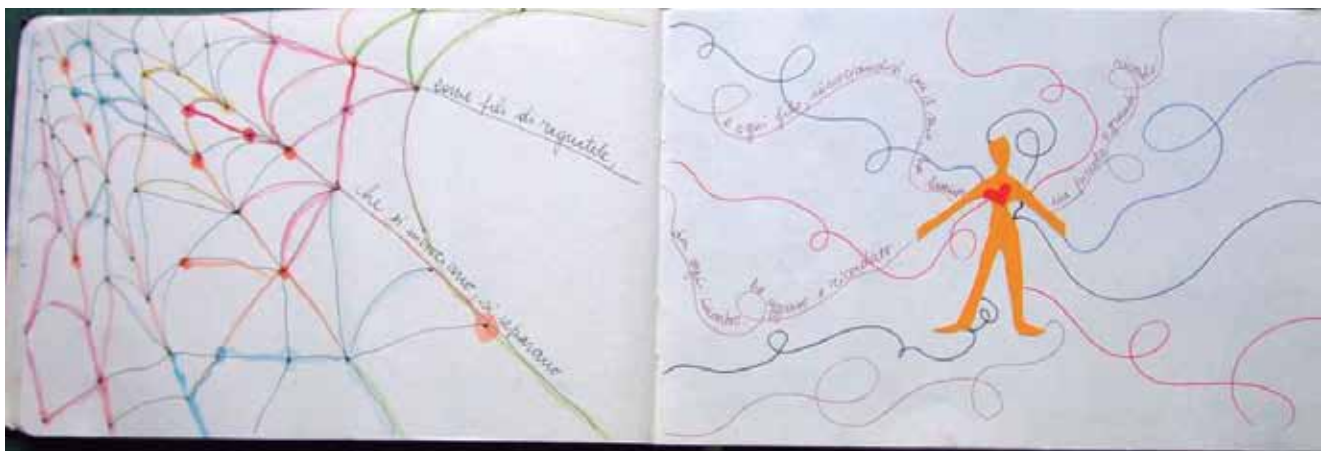


Fig. 12.

Insomma, siamo quello che siamo per le persone che incontriamo, che abbiamo incontrato, le esperienze che abbiamo vissuto. Ma non solo. Sicuramente concorre a plasmarci anche l'ambiente in cui siamo vissuti.

Il nostro paesaggio interiore si forma e si modella non solo con le persone che incontriamo, ma anche con il paesaggio che viviamo, in cui siamo cresciuti, i suoi colori, i suoi profumi, i suoi rumori... ci portiamo dentro tutto questo e in parte siamo tutto questo... la mer: combien de couleurs il y a dans la mer? (fig. 13)

D'altra parte, il paesaggio vissuto e interiorizzato ricorre in molte creazioni di vari artisti, mi sono ricordata di un lavoro di Pino Pascali, *Mare* (fig.14-15), che vidi anni fa in una mostra retrospettiva al Castel Sant'Elmo di Napoli.

Io porto dentro di me il MARE ... spesso ho sentito dire questa frase da altra gente: "non potrei vivere in una città che non ha il mare" e credo che, avendo vissuto in una città con il mare, il suo profumo, i suoi colori, le sfumature infinite di azzurri, è difficile vivere poi in un posto che non abbia uno scorcio, anche piccolissimo, sul mare.

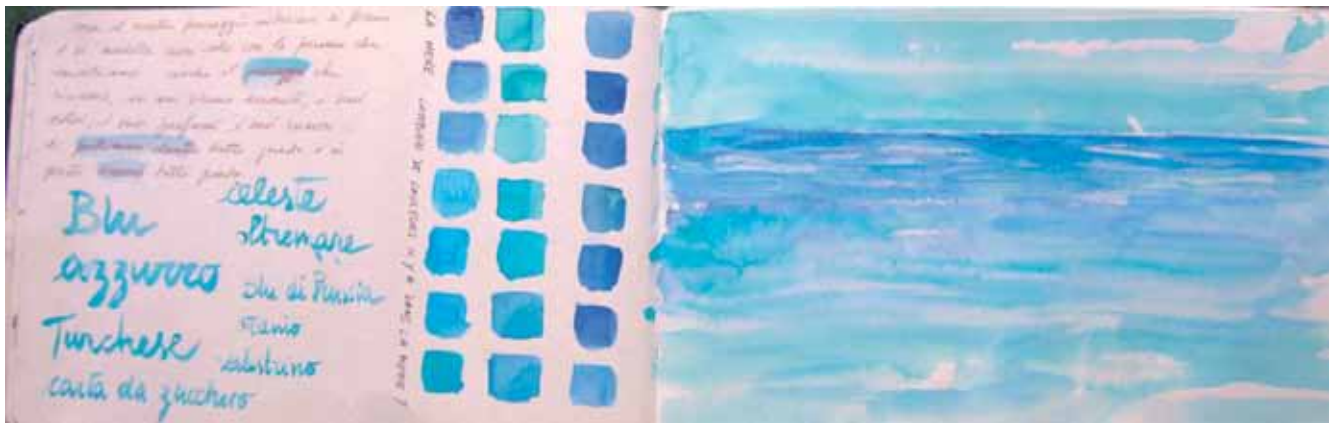


Fig. 13.

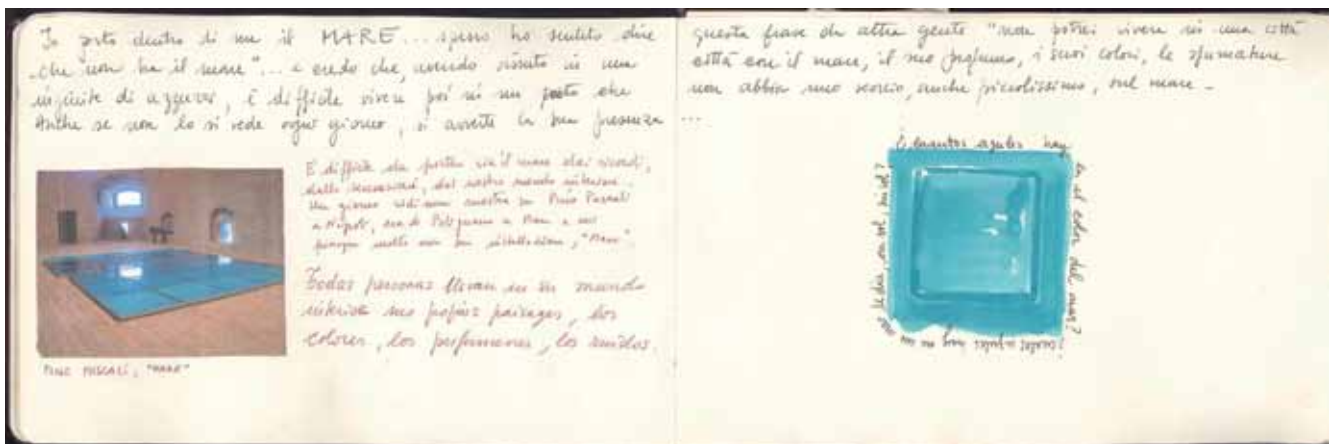


Fig. 14.



Fig. 15. Pino Pascali, *Mare*, installazione nel Castel Sant'Elmo di Napoli (2004)

É difficile portare via il mare dai ricordi, dalle sensazioni, dal nostro mondo interiore...

Todas las personas llevan sus propios paisajes, los colores, los perfumes, los ruidos....

¿Cuantos azules hay en el color del mar? ¿cuales colores hay en el mar de dia, con sol, sin sol? (fig.)

Les couleurs de ma terre, les paysages de ma terre...

Les couleurs et les parfumes de ma terre... (fig. 16-17)

Ero sul treno, un treno regionale che collegava Lucca a Pisa, in un giorno di inizio primavera. Uno di quei giorni con le gemme sugli alberi e il verde più chiaro sui prati. Mentre i paesaggi della Toscana, colline ondulate, cipressi, viali alberati tranquilli, si alternavano oltre il finestrino, pensavo a quanto il paesaggio ci rappresenti.

Réflexions sur le caractère des personnes en relation au paysage.



Fig. 16.



Fig. 17.

[...] qui gli alberi sono esili, leggeri, quasi ascetici, al contrario in Puglia la terra è aspra, pietra calcarea bianca, ulivi contorti e sofferenti, dal verde scuro... i colori della terra, delle foglie sono saturi, decisi [...] (fig. 20)

Per collegamento d'idee e immagini, l'ulivo mi porta subito alla mente il quadro *Ulivo solitario* che Luigi Capece, mio nonno, dipinse nel 1953. E' un quadro cui era particolarmente legato.

Allora il mio universo interiore si è pian piano creato con la gente, i posti in cui ho vissuto, ma sicuramente anche con i quadri di mio nonno, con cui sono cresciuta.

Les paysages et leurs couleurs que je porte dans mon âme, ils viennent de ma terre, de mes vécus, ils viennent aussi des paysages des tableaux de mon grand père. (fig. 18-19)

*Les blues ciel/marine/turquoise/cobalt.
Les ocres, les terres brûlées, les marrons.*



Fig. 18.



Fig. 19.

Le sense du couleur, ma passion des couleurs, je crois que vient des tableaux de mon grand-père, que j'ai vû pendant toute ma vie, enchantée pour les couleurs . Je pense j'ai developpé ma vision par eux. (fig. 21)

Dunque, mon univers intérieure, ma vision des couleurs sono determinati dai paesaggi della mia terra e dai quadri di mio nonno (fig. 19).

A questo punto, ritorno sui miei passi e rifletto sulla:
cartographie de ma naissance: c'est quoi?

La cartographie de ma naissance: son las personas que encuentro que entrelazan el hilo de mi camino, son los paisajes que entran en mi mundo interior, los paisajes están hechos de colores, cada uno lleva consigo los colores, perfumes, ruidos de su tierra; los paisajes exteriores y los paisajes interiorizados a través de la observación de los cuadros de mi abuelo, con la carga de color, la riqueza de color, así interiorizo el color...

Il colore non è solo una ricerca estetica, un gusto per la vibrazione satura di un azzurro o di un rosso: il colore è un paesaggio, il colore è un viaggio, il colore è un'emozione. (fig. 21)

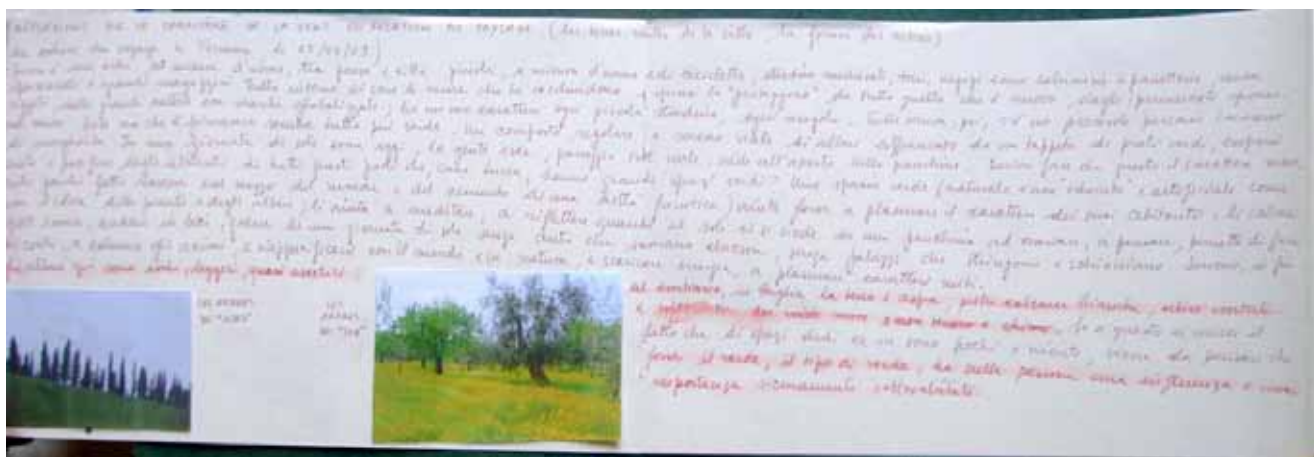


Fig. 20.

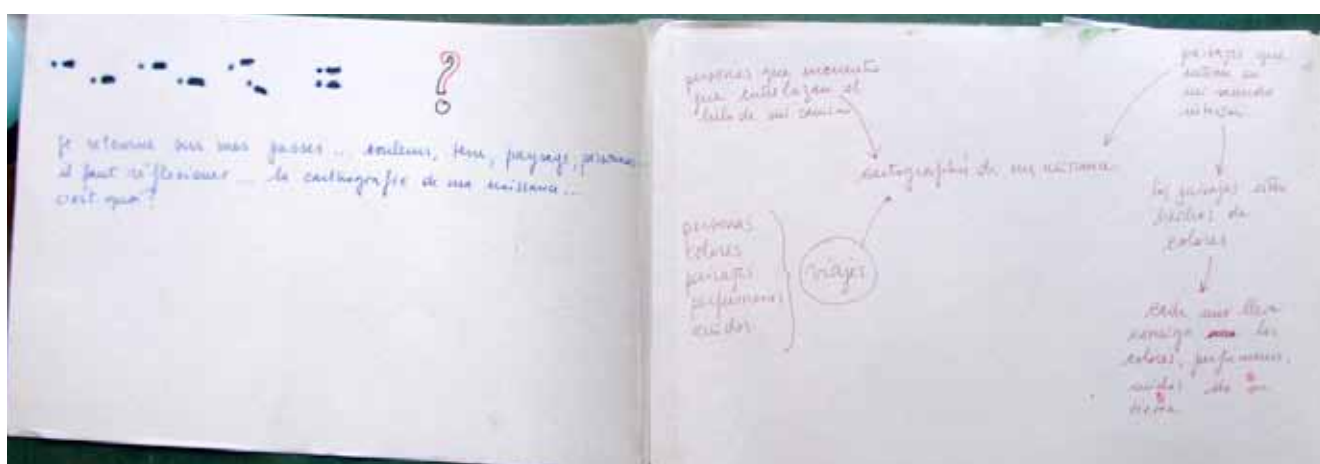


Fig. 21.

Allora, in questo libero flusso d'idee, mi immagino che ogni colore rappresenti un vissuto, un'esperienza, che interiorizzo, che assorbo. Mi ricordo di Shozo Shimamoto che vidi a Napoli in piazza Dante, mentre veniva alzato da una gru e lanciava dall'alto bicchieri pieni di colore. (fig. 22).

Decido di prendere diversi palloncini e riempirli di acqua e pigmenti colorati: ognuno, legato ad un filo, rappresenterà un vissuto, un viaggio, un colore che mi ha colpito, una persona, un suono.

Chaque couleur c'est un vécu (une expérience de ma vie, donnée par un voyage, par une sensation, par un lieu)

Chaque vécu a été absorbée, interiorisés par mon corps, ma âme.

Jusqu'à former une cartographie, ma cartographie.

Chaque couleur forme une cartographie. (fig. 23-24-25)

Seguendo il filo, scoppierò ogni palloncino, perché tutte queste esperienze vengano assorbite dal mio corpo. Ecco la *cartographie de ma naissance*.



Fig. 22. Shozo Shimamoto a Napoli.



Fig. 23.

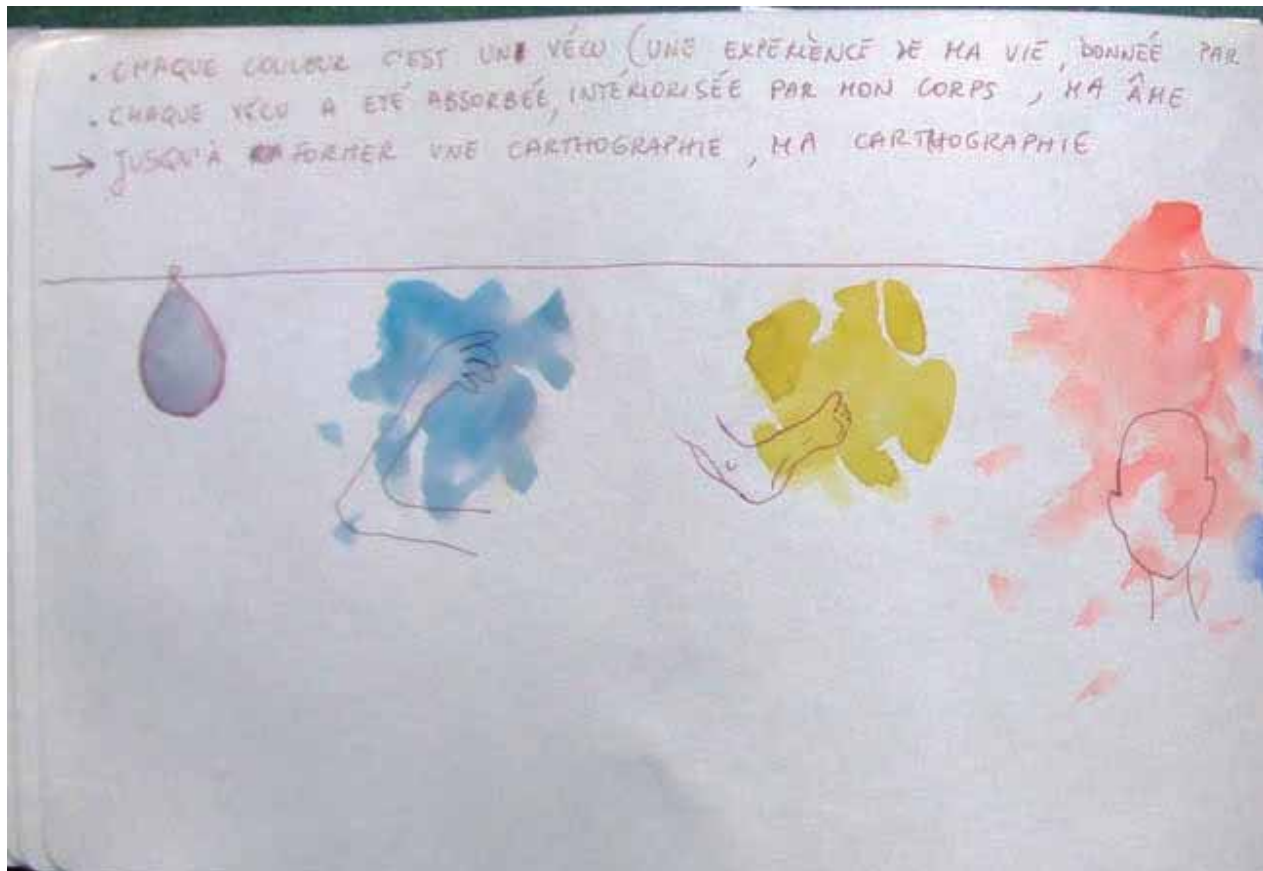


Fig. 24.

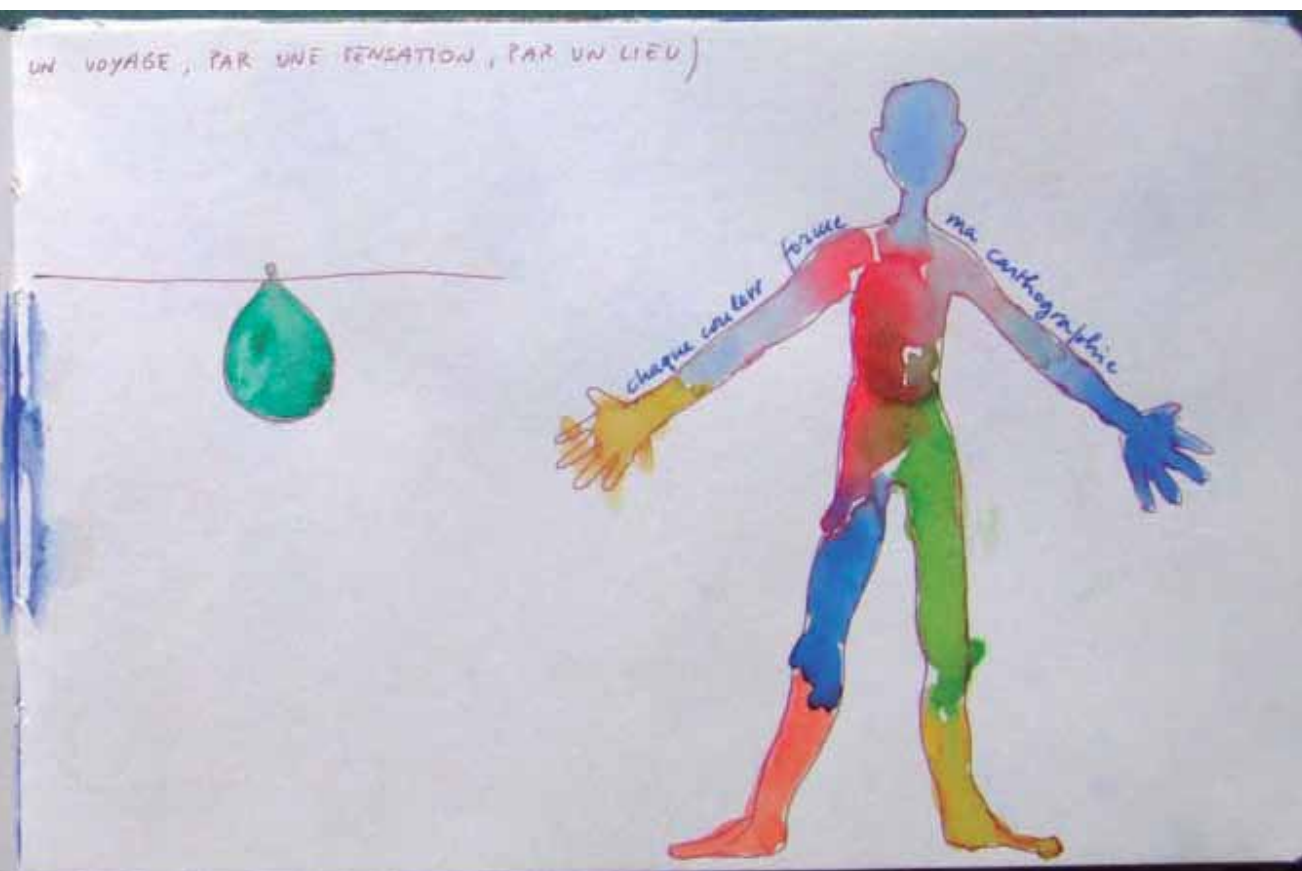
Ma persone, colori, paesaggi, profumi, rumori, suoni: tutto questo deriva dai viaggi. Ecco che ritorna il tema del viaggio.

I miei passi si uniscono / confondono con le impronte di altre persone... Le voyage... Pendant le voyage je traverse la terre, je la marque légèrement, mais le voyage me marque fortement... comme un funambule je traverse la vie et les voyages sont ma corde, ils nourrissent mon âme, mes yeux, mes réflexions, mes souvenirs... (fig. 28)

*Le voyage me fait livrer et danser dans l'aire, il me fait voler...
COMME UNE DANSE. (fig.)*



Fig. 25.



Penso, poi, a tutte le fotografie che faccio durante i viaggi. Penso a Wenders che dice che quando fotografiamo non solo fotografiamo un oggetto, un paesaggio, ma noi stessi.

Penso alle *collezioni* di oggetti che faccio durante i viaggi: raccolte di biciclette, finestre, tessiture, muri, etc. Alla fine, ogni oggetto finisce per rappresentare un posto, ne assorbe la personalità. Mi attrae la differenza nell'uguaglianza. *Il y a des objets qui ont le "caractère" du lieu où se trouvent et, à la fin, prennent un aspect qui s'identifie à l'endroit. Chaque*

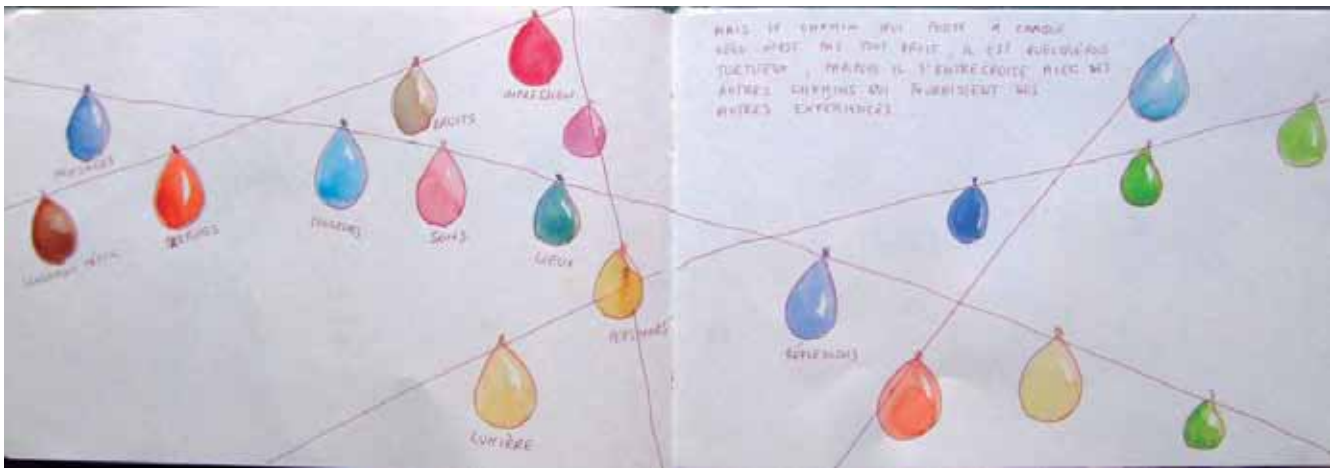


Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.



vélo a sa personnalité, dû au possesseur et au lieu où appartient. Il tema del viaggio mi fa pensare ai diari di viaggio, ai bozzetti fatti durante i viaggi.

Nell'ultimo, da un cesto di gomitoli di lana lasciati ad asciugare dopo esser stati colorati, decido di far partire un filo, che in uno spazio aperto con degli alberi, inizio a legare ai tronchi. Il filo non scorre diritto, ma si attorciglia intorno ad un albero, va avanti, poi torna indietro.

Sul filo appendo dei palloncini ripieni di acqua e pigmento. Con una mano al filo, percorrendolo lentamente, raccolgo ogni palloncino e lo faccio scoppiare addosso: i colori diversi impregnano i vestiti e la pelle (fig. 32).





Fig. 32.

Bibliografia Seconda parte - CAP III

- AA.VV (2010) *Fellini el circ de les il·lusions*, catalogo esposizione. Barcelona: Fundació la Caixa.
- AA.VV. (2010) *Alma Matrix, Bracha L. Ettinger i Ria Verhaeghe*. Barcelona: Fundació Tàpies (catalogo esposizione 14 maggio - 1 agosto 2010)
- JUNG, Carl Gustave (1964) *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris: Gallimard
- KAHLO Frida, LOWE Sara & FUENTES Carlos (2005) *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Nueva York: Abrams N.H.
- MAGRIS, Claudio (2005) *L'infinito viaggiare*. Milano: Arnoldo Mondadori
- LOMBARDOZZI, Nicola "Iosif Brodskij, genio ragazzino immune al potere", *La Domenica di Repubblica*, 14 agosto 2011
- PISCITELLI, Mariapaola (2006) *Luigi Capece: dipinti-disegni-grafica pubblicitaria*. Unpublished Master's thesis. Bari: Accademia di Belle Arti di Bari



Cap IV

Il viaggio verso
l'"altro": sui viaggi
e il ritratto



Fig. 1. Mariapaola Piscitelli, *Attraversare frontiere*, particolare.



Fig. 2. Affreschi in un monastero ortodosso di Veliko Tarnovo (Bulgaria) in cui a tutte le figure sono stati cancellati gli occhi durante il periodo dell'iconoclastia.

IV. 1 - Il ritratto e la sua evoluzione

*El hombre puede vivir sólo para la consumación del instante;
el pintor, como el poeta, no, al menos en cuanto artífice de la
pintura o la poesía.*

Rafael Argullol ¹

*Nella pittura si viene a creare un misterioso rapporto tra
l'anima dei personaggi e quella di chi osserva il quadro.*

Eugène Delacroix ²

IV. 1.1 - Genere scelto: il ritratto

La credenza che i ritratti possano aver vita esiste ancora oggi: si pensa che esista un vincolo magico tra l'immagine e il modello. E' indicativo il fatto che dopo ogni rivoluzione si distruggano le statue dei governanti, si brucino fotografie o si lacerino quadri, soprattutto cancellandone gli occhi. In questo modo si intuisce che il danno che si causa all'immagine arriva al modello, come se quest'ultimo continui a vivere all'interno delle sue diverse rappresentazioni. Un ritratto fa sempre riferimento a un modello umano assente, la cui vera presenza viene sentita nell'immagine, che quindi ne rispecchia l'anima.

Tuttavia, in un ritratto non necessariamente i tratti fisici devono essere perfettamente uguali: il ritratto deve prima di tutto evocare spiritualmente

¹ Estratto da "Carta sobre el retrato", lettera scritta da Rafael Argullol a Hernán Cortés Moreno, in: <http://hernancortesmoreno.com/> [consultato nel mese di aprile 2010]

² Delacroix (1987) *El puente de la visión: antología de los diarios*.



Fig. 3. Rembrandt, *Autoritratto con gorgiera* (1629) [37,5 x 29 cm, LAia, Mauritshuis]; *autoritratto* (1640) [London, National Gallery]; *autoritratto* (1660) [Paris, Louvre]; *autoritratto, dettaglio* (1659)

il modello, che si deve manifestare allo spettatore non solo attraverso la somiglianza fisica. Insomma, un buon ritrattista dovrebbe trasmettere la *vitalità dell'anima*, comunicare lo spirito del modello. E' compito dell'artista rendere visibile una cosa tanto intangibile e segreta come l'anima.

Eugeni d'Ors³ dice che nel ritratto si dovrebbero ritrovare corpo, anima e, aggiunge, *personalità*, ovvero quella quintessenza libera da legami sia di spazio sia di tempo, a differenza del corpo, sottomesso al logorio del tempo e dello spazio. Una volta che l'artista intuisce questa qualità, non deve descrivere tutto, ma sintetizzare all'essenza.

Delle innumerevoli mutazioni che scorrono su un viso, le impercettibili smorfie, i tratti che i bruschi cambi d'animo generano, il pittore deve poter sintetizzare un'espressione, la vita che palpita sotto le ossa e i muscoli. Se il fotografo seleziona un gesto tra tanti che ritiene più *personale* per descrivere un soggetto, il pittore deve manifestare in un solo tratto diverse modalità del soggetto.

Insomma, egli deve *ejecutar una vez por siempre la gama inquieta del carácter y ha de fijar en la realización única del cuadro la inquietud de una figura humana*.⁴

3 d'Ors, Eugeni (1943) *Exposición de autorretratos de artistas españoles 1800-1943*, Madrid: Museo Nacional de Arte Moderno, pp.9-15.

4 Huertas (1943) "Variaciones del retrato", *Vertice*, vol. 64: 15-16.

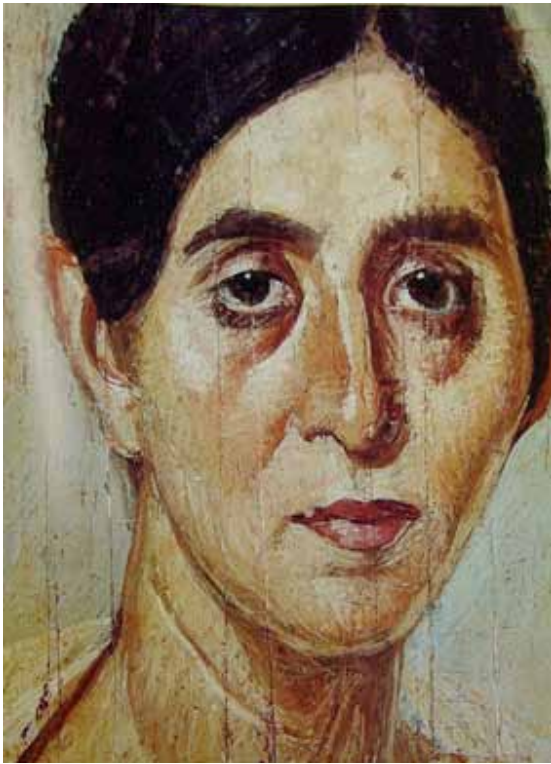


Fig. 4. Diversi ritratti provenienti dalla regione del Fayyum: *Donna ebrea* (periodo Adriano 117-138 d-C); *Ritratto di un uomo*, Hawara (Egitto), ca. 125-150 a.C. [Encausto su tavoletta di legno; 37 x 20 cm, Staatliche Antikensammlung - Monaco - Germania]

In poche parole, il ritratto dovrebbe sintetizzare quell'espressione che riassume tutte quelle caratteristiche di una persona, trovare per così dire il *denominatore comune*. In questo modo, il ritratto non scopre il ritrattato, ma lo *rappresenta*, attraverso la somiglianza con un modo di essere del soggetto.

Gombrich nel saggio *La maschera e la faccia*⁵ pone il problema del come sia possibile che esista una identità di base nelle molteplici e mutevoli espressioni facciali di un singolo individuo, mutazioni che si generano non solo in base al variare delle emozioni ma anche in base ai cambiamenti più durevoli in un ampio arco di tempo. Egli insiste sulla necessità di cogliere l'essenziale e *separarlo dall'accidentale*, in altre parole isolare *gli invarianti che sono distintivi di un individuo*.

Si tratta di un tipo di abilità, che dev'essere insita nel sistema nervoso centrale degli animali, che permette di **riconoscere l'identità nel cambiamento, l'unità nella diversità**. Tuttavia, rimane il fatto che durante la vita tutti cambiamo continuamente espressione, come negli autoritratti di Rembrandt, ma *nessuna crescita o decadimento può distruggere l'unità dell'aspetto individuale [...] la sostanza dell'individuo*.

Da qui la distinzione tra la *maschera* e la *faccia*:⁶ la faccia ha una costante di base che è così forte da sopravvivere a tutte le trasformazioni di umore e

5 Gombrich, Ernst H. (2002) "La maschera e la faccia", in *Arte, percezione e realtà*: 5-54.

6 Gombrich (2002) *op.cit.*: 12.

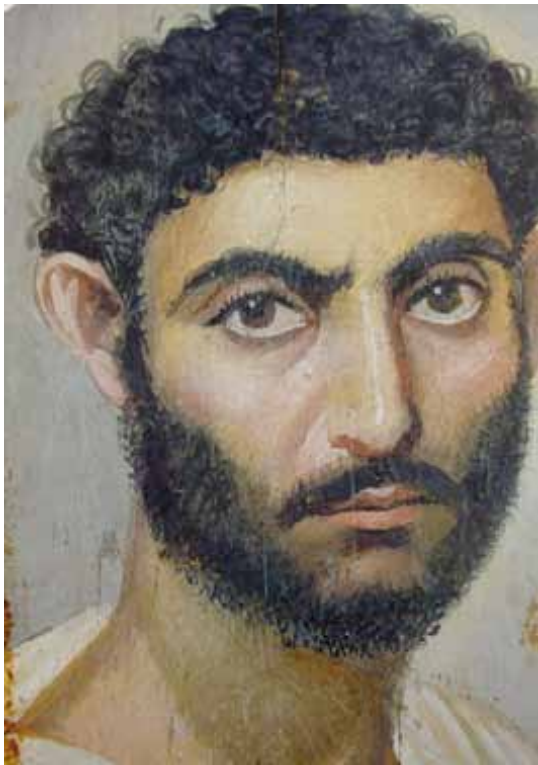


Fig. 5. *Ritratto di uomo e Ritratto di donna* (periodo Caligola-primo Claudio 37-50 d.C)

di età, e si tramanda persino attraverso le generazioni, mentre la *maschera* rappresenta l'insieme delle deviazioni dalla norma che distinguono una persona dalle altre.

Ognuna di queste deviazioni che attraggono la nostra attenzione può servirci come segno di riconoscimento e promette di risparmiarci lo sforzo di un'indagine minuziosa. Perché non è la percezione della somiglianza ciò per cui siamo originariamente programmati, ma per cogliere la dissimiglianza, la deviazione rispetto alla norma che fa spicco e s'imprime nella mente.

In poche parole, spesso riconosciamo i *tipi* piuttosto che le sembianze individuali. Il pittore deve saper cogliere non tanto l'esattezza del disegno nei ritratti ma *l'accordo delle parti in quel momento in cui la disposizione e il temperamento del modello devono essere imitati*; è facile per il caricaturista o il pittore descrivere l'aria della faccia di una persona con pochi tratti vigorosi, ridotti all'essenziale, ma i veri problemi hanno inizio quando si deve procedere al contrario: passare dall'abbozzo al ritratto finito senza rovinare il disegno.

Il viso diventa, allora, un paesaggio, dove viene incisa la nostra storia e traspare il nostro vissuto. Ogni giorno scriviamo sul nostro viso un racconto, che obbedisce ad una misteriosa grammatica, e ciò che fa l'artista è tradurre tale codice cifrato in un'altra lingua, da questo suo lavoro di traduzione nascono i ritratti.

Ritratti che sono sintesi visive che somigliano al volto vero ma sono ancora più veri perché ne raccontano la storia.

Il pittore che riesce a trasferire sulla tela tutto ciò, riesce a catturare il tempo e a sospenderlo. Catturare il corpo, il viso significa sospendere il tempo, non nel vuoto ma per un altro tempo.

[...] *El retrato suspende el tiempo para otro tiempo: para el nuestro, el de los jueces que pronto, a su vez, serán juzgados. En medio, invisible, queda el transmisor, el interlocutor del pasado y del futuro que es el pintor abocado a captar, no la naturaleza universal, sino la pequeña humana, tan débil como soñadora, tan breve como sedienta de inmensidad.*

[...] *El pintor de retratos queda sometido a una inquietante responsabilidad. El retratado sabe que muere en el tiempo pero, como sus predecesores del Fayyum, no podrá evitar acogerse a la sombra de la resurrección.*⁷

Effettivamente i ritratti attraversano la barriera del tempo e conservano i soggetti con la loro personalità intatti per diverse epoche. Argullol, a proposito dei ritratti del Fayyum, infatti, dice:

*El descubrimiento de la colección de retratos del Fayyum es sensacional, con reguardo a una de las discusiones teológicas del cristianismo cerca el aspecto de los cuerpos tras la resurrección al final de los tempo. [...] Esa mirada suspendida en la atemporalidad de la que hacen gala todos los personajes nos conduciría a un camino fascinante: esos hombres y mujeres fueron pintados en el momento corporal que sería recuperado tras la resurrección. Los retratos del Fayyum son, por así decirlo, guías para la eternidad. [...] Estos retratos son un milagro de la pintura porque crecen en la frontera misma que une y separa a los hombres y a los dioses, al cuerpo y al espíritu, a la muerte y a la vida que se afirma en cada instante. Pero no sólo estas enigmáticas pinturas; todo retrato germina en esta frontera.*⁸

Si tratta di ritratti rinvenuti nella regione del Fayyum, in Egitto, a circa 60 km dal Cairo.

André Malraux descrisse questi ritratti come accesi da una fiamma di vita immortale.

Prodotti dalla tradizione naturalistica greca, furono dipinti direttamente dal vero, alcuni con la tecnica encaustica alcuni con la tempera.

Il ritratto è un genere che ha accompagnato la storia delle arti figurative fino dalle origini e che ancora oggi riveste un ruolo centrale nella produzione artistica contemporanea.⁹

Riguardo al viso e alle sue espressioni, studi molto precisi sono condotti nell'Ottocento, secolo in cui si diffonde lo studio scientifico dell'uomo e del suo comportamento.¹⁰ In particolare si cerca di studiare la singolarità dell'uomo attraverso le singolarità del suo ritratto. Si cerca di capire il

7 Estratto da Argullol "Carta sobre el retrato", *op. cit.*

8 Argullol, *ibidem.*

9 Per una revisione generale sul genere ritratto, si veda il testo di Francastel (1978) *El Retrato.*

10 Frigessi, Delia "Ritratti antropologici", *Le metamorfosi del ritratto* (2002): 257-270.

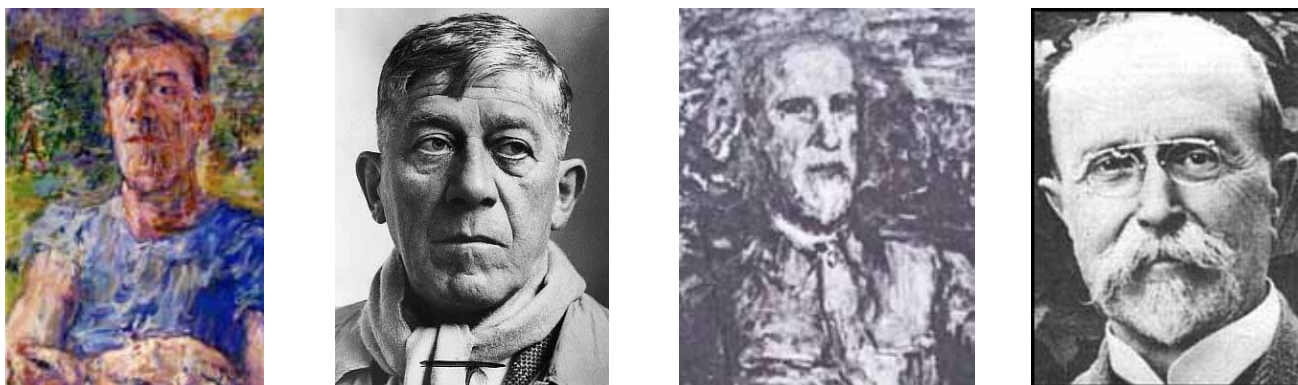


Fig. 6. Oskar Kokoschka, autoritratto e foto, a destra Thomas Masaryk nel quadro di Kokoscha. Gli autoritratti dell'artista provano che si se stesso abbia afferrato i tratti essenziali, in particolare la distanza tra naso e mento, na anche nei suoi quadri molti personaggi hanno queste proporzioni, come nel caso del ritratto di Thomas Masaryk, il quale visto in fotografia presenta un rapporto tra le parti del viso diverso.

carattere di una persona a partire del suo aspetto fisico, Franz Joseph Gall introduce la *frenologia*¹¹ e Johann Gaspar Lavater¹² continua gli studi di *fisiognomica*¹³, ispirandosi a sua volta a Giambattista della Porta.¹⁴ Lavater fa ricerche sui volti e confronta le forme sia umane sia animali. Tali studi influenzarono Cesare Lombroso,¹⁵ noto come fondatore dell'antropologia criminale, che cercò di codificare una parte del corpo o un carattere del viso per render conto di determinati atteggiamenti, considerando che le tendenze verso la criminalità siano innate in determinati soggetti. Nel XX secolo, il ritratto diventa ogni volta di più introspettivo e meno celebrativo. Gli artisti parlano dell'anima dei ritrattati, facendo uso di colori contrastanti e a scapito della forma, come accade nell'espressionismo.¹⁶

La distorsione dei tratti si fa sempre più marcata quando si vedono i quadri di Francis Bacon. Infine, un'ultima osservazione: per poter cogliere i tratti essenziali e le emozioni del modello deve crearsi un'empatia con il modello stesso: la comprensione dell'espressione di un viso deriva in parte dall'esperienza del nostro. Quindi ne consegue che la storia del ritratto è un forte indizio della parte considerevole svolta dall'empatia nella risposta dell'artista, e quindi della proiezione delle sembianze dell'artista stesso nel ritratto.

11 La frenologia (dal greco *phren* = mente e *logos*= studio) è una dottrina pseudoscientifica secondo la quale le singole funzioni psichiche dipenderebbero da particolari zone o "regioni" del cervello, così che dalla valutazione di particolarità morfologiche del cranio di una persona, come linee, depressioni, bozze, si potrebbe giungere alla determinazione delle qualità psichiche dell'individuo e della sua personalità.

12 *Von der physiognomik*, 1774-1778

13 La fisiognomica (dal greco *physis*=natura e *gnosis*=conoscenza) è una disciplina pseudoscientifica che pretende di dedurre i caratteri psicologici e morali di una persona dal suo aspetto fisico, soprattutto dai lineamenti e dalle espressioni del volto.

14 *De humana physiognomonia*, 1586.

15 *L'uomo delinquente*, 1876.

16 Withford (1987) *Retratos expresionistas*.

IV.1.2 – Viaggio all'interno del quadro: l'evoluzione di un ritratto

Nella creazione di un ritratto si alternano varie fasi, dall'entusiasmo e l'eccitazione iniziale alla calma e precisione degli ultimi tocchi di colore e di luce.

Seguire le fasi della creazione di un ritratto significa compiere un vero e proprio *viaggio all'interno del quadro*, osservandone l'evoluzione costante. Lo sviluppo di ogni passaggio, da piccole pennellate che cambiano radicalmente un'espressione alla stesura di un fondo che si armonizza con il tutto, è importantissimo. Seguire il progresso della fase creativa serve sia all'artista stesso per valutare e poter riflettere meglio su ogni decisione presa, sia ad altri artisti che possono da tutti i consigli e i passaggi trarne profitto.

Dunque, una documentazione scientifica di ogni momento è importante per poter essere testimoni del processo secondo cui un ritratto nasce.

Si conoscono altri lavori svolti seguendo questa linea di ricerca: Eugeni d'Ors nel seguire diversi pittori e scultori nella creazione di un lavoro parla di *vita, morte e resurrezione* di un ritratto; Dora Maar segue fotograficamente l'evoluzione della *Guernica* di Picasso (*Reportage sull'evoluzione di Guernica*); James Lord descrive le conversazioni tenute con Giacometti e la lotta costante dell'artista con il quadro, mentre lo ritraeva; Miquel Quílez Bach segue il processo pittorico nella creazione di un suo autoritratto, mettendo in relazione ancora più stretta l'esperienza dell'artista dal momento che *soggetto* e *oggetto* coincidono.

Eugeni d'Ors nelle sue "Notas sobre el retrato y el autorretrato"¹⁷ parla di una *embriologia del retrato*, come insieme di esperienze volte a far conoscere come un ritratto viene al mondo.

Da una investigazione che lo stesso d'Ors conduce con due pittori e uno scultore su come un ritratto viene al mondo, egli ne estrae alcune leggi. La prima, è che ogni ritratto è sottoposto a tre fasi: una nella quale il ritratto nasce e vive, la successiva nella quale il ritratto muore, e un'ultima, che non sempre avviene, in cui il quadro "resuscita" e torna a nuova vita. La seconda è che il ritratto arriva a somigliare al soggetto invecchiato di circa cinque anni.

Analizziamo fase per fase, dunque, la vita di un ritratto.

Nascita del ritratto: da un primo studio l'artista ottiene un ritratto fresco e spontaneo, assomigliante al modello, e che lascia sia l'artista sia il modello contenti. I tratti e le macchie di colore lasciate immediatamente danno l'illusione che il lavoro riesca bene. Si tratta della spontaneità del tratto caratteristico in alcuni generi, come la caricatura o il bozzetto di reportage.

Quando, però, l'artista comincia a dipingere più dettagli, allora inizia una specie di tragedia sia per l'opera sia per l'artista e il modello. Inizia la fase della **morte** del ritratto: l'opera sembra retrocedere ogni volta di più, perdendo la somiglianza e la vivacità raggiunte nella prima fase. Il modello appare sempre più stanco e l'artista è tentato di abbandonare tutto. Sia nella pittura sia nella scultura la materia sembra condannata a

17 d'Ors (1943) *op. cit.*



Fig. 7. Picasso, *Guernica*, con le fasi dell'evoluzione fotografate da Dora Maar.

una decomposizione, man mano che il lavoro viene toccato e oppresso ripetutamente.

Se l'artista riesce a superare questa fase, allora il lavoro costante di osservazione e ritocco sull'opera porta a una sintesi nuova, non più arbitraria, che ristabilisce la somiglianza che sembrava persa. E' questa l'ultima fase, quella della *resurrezione* del ritratto.

Eugeni d'Ors segue il lavoro di questi artisti fotografando lo stato della produzione al termine di ogni sessione e facendo domande continue durante lo svolgimento dei lavori. Questa ricerca lo porta alla formulazione,



Fig. 8. Giacometti, varie fasi del ritratto di James Lord, a destra nella pagina seguente risultato finale.

come detto in precedenza, anche di un'altra legge: che i buoni ritratti assomigliano al modello, invecchiato di circa cinque anni. Ciò avviene quando l'artista riesce a captare quell'elemento caratteristico del modello, la sua anima, il suo carattere, tanto da proiettarlo nel futuro, accentuando le sue rughe e la sua espressione peculiare.

Nel caso di Dora Maar, il suo reportage realizzato durante la realizzazione della Guernica di Picasso, permette di apprezzarne i cambiamenti e i progressi. La versione finale, infatti, non corrisponde alle prime versioni, l'opera si è andata modellando durante il lavoro.

Lo stesso accade nella sequenza fotografica che realizza James Lord, mentre Giacometti dipinge il suo ritratto. Il lavoro prosegue con continui cambiamenti, dettagli che scompaiono, si annullano o riemergono dopo estenuanti lotte che l'artista costantemente fa mentre dipinge, l'immagine sembra farsi e disfarsi in modo vertiginoso. Giacometti usa due misure di pennelli, alcuni a punta sottile, per delineare e creare, altri più grandi con i quali "cancella", e i soli colori ad olio bianco e nero. Fin dai primi incontri, l'artista esprime la consapevolezza della difficoltà che risiede "nel rendere visibile agli altri la propria visione della realtà".¹⁸ Quest'affermazione è ricorrente durante tutte le sessioni in cui si incontrano l'artista e il ritrattato e relatore, James Lord. Lo stesso Giacometti dice:

Cézanne non ha mai veramente finito niente. Si spingeva fin dove poteva e poi lasciava perdere. Questa è la cosa terribile: più si lavora a un quadro, più diventa impossibile finirlo [...]

¹⁸ Lord (2004) *Un ritratto di Giacometti*: 17.



*Il fatto curioso è che io semplicemente non riesco a riprodurre quel che vedo. Per farlo, bisognerebbe morire.*¹⁹

Il continuo mettersi in dubbio da parte dell'artista deriva dal suo profondo sentimento di incertezza sull'effettiva qualità dei risultati che ottiene.

A differenza di quello detto a proposito di Eugeni d'Ors, sulla capacità dell'artista di ritrarre il modello nel suo più profondo, arrivando a rappresentarne l'intima natura, Giacometti non percepiva alcun rapporto tra un ritratto e la personalità del modello, "Mi dà già abbastanza da fare l'esterno, senza che mi debba preoccupare dell'interno", diceva.

In ogni caso, è proprio la contraddizione tra l'immagine che un artista ha della realtà e la sua volontà di ritrarla, che sta alla base di ogni creazione artistica, e che spiega quella componente inevitabile di *angoscia* che si ritrova nell'esperienza creativa di ogni artista. Non si può ritrarre la realtà, ma solo tradurla attraverso la propria sensazione e con la propria grammatica.

Il passaggio da uno stato all'altro del quadro viene documentato anche da Miquel Quílez.²⁰ Questo lavoro, svolto sul proprio autoritratto, oltre a documentare le fasi del lavoro pittorico, presenta un valore aggiunto: in questo caso è l'artista stesso che indaga sul processo pittorico e sulla propria persona. L'artista utilizza mezzi di riproduzione sia fotografici sia magnetofonici, per poter registrare ogni momento dell'atto creativo. Tutti questi mezzi, comunque, servono a spiegare la parte scienti-

¹⁹ Lord, *op. cit.*: 23, 44.

²⁰ Quílez Bach (1985) *Espacio real y espacio ficticio. La representación figurativa: desarrollo de un retrato pictórico.*

logica della creazione, ma rimane comunque al quadro stesso la capacità di spiegare la parte più difficile da spiegare, cioè quella poetica. La ricerca nel campo artistico, infatti, permetterebbe complementare i due aspetti della creazione: alla parte puramente pratica si aggiunge, grazie alla ricerca, un corpo teorico.²¹ D'altra parte, lo stesso Dürer chiedeva che tutto ciò che viene scoperto individualmente potesse essere messo in comune con altri artisti, "que ruego para que todos aquello que sepan algo instructivo para el arte, lo publiquen".²²

Tra gli appunti presi durante il lavoro pratico pittorico, l'artista passa all'analisi degli occhi e, di conseguenza, la natura dello sguardo che ne deriva. Osserva come gli occhi, inizialmente, abbiano direzioni diverse di vista, il che provoca un'espressione irritata, che non è quella che l'artista vuole trasmettere. Combinando leggermente solo la posizione dell'iride dell'occhio sinistro, così come rendendo le sopracciglia meno aggrottate, si può correggere l'espressione, che viene soavizzata e nel complesso assume un aspetto più di sorpresa che di irritazione.

In conseguenza di questo lavoro, l'artista afferma l'importanza del colore nel dare struttura all'immagine, colore che però si manifesta intuitivamente.

Infine, più che analizzare le fasi di evoluzione di un ritratto, l'artista ungherese Péter Forgács nel lavoro *Col tempo*²³ crea dei ritratti incorniciati come se fossero quadri però realizzati con video che si muovono lentamente. Quindi i personaggi cambiano lentamente espressione e posizione del viso e non sono mai gli stessi.

21 Quílez Bach (2008) *La investigación artística - paradigmas*.

22 Dan Pedoe, *La geometría del arte*, citato in Quílez (2008) *op. cit.*: 31.

23 Il lavoro è stato presentato nel padiglione Ungheria nella biennale d'arte di Venezia del 2009, presente nel catalogo *Biennale di Venezia* (2009) a cura di Rossella Martignoni.

IV.1.3 – Studi sul processo di evoluzione di un ritratto

Durante la creazione di alcuni ritratti ad olio ho voluto seguire le varie fasi del processo attraverso le foto di ogni passaggio che ritenevo essenziale. I quadri sono stati realizzati in alcuni casi dal naturale in alcuni casi a partire da mie fotografie.

Durante il processo, oltre alle fotografie, sono state prese varie note e commenti sullo sviluppo del quadro, nell'intenzione di migliorare e trovare soluzioni ai problemi che man mano incontravo, e dare una impostazione più "scientifica" alla ricerca; anche se risultava estremamente difficile fare delle pause per scrivere e fotografare durante l'elaborazione dei quadri. Quando investighiamo e studiamo, è favorita **la ragione**, mentre quando creiamo, è preferita **l'emozione**.

Il fatto di razionalizzare delle scelte è stato, infatti, il fattore più complicato, perché non sempre era possibile dare spiegazioni poiché le decisioni erano più di natura intuitiva.

Probabilmente questa difficoltà nasce dal fatto che il nostro cervello è composto dai due emisferi ognuno dei quali si specializza in un modo di approccio alla realtà e svolge una precisa funzione: l'emisfero destro si caratterizza per funzioni non-verbali, sintetiche, concrete, analogiche, atemporali, non razionali, spaziali, intuitive, globali, mentre il sinistro per funzioni verbali, analitiche, simboliche, astratte, temporali, razionali, computistiche, logiche, lineari.

Quando si è immersi in un'attività creativa, in particolare nel disegnare, è la parte destra a dominare, quindi l'intromissione della parte razionale sinistra non sempre è facile.²⁴

A volte è capitato che per cercare di spiegare tutto e trovare una giustificazione razionale, arrivavo a conclusioni sbagliate, nella scelta per esempio del colore dei fondi o nella decisione di dare per concluso un lavoro.

In questi casi, il voler troppo razionalizzare il lavoro ha portato a soluzioni finali non soddisfacenti, quando nella maggior parte dei casi sarebbe stato meglio fermarsi ad uno stadio precedente. Le fotografie sono servite proprio a considerare questi errori e a valutare nel complesso i lavori.

I ritratti qui di seguito presentati sono una selezione ridotta di una maggiore produzione e non hanno la pretesa di essere opere definitive, ma solo *esercizi* realizzati con l'intenzione di affrontare studi sul colore, la forma, la relazione colore/linea, la natura delle espressioni, la conclusione di un lavoro.

24 Anzi: dal momento che il disegno è quasi esclusivamente una funzione dell'emisfero destro, dobbiamo cercare di escluderne l'emisfero sinistro. I nostri problemi nascono dal fatto che questo tende a dominare e per di più è più rapido, scrive Edwards (1993) *Disegnare con la parte destra del cervello*.

Esercizio n° 2

Studio da una propria foto (*Nandia*, Mongolia)
Acquerello su carta (22x30 cm)
28 febbraio 2010 (22:15h-22:50h)



Fig. 9. Sequenza dei diversi stadi.



Fig. 10. Stadio finale.

Base disegno a matita. Base colore pelle: carminio alizarina e Siena naturale (viso e collo). Carminio alizarina nelle zone delle guance, azzurro ceruleo per rialzare le zone in ombra.

Si aggiunge Siena nella parte centrale del viso, si colorano le labbra con rosso cadmio chiaro, lo stesso che si usa per i contorni degli occhi.

Con Siena tostata e violetto si marciano gli occhi e i margini della bocca; Siena tostata e rosso cadmio per l'ombra del collo.

Blu ultramarino e Siena tostata per creare il tono scuro, quasi nero, del sopracciglio e delle narici.

Si è esagerato nella zona destra del viso con molte velature dei colori: il colore non è fresco e risulta un impasto opaco.

Esercizio n° 8

Studio da una propria fotografia (Siria)

Olio su tela (40x50 cm)

04 dicembre 2009 (17:20h-20:00h) - 05 dicembre 2009 (10:00h-11:00h)

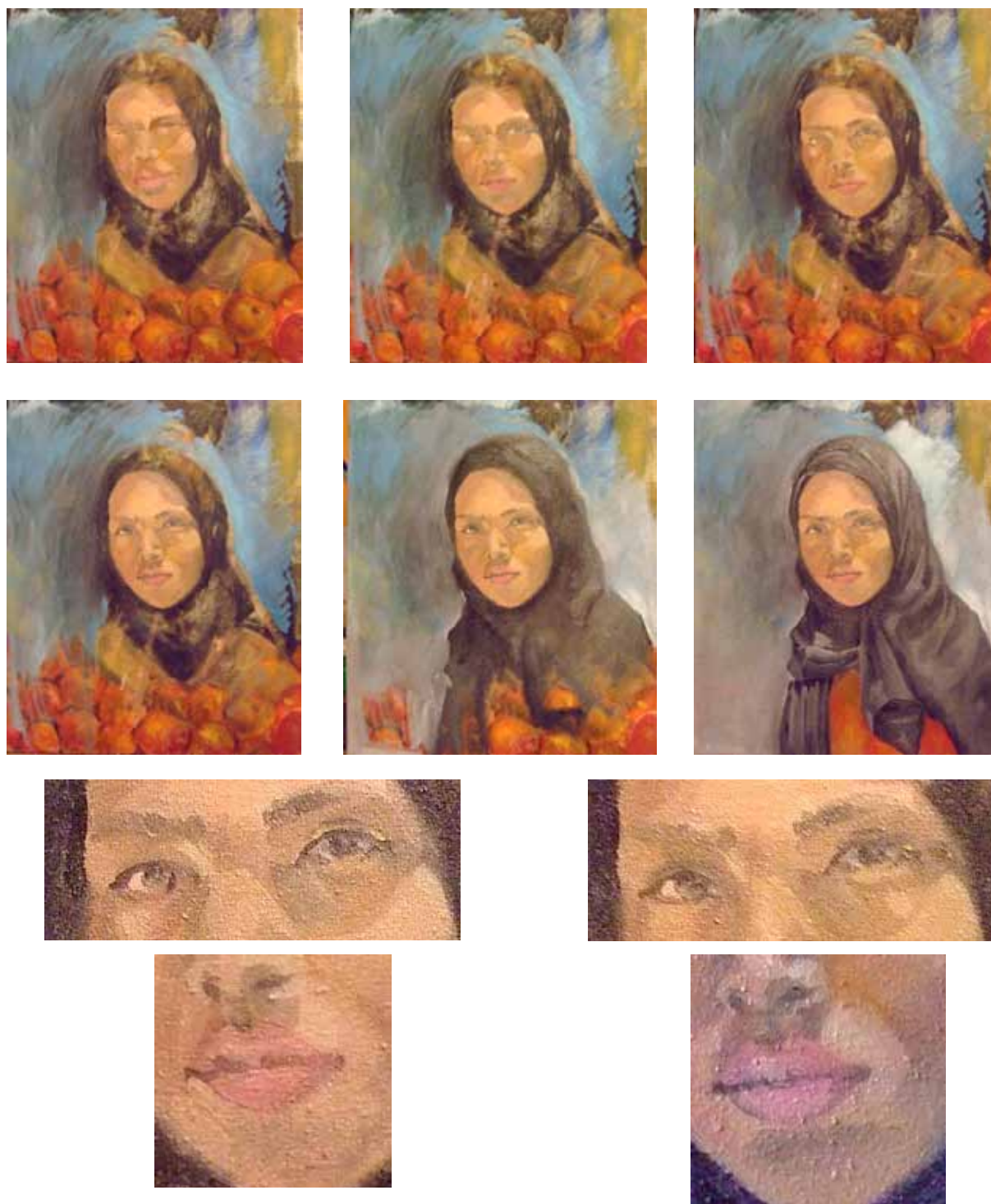


Fig. 11. Sequenza dei diversi stadi con dettagli degli occhi e bocca ritoccati, a destra lo stadio finale.



Fig. 12. Stadio finale.

Si parte da una base di un quadro già usato, per avere un fondo non bianco uniforme. Si procede accentuando i contrasti e creando un fondo uniforme.

Si aggiusta l'occhio sinistro, in particolare lo spessore delle ciglia, per cambiare espressione allo sguardo e renderlo più attento. Della bocca si modifica la linea tra le due labbra, tuttavia risulta più efficace la linea non tanto uniforme tracciata in uno stadio precedente.

Esercizio n° 10

Studio da una propria foto (2009, Siria)

Cianotipia e olio su tela (33x40 cm) Varie sessioni 2010 (marzo)

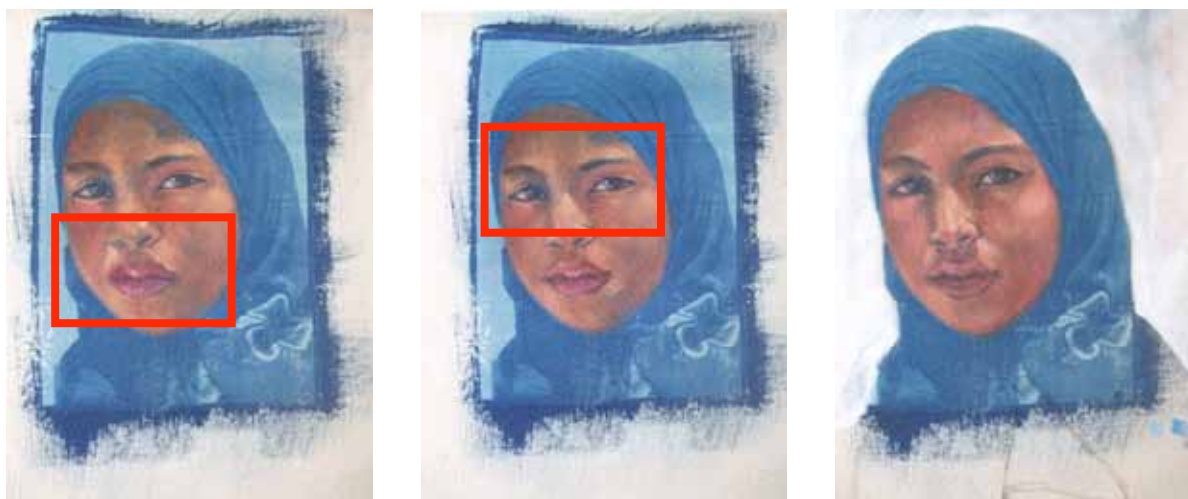


Fig. 13. Sequenza degli stadi 1, 2 e 3.

Nel primo abbozzo del viso, l'espressione non è quella che si vuole trasmettere: la leggera smorfia del labbro superiore sinistro e l'occhio sinistro troppo marcato nelle linee, creano un'espressione di disgusto, di disprezzo. Si passa allora a correggere: 1) la luce tra il naso e il labbro superiore, diminuendone sia l'intensità sia la grandezza, 2) l'intera bocca (non lasciandola così sporgente), 3) entrambi gli occhi: il sinistro, diminuendo l'uso del nero, mentre del destro si corregge il sopracciglio, che nello stadio 2 crea una espressione di malcontento, poiché è leggermente spostata verso l'alto la parte interna; si passa allora ad arrotondare più uniformemente l'intero sopracciglio e ad appianare i contrasti della fronte (per togliere l'espressione preoccupata). In questo modo l'espressione generale cambia e si avvicina di più a quella desiderata, uno sguardo fisso però non astioso (stadio 3).



Fig. 14. Sequenza stadi dal 4 al 7.

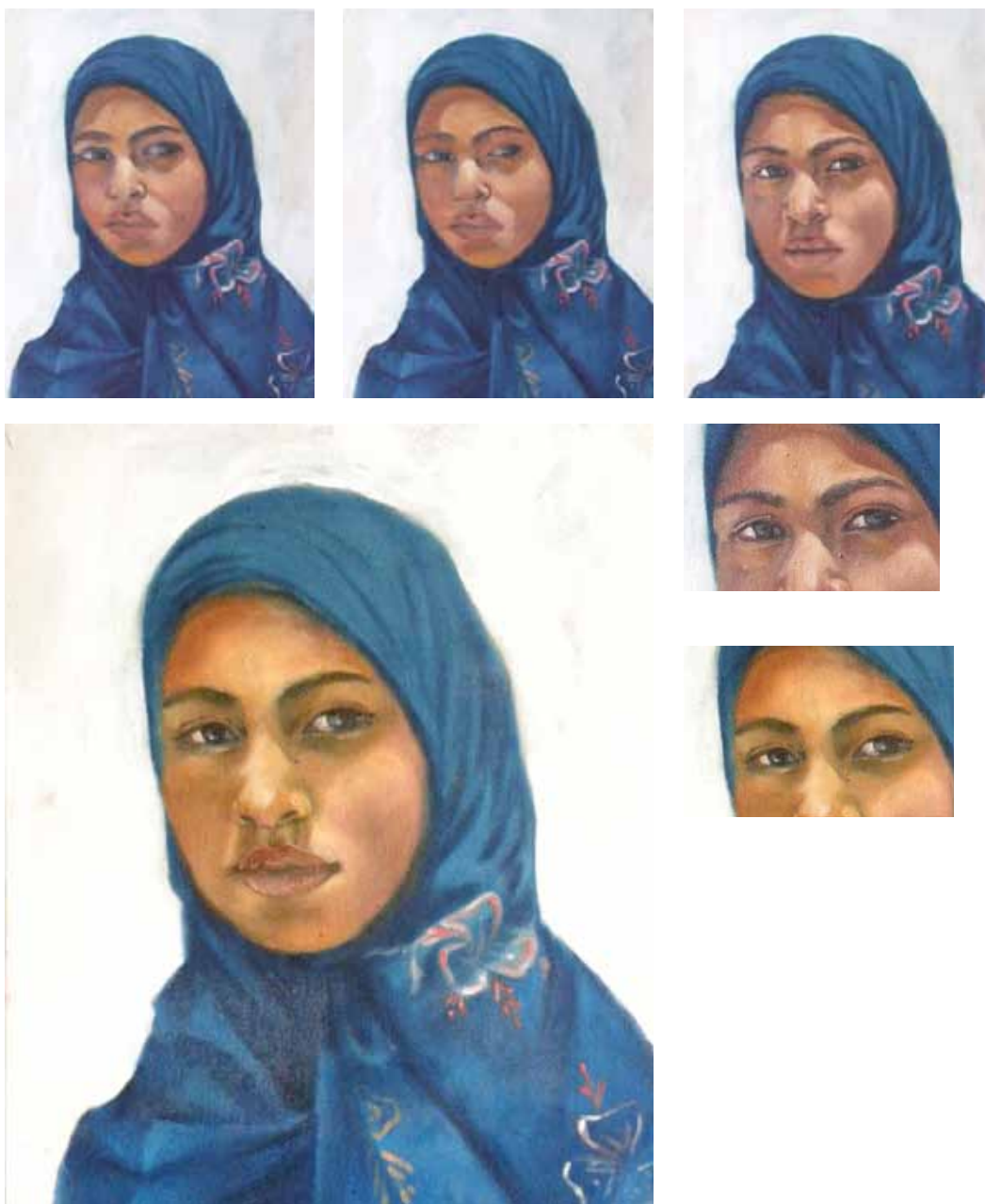


Fig. 15. Stadio finale, in alto sequenza dallo stadio 8 al 10. Particolare degli occhi con il cambio del colore della pelle verso ocre.

Il fondo bianco serve ad isolare la figura, il velo viene lasciato così come risulta dalla foto in cianotipia (per le piccole correzioni si è usato il blu di Prussia (ferrirocyanide PB27), n°402 della marca Maimeri, che è identico al blu ottenuto mediante cianotipia).

Si passa a ritoccare molte volte gli occhi e la bocca, perché l'espressione ottenuta nello stadio 4 ancora non è quella desiderata, il naso non definisce bene il viso e le narici sporgono eccessivamente. Si allarga la parte superiore dell'occhio sinistro, troppo ritagliata dal velo, si ripassano i contorni del viso (rendendolo più ovale, allargando la guancia sinistra).

Si cambia in generale il tono della pelle, usando più ocre (stadio finale 5). Alla fine, però, *il risultato comunque non è quello desiderato*: forse l'errore è stato andare oltre, quando era meglio *fermarsi allo stadio 3*, dove l'espressione del viso sembra quella più riuscita.

Esercizio n° 13

Studio da una propria foto
Cianotipia e olio su cartoncino base ocre (70x199 cm) Varie sessioni
2010 (marzo)



Fig. 16. Sequenza stadi per la realizzazione del viso.

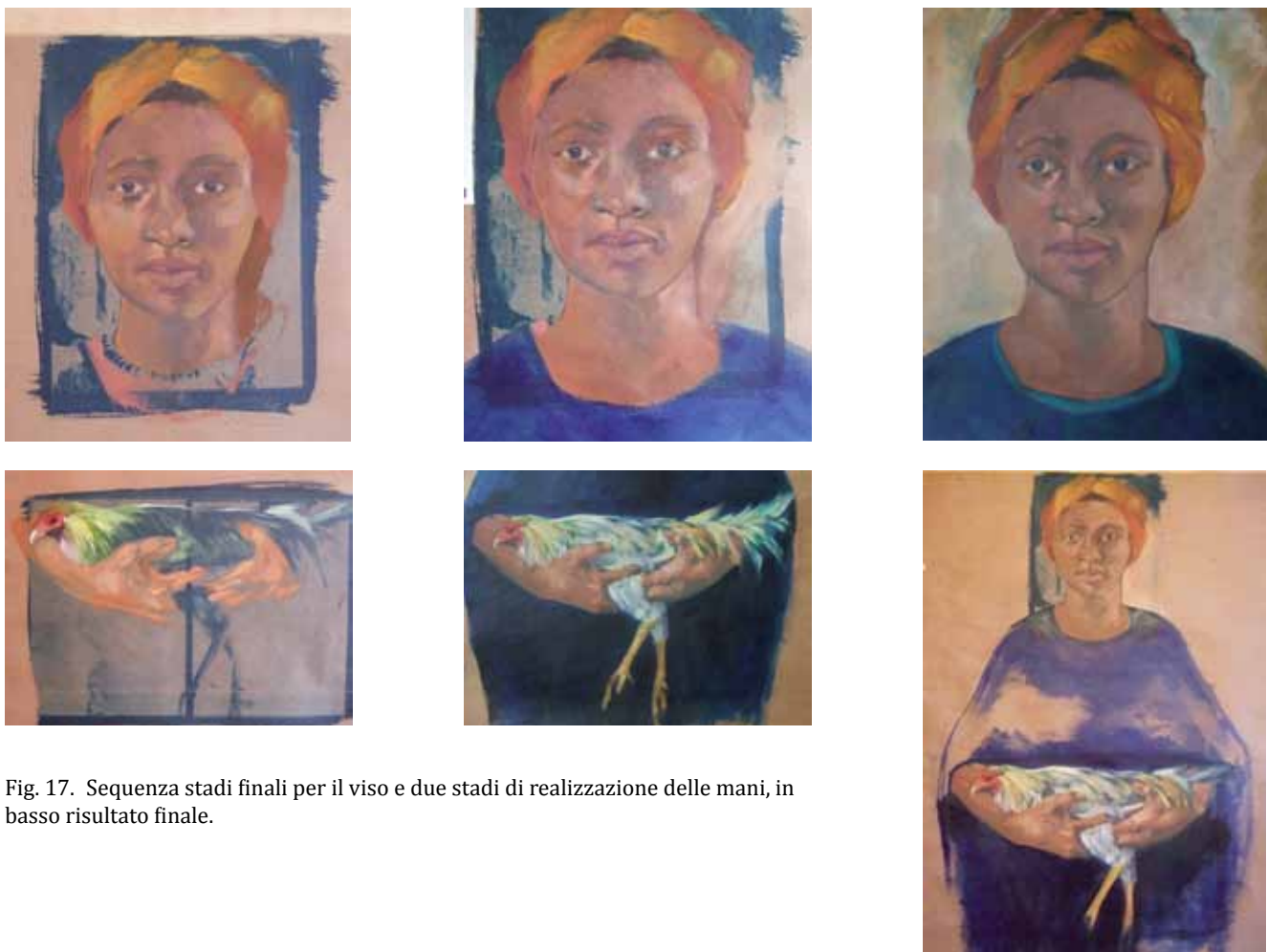


Fig. 17. Sequenza stadi finali per il viso e due stadi di realizzazione delle mani, in basso risultato finale.

Si parte da una fotografia in cianotipia su cartoncino con base colorata ocre. Si è commesso un errore nello sviluppo dell'immagine, visto che si è usata una fotocopia positiva e non negativa. Per questo, si decide di non usare più la foto come guida, ma si prosegue inventando il viso, mentre per le mani e il gallo si continua a far uso della foto.

Si procede a delineare il viso, con una base color carne e delle macchie di luce per far risaltare il naso. Si esagera nei colori della fronte, fino ad arrivare a un colore "sporco". Nel dar vita agli occhi, la posizione delle sopracciglia è fondamentale per l'espressione. Si aggiusta il viso, che non è simmetrico.

Le mani non si definiscono con precisione, ma si lasciano macchie di luce.

Il bianco puro nell'occhio del gallo lo rende più vivo.



Esercizio n° 17

Studio con modella (*Deia*, Brasile)
Olio su cartoncino telato (27x35 cm)
17 marzo 2010 (sessione 19:07h-19:55h)



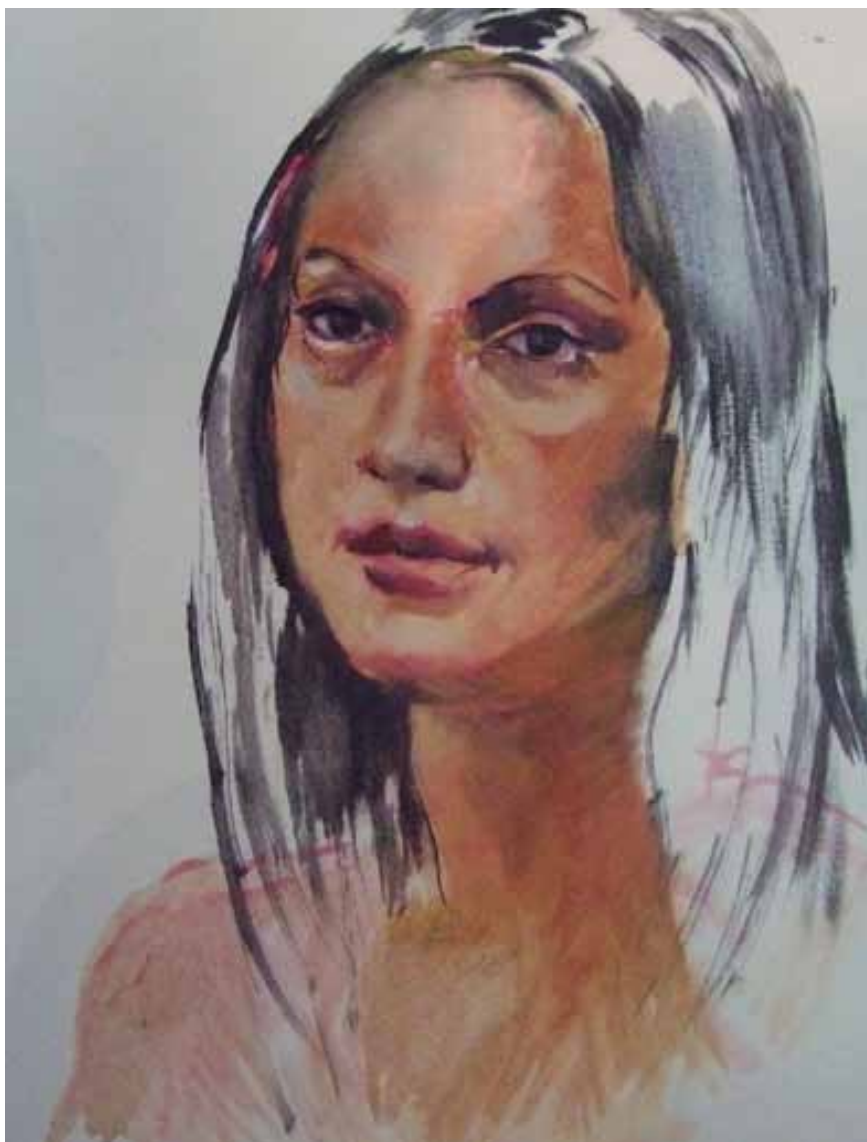


Fig. 18. Stadio finale.

Abbozzo iniziale mediante linea, inquadramento nel foglio della figura; i punti di riferimento sono occhi e bocca.

Abbozzo delle zone d'ombra, zigomo sinistro.

Ricerca del colore della pelle. Nel mettere colore la figura aumenta di dimensioni.

La presenza dei capelli ridimensiona il viso e permette correggere l'inclinazione della testa; si iniziano a dipingere le zone contrastate (zigomo sinistro, parte interna labbra, orbite degli occhi); si delinea la parte destra del viso, assottigliando la guancia.

Il mento è troppo sporgente: per ridurlo si aggiunge una zona d'ombra e si accentua l'ombra sotto il labbro inferiore.

Per dare volume si cerca di definire la zona del mento e l'attacco alla gola, considerando la luce riflessa e la distanza mento-gola.

Si procede a definire la bocca e le orbite degli occhi, accentuando lo sguardo assorto nei pensieri e un poco melanconico.

Esercizio n° 20

Studio di mani con modella (*Virginia*, Italia)

Olio su cartoncino telato (27x35 cm)

18 marzo 2010 (sessione 19:15h-21:00h)- 19 marzo 2010 (sessione 19:15h-19:45h)





Fig. 19. Nella pagina a fianco sequenza degli stadi di realizzazione, in questa pagina risultato finale.

Nell'abbozzo iniziale si cerca di segnare la posizione delle vene, oltre alle zone d'ombra e i contrasti. La luce è molto contrastata, poiché è stata posizionata una luce lateralmente che illumina la zona delle braccia. Sulla base ocre, si passa a creare le zone d'ombra con il violetto, misto a blu oltremare.

Le dita e le nocche hanno una colorazione più rossastra. Per le vene si usa il blu ultramarino e un poco di verde smeraldo. Si lavora il fondo per delineare il disegno, in particolare ridurre l'accentuata curva del dorso della mano sinistra.

Il fondo (garanza, nero, blu oltremare) accentua troppo la colorazione rosata del complesso dell'immagine: ne risulta un eccesso di toni caldi.

Esercizio n° 24

Studio di ritratto (*Luna*, Spagna)

Olio su cartoncino telato colorato (33x42 cm)

20 marzo 2010 (sessione 17:30h - 18:15h)

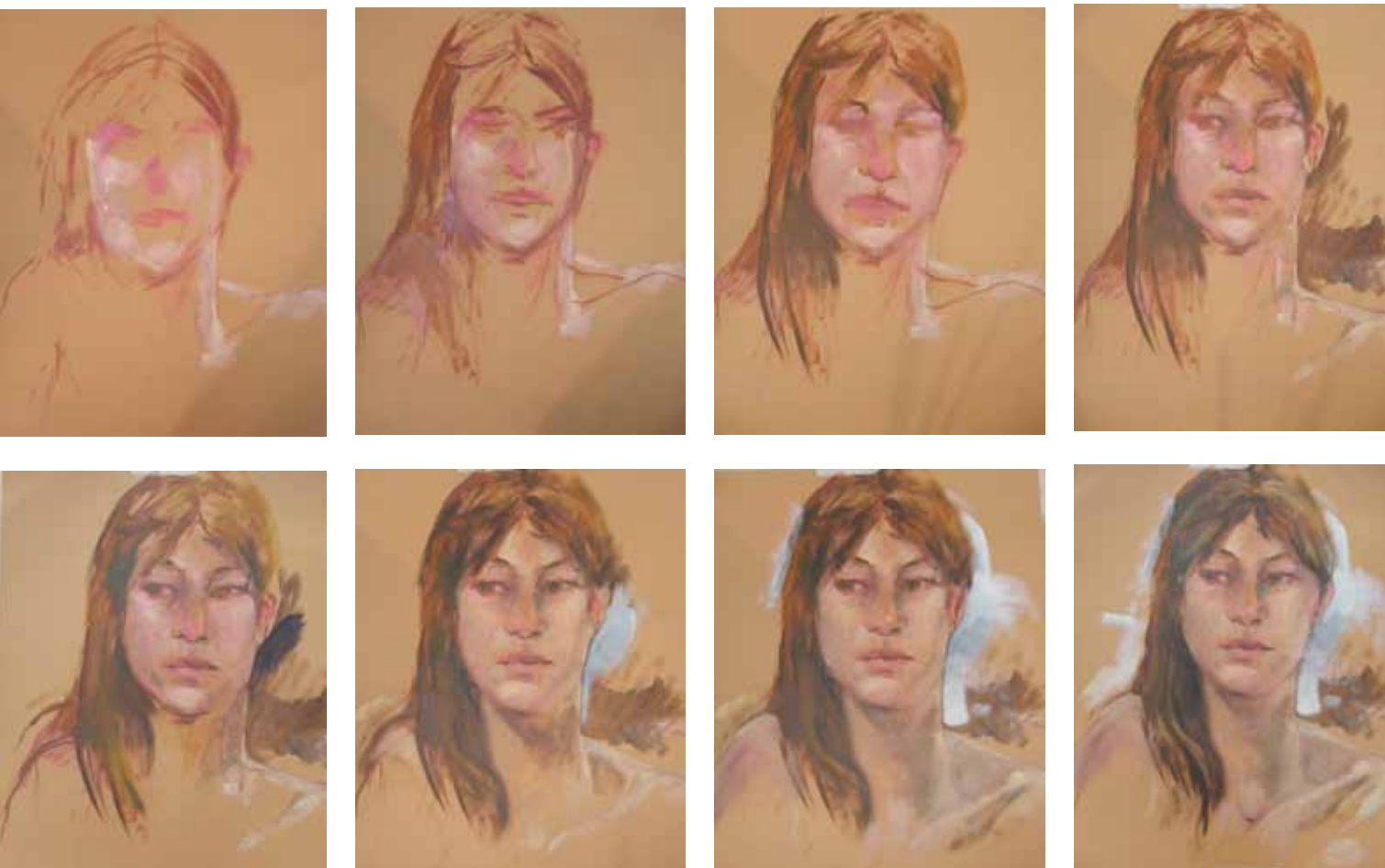


Fig. 20. Sequenza degli stadi di realizzazione del ritratto, in basso a destra risultato finale.

Ritratto in una breve sessione, si cerca di delineare i tratti del viso prima con un pennello fine con colore diluito con acqua ragia.

Per colorare il viso si usano pennelli a punta piatta più grandi (12 e 16). Si cerca di procedere per piani di luce, cambiando via via la tonalità, da un eccesso di carminio a una tonalità più chiara e naturale (aggiungendo giallo di Napoli). Pennellate di bianco aiutano a farrisaltare il viso, che altrimenti non si staccerebbe dal fondo ocra.

Esercizio n° 25

Studio di ritratto (*Meggy*, Spagna)
Olio su cartoncino (70x100 cm)
20 aprile 2010 (sessione 17:00h-19:00h)



Fig. 21. Sequenza e risultato finale in grande.

Si prepara il cartoncino colorato con una base di latex.

Si procede a marcare i piani di luce con un pennello piatto grande, cercando di semplificare.

Si delinea il corpo con un pennello a punta rotonda. Il disegno non risulta ben inquadrato nel foglio perchè non entra la punta del piede sinistro. Il bianco del panno risalta molto sul fondo scuro. Si continua a lavorare con il pennello piatto i piani di luce del corpo. Si scurisce la parte vicino ai piedi per aumentare il contrasto con il panno. Per l'incarnato si usano: giallo di napoli, giallo di napoli rossiccio, giallo indiano, rosso laca garanza, bianco, terra bruciata, blu oltremare.

Esercizio n° 26

Studio con modella (*Amalia*, Spagna)
Olio su cartocino telato (41x33 cm)
22 marzo 2010 (sessione 17:14h-19:07h) - 24 marzo 2010 (sessione
17:14h-17:55h)

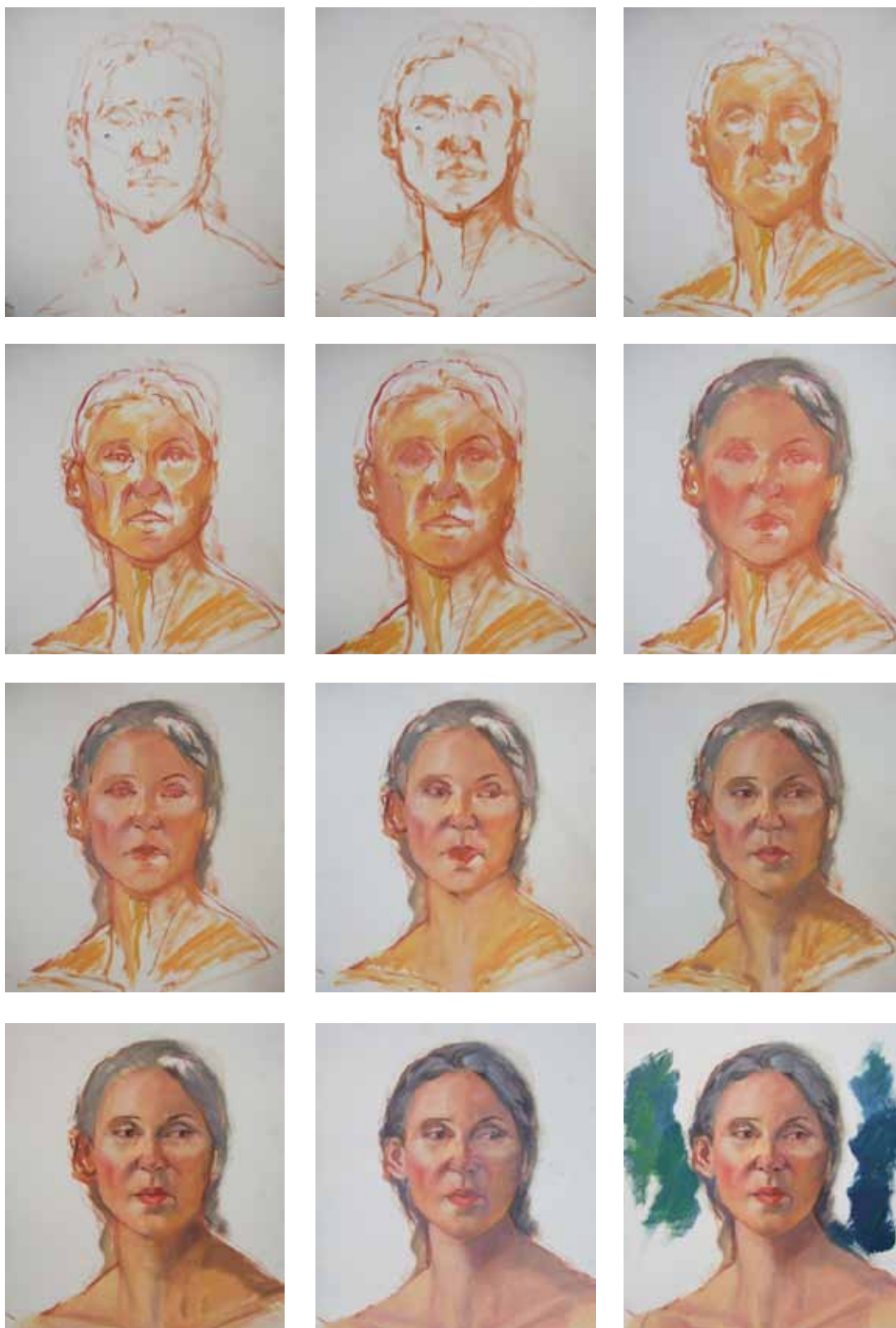




Fig. 22. Stadio finale.

Primo abbozzo con linea; si cerca di accentuare le caratteristiche del viso: distanza tra naso e bocca, grandezza del naso.

Il colore della pelle ha una componente troppo ocre, aggiungere carminio.

I capelli permettono ridefinire il contorno del viso.

Accentuare i contrasti.

Accentuare l'espressione generale del viso, in particolare, la contrazione caratteristica della bocca che la modella assume quando è assorta.

Collo e spalle eccessivamente ampie, ridefinirle con il fondo.

Scelta del fondo appropriato: verde-blu che contrasta con il colore rosato della pelle. Probabilmente il colore del fondo non è appropriato, perché il risultato finale non è soddisfacente.

In ogni caso il fondo più scuro permette di ritagliare e snellire la figura, spesso il primo bozzetto è più largo del risultato finale.

Esercizio n° 30

Studio di mani e piedi con modella (*Virginia*, Italia)

Olio su cartoncino (50x70 cm)

14 aprile 2010 (sessione 17:03h-18:45h)- 16 aprile 2010 (sessione 17:00h-17:45h).





Fig. 23. Sequenza degli stadi di sviluppo con dettaglio del piede. In alto risultato finale.

Si parte da una base colorata (un cartoncino ocre su cui è stata data una mano di latex diluito con acqua).

Nelle nocche delle mani si aggiunge carminio garanza scuro, si corregge il pollice del piede.

Si scurisce eccessivamente il fondo: sarebbe stato meglio lasciar respirare il colore stesso del foglio (1° stadio).

Esercizio n° 32

Studio di figura con modella (*Virginia, Italia*)

Olio su tela (50x50 cm)

20 aprile 2010 (sessione 17:00h-19:00h)





Fig. 24. Nella pagina a fianco vari stadi iniziali, in alto risultato finale.

Si inizia il disegno da un punto di vista quasi frontale, poi si cambia punto di vista dall'alto. Si ricopre la tela con un mano di latex e pigmento terra di siena bruciata. In questo modo l'incarnato risalta più facilmente.

Si passa a definire i piani del corpo con un pennello piatto grande. Si esagera con il giallo napoli e il bianco, quindi si aggiunge violetta per creare le ombre.

In una seconda sessione si aggiungono i tappeti e i cuscini.

Esercizio n° 33

Studio di figura con modella (*Virginia*, Italia)

Olio su cartoncino telato colorato (42x33 cm)

20 aprile 2010 (sessione 18:00-19:00h)



Fig. 25. Ultimi stadi di realizzazione, in alto, risultato finale.

Si usa un cartoncino telato già con una base oca. Si delineano i piani del corpo con un pennello piatto grande, si schiarisce la schiena. Per le ombre si mescola terra bruciata con blu oltremare.

Verso la fine si delineano meglio i capelli con tocchi di pennelle scure.

Non si risolve il problema del fondo e del panno bianco.

Esercizio n° 38

Studio di mezzo busto (*Virginia, Italia*)
Olio su cartoncino telato (41x33 cm)
20 maggio 2010 (sessione 17-30-18:15h)



Fig. 26. Sequenza degli stadi di realizzazione, a destra risultato finale.

Si inizia a delineare la figura con un pennello rotondo, seguendo la linea con il pennello sporco di acqua ragia e un poco di terra bruciata. I tocchi di colore più scuro iniziano a staccare la figura dal fondo. Per il viso si usa un impasto di laca garanza, terra bruciata e giallo di napoli. I capelli scuri aiutano a delineare il viso. Si passa a lavorare il corpo con un pennello piatto grande (num. 16).

Alla fine, con un pennello piatto più piccolo (num. 12) si danno tocchi di luce con bianco e laca garanza sul viso, sul corpo per rendere la trasparenza della veste si lascia il bianco della tela.



Esercizio n° 40

Studio di mani a partire da una fotografia
Olio su cartoncino telato (42x33 cm)
22 maggio 2010 (sessione 17:00h-18:00h)



Fig. 27. Sequenza stadi e risultato finale in grande.

Si parte da una base già usata, con una figura, si dispone il lavoro in modo da utilizzare il color carne come base. Si lavora con pennello piatto per i piani di luce e poi si delinea con un pennello a punta rotonda. Si aumenta il contrasto, e si delinea meglio la figura con il fondo scuro.

Esercizio n° 40

Studio di mani a partire da una fotografia
Olio su cartoncino telato (42x33 cm)
25 maggio 2010 (sessione 16:00h- 18:00h)



Fig. 28. Sequenza di stadi e risultato finale in grande.

Si parte da una base già usata, si lavora con pennelli a punta rotonda, non si lavora per piani ma con una pennellata più levigata. Senza perfezionare le dita, si aumentano i contrasti e quindi si decorano con rosso laca garanza con un poco di terra bruciata, per simulare l'henné.

Esercizi n° 45-54

Studio di ritratti con decorazioni tribali a partire da fotografie
Olio su cartoncino telato preparato con una mano di latex e pigmento ocre
(42x33 cm)

Varie sessioni marzo-aprile 2011 (sessioni da 1h-1h 30' circa)



Fig. 29. Esercizio num. 45. Sequenza stadi, risultato finale in basso.



Si delinea la figura con un pennello rotondo fine e color marrone diluito con acqua ragia. Si prepara il viso con una base bianca, lasciando respirare il fondo ocre.

La base colore aiuta molto a risolvere il colore dell'incarnato, le ombre sono realizzate con tonalità marroni più scure.

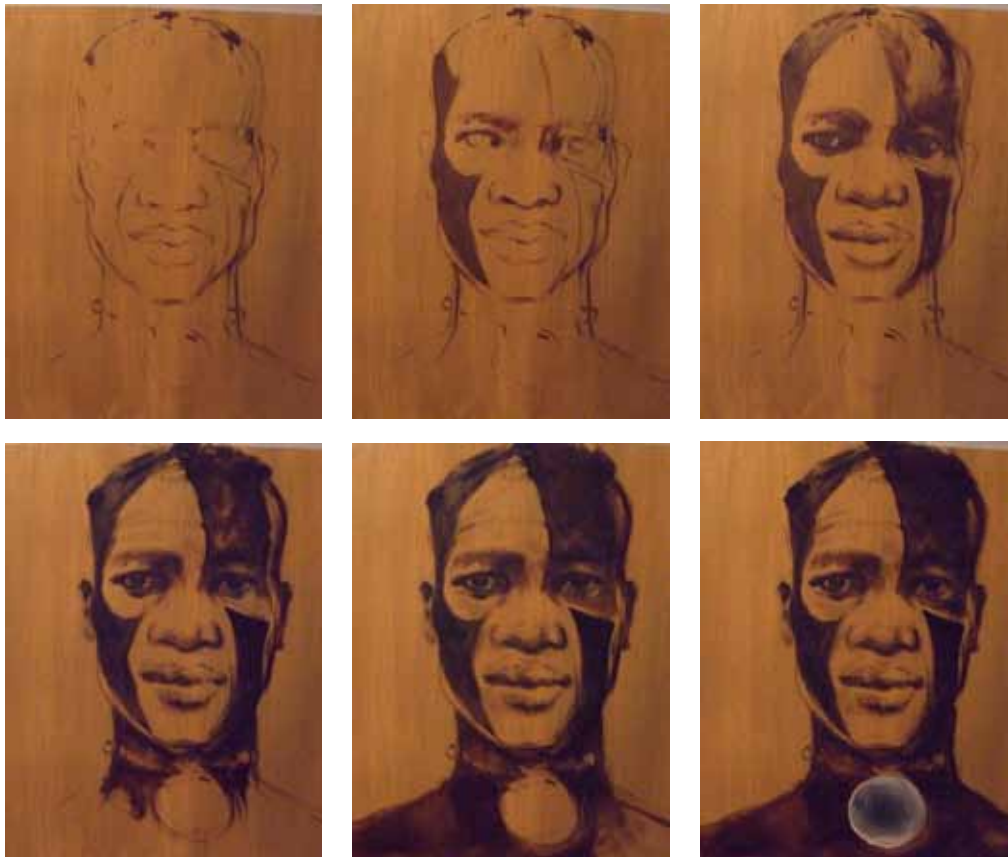


Fig. 30. Esercizio num. 46. Sequenza stadi, risultato finale in basso.

Si delinea la figura con un pennello a punta rotonda, si passa a colorare le parti decorate del viso, e per ultimo si danno i tocchi di luce chiari agli occhi.

La collana risalta troppo sul fondo scuro.





Fig. 31. Esercizio num. 47. Sequenza stadi, risultato finale in basso a sinistra.

Si delinea la figura con un pennello a punta rotonda. Si colora il viso però i colori si impastano troppo e rimangono piatti, senza il contrasto tra i diversi piani. Si aggiunge la decorazione su una base troppo piatta.



Fig. 32. Esercizio num. 48. Sequenza stadi, risultato finale in basso a destra.

Si parte da una base già usata, si delinea il viso con un pennello a punta rotonda. Le proporzioni della testa non sono corrette, si passa a delinearle la figura cambiando il fondo. Si usa un colore chiaro che contrasti con il colore della pelle. Si aggiunge una collana per spezzare l'uniformità del collo.





Fig. 33. Esercizio num. 49. Stadio finale.



Fig. 34. Esercizio num. 50. Stadio finale.



Fig. 35. Esercizio num. 51. Stadio finale.



Fig. 36. Esercizio num. 52. Stadio finale.



Fig. 37. Esercizio num. 53. Stadio finale.



Fig. 38. Esercizio num. 54. Stadio finale.

IV.2 - Proposta personale: Attraversare frontiere ²⁵

Ho scelto di guardare a quella parte del genere umano – le donne – per cavarne ottimismo e luce. Al fine di riconquistare un'idea di futuro per tutto il genere umano. E' una ricerca di civiltà, portata avanti dalle donne. Che i saperi dominanti tentano di cancellare. Questa ricerca è per me motivo di gioia, e lo è per tante donne. Insomma, per le donne è un tempo di straordinario mutamento. Perché guadagnano libertà.

Luisa Muraro ²⁶

[...] “Dov'è la frontiera?” chiede Saramago sul confine tra Spagna e Portogallo ai pesci che nello stesso fiume nuotano a seconda che guizzino vicino a una sponda o a un'altra ora nel Duero ora nel Douro.

Claudio Magris, *L'infinito viaggiare* ²⁷

Raccontare storie attraverso i ritratti

Non c'è viaggio senza che si attraversino frontiere, politiche, linguistiche, sociali, culturali, psicologiche, anche quelle invisibili che separano un quartiere da un altro, nella stessa città, quelle tra le persone, quelle tortuose che nei nostri inferi sbarrano la strada a noi stessi.

Oltrepassare frontiere; anche amarle, in quanto definiscono una realtà, un'individualità, le danno forma, salvandola così dall'indistinto. Saperle flessibili, transitorie, provvisorie e periture, come un corpo umano.

²⁵ Questo progetto nasce dall'unione di riflessioni fatte durante le lezioni *Relacions espacials* (prof.ssa Janet Shapero) e *Cos, rostre i identitat* (prof. Miquel Quílez), entrambi nell'ambito del periodo di formazione del dottorato.

²⁶ In: Gravagnuolo, Bruno (2009) “La mia battaglia contro i poteri che tentano di cancellare il femminismo”, *L'Unità*, 30 marzo 2009.

²⁷ Magris Claudio (2005) *Infinito viaggiare*: 36.

IV.2.1 - Titolo e ragioni del progetto

Il progetto si propone di mostrare affinità e differenze culturali, di cercare una base comune in culture diverse, ma anche di abbattere pregiudizi, idee preconcepite che spesso abbiamo sul *diverso*, idee che sono conseguenza di una scarsa e frammentaria conoscenza.

Attraverso la creazione di ritratti fotografici e pittorici di donne appartenenti a culture differenti si desidera mostrare ciò che culture molto diverse possono condividere, in modo da poter stabilire tra loro un ponte, un immaginario dialogo.

Infatti, senza togliere nulla all'importanza delle tradizioni che ogni cultura deve gelosamente conservare, alla fine il pianeta non è poi così diverso, e non si tratta del frutto della recente globalizzazione, ma di ancestrale essenza di genere, il genere umano.²⁸ Se scatta l'identificazione nel guardare persone di culture molto diverse dalla nostra, è proprio perché le reazioni delle persone non ci sono estranee, ci appartengono perché facciamo parte della comune razza umana. In tutti i volti, le emozioni, le etnie troviamo similitudini, con una gamma di sfumature nei sentimenti, e si *può concludere che tutti gli esseri umani sono una parte di noi*.

Nell'esposizione finale dei lavori, considerato che il mangiare in ogni società rappresenta un elemento di coesione sociale, si è pensato di associare ai ritratti degli oggetti relazionati al cibo, riuniti tutt'insieme su un'unica tavola imbandita. D'altra parte le stesse fotografie e i ritratti verranno fatti in posti che rappresentano punti di coesione sociale, come i mercati, le feste e le sagre, i banchetti. Nell'esposizione finale, inoltre, si cercherà di giocare con le sinestesie, associando alle immagini profumi e suoni.

L'iniziativa comprende anche la raccolta sistematica non solo di oggetti caratteristici di ogni cultura relazionati al mangiare, ma anche di bozzetti e diari di viaggio organizzati con una precisa catalogazione. Il progetto, dunque, si propone di contribuire a una conoscenza più articolata e consapevole dell'*altro* con la speranza di sostenere la comprensione e la fusione di culture diverse.

Partendo dai miei lavori precedenti e dall'idea che ho della creazione artistica come strumento con un valore sociale, questo progetto mi permetterebbe di allargare ancora di più le conoscenze su altre culture e allo stesso tempo di poter presentare al pubblico dettagli di culture rimaste in sordina.

In occasione dell'inaugurazione del castello di Acquaviva (Bari, Italia), il lavoro finale verrà presentato in questo spazio al primo piano (con fotografie, ritratti, bozzetti e una grande unica tavola imbandita), mentre il piano terra verrà dedicato all'installazione di un piccolo mercato solidale con manufatti creati da comunità di donne, con lo scopo di far conoscere i prodotti artigianali di diverse culture. Verrà realizzato un catalogo finale. Il ricavato delle vendite del catalogo e dei prodotti artigianali verrà devoluto in beneficenza.

²⁸ In una mostra, diversi fotografi della *National Geographic* hanno raccontato come gli umani abbiano consuetudini e reazioni simili. Riva (2010) "Questo nostro mondo", in *L'Espresso*: 84-91.

IV.2.2 - Da dove parto

Ogni lavoro *nuovo* che si progetta è in realtà frutto della sintesi e della elaborazione di tutti i precedenti.

Ogni scelta che facciamo e ogni decisione che, a volte anche incoscientemente, effettuiamo sono tutte legate da una invisibile catena e hanno tutte una spiegazione. Per queste ragioni, prima di affrontare la proposta di un nuovo progetto, è interessante considerare quali sono le basi da cui si parte.

Viaggi (libro in piccolo formato con raccolta di fotografie di viaggio, 2006).²⁹

Mercati (fotocomposizione digitale, 250x200 cm, 2007) (fig. 39)

Si tratta di una fotocomposizione digitale in grande formato in cui frammenti di fotografie scattate in mercati di posti molto diversi tra loro sono fusi a creare un'unica irreale immagine. La fotografia è qui usata come mezzo per registrare dettagli, con una visione analitica, per poi fonderli in un'unica immagine caleidoscopica.

Il mercato rappresenta un posto in cui i colori, i profumi, i rumori si fondono e sono caratteristici di ogni posto, pur condividendo nel fondo un aspetto comune.

Alla fine l'atmosfera generale, di confusione, movimento, vita, è comune a tutti i mercati, punti di scambio, luoghi vivi e colorati, anche se appartenenti a terre molto lontane tra loro.

Cappelli e culture - serie (matite colorate su carta, 2008) (fig. 40)

Si tratta di disegni di decorazioni, ornamenti e cappelli di culture sudamericane. Nasce con l'intenzione di mostrare la bellezza dei costumi tradizionali di alcuni popoli sudamericani (Bolivia, Perù).

Tutti i disegni sono stati realizzati a partire da proprie fotografie scattate durante i viaggi.

Diari di viaggio (raccolta di bozzetti, quaderni, riflessioni sparse; tecniche miste, 2006-09) (fig. 41-42-43)

Si tratta di una raccolta di disegni, bozzetti, idee e riflessioni riunite sotto forma di diari di viaggio.

Il diario di viaggio ha una lunga tradizione non solo in campo artistico ma anche in quello scientifico, come archiviazione e raccolta di immagini di posti diversi. E' inoltre un modo per registrare quotidianamente pensieri, immagini effimere, rapide che altrimenti svanirebbero e si dimenticherebbero durante un viaggio.

²⁹ Si rimanda alla lettura di I.3.3 "Le città e i cinque sensi", pag. 43.



Fig. 39. Mariapaola Piscitelli, *Mercati* (2007), fotocomposizione digitale su forex [200x200 cm]



Fig. 40. Mariapaola Piscitelli, Cappelli e decorazioni tradizionali del Perù e della Bolivia (2008), matite colorate su carta montata du forex [33x48 cm]



Fig. 41. Mariapaola Piscitelli, appunti dai diari di viaggio 2006-2009 (Bolivia, 2006, matita su carta, 21x29 cm, continua alla pag seguente).



Fig. 42. Mariapaola Piscitelli, appunti dai diari di viaggio 2006-2009 (Mongolia, 2008, tecnica mista, formati A4 e A3).





Fig. 43. Mariapaola Piscitelli, Disegni del Marocco (2009), tecnica mista su carta [33x46 cm]

IV.2.3 - Serie “Attraversare frontiere (sguardi sulle culture)” (2009)

Sguardi sulle culture - serie (olio su tela, 50x150 cm) (figg. 44-45-46-47-48)

Si tratta di una serie di quadri a grandezza quasi naturale con ritratti di donne di culture diverse. Tutte presentano una visione frontale su fondi neutri, le caratterizzano solo i vestiti, gli sguardi e, in alcuni casi, le mani.

Tutti i ritratti sono stati realizzati a partire da proprie fotografie scattate durante i viaggi.



Fig. 44. Siria, serie *Attraversare Frontiere*, olio su tela (2009) [50x150 cm].



Fig. 45. Africa, serie *Attraversare frontiere* (2009), olio su tela [50x150 cm]



Fig. 46. Mongolia, serie *Attraversare frontiere* (2009), olio su tela [50x150 cm]



Fig. 47. Bulgaria, serie *Attraversare frontiere* (2009), olio su tela [50x150 cm]

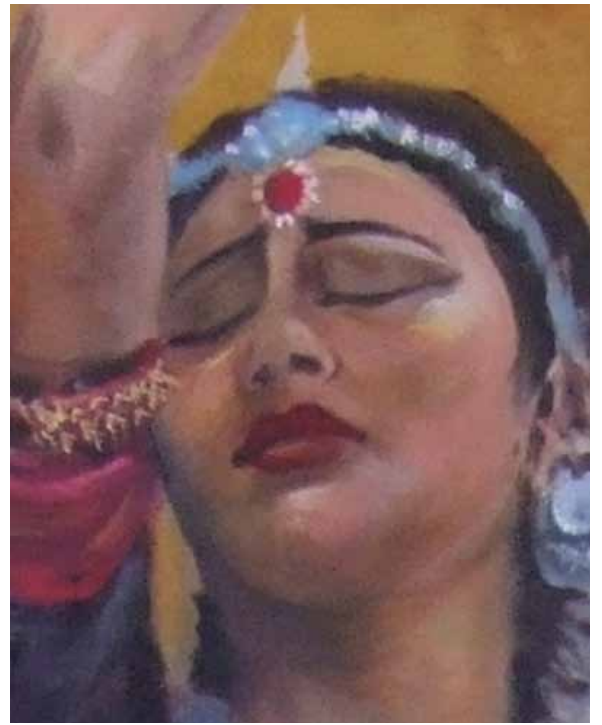


Fig. 48. India, serie *Attraversare frontiere* (2009),
olio su tela [50x150 cm]



Fig. 49. Mostra collettiva del Maggio Arte, organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Napoli (Maddaloni, chiesa di San Giovanni, 2009)



Fig. 50. Mostra collettiva Creatività Giovanili, organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Bari (Bari, Spazio Giovani, 2010)

IV.2.4 - Quali sono i miei riferimenti

Due aspetti sono stati presi in considerazione per cercare riferimenti in campo artistico: il *viaggio*, per il grande valore che ha di apportare sempre nuovi stimoli e idee, e il genere del *ritratto*, come specchio per parlare dell'anima delle persone.

IV.2.4.a - Il viaggio come mezzo per acquisire nuovi codici espressivi

Per quanto riguarda il viaggio, sono diversi gli artisti che attraverso esso hanno potuto ampliare le loro vedute, cambiare il proprio linguaggio grazie all'apporto di nuove grammatiche mediate da altre culture.

Il viaggio come esperienza per arricchirsi culturalmente, e non solo come conquista di nuove terre, assume grande importanza nel XVIII secolo, con i *Grand Tours*: Goethe viaggia in Italia, molti artisti romantici cercano nuove esperienze e linguaggi attraverso i viaggi.

All'inizio del XX secolo artisti e scrittori partono in terre completamente diverse, in Oriente, nei mari del Sud, per acquisire altri codici per esprimersi. Rimbaud e Verlaine partono in nord Africa dalla Francia, utilizzando l'esperienza del viaggio come metafora per sperimentare, ritrovare, rinnovare i cinque sensi; nello stesso periodo pittori come Delacroix, Marià Fortuny, Matisse cercano in Marocco la luce e i colori che non trovavano nelle loro terre; Paul Klee al ritorno da un viaggio in Tunisia scrive nei suoi diari che aveva profondamente assimilato il significato del colore; Gauguin, invece, si trasferisce in posti completamente diversi dal suo luogo di origine: in Polinesia, terre in cui gli europei fantasticano e idealizzano la presenza del *buon selvaggio*, così come Emile Nolde viaggia fino in Papua per ricercare l'espressione dei *selvaggi*.

Chagall, ebreo russo, trasferitosi a Parigi, trova l'armonia che mancava al suo modo di vedere: nella sua tavolozza cambia i colori, la luce, ai simboli propria della sua religione ne unisce altri, la sua pittura acquista freschezza e poesia. Allo stesso modo Van Gogh si trasferisce per tre anni in Provenza, nella intensa luce del *Midi*, ed è qui che dipinge le serie dei girasoli e delle notti stellate.

A metà del XX secolo ci sono poi gli artisti della *Beat generation* che continuano a fare del viaggio una grande esperienza di arricchimento, per acquisire codici che la loro cultura non aveva, per trasformare, capovolgere nuovi modi di pensare. Paul Bowles, per esempio, parte in nord Africa. Chatwin gira il mondo.

L'elenco degli artisti che hanno lavorato con i viaggi e che mi interessano particolarmente non sarebbe completo se non ci fosse Wim Wenders. In particolare il film *Lisbon story* mi affascina per l'idea di registrare ciò che caratterizza una città attraverso i suoni e i rumori. Trovo assolutamente geniale poter creare una mappa sonora di un posto, lasciandosi guidare solo dai suoni. Si potrebbe allora fare lo stesso con i profumi e tracciare una mappa olfattiva di un luogo, senza vie e nomi, solo con profumi e colori.

IV.2.4.b - Il ritratto come specchio dell'anima

Il ritratto, un genere apparentemente abbastanza modesto, richiede un'enorme intelligenza. [...] Quando vedo un buon



Fig. 51. August Sander, *Hod carrier* (1928), *Painter*, Franz Wilhelm Seivert (1924), *Giovani contadini*.

ritratto, intuisco quanto è costato all'artista, prima veder ciò che è in quel momento lì e poi indovinare ciò che è occulto. [...] Un buon ritratto sempre mi sembra simile ad una biografia drammatizzata, o meglio come il dramma naturale che abita in ogni essere umano.

Charles Baudelaire³⁰

Nelle unghie delle mani, nelle maniche delle giacche, nelle scarpe, nella fattura dei pantaloni, nella callosità delle dita, nell'espressione, nei polsini della camicia, in tutti questi dettagli si delinea senza dubbio la professione dei un uomo. E' inconcepibile che tutti questi dettagli non diano piste al detective competente.

Sherlock Holmes³¹

Per quanto riguarda i riferimenti con artisti che hanno utilizzato il ritratto, ho considerato soprattutto fotografi.

August Sander, nel suo straordinario documento umano *Faces of our century*, con un taglio antropologico, presenta i ritratti di centinaia di persone divise per classi sociali e lavori.

Ciò che più colpisce dei suoi ritratti è che mostra le persone così come sono, senza glorificarle né ridicolizzarle. Prende ispirazione dalle parole di Goethe: *non è forse nel cuore che risiede l'anima della natura umana?*

Nei suoi ritratti non appaiono nomi, l'unica identificazione è l'occupazione o l'attività della persona. Ciononostante, ogni soggetto mantiene una sua identità. In un'introduzione a un suo libro, lo scrittore Alfred Doblin

30 Bofantini Mario (1962) *Baudelaire critico*: 79.

31 In: Knapp, Mark (1982) *La comunicación no verbal - El cuerpo y el entorno*: 143.



Fig. 52. Richard Avedon, serie *In the American West* (Oil worker). Rineke Dijkstra, Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992

scrisse: *viste da una certa distanza le differenze tra i soggetti scompaiono, l'individualità cessa di esistere, e l'universalità è tutto quello che rimane.*

Armato con la sua macchina fotografica e la sua perspicacia riporta l'immagine delle loro anime. Meraviglia sempre il vedere noi stessi riflessi nei visi di quelle persone di un altro secolo.

Sander m'interessa perché è stato un fotografo dell'anima e cronista di un'epoca. Dei suoi ritratti è interessante la sincerità, le sue fotografie sono il suo più eloquente atto di empatia tra fotografo e modello.

Inoltre, nella foto *Giovani contadini* (fig. 51), mette in risalto come classe operaia accetti e faccia propri dei valori della classe che li governa, come per esempio il vestito; allo stesso tempo questa accettazione di norme, che non hanno niente a che vedere con quelle della propria tradizione, condanna i contadini a soccombere ad una egemonia culturale.

Questo è un motivo che mi spinge nella realizzazione del progetto a dare importanza alle tradizioni e ai costumi caratteristici di ogni cultura, cercando di esaltarne le uniche ed esclusive peculiarità.

Dalle fotografie di Sander ho appreso che i ritratti non devono solo essere un insieme di facce, ma attraverso il loro sguardo, i gesti, la posizione dei corpi di ciascuno dei ritrattati si può arrivare a conoscere il loro carattere, il loro vissuto. La gente si forma per quello che mangia, per l'aria e la luce nella quale si muove, per il lavoro che fa o non fa, e anche per l'ideologia caratteristica della classe sociale cui appartiene. Dietro ogni ritratto ritroviamo la fisionomia e il portamento del soggetto.

Anche **Richard Avedon**, nella famosa serie *In the American West*, fotografa su un fondo bianco persone che incontra in feste di paese, rodei dell'America del West. Ciò che sempre include nelle foto sono i tratti del corpo che esprimono potere, desiderio, sofferenza, ispirazione, dubbio. *Volli fotografare una classe di gente che non conoscevo*, racconta il fotografo.

Da sempre, andare nel West è stato sinonimo di trovare terra, iniziare una nuova vita, crearsi da capo una nuova realtà lontano dalle città. I viaggiatori

europei, come il filosofo francese Jean Baudrillard nel 1986, sono andati nei deserti e per le autostrade per trovare la vera America: gli spazi aperti, il vuoto, l'orizzonte infinito che si presenta davanti ad una persona al volante. Ma Avedon non è interessato al paesaggio: ricerca al suo posto la gente e dà corpo al modello di abitante dell'ovest americano della fine del secolo XX. L'isolamento è un tema principale nei lavori di Avedon. Il colore è troppo pittorico, narrativo, gentile, ecco perché si affida unicamente a un contrastato bianco e nero.

[...] Tutti appaiono totalmente introversi davanti alla macchina fotografica. Nonostante ciò questi ritratti di operai delle miniere, vagabondi, lavoratori in pozzi petroliferi, cameriere, dipendenti, risultano molto espressivi. Il penoso lavoro fisico, la durezza della vita quotidiana, la lotta per la sopravvivenza, hanno tutti creato dei tratti sulle loro facce, come un fiume perfora le pareti di un canyon. Le loro facce si trasformano in paesaggi e i loro corpi in territori sui quali trasportano i loro vestiti da una parte all'altra. [...] sono esseri umani che generalmente si trovano nel gradino più basso della piramide sociale. Avedon li trasforma in giganti. Non avevamo la più remota idea della loro esistenza finché Avedon non ce li ha mostrati. Nel dar loro un nome, un lavoro, un'età è come se fosse il fotografo a dire: esistono veramente, ho conosciuto ognuno di loro e li convinti a posare davanti la macchina fotografica.³²

A differenza di August Sander che iniziò la sua serie *Faces of our century* nel 1929 come uno studio sociologici e scelse i suoi modelli per rappresentare lavori e classi sociali, Avedon pone l'accento sui nomi: Ronald Fisher, apicoltore, Clarence Lippard, vagabondo dal vestito scuro. Non sono un campione rappresentativo: sono i soggetti di Avedon.

L'implacabile immediatezza, la monumentalità e l'espressione uniscono i ritratti di Avedon con quelli di **Chuck Close**, che con i suoi ritratti in grande formato cercò di andare oltre la superficie visibile, di penetrare negli strati più profondi della personalità, come Avedon gli interessa ciò che brilla al di là delle apparenze esteriori.

L'artista olandese **Rineke Dijkstra** usa la macchina fotografica per esplorare le emozioni che ritrova negli adolescenti, ne cattura l'indecisione e il disagio. Agli inizi degli anni '90 fotografò giovani che incontrava sulle spiagge dell'Europa dell'Est e dell'America. Questi adolescenti, fotografati per intero contro un cielo grigio, appaiono senza protezioni, al limite tra la terra e l'acqua e tra l'infanzia e l'età adulta. I limiti e le esperienze al limite sono il tema di Dijkstra.

Poi, ancora, ci sono fotografi come **Nan Goldin**, **Thomas Florschuetz**, **Thomas Ruff**, **Sebastiano Salgado** che m'interessano per le visioni frontali dei ritratti, le espressioni neutre dei soggetti, per la carica di tensione emotiva.

32 Roland Barthes, citato in AA.VV. *Richard Avedon, in the American West* (2004): 123-133.

IV.2.5 - Descrizione del progetto

IV.2.5.a - Idea

Attraverso l'esperienza diretta a contatto con donne appartenenti a culture *minori* di etnie diverse, si cercherà di realizzare ritratti di donne in formato fotografico e pittorico. L'idea è far conoscere culture che non appartengono a quelle dominanti, per esempio etnie africane o sudamericane, o a subculture, cioè altre culture assorbite da culture dominanti, rom o indiani d'America. Il lavoro, nel rappresentare i soggetti con i costumi tradizionali, è anche un modo per esaltare la bellezza, la peculiarità e l'unicità di ogni singola cultura.

Il viaggio, nel suo significato di condivisione di valori e di arricchimento, sarà un altro aspetto del lavoro, e verrà registrato mediante l'aggiornamento di diari di viaggio, la registrazione di suoni e la raccolta di profumi e spezie caratteristiche di ogni posto. Tutti questi stimoli serviranno a dare all'esposizione finale un valore sinestetico, con l'intento di poter usare i cinque sensi e non solo quello della vista, per indurre a riflettere.

Il lavoro fotografico, i bozzetti dei diari di viaggio contribuiranno ad aprire spiragli su realtà poco conosciute, rurali e contadine, su un mondo di pastori e transumanti, su mercati urbani e rurali, su costumi e acconciature tradizionali. I mercati, in particolare, saranno i luoghi su cui porre l'accento, dei quali si cercherà di registrare colori, profumi (scegliendo di ognuno una spezia che lo caratterizzi), sapori (investigando sulle tradizioni gastronomiche locali), suoni (registrando i rumori di ogni mercato).

Il principale dato che si cerca di mantenere vivo e far ricordare o far conoscere l'esistenza delle comunità contadine, tra villaggi e campi, tra il laborioso commerciare dei mercati, l'animato affaccendamento alternato a momenti di pausa.

Alla fine ci si rende conto che le donne incontrate nei mercati, affaccendate a lavare panni, la gente ai pozzi, ai mercati, gli artigiani al lavoro, i mercati dai prodotti esposti in allegra confusione, non appartengono a un universo diverso ma a un ordine di cose che ha retto per millenni e ovunque, l'universo rustico e rurale.

Poiché ogni fotografo ha una percezione e uno sguardo diverso e un suo modo di sintonizzarsi con il mondo, le fotografie dei ritratti saranno il riflesso allo stesso tempo della mia persona e di ogni singola donna ritrattata.

Con i ritratti, l'idea è quella di attraversare la superficie della fisionomia per arrivare al cuore della persona, per rivelare, come scrisse Baudelaire, *il dramma naturale che abita dentro di ogni essere umano*. In contrasto con le facce stereotipate che appaiono in pubblicità, nel cinema e nella moda, ci sono le facce della gente comune.

Ogni ritratto deve essere una storia, un atto di profonda empatia con il soggetto fotografato. Si cercherà una uniformità nel modo di realizzare i ritratti, tutti più o meno a mezzo busto, con grande rilievo al viso, all'acconciatura e alle mani. Così come si cercherà di riprodurre, nei limiti del possibile, le stesse condizioni di luce perché le foto, seppur in luoghi diversi, siano bene o male uniformi, per esempio realizzandole tutte all'ombra, ad una certa ora con una stessa fonte di luce. Ogni ritratto avrà bisogno di uno studio previo di ciascun soggetto per diverso tempo, molto prima di scattare la foto, per vedere come reagisce, che espressioni

attraversano il suo viso, in modo che nel momento in cui viene realizzato il ritratto si possa enfatizzare quello che è e che fa naturalmente.

A mano a mano che il lavoro avanza, si riveleranno tante connessioni, psicologiche, sociologiche, fisiche, familiari, tra persone che non si erano mai conosciute.

Lo scopo che si perseguirà sarà cercare di far emergere dai ritratti fotografici i singoli individui, con la loro personalità, il loro portamento, il loro sguardo e la loro umanità.

Insomma, guardare anche *il resto* e non solo i dettagli come durante un asettico studio etnografico e antropologico, mantenere sempre uno sguardo naturale e immediato, in diretto contatto con le percezioni.

IV.2.5.b - Caratteristiche del materiale illustrativo proposto

A conclusione del lavoro, si esporrà del materiale da poter esplorare con i cinque sensi, in modo da creare una mostra sinestetica e rendere più efficace il messaggio che si vuole trasmettere.

Per quanto riguarda il materiale visivo, si prepareranno ritratti in formato fotografico e pittorico di una serie di donne. Ad ogni figura si assocerà un profumo (spezie o profumi, piante aromatiche) caratteristico di ciascun posto e una registrazione di suoni e rumori (da poter ascoltare con cuffie annesse).

Nella stesso ambiente, di fronte alla serie di ritratti, come immagine conclusiva, verrà allestito un tavolo imbandito con diversi oggetti relazionati al mangiare raccolti durante il viaggio, per sottolineare l'idea di unione delle diverse culture.

IV.2.5.c - Organizzazione del tempo e risorse necessarie

Un anno complessivo ripartito in: due mesi di studio previo sulle culture prese in considerazione, sei mesi di viaggio ed elaborazione di fotografie e ritratti, quattro mesi di organizzazione del materiale ed allestimento della mostra.

Per quanto riguarda l'assistenza di collaboratori, è richiesta la presenza delle seguenti figure:

un antropologo per l'interpretazione delle usanze di ogni cultura (da realizzarsi nei due mesi di studio iniziali);

un interprete-guida per ogni cultura diversa (durante i sei mesi della fase del viaggio);

un'agenzia editoriale per la realizzazione del catalogo finale (da realizzarsi nei mesi conclusivi di organizzazione del materiale).

Per quanto riguarda i materiali e l'attrezzatura:

per il materiale fotografico: una macchina fotografica reflex digitale Canon 400 SD con tre obiettivi da 50 mm, 100 mm e 18-55 mm, filtri e polarizzatore, schede di memoria, computer portatile e hard disk per l'immagazzinamento e l'archiviazione dei dati; una Polaroid; sviluppo e stampa dei ritratti su fogli opachi delle dimensioni di 30x40 cm a colori (da far realizzare presso uno studio specializzato) e in bianco e nero (da realizzare in proprio sia su carta fotografica con tecniche standard, sia su altri supporti, come carta di riso, con la tecnica del van Dike).

per il materiale pittorico: colori ad olio, pennelli e spatole, tele, cavalletto da viaggio; quaderni da viaggio formato A4 e A5, acquerelli, matite colorate acquerellabili, carboncini, acrilici, pennelli.

per il materiale sonoro: un piccolo registratore digitale per captare i suoni e i rumori dei posti.

Per quanto riguarda l'allestimento della mostra:

pannelli in *carton pluma* (0,5 cm spessore) su cui montare le fotografie, pinze e fili di nylon per appendere le fotografie; telai per la presentazione dei quadri ad olio; reti per montare i pannelli fotografici;

un tavolo, una tovaglia bianca, una teca delle dimensioni della tavola in plexiglass, oggetti relazionati al mangiare raccolti durante il viaggio; faretto direzionabile.

Per quanto riguarda il mercato solidale da allestire in contemporanea con la mostra:

contatto con associazioni di donne che realizzano manufatti artigianali;

tavoli per la presentazione dei prodotti;

- realizzazione di brochure e dépliant per la diffusione dell'evento.

IV.2.6 - Dove arrivare: presentazione e installazione

La presentazione finale dei lavori prevede l'organizzazione di una mostra negli spazi di un castello in provincia di Bari. Con questa mostra conclusiva si spera poter aggiungere un granello in più alla conoscenza generale di altre culture, soprattutto di quelle rimaste in sordina, sensibilizzare il pubblico sul ruolo della donna e far riflettere su temi come la tolleranza, la condivisione.

L'esposizione verrà installata all'interno del castello di Acquaviva delle Fonti (Bari, Italia) in occasione dell'inaugurazione delle sale dopo il recente restauro.

Al primo piano, con il titolo *Aprire frontiere*, verrà installato il materiale grafico (fotografie, quadri, bozzetti e diari di viaggio), insieme ad una grande e unica tavola imbandita con gli oggetti relazionati al cibo raccolti durante il viaggio. Per giocare con elementi di sinestesia, vicino alle foto verranno posti piccoli contenitori con spezie e profumi che rendono caratteristica ogni cultura. Inoltre, vicino alle foto dei mercati verranno poste delle cuffie per ascoltare i rumori e i suoni registrati sul posto.

Al piano terra, nell'atrio centrale e con il titolo *Siamo tutti biodiversi*, verrà Organizzato un mercato solidale con la presentazione di prodotti e lavori artigianali realizzati da comunità di donne di culture diverse.

Contemporaneamente con l'inaugurazione, verrà presentato il catalogo della mostra, in formato *carnet di viaggio*, con dettagli sulle culture prese in considerazione, fotografie, bozzetti e riflessioni raccolte dai diari di viaggio.

Acquaviva delle Fonti è un paese a circa 25 km da Bari, il cui nome deriva dall'ubicazione della cittadina su un suolo reso fertile da abbondanti falde acquifere sotterranee. Presenta un prezioso centro storico, fatto da case costruite con la tipica pietra calcarea pugliese rigorosamente bianca e da stradine pavimentate con lastre di marmo bianco (dette *chianche*), come la maggioranza dei paesi in provincia di Bari.

Durante il XIII in Puglia vennero costruiti diversi castelli e fortezze sotto la dominazione dei Normanni e gli Svevi. Spicca la personalità di Federico Barbarossa, cui si deve la costruzione del famoso Castel del Monte (Andria, Bari), considerato monumento patrimonio dell'umanità.



Fig. 53. In questa pagina e seguente, spazi interni e dettagli del Castello di Acquaviva delle Fonti (Ba).

Anche ad Acquaviva è presente un castello di origine normanna, costruito alla fine del XII secolo e tutt'oggi in parte trasformato. Gli ultimi restauri hanno riportato gli ambienti interni all'austerità e la semplicità tipiche delle costruzioni medievali. La pietra bianca calcarea della zona aumenta la sensazione di purezza e rigore, e le decorazioni sono affidate alle ombre e alle diverse gradazioni di colore che assumono le pietre. Dopo successivi rifacimenti intorno al castello normanno, che hanno portato all'aggiunta di un piano superiore nel 1600, oggi si presenta totalmente restaurato ed è sede del Palazzo di Città.

L'installazione dei lavori è stata pensata cercando di sfruttare le caratteristiche proprie degli spazi, intervenendo il meno possibile. Le peculiarità degli spazi sono: un'ottima condizione di luce proveniente da finestre inclinate ricavate nei muri, un gioco di prospettiva che si crea osservando le porte che uniscono le varie stanze, i resti originari del castello (lastre di pietra dal colore diverso e porte) che possono essere usati come cornici. Sfruttando tutte queste caratteristiche e quindi adattando i lavori allo spazio a disposizione, si installeranno quadri, fotografie e bozzetti insieme ai diari di viaggio da poter sfogliare.

Ogni foto sarà corredata da una breve scheda in cui si parla della storia di ogni donna con dettagli sulla cultura cui appartiene.

Le foto e i dipinti verranno montati su pannelli con reti, in modo da lasciare a vista i muri in pietra. Davanti a questi pannelli verranno preparate delle tavole imbandite con gli oggetti raccolti relazionati al cibo. Al piano terra, verrà organizzato un mercato solidale, con i prodotti artigianali portati da diverse associazioni, insieme alla vendita del catalogo della mostra, di pubblicazioni e cartoline. Il ricavato verrà dato in beneficenza.





Fig. 54. In questa pagina e successiva, spazi del castello di Acquaviva con ipotetico allestimento della mostra.





Bibliografia Seconda parte - CAP IV

- AA.VV. (2004) *Richard Avedon, in the American West*, catalogo della mostra. Barcelona: Fundació La Caixa
- AA.VV. (2009) *Biennale di Venezia (53ª)*, "Fare Mondi" catalogo esposizioni a cura di Rossella Martignoni. Venezia: Marsilio
- BOFANTINI, Mario (1962) *Baudelaire critico*. Milano: La Goliardica
- DELACROIX, Eugène (1987) *El puente de la visión: antología de los diarios*. Madrid: Tecnos
- D'ORS, Eugeni (1943) *Exposición de autorretratos de artistas españoles 1800-1943*, Madrid: Museo Nacional de Arte Moderno
- EDWARDS, Betty (1993) *Disegnare con la parte destra del cervello*. Milano: Longanesi
- FRANCASTEL, Galiene & Pierre (1978) *El Retrato*. Madrid: Cátedra
- FRIGESSI, Delia (2002) "Ritratti antropologici", in *Le metamorfosi del ritratto* a cura di Renzo Zorzi. Venezia: Fondazione Giorgio Cini
- GOMBRICH, Ernst H. (2002) "La maschera e la faccia", in *Arte, percezione e realtà*, Torino: Einaudi
- HUERTAS, Miguel Moya (1943) "Variaciones del retrato", *Vertice*, vol. 64, Madrid
- KNAPP, Mark (1982) *La comunicación no verbal - El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós
- LORD, James (2004) *Un ritratto di Giacometti*, traduzione di Alessandro Fabrizi. Roma: Nottetempo
- QUÍLEZ BACH, Miquel (1985) *Espacio real y espacio ficticio. La representación figurativa: desarrollo de un retrato pictórico*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- QUÍLEZ BACH, Miquel (2008) *La investigación artística - paradigmas*. Barcelona: CEEPA
- RIVA, Gigi (2010) "Questo nostro mondo", in *L'Espresso*, rivista settimanale, n. 6 anno LVI, 11 febbraio 2010, Gruppo editoriale de L'Espresso, S.p.A.
- WITHFORD, Frank (1987) *Retratos expresionistas*. Barcelona: Destino

Webgrafia

Su Argullol:

ARGULLOL, Rafael, "Carta sobre el retrato", lettera scritta da Rafael Argullol a Hernán Cortés Moreno, in: <http://hernancortesmoreno.com/> [consultato nel mese di aprile 2010]

Su Muraro Luisa:

GRAVAGNUOLO, Bruno (2009) "La mia battaglia contro i poteri che tentano di cancellare il femminismo", *L'Unità*, 30 marzo 2009, in <http://www.unita.it/italia/laquo-la-mia-battaglia-contro-i-poteri-che-tentano-di-cancellare-il-femminismo-raquo-1.28166>



Cap V

Il viaggio verso l'assenza



Fig. 1. Serie fotografica *Il tempo e la memoria*.



Fig. 2. Isciuchu Miyako, due foto dalla serie *Mother's*.



V.1 - Gli oggetti come ritratti

Possono gli oggetti parlare delle persone?

Durante tutta la vita ci circondiamo di oggetti, li usiamo, li conserviamo, li trasformiamo secondo le nostre abitudini, il nostro corpo. Lasciamo tracce di noi nella forma dei vestiti e delle scarpe, negli oggetti che usiamo ogni giorno e scegliamo tra tanti. Già nella scelta che facciamo e nell'uso degli oggetti che ci appartengono lasciamo parte di noi. Allora, è possibile fare un ritratto di una persona a partire dai suoi oggetti.

La fotografa giapponese Ishiuchu Miyako nel suo lavoro *Mother's*¹ presenta in fotografie di grandi dimensioni gli oggetti come soggetti, le tracce svuotate da un corpo, quello di sua madre, che non c'è più. Nessuno degli oggetti è nuovo: tutti sono consumati, usati. In questo modo l'artista ricorda tracce e impronte della propria biografia e della figura materna attraverso resti silenziosi, appartenenti al quotidiano.

Un'altra artista, Janelle Lynch, fotografa in immagini di grandi dimensioni dettagli della casa dove ha vissuto per anni con i suoi nonni: fotografa le pareti, angoli delle stanze, dettagli, tutti in formato medio-grande.

¹ Il lavoro è stato presentato alla biennale d'arte di Venezia nel padiglione Giappone nel 2005. AA.VV. (2005) *Biennale di Venezia*.



Fig. 3. Isciuchu Miyako, *Mother's*.

V. 2 - Proposta personale: Il tempo e la memoria

Dalla presenza all'assenza

Per una situazione del tutto fortuita, ho avuto la possibilità nel 2010 di poter entrare in appartamenti abbandonati e poter fare dei *reportages* fotografici.

Un intero un edificio, abitato da persone anziane, è adesso quasi del tutto vuoto, pronto per essere trasformato e rinnovato. Rimangono negli appartamenti le tracce delle persone che ci hanno vissuto per anni, in alcuni casi gli oggetti, in altri solo silenzio e polvere.

Decido di entrare per un momento in quegli spazi, nelle vite private di quelle persone che, per la maggior parte, non ho conosciuto personalmente. E' un atto di violenza e di intromissione che faccio in quegli spazi tanto intimi e tra quegli oggetti con così tanta storia.

Tuttavia, sapere che nel giro di pochi mesi verrà buttato tutto via, oggetti e tracce del passato, mi spinge a lasciare un segno di quelle vite dimenticate con una serie fotografica. Entro negli appartamenti con un taccuino su cui annoto le sensazioni, gli odori e i dettagli che attraggono la mia attenzione.

Realizzo diverse foto con una due macchine fotografiche (una Nikon digitale P90, 4.6-110.4 mm e una Fuji reflex S3 pro, con obiettivo Tamron 55-200 mm) e l'aiuto di un treppiedi.



Fig. 4. Mariapaola Piscitelli, *Il tempo e la memoria* (serie fotografica)

Il tempo e la memoria

L'aria è ferma. Il tempo si è fermato.

Oggetti immobili parlano ognuno di una storia. I merletti impolverati, le copertine dei libri ingialliti.

Un violino senza corde. La polvere, le foglie secche per terra. Le tende impolverate, i vetri grigi lasciano filtrare poca luce. Luce sospesa e filtrata, come l'aria è sospesa e ferma.

Fiori finti, bomboniere, palline di natali passati, immagini sacre di madonne.

Bicchieri opachi, una volta erano stati brillanti e preziosi.

Il telefono con il filo staccato, vicino ad un vaso con fiori finti di un azzurro intenso.

Una foto in bianco e nero di una bambina, nel giorno della sua prima comunione. Dov'è tutta questa gente, ora?

Silenzio, silenzio e polvere. L'aria immobile. Filtra luce dalle persiane rotte e consumate. Strisce di luce illuminano il pavimento decorato. Quante persone saranno passate su queste mattonelle? Solo il silenzio e la polvere, ora.

Le luci rimangono, testimoni diversi in ogni stanza di una vita passata. Due materassi, una scopa, i tiretti di un comodino aperto, una sedia, dei libri degli anni '60.

Il tappeto scolorito e pieno di polvere. I merletti sul tavolo, una scatola di cioccolatini aperta e vuota. Cornici senza foto. Un odore mi insegue dappertutto e impregna i tavoli e le pareti, un misto di naftalina e umido, di chiuso e dimenticato.

Carte da regalo, nastri colorati, ceramiche e fiori finti.

I guanti bianchi, di pelle, di cotone, merletti, ingialliti dal tempo. I rossetti aperti, consumanti, interi, rossi, rosa, scuri.

I ritagli di carta con nomi, numeri di telefono, appunti scritti da una mano leggera e tremolante, i santini.

E' tardi, non c'è luce elettrica, la luce fuori si affievolisce sempre di più, gli oggetti sfumano piano piano nel buio. Ritornano nel silenzio e nell'oblio. Ognuno con la sua storia, ognuno con tante cose da raccontare. Entra sempre meno luce dalla finestra, gli alberi fuori sono scheletrici, le foglie secche.

(Appartamento *principal primero*, un giorno di gennaio 2010)

El temps i la memòria

L'aire no es mou.

El temps s'ha aturat.

Els objectes parlen cadascun d'una història. Les cortines polsoses i les habitacions silencioses. Les persianes filren poca llum, unes franges il·luminen el terra.

Tan sols el silenci i la pols, ara.

L'aire és immòvil com la llum és suspesa.

Les puntes polsoses, les portades dels llibres engrogides, un violí sense cordes, les flors de plàstic, les fulles seques per terra, les imatges de verges barrejades amb medicaments; gots opacs, una vegada brillants; marcs sense fotografies, el fil del telèfon desconectat.

Barreja d'olors entre naftalina i hùmit.

Els guants blancs engroguts pel temps, els pintallavis oberts, consumits, testimonis d'una vida passada.

El dia s'acaba, la llum s'afableix cada cop més.

Els objectes es difuminen en la foscor. Retornen en el silenci i l'oblit, cadascun amb la seva història.



Fig. 5. Mariapaola Piscitelli, *Il tempo e la memoria* (serie fotografica, segue nelle pagine successive).





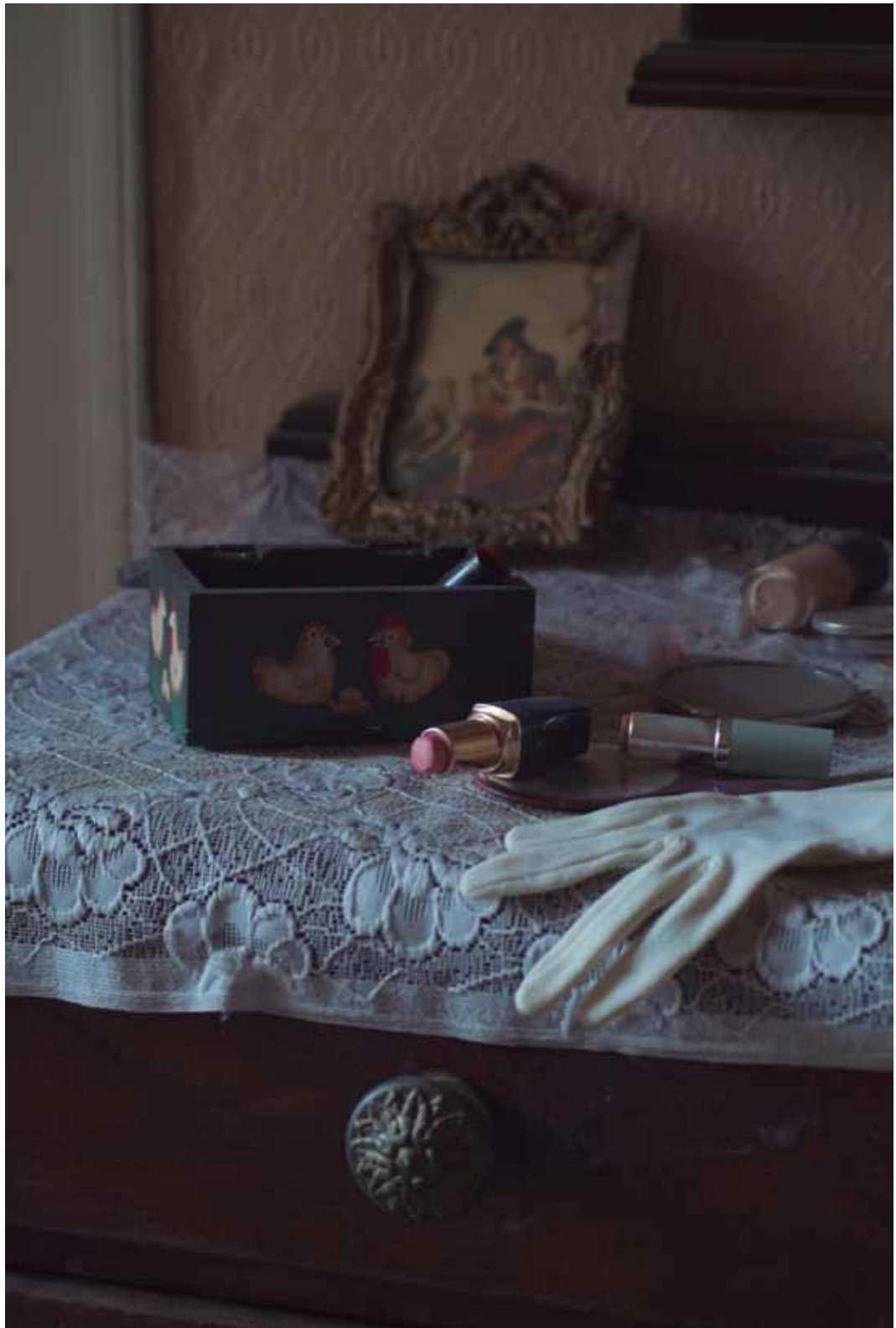














































Conclusioni

Questo lavoro si presenta come un primo approccio per una comprensione della relazione che si instaura tra l'atto del viaggiare e la creazione artistica. Considerata la struttura ramificata, basata su un tema ampio e accessibile da più punti di vista, qual è il viaggio, più che parlare di conclusioni, si può parlare di conseguenze verso futuri studi e ricerche.

Nello stesso ambito artistico, il viaggio può essere interpretato come quello che viene compiuto durante l'apprendimento e la ricerca. Infatti, l'investigazione nel campo artistico, con una ricerca costante e continua, si converte in un vero e proprio viaggio, che dura sicuramente durante tutta la vita creativa di un artista.

Nonostante si siano presi in considerazione solo alcuni aspetti data l'ampiezza del tema, così che la ricerca svolta fino ad oggi diventi un preludio per altre future, in base agli obiettivi proposti all'inizio si possono comunque trarre alcune conclusioni.

Anche se è un obiettivo che nelle primissime fasi non era stato considerato ma che ha preso forma lentamente durante tutto il processo di sviluppo di questo lavoro, vorrei prendere in considerazione il proposito di vincolare la ricerca artistica e l'artista, per trovare le motivazioni profonde alla base del lavoro.

Solo verso la fine del processo di investigazione, quando tutto si andava delineando sempre più chiaramente, ho scavato per ricercare le ragioni che mi hanno spinto a fare delle scelte e a interessarmi di questo tema. Dunque, forse il più importante viaggio compiuto nella stesura della presente tesi è stato un viaggio verso le origini.

In conclusione, analizzare la mia storia vivente mi ha permesso di indagare sulle ragioni profonde di tutta la ricerca e trovarle in Luigi Capece, nonno per parte materna. Nel ricostruire il tessuto narrativo della sua vita ho potuto parallelamente riflettere sulle mie scelte pittoriche, analizzare l'interesse per gli schizzi dal vero e quindi per i diari di viaggio.

Un altro obiettivo proposto era scoprire e apportare nuove conoscenze sulle relazioni e influenze tra il viaggiare e la creazione artistica. Volendo restringere il campo di ricerca a un periodo concreto della storia dell'arte, si è voluto indagare sulle esperienze di artisti viaggiatori, in particolare pittori tra la fine del XIX e la metà del XX secolo. La scelta sul periodo e gli artisti è stata dettata dall'interesse verso la pittura.

Nella tradizione classico-romantica il viaggio era il metodo per eccellenza dell'apprendimento e della scrittura. Solamente dalla vicinanza con i posti, le persone, le lingue è possibile una comprensione dell'altro. Rainer Maria Rilke in *The notebook of Malte Laurids Brigge* scrive: Per scrivere un solo verso è necessario aver visto prima molte città, conosciuto persone e cose. Allo stesso modo Matisse: *La imaginación de un hombre que ha viajado es mucho más rica de la de un hombre que no ha viajado nunca.*

Allora, i viaggi sono aperture senza limiti a infinite possibilità di incontro ed hanno la stessa consistenza dei sogni: sono costruiti su desideri e paure, visioni e assenze, il filo del loro discorrere è fortuito.

L'analisi delle esperienze di altri pittori porta a concludere che il viaggio

è importante nel percorso formativo ed esperienziale degli artisti, perché apporta nuove visioni di luce e cambia la tavolozza colori, oltre ad arricchire notevolmente con il bagaglio di esperienze che genera. L'esempio di due pittori, Klee e Matisse, conferma che l'esperienza di viaggio in nord Africa fu decisiva nella loro crescita artistica. Paul Klee scrive nel suo diario durante la sua permanenza: Il colore mi possiede. Non ho bisogno di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Il colore ed io siamo tutt'uno. Sono pittore!. Mentre Henri Matisse, ripensando in un secondo momento al viaggio e ai suoi lavori, afferma: La révélation m'est venue de l'Orient (La rivelazione mi è venuta dall'Oriente).

Tuttavia si giunge anche ad un'altra conclusione: che non è importante la distanza nei viaggi o quanto esotici siano. Certo sul finire del XIX secolo il viaggio era diventato forma di evasione dalla società, quasi un'esperienza obbligata per rinnovare lo sguardo e ritornare a quell'origine primordiale genuina e incontaminata che rappresentavano le culture lontane dall'occidentale. Ma l'esperienza di alcuni artisti che si rendono conto che il paradiso in realtà non esiste, e va ricercato solo all'interno di ognuno, porta a concludere che il senso profondo del viaggio sta in uno sguardo rinnovato sulla realtà con attenzione ai piccoli dettagli. Il viaggio può anche essere quello compiuto nella propria terra, in posti conosciuti e già visti, senza andare troppo lontano: l'importante è avere uno sguardo rinnovato sulla realtà, essere attenti alle piccole cose che racchiudono il tutto. Infatti, il viaggio nella propria terra permette di conoscere l'essenza delle proprie radici, attraverso uno sguardo sempre nuovo e curioso.

L'esempio di artista che viaggia nei colori della propria terra è Luigi Capece. La sua pittura è un'esplosione di tinte sature, negli scorci di mare o della città vecchia, e la maggior parte dei quadri di paesaggi sono creati a partire da bozzetti presi dal vero.

Il terzo obiettivo era quello di investigare sui diari di viaggio e considerare la loro applicazione pedagogica nelle scuole d'arte. Su di essi è possibile trarre alcune conclusioni, o meglio semplicemente confermare l'importanza del genere letterario e grafico dei diari di viaggio o diari grafici. Un genere che si è andato affermando nel corso del tempo ed ha contemporaneamente apportato molte informazioni in diversi campi, scientifico e artistico.

L'importanza di questi piccoli e silenziosi compagni di viaggio si potrebbe riassumere in pochi punti: sono un ponte che unisce arte e scienza, raccolgono informazioni utili da condividere per arricchire le conoscenze in campi diversi, permettono una visione rallentata e più dettagliata di un ambiente, sono uno scrigno pieno di idee e pensieri da sviluppare in altri lavori, permettono un dialogo fresco e spontaneo tra l'artista e le sue esperienze di viaggio.

Riguardo il primo punto, i diari di viaggio rappresentano un aspetto che sia arte sia scienza hanno in comune, infatti sono stati usati sia da artisti sia da scienziati; in un caso o nell'altro, hanno registrato sempre con grande freschezza e spontaneità pensieri, bozzetti e idee. Spesso sono stati utili per raccogliere informazioni che hanno potuto accrescere le conoscenze in diversi campi, come la botanica, zoologia, antropologia.

Riguardo la visione rallentata della realtà, il disegno abbozzato durante un viaggio, in condizioni spesso precarie, permette di catturare l'attenzione su un qualcosa che, in altri momenti, non richiamerebbe altro se non uno sguardo veloce e distratto. I diari di viaggio sono strumenti per raccontare

senza parole, per percepire l'essenza dei luoghi, la loro luce reale e la loro atmosfera, il carattere delle persone. Così come accade nella scelta dei soggetti fotografici, anche negli schizzi sono sempre i dettagli, i particolari che richiamano l'attenzione. E il doverli trasferire in poche e veloci linee e macchie di colore su un quaderno, fa in modo che la nostra attenzione si concentri meglio su piccoli insignificanti dettagli: incominciamo a osservare più che solo guardare.

Del carnet come genere è interessante l'aspetto narrativo, il suo testimoniare il lavoro in evoluzione, il suo essere scrittura e disegno, rappresentazione e narrazione di ciò che accade nel viaggiatore mentre egli lo percepisce, delle memorie che sollecita, dei pensieri che attiva. Il carnet coniuga pittura e riflessione ed evita lo sguardo frettoloso. Ogni pagina è un tesoro fatto di memorie.

Inoltre, sono utili contenitori di idee da sviluppare in un secondo momento, si potrebbero apportare diversi esempi di altri artisti che li hanno usati per raccogliere idee e spunti per successive e più rifinite opere. E' il caso di Van Gogh, Delacroix, Picasso, Dürer, Gauguin e l'elenco potrebbe continuare.

Riguardo, infine, il dialogo fresco e spontaneo che si viene a creare tra l'artista e la sua personale esperienza di viaggio, i carnet rappresentano silenziosi testimoni e custodi di ogni emozione. Inoltre, il fatto di essere personali e di non dover essere mostrati ad altre persone, permette una totale libertà di espressione da parte dell'artista. Attraverso la natura, i paesaggi e le persone che incontra, l'artista trova dei motivi per misurare i propri stati d'animo, per riflettere e riflettersi. I diari raccolgono la memoria di una vita che, come Calvino scrisse nelle Città invisibili nel dialogo tra Kublai Jan e Marco Polo, è fatta della materia dei cristalli e le sue molecole si aggregano seguendo un perfetto disegno.

I taccuini permettono due tipi di visioni: una visione oggettiva di un posto, quasi un reportage fatto di illustrazioni, e una visione soggettiva, con gli occhi dell'animo, nella descrizione di un paesaggio interiore.

Da tutte queste osservazioni, si conclude che i diari sono strumenti per educare lo sguardo, con l'esercizio costante del disegno, rappresentano uno spazio di costruzione e sperimentazione, per cui si convertono in utili strumenti a livello pedagogico. Infatti permettono l'esercizio costante dell'osservazione per poter disegnare, Le Corbusier li chiamò "quaderni di ricerca paziente", unendo le due caratteristiche del disegno: l'osservazione e il tempo, la disponibilità a osservare il nostro quotidiano.

Permettono conservare informazioni utili per il loro uso in un secondo momento, ricordi, esperienze personali e aspetti della realtà che attraggono l'attenzione. Inoltre sono spazi di libertà d'espressione, perché non devono necessariamente essere mostrati, e quindi favoriscono la spontaneità e sciolgono blocchi iniziali relazionati al disegno. I diari sono anche uno spazio che riflette la diversità delle esperienze di ciascuno, un dialogo intimo tra gli alunni e il mondo, per cui sono strumenti di autoconoscenza.

Tutte queste affermazioni sono state confermate dalla loro applicazione pratica nel Cicle formatiu de grau superior en Il·lustració i Animació Audiovisual nella scuola d'arte e superiore di disegno Serra i Abella de L'Hospitalet de Llobregat. La messa in comune a scadenza mensile dei lavori da parte degli alunni/e ha messo in evidenza la diversità tra loro e permesso tracciare a poco a poco il percorso personale di ciascuno, il loro sviluppo artistico, i loro interessi, la ricerca dello stile e della linea. Tuttavia è necessario che trascorra del tempo finché l'alunno/a cominci a considerare

il diario come parte integrante del suo quotidiano, per questo l'attività è stata proposta come trasversale durante tutto il corso nel secondo anno.

Quando i disegni venivano presi dal vero evidenziavano freschezza e spontaneità, essendo la rappresentazione dei primi pensieri. Su questa linea si sono realizzati studi di figure, persone in transito nei trasporti pubblici, studi dell'ambiente intorno alla scuola con scene viste per strada, mediante uno stile realista o con caricature, studi di compagni di classe. Quando i disegni non avevano riferimenti con la realtà, hanno messo in evidenza la visione interiore di ciascuno con immagini poetiche o surrealiste, autoritratti e scene del quotidiano personale.

L'ultimo obiettivo era quello di riflettere sul tema del viaggio attraverso la personale pratica artistica personale. Come accennato all'inizio, il tema è ampio e si presenta in multiformi metafore, per cui questa varietà di accezioni ha permesso diversi approcci. Sono stati via via affrontati vari aspetti dei viaggi, reali e metaforici. Ogni proposta, che parte da uno studio e riflessioni iniziali, è legata alla successiva, ovvero sono consequenziali, l'una scaturisce dall'altra.

Si inizia con i viaggi reali, spostamenti fisici nello spazio per creare i propri diari grafici. Da questi viaggi in immagini e parole che si centrano sull'osservazione della realtà, sui colori e i problemi di risoluzione delle forme legati al disegno, si passa al viaggio interiore che permette di vedere all'interno dell'anima, attraverso i diari intimi. Il successivo viaggio è quello fatto verso l'Altro, attraverso i ritratti ad olio di donne di altre culture. Infine, l'ultimo viaggio è in relazione con i ritratti, dove però i motivi non si ricercano nei visi o nelle mani, ma negli oggetti appartenuti alle persone. Un viaggio verso l'assenza, che porta a riflettere sul tempo e la memoria.

In tutti i lavori, così come cambiava il tema, è cambiato anche l'approccio con tecniche diverse, dalla pittura alla fotografia. Ogni lavoro presenta, infatti, una grammatica diversa, tanto per la tecnica quanto per il linguaggio, nel passaggio dal figurativo al metaforico. Riguardo le tecniche si passa dagli acquerelli, utili per catturare la freschezza dell'istante, all'olio, tecnica più lenta e riflessiva, adatta ai ritratti, alla fotografia di oggetti, adatta per raccontare e parlare di atmosfere sospese. Il linguaggio cambia: è figurativo con gli acquerelli e i ritratti, si purifica fino a un grado di astrazione nella fotografia che parla dell'assenza, della memoria e del tempo.

In conclusione, attraverso la pratica artistica ho potuto trattare diverse tipologie di viaggio, verso l'ignoto, verso l'anima, verso l'altro e verso l'assenza. Dunque il tema del viaggio è stato un veicolo che mi ha permesso di riflettere su diverse questioni tutte relazionate tra loro e creare una personale pluralità di linguaggi, per parlare di sentimenti come la nostalgia, l'assenza, l'amore.

Ringraziamenti

Il lavoro di tutti questi anni mi ha portata a riallacciare tanti fili separati, sia nelle ricerche sia nelle relazioni con le persone che hanno incrociato il mio cammino in questa fase. Trattandosi di un lavoro frutto di un lungo periodo, ci sono state tante persone che direttamente o indirettamente, hanno contribuito a tutto questo e che vorrei ringraziare con tutto il mio cuore.

Vorrei ringraziare il mio direttore, doctor Miquel Quílez, per la sua disponibilità nel darmi consigli importanti per far progredire questo lavoro. Jean- François Pirson, Domenèch Corbella, Roser Masip, Miquel Planas, Janet Shapero, Sebastià Serrano e tutti i professori che mi hanno dato spunti di riflessione che mi hanno arricchita, i loro fili si sono incrociati per un momento con quelli del mio percorso. Gloria Durany per la sua disponibilità nel seguire la parte burocratica in segreteria.

Vorrei ringraziare i miei genitori, per avermi insegnato ad essere curiosa e avermi dato le ali per muovermi liberamente e con passione nel seguire i miei sogni, per l'aiuto incondizionato datomi in questi ultimi mesi.

Francesco e Sandro per il loro affetto, l'aiuto offerto sempre e per aver realizzato le meravigliose copertine del lavoro. Francesco anche per avermi dato consigli con grande passione e interesse, perchè ha sempre capito le mie scelte e per me rappresenta una guida e punto di riferimento in tutte le manifestazioni artistiche.

Rosanna e Vito per avermi infuso fiducia e avermi appoggiata, e Manuela, Marianna e Marco sempre nei miei pensieri quando viaggio.

Roger per avermi aiutata con amore nei momenti di intenso lavoro, perchè ha sempre offerto il suo aiuto senza ripensamenti, ha riletto la parte in castigliano, ha dato consigli e spunti di riflessione, e con il quale ho condiviso avventure e sventure durante i viaggi.

Teresa e Joaquim per la disponibilità, con i quali abbiamo parlato di viaggi scambiandoci racconti. Teresa anche per aver riletto la parte in castigliano, avermi dato suggerimenti e aver compreso le difficoltà cercando sempre di trovare soluzioni. Elisenda, Marina e Silvia per avermi infuso fiducia e appoggiata. Elisenda anche per aver offerto sempre la sua disponibilità ad aiutarmi in qualsiasi occasione.

Carol per aver con grande professionalità e pazienza riletto la parte in castigliano e aver apportato al testo non solo correzioni dal punto di vista grammaticale, ma soprattutto aver compreso in profondità il senso di quello che volevo esprimere consigliandomi le forme più giuste per farlo. Con uguale esperienza e professionalità mi ha aiutata insieme a Doris nella traduzione in inglese. La ringrazio insieme a Carlo anche per l'ospitalità luminosa che sempre offrono a Blanes e soprattutto per la loro duratura amicizia.

Le mie compagne del corso di dottorato, ma soprattutto amiche, Alexandra, Estibaliz, Mònica e Tat con le quali ci siamo scambiate idee e aiutate vicendevolmente, durante i nostri numerosi incontri delle "doctorandae". Ogni volta che ci si è incontrate, dal confronto e dai consigli, sono nate idee e spunti molto interessanti per far progredire il lavoro. I nostri incontri continuano anche senza dover necessariamente parlare del lavoro della tesi, anche se ognuna ha seguito un suo cammino, e sono sempre bellissimi momenti di grande arricchimento non solo intellettuale ma soprattutto

di amicizia. Ben per avermi aiutata quando avevo bisogno di correzioni in inglese. Yuchi per la sua generosità e i consigli equilibrati, oltre alla grande ospitalità che insieme a Tuan Tuan mi hanno regalato a Taiwan, introducendomi in un mondo a me completamente nuovo, che mi hanno fatto scoprire attraverso il gusto con sapori sconosciuti, i profumi e i colori della loro meravigliosa isola.

Ringrazio Assumpta Bassas per avermi introdotta nell'interessante mondo di Duoda e avermi fatto scoprire l'articolo di Marirí Martinengo "La voz del silencio. Me llama desde siempre", così importante per costruire il mio *viaggio verso le origini* e il legame con mio nonno.

Bea per aver condiviso pensieri, dato suggerimenti nella traduzione in castigliano e per le lunghe chiacchierate in cui parlare di tutto e scambiarsi consigli.

Gemma per l'incoraggiamento costante e per i preziosi consigli che mi ha dato, derivati dalla sua personale esperienza di dottorato.

Victor per avermi aiutata sempre con efficienza e chiarezza nella parte informatica.

Giulia per essermi sempre vicina, in qualsiasi momento, con parole e musica, per le sue bellissime lettere piene di spunti e riflessioni. Le sue parole racchiudono in un misto di poesia e note una infinità di idee, da sviluppare in altri momenti, o sulle quali solo fermarsi un momento a riflettere e collegare pensieri.

Le mie amiche e amici di Bari: Rita, Mariagrazia, Grazia, Elena, Marcello, Elisabetta, Pina per le serate trascorse a parlare di viaggi, a vedere film di culture diverse o a provare sapori e spezie di paesi lontani, condividendo sogni e fantasie. Elena Agnese per aver condiviso idee sui viaggi in Accademia.

Rossana per l'amore per la libertà e le parole bellissime scritte durante la ricerca su Luigi Capece. Massimiliano, per il suo amore per i viaggi, perché è stato per me il viaggiatore.

Ramon Trias per gli scambi interessanti e ricchi di musica, e per avermi dato la possibilità di conoscere Miquel Trias, che ringrazio ugualmente per l'ospitalità a Palma de Mallorca e per aver pazientemente condiviso con me i suoi diari di viaggio.

Neva e Oria per le chiacchierate piacevoli nei momenti di pausa a scuola e per avermi animata costantemente. Neva anche per avermi introdotta con chiarezza al programma Indesign. Monica, Anna e Jordi per la loro simpatia e i consigli sull'impaginazione.

Tutti gli alunni e alunne dei quali ho avuto il piacere di seguire una parte del loro viaggio formativo nella scuola *Serra i Abella* de L'Hospitalet de Llobregat, in particolare tutti gli alunni del secondo anno di Animazione e di Illustrazione che mi hanno permesso di pubblicare i loro lavori dei diari grafici.

I miei compagni di viaggio, Rossella e Antonio, Rita, Mariagrazia, Giulia e Elena, Mino ed Elvira, Carlo e Carol, Albert, Ana, Roberto e Francesco, e tutte le meravigliose persone che ho conosciuto durante i viaggi, dalle quali ho appreso ad accettare gli imprevisti e a vivere il presente.

Per ultimo, ma non meno importante, ringrazio Luigi Capece, silenziosa guida che ha creato il mio universo interiore fatto di colori, e al quale dedico con tutto il mio affetto questo lavoro.

Bibliografia generale

- AA.VV. (1982) *Raccolta Cuonzo-Sivilli e altre opere del patrimonio comunale, catalogo opere dei pittori pugliesi fine 1800-'900*. Bitonto (Ba): Biblioteca Comunale "E. Rogadeo"
- AA.VV. (2000) *Il viaggio*, a cura di Giovanni Gasparini. Roma: Edizioni Lavoro
- AA.VV. (2001) *Robert y Sonia Delaunay*. Barcelona: Institut de Cultura. Museu Picasso
- AA.VV. (2004) *Richard Avedon, in the American West*. Barcelona: Fundació La Caixa
- AA.VV. (2005) Biennale di Venezia (51^a), *L'esperienza dell'arte-Sempre un po' più lontano*. Venezia: Marsilio
- AA.VV. (2007) *Chaplin en imatges*. Barcelona: Fundació La Caixa
- AA.VV. (2008) *Le goût du voyage, textes choisis et présentés par Anne-Marie Cousin*. Paris: Mercure de France
- AA.VV. (2009) Biennale di Venezia (53^a), *Fare mondi*, a cura di Rossella Martignoni. Venezia: Marsilio
- AA.VV. (2009) *L'artista viaggiatore-da Gauguin a Klee da Matisse a Ontani*, a cura di Claudio Spadoni e Tulliola Sparagni. Milano: Silvana Editoriale
- AA.VV. (2009) *Partire, antologia narrativa di geografia emozionale*, a cura di Claudio Visentin. Milano: Avaliardi
- AA.VV. (2010) *Alma Matrix, Bracha L. Ettinger i Ria Verhaeghe*. Barcelona: Fundació Tàpies
- AA.VV. (2010) *Exploradors: aventura i biodiversitat*, Francesc Uribe (ed). Barcelona: Adjuntament de Barcelona, Museo de Ciències Naturals
- AA.VV. (2010) *Federico Fellini: el circ de les il·lusions*. Barcelona: Fundació La Caixa
- AA.VV. (2012) *Arte e viagem (Acciaiuoli Margarida & Duarte Rodrigues Ana coord)*, atti del congresso, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 15-16 ottobre 2012, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa
- AA.VV. (2012) *El Arte y el viaje (Cabañas Miguel, López-Yarto Amelia & Rincón Wifredo eds.)*. Madrid: CSIC, Biblioteca de Historia de Arte, Instituto de Historia
- AA.VV. (2012) *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza
- AA.VV. (2012) *Imaginar, "O diário gráfico na educação e comunicação visual"*, num. 54, Porto: APECV [Associação de Profesores de Expressão e Comunicação Visual]
- AA.VV. (2013) *Klee e l'Italia*, a cura di Tulliola Sparagni e Mariastella Margozi. Milano: Electa
- ABDELOUAHAB, Farid (2008) *Cuadernos de viaje-cronicas de tierras desconocidas*. Barcelona: Geoplaneta
- ABRAMS, Harry (a cura di) (1977) *The complete van Gogh*. New York: Inc. Publishers
- ACARÍN, Nolasco (2009) "El cervell i les exploracions naturalistes", in *Exploradors: aventura i biodiversitat*. Barcelona: Bosch Editor
- AIME, Marco (2005) *Sensi di viaggio - colori, odori, incontri: c'è un modo diverso per conoscere il mondo*. Milano: Ponte alle Grazie
- ALPERS, Svetlana (1987) *The art of describing*, traduzione di Luca de Tena. Madrid: Hernan Blume
- ARNHEIM, Rudolf (1992) *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Catedra (Ensayos Arte)
- AUGÉ, Marc (1993) *Los "No lugares": espacios del anonimato-Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AUGÉ, Marc (1998) *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa
- AUGÉ, Marc (2006 agosto 29) "L'Occidente in movimento", in *Diario di La Repubblica*
- AVEDON, Richard (2002) *In the American west - 1979/1984*. Barcelona: Fundació la Caixa
- BARCELÒ, Miquel (2004) *Cuadernos de África*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- BARELLI, Ettore & SEGRE, Bruno (1995) *Seneca Lucio Anneo, la vera gioia e altre lettere sull'arte del vivere*. Milano: Opportunity Book
- BARTHES, Roland (2010) *Diario de mi viaje a China*. Madrid: Paidós
- BAUDELAIRE, Charles (1986) *Pour Delacroix*. Bruxelles: Edicions Complexe (collezione Le Régard)

Littéraire)

- BAUDELAIRE, Charles (2007) *Fleurs du mal (català i francès)*. Barcelona: Edicions 62
- BAUDELAIRE, Charles (1970) *Diari intimi*. Milano: Mondadori
- BAUMANN, Zygmunt (1999) *La società dell'incertezza*. Bologna: Il Mulino
- BELL, Julian (2004) *500 autorretratos*. New York: Phaidon
- BERGER, John (2001) *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili
- BERGEROL, Ivan (a cura di) (1998) *Delacroix Eugène-Aquarelles et lavis au pinceau*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux
- BOFANTINI, Mario (1962) *Baudelaire critico*. Milano: La Goliardica
- BOSSI, Maurizio (a cura di) (1984) *Notizie di viaggi lontani-L'esplorazione extraeuropea nei periodici del primo ottocento (1815-1845)*. Napoli: Guida
- BOUVIER, Nicolas (2004) *Los caminos del mundo*. Barcelona: Península [Titolo originale *L'usage du monde* (1963). Paris: Payot]
- BOWLES, Paul (1972) *Without stopping: an autobiography*. New York: Ecco Press
- BOWLES, Paul (1992) *El cielo protector*. Madrid: Alfaguara
- BRILLI, Attilio (1995) *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino
- BRUNO, Giuliana (2006) *Atlante delle emozioni*. Milano: Mondadori
- CALVINO, Italo (1984) *Collezione di sabbia*. Milano: Palomar
- CALVINO, Italo (2002) *Le città invisibili*. Milano: Mondadori
- CAMUS, Albert (1962) *Carnets 1935-1942*. Gallimard: Paris
- CANO, Pedro (1994) *Cuadernos de viaje*. Murcia: Caja de Ahorros
- CAPACCHIONE, Lucia (1999) *El diario creativo, un revolucionario metodo para desarrollar la creatividad*. Móstoles: Gaia
- CARERI, Francesco (2002) *Walkscapes—El andar como práctica estética*, traduzione Michele Pla. Barcelona: Gustavo Gili
- CARRERA, Carlo (1979) *Il manifesto pubblicitario, riferimenti poetico-figurativi con le "arti maggiori"*. Roma: Bardi
- CARRIÓ, Pep (2012) *Los días al revés*. Madrid: La Fabrica
- CASSONI, Enrico (1984) *Il cartellonismo e l'illustrazione italiana dal 1875 al 1959*. Roma: Electa
- CASACUBERTA, Margarida (1997) *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. L'Abadia de Montserrat.
- CHATWIN, Bruce (1993) *Vie dei canti*. Milano: Adelphi
- CHATWIN, Bruce (2009) *Anatomia dell'irrequietezza*. Milano: Adelphi
- CLAYTON, A. Peter (1984) *L'Égypte retrouvée - artistes et voyageurs des années romantiques*. S.L.: Seghers
- COELHO, Paulo (1997) *L'alchimista*. Milano: Bompiani
- CORM, Tamara H. (2000) *"La révélation m'est venue de l'Orient" Henri Matisse*, Unpublished Master's thesis. Massachusetts: Massachusetts Institut of Technology, Department of Architecture
- CRIVELLI, Renzo & MAGRIS, Claudio (a cura di) (1990) *L'altrove narrato, forme del viaggio in letteratura*, Atti del congresso. Novara: Istituto Geografico DeAgostini
- CROFT, Pedro José (2003) *Cadernos de viagem*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea
- D'ORS, Eugeni (1943) *Exposición de autorretratos de artistas españoles 1800-1943*. Madrid: Museo Nacional de Arte Moderno
- DAGUERRE De Hureaux, Alain (2000) *Delacroix. Viaje a Marruecos - acuarelas*. Paris: Bibliothèque de l'Image
- DANTE, Alighieri (2004) *La Divina commedia - Inferno (castellano-italiano)*. Barcelona: Seix Barral
- DAVILA, Thierry (2007) *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Paris: Du Regard
- DAVIS, Flora (2006) *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza
- de BOTTON, Alain (2002) *L'arte di viaggiare*, traduzione di Anna Rusconi. Parma: Guanda

- de SAINT EXUPÉRY, Antoine (2000) *Il piccolo principe*. Milano: Bompiani
- DURAS, Marguerite (1994) *Scrivere ed essere*. Milano: Feltrinelli
- DELACROIX, Eugène (1987) *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, a cura de Guillermo Solana. Madrid: Tecnos
- DELACROIX, Eugène (1995) *Voyage au Maroc*. Paris: Flammarion
- DELACROIX, Eugène (1999) *Souvenir d'un voyage en Maroc*. Paris: Gallimard
- DELAUNAY-TERK, Sonia (1978) *Nous irons jusqu'au Soleil*. Paris: Laffont
- DEROUET, C. & BOISSEL, J. (1984) *Vassily Kandinsky-Oeuvres (1866-1944)*. Paris: Centre George Pompidou
- DI PAOLO, Paolo (2007) *Ogni viaggio è un romanzo*. Roma-Bari: Laterza
- DIDIER, Charles (2008) *Viaggio in Calabria*. Catanzaro: Rubbettino [Titolo originale: "Sicile, Calabre, Pouilles" in AA.VV. (1846) *L'Italie pittoresque*. Paris: Librairie Pigoreau.]
- DITS (2004) "Le voyage", rivista del Museo d'Arte Contemporanea Grand Hornu, n. 4. Bruxelles: Communauté française de Belgique
- DOSTOJEVSKIJ, Fiodor (2003) *Crim i càstig*. Barcelona: Proa
- DOSTOJEVSKIJ, Fiodor (1967) *El jugador*. Barcelona: Ferma
- DOYLE, Conan Arthur (1998) *A scandale en Bohême*. Paris: Les langues modernes
- EDWARDS, Betty (1993) *Disegnare con la parte destra del cervello*. Milano: Longanesi
- EKMAN, Paul (2004) *¿Qué dice este gesto?* Barcelona: RBA Integral
- ELIOT, Thomas (1959) *Quattro quartetti* (traduzione e note di Filippo Donini). Milano: Garzanti
- ESCOBAR, Tatiana (2002) *Sin domicilio fijo-Sobre viajes, viajeros y sus libros*. México: Paidós
- ESPEDEL, Tomas (2009) *Camminare dappertutto (anche in città)*, traduzione di Lucia Barni. Milano: Ponte alle Grazie
- EXIT (2005) "Viajes", rivista d'arte trimestrale, n. 19. Spagna
- FERMOR, Patrick Leigh (1933) *Travel*. London: Hempton
- FERRARA, A., GABAGLIO, L., "I ferormoni nella scelta della coppia", *L'Espresso*, settimanale di informazione e attualità, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., Roma, n°17, 2005
- FERRAROTTI, Franco (1999) *Partire tornare. Viaggiatori e pellegrini alla fine del millennio*. Roma: Donzelli ("Le Saggine")
- FRANCASTEL, Galiene e Pierre (1978) *El retrato*. Madrid: Ediciones Càtedra
- FRANZINI, Elio (2002) *L'estetica del Settecento*. Bologna: Il Mulino
- FRIGESSI, Delia, "Ritratti antropologici", in *Le metamorfosi del ritratto* (2002) a cura di Renzo Zorzi. Venezia: Fondazione Giorgio Cini (Saggi civiltà veneziana)
- FRINGS, Hubert Mable (1964) *Animal communication*. London: Blaisdell Publishing Company
- GALIMBERTI, Umberto (1999 luglio 07) "Viaggio, Istruzioni per l'uso", in *La Repubblica*
- GAUGUIN, Paul (1995) *Noa Noa* [texto de Marc Le Bot]. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook
- GAUGUIN, Paul & MORICE, Charles (2004) *Noa Noa, la isla feliz*. Palma de Mallorca: José de Olañeta
- GIL, Rudolf (1982) *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. Barcelona: Salvat
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1963) *Viaggio in Italia*. Firenze: Sansoni
- GOLEMAN, Daniel (1998) *Intelligenza emotiva*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli
- GOLEMAN, Daniel (1996) *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós
- GOMBRICH, Ernst H. (1979) *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili
- GOMBRICH, Ernst H., HOCHBERG, J., BLACK, Max (2002) *Arte, percezione e realtà-come pensiamo le immagini*, traduzione di Luca Fontana. Torino: Einaudi
- HAZLITT, William & STEVENSON, Robert L. (2010), *Ir de viaje - Excursiones a pie*. Palma: José de Olañeta [Titoli originali: *On going a journey - Walking tours*]
- HEITING, Manfred (a cura di) (1999) *August Sander*. Colonia: Taschen
- HÉRITIER, Françoise (2010) *Il sale della vita*. Milano: Rizzoli
- HOCKNEY, David (1982) *China Diary*. London: Thames & Hudson
- HOCKNEY, David (2011) *A Yorkshire sketchbook*. London: Royal Academy

- HUERTAS, Miguel Moya (1943) "Variaciones del retrato", *Exposición de retratos y autorretratos de pintores españoles (1800-1943)*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, in *Vertice*, vol. 64. Madrid
- JUNG, Carl Gustave (1964) *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Gallimard
- KAHLO Frida, LOWE Sara & FUENTES Carlos (2005) *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Nueva York: Abrams N.H.
- KANDINSKY, Wassily (1974) *Tutti gli scritti*, vol. 2. Milano: Feltrinelli
- KAVAFIS, Kostantin (1968) *Cinquantacinque poesie*, a cura di Margherita Dalmàti e Nelo Rosi. Torino: Einaudi (collezione poesia)
- KEROUAC, Jack (1959) *Sulla strada*. Milano: Mondadori
- KLEE, Paul (1920) "La confessione creatrice", in *Teoria e forma della figurazione* (1976) Milano: Feltrinelli
- KLEE, Paul (2004) *Diari. 1898-1918*. Milano: Feltrinelli
- KNAPP, Mark (1982) *La comunicación no verbal-El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós
- IL GRILLO PARLANTE (1945) quindicinale umoristico illustrato, Bari
- L'ESPRESSO (2010 aprile 8) rivista settimanale d'informazione e attualità, n. 14. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso
- LA GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO, giornale edito a Bari, articoli e numeri consultati: 1931 maggio 15-16-21; 1933 luglio 11-14-17; "La mostra Capece al Miramare" (1933 luglio 7-8-14); 1935 maggio 29; 1936 marzo 15 e maggio 25; 1937 maggio 29; 1948 gennaio 22
- LANZI, Luigi (1988) *Taccuini di viaggio, viaggio nel Veneto*, a cura di Donata Levi. Firenze: Edizioni Scelte
- LE BRETON, David (2010) *Il mondo a piedi, elogio della marcia*. Milano: Feltrinelli
- LE CORBUSIER (2002) *Voyage d'Orient. Carnets*. Milano: Electa Architecture
- LE MAÎTRE, Anne (2009) *Les bonheurs de l'acquarelle*. Paris: Transboréal
- LEDoux, Joseph (2003) Il cervello emotivo. Milano: Baldini e Castoldi [Titolo originale: *The emotional brain. The mysterious underpinnings of emotional life* (1996)]
- LEED, Eric J. (1992) *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino [Titolo originale: (1991) *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. Basic Book]
- LEVI STRAUSS, Claude (1994) *Tristi Tropici*. Milano: Il Saggiatore
- LINDSAY, Stainton (1985) *Turner à Venise*. Paris: Flammarion
- LOMBARDOZZI, Nicola (2011 14 agosto) "Iosif Brodskij, genio ragazzino immune al potere", in *La Domenica di Repubblica*,
- LORD, James (2004) *Un ritratto di Giacometti* [traduzione di Alessandro Fabrizi]. Roma: Nottetempo
- LOURDES, Diego (2008) *Cuaderno de viaje a Egipto*. Madrid: Universidad Europea de Madrid
- MACKE, August, MARC, Franz, KLEE, Paul & KANDINSKY, Wassily (1959) *Viaggio a Tunisi: acquerelli e disegni*. Milano: Il Saggiatore
- MAGRIS, Claudio (1986) *Danubio*. Milano: Garzanti (collana saggi blu)
- MAGRIS, Claudio (1999) *Utopia e disincanto*. Milano: Garzanti
- MAGRIS, Claudio (2005) *L'infinito viaggiare*. Milano: Arnoldo Mondadori
- MARAINI, Fosco (2003) *Paropàmiso. Storie di popoli e culture, di montagne e divinità*. Milano: Mondadori
- MARCOALDI, Franco "L'ultimo sciamano. Gli dei senza dio di Fosco Maraini", *La Domenica di Repubblica*, 25 marzo 2012
- MARTINENGO, Marirí (2011) "La voz del silencio. Me llama desde siempre". *Duoda*, n. 44. Barcelona: Centre de Recerca de Dones de la Universitat de Barcelona
- MATISSE, Henri (2003) *Escritos y opiniones sobre el arte*, traduzione di Mercedes Casanovas. Madrid: Debate
- MERIANI, Chiara (2003) *Il senso del viaggio, un percorso attraverso la storia del viaggio e la psicologia del viaggiatore*. Unpublished master's thesis. Trieste: Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Psicologia del Turismo
- MERLO, Francesco (2006 agosto 29) "Dov'è finita l'arte di viaggiare", in *Diario di La Repubblica*
- MITCHELL, Stephen (2010) *Gilgamesh*. Madrid: Alianza

- MOOREHEAD, Alan (1980) *La expedición en el Beagle (1831-1836)* [traducción al castellano *Darwin and the Beagle* (1969)]. Barcelona: Círculo de Lectores
- de MONTAIGNE, Michel (1956) *Giornale di Viaggio in Italia*. Milano: Rizzoli
- MORRIS, Desmond (1983) *I gesti: origine e diffusione*. Milano: Mondadori
- NEW, Jennifer (2005) *Drawing from life: the journal as art*. New York: Princeton Architectural Press
- ONFRAY, Michel (2010) *Filosofia di viaggio-poetica della geografia*. Milano: Ponte alle Grazie
- OSBORNE, P.O. (2000) *Travelling Light, photography, travel and visual culture*. New York: Manchester University Press
- OSBORNE, P.O. (2000) *Travelling Light, photography, travel and visual culture*. New York: Manchester University Press
- PAOLUCCI, Antonella, PETRONI, Giuliano (2000) *Psicologia della comunicazione*. Milano: Clitt
- PAQUOT, Thierry (2001 luglio) "La dulce tiranía del aire condicionado", in *Le Monde Diplomatique*, año VI, n. 69
- PASOLINI, Pierpaolo (2000) *L'odore dell'India*. Parma: Guanda
- PAVESE, Cesare (2005) *La bella estate*. Torino: Einaudi
- PEASE, Allan (1981) *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Paidós Ibérica
- PIRANDELLO, Luigi (2005) *Uno, nessuno, centomila*. Torino: Einaudi
- PIRSON, Jean-François (2006) *Dessinez-moi un voyage-Draw me a journey*. Bruxelles: La lettre volée
- PIRSON, Jean-François (2008) *Entre le monde et soi—Pratiques exploratoires de l'espace*. Bruxelles: La lettre volée
- PISANELLI, Angiola Codacci, "Gli amanti del silenzio", *L'Espresso*, settimanale di informazione e attualità, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., Roma, n°14, 8 aprile 2010
- PISCITELLI, Mariapaola (2006) *Luigi Capece: dipinti-disegni-grafica pubblicitaria*. Unpublished Master's thesis. Bari: Accademia di Belle Arti di Bari
- QUÍLEZ BACH, Miquel (1985) *Espacio real y espacio ficticio. La representación figurativa: desarrollo de un retrato pictórico*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- QUÍLEZ BACH, Miquel (2008) *La investigación artística - paradigmas*. Barcelona: CEEPA
- REGÀS, Rosa (2001) *Viaje a la luz del Cham*. Barcelona: Mondadori
- REMOTTI, Francesco (2001) *Contro l'identità*. Bari: Laterza
- REVERTE, Javier (2003) *El ojo sentimental*. Barcelona: Seix Barral
- RIVA, Gigi (2010) "Questo nostro mondo", in *L'Espresso*, settimanale di informazione e attualità. Roma: Gruppo editoriale de L'Espresso, S.p.A., n°6 anno LVI, 11 febbraio 2010
- ROMA giornale edito a Roma, numeri consultati: 1933 luglio 7-19; 1936 ottobre 4
- RORSCHACH, Kimerly (1986) *Drawings by Jean Baptiste Le Prince for the Voyage en Sibérie*. Philadelphia: Rosenbach Museum & Library
- RUSIÑOL, Santiago, CASAS, Ramon, UTRILLO, Miguel (1980) *Viatge a Paris*. Barcelona: La Magrana
- RUSKIN, John (1999) *Técnicas del dibujo* [Titolo originale: *The elements of drawing*]. Barcelona: Laertes
- RUSSO, Maurizio (1997) *Wim Wenders-percezione visiva e conoscenza*. Genova: Le Mani
- SALAVISA, Eduardo (2003) "O diário de viagem como instrumento didáctico", *Imaginar*, APECV [Associazione Professori Espressione e Comunicazione visiva] n. 41, Porto
- SALAVISA, Eduardo (2006) "Le Corbusier. Diário de viagem e arquitectura", *BDJornal*, n. 9
- SALAVISA, Eduardo (2008) *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano*. Lisboa: Quimera
- SANDER, August (1997) *Aperture Foundation*. Colonia: Könemann Verlags GmbH
- SARAMAGO, José (2005) *Viatge a Portugal*, traduzione di Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62
- SCHARF, Aaron (1994) *Arte y fotografía*, traduzione Pardo de Santayana. Madrid: Alianza
- SHELLE, Karl Gottlob (1993) *L'arte di andare a passeggio*. Palermo: Sellerio
- SCHNEIDER (1982) *Matisse*. Paris: Flammarion
- SCHWARZENBACH, Annemarie (2009) *La via per Kabul-Turchia, Persia, Afghanistan*. Milano: Il Saggiatore
- SERRANO, Sebastià (2004) *El instint de la seducció*. Barcelona: Ara Llibres

- SÉRULLAZ, Arlette (a cura di) (1994) *Delacroix et la Normandie*. Paris: Musée National Eugène Delacroix
- SOLNIT, Rebecca (2004) *L'art de marcher* [essai traduit de l'américain par Oristelle Bonis]. Paris: Babel
- SORRENTI, Pasquale (1980) *I Baresi*. Bari: Levante
- SORRENTI, Pasquale (1990) *Pittori, scultori, architetti e artigiani Pugliesi dall'antichità ai giorni nostri*. Bari: Levante
- SPARAGNI, Tulliola (1997) "Un viaggio di ricerca etnografica del giovane Kankinsky", in AA.VV. *Kandinsky- Opere dal Centro Georges Pompidou*. Milano: Mazzotta
- STANTON, Lindsay (1985) *Turner à Venise*. Paris: Flammarion
- STOICHITA, Victor (1999) *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela
- TABUCCHI, Antonio (1994) *Sostiene Pereira*. Milano: Feltrinelli
- TABUCCHI, Antonio (2003) *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli
- TABUCCHI, Antonio (2010) *Viaggi e altri viaggi*. Milano: Feltrinelli
- TIMBERGEN, Niko (1970) *Signals for survival*. Oxford: Claredon Press
- THOMAS, Thierry, ZANOTTI, Patrizia (2005) *Hugo Pratt: periplo immaginario*. Siena: Lizard
- URBAIN, Jean-Didier (2005) *Secrets du voyage*. Paris: Payot & Rivages
- VAN GOGH, Vincent (1990) *Van Gogh, Cartas desde Provenza* (a cura di Martin Bailey). Barcelona: Odín Ediciones
- VENTAFRIDDA, Nicola "Per Capece: pittore di bottega l'arte del colore non ha segreti", in *LA VOCE PUGLIESE*, anno XII, num.12, 15 giugno 1975, Bari
- VERGA, Giovanni (1979) *Tutte le novelle* (a cura di Carla Riccardi). Mondadori: I Meridiani
- VIALE, Guido (2006 agosto 29) "Colti, esotici, sportivi: le facce del business", in *Diario di La Repubblica*
- VILLAMIRA, Marco Alessandro (2001) *Psicologia del viaggio e del turismo*. Torino: Utet
- VILLANI, Dino (1957) *50 anni di pubblicità in Italia*. Milano: L'Ufficio Moderno
- VILLARD, de Honnecourt (2001) *Cuaderno siglo XIII - a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París (n. 19093), presentado y comentado por Alain Erlande-Brandenburg ... [et al.]*. Madrid: Akal
- VIOLA, Bill, *Las pasiones* (2004). Barcelona: Fundació La Caixa
- WARRELL, Ian (2000) *Turner et la Seine*. Parigi: Paris Musées Editions
- WENDERS, Wim (1993) *Una volta*. Roma: Socrates
- WENDERS, Wim (2002) *L'atto di vedere*. Milano: Ubulibri
- WITHFORD, Frank (1987) *Retratos expresionistas*. Barcelona: Destino
- WOLF, Virginia (2001) *Viajes i viajeros*. Barcelona: Plaza y Janés
- ZORZI, Renzo (a cura di) (2002) *Le metamorfosi del ritratto*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini

Webgrafia

- "7 milliards d'Autres", in collaborazione con Arthus-Bertrand, Yann, Sybille d'Orgeval & Baptiste Rouget-Luchaire: <http://www.7billionothers.org/it/> (consultato nel mese di marzo 2011) (consultato nel mese di settembre 2009)
- ALESSANDRINI, Maria Rosa (senza data) *In viaggio nel viaggio*: <http://www.almapress.unibo.it/fl/numeri/numero3/monogr/viaggio.htm> (consultato il 31/07/12 sul sito gestito dall'Università di Bologna)
- ARGULLOL, Rafael. "Carta sobre el retrato", lettera scritta da Rafael Argullol a Hernán Cortés Moreno, in: <http://hernancortesmoreno.com/> [consultato nel mese di aprile 2010]
- COZENS. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/alexander_cozens_landscape.aspx (consultato nell'ottobre 2012)
- DE STÄEL, Nicholas. In: Wollheim, Richard (2003) *Yellow Sky, Red Sea, Violet Sands*, Paris: Centre Pompidou, in <http://www.lrb.co.uk/v25/n14/richard-wollheim/yellow-sky-red-sea-violet-sands>

- GIABBANI, S. (2000, Febbraio 2004) "Matisse: La révélation m'a venue de l'Orient", Bollettino Telematico dell'Arte, n. 148, ISSN 1127-4883: [http://www.bta.it/txt/a0\(01/bta00148.html](http://www.bta.it/txt/a0(01/bta00148.html) [consultato nel mese di settembre 2012]
- KANDINSKY, Wassily. In: SPARAGNI, T. "Un viaggio di ricerca etnografica del giovane Kandinsky", dal catalogo Kandinsky-Opere dal Centro Georges Pompidou, Mazzotta 1997, p.54): <http://erewhon.ticonuno.it/arch/rivi/colore/ketnogr.htm> [consultato nel mese di settembre 2012]
- KLEE, Paul. In: LIDDELL, C.B., (2002, Febbraio 02) "A traveller possessed by light", *The Japan Times*, mostra *Paul Klee and his travels*, MOMA Giappone, in: <http://www.japantimes.co.jp/text/fa20020213a2.html> (consultato l'11/09/2012)
- KLEE, Paul. "In Search of the Orient. From Bellini to Klee" (2009, 7 Febbraio-24 Maggio) mostra al Zentrum Paul Klee di Bern (Press release): <http://www.zpk.org/en/service-navigation/press/media-releases-2009/exhibition-opening-lin-search-of-the-orient-from-bellini-to-kleer-196.html> (consultato il 11/09/2012)
- KLEE, Paul. "Paul Klee. Carpet of memory" (2009, 30 Maggio-30 Agosto), mostra al Zentrum Paul Klee di Bern: http://www.zpk.org/en/exhibitions/review_0/2009/paul-klee-carpet-of-memory-24.html (press release in occasione della mostra omonima tenutasi nel ZPK 30 maggio 2009/30 agosto 2009) [consultato nel mese di settembre 2012]
- KLEE, Paul. "Klee e l'Italia" (2013), mostra alla Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma (9 ottobre 2012-27 gennaio 2013): www.gnam.beniculturali.it/getFile.php?id=1450 (consultato nel mese di gennaio 2013)
- MARTENS, Conrad. Diari con disegni e note di Charles Darwin nella spedizione Beagle: <http://www.lib.cam.ac.uk/exhibitions/Darwin/sketchbooks.html> (consultato il 02/12/2012):
- MATISSE, Henri. Mostra ai Musei capitolini a Roma (1998) *Matisse: la révélation m'est venue de l'Orient*. <http://www.bta.it/txt/a0/01/bta00148.html> [BTA - Bollettino Telematico dell'Arte] 11 luglio 2000, n. 148 (4 febbraio 1998) ISSN 1127-4883 (consultato nell'ottobre 2012)
- MONET, Claude. Diari conservati al Musée Marmottan di Paris: <http://www.clarkart.edu/exhibitions/monet/sketchbooks> (consultato il 22/10/2012)
- Progetto nelle scuole elementari inglesi con l'uso dello *sketchbook*: <http://www.accessart.org.uk/sketchbook/> (consultato nel mese di dicembre 2012)
- MURARO, Luisa. In: GRAVAGNUOLO, Bruno (2009) "La mia battaglia contro i poteri che tentano di cancellare il femminismo", *L'Unità*, 30 marzo 2009, in <http://www.unita.it/italia/laquo-la-mia-battaglia-contro-i-poteri-che-tentano-di-cancellare-il-femminismo-raquo-1.28166>
- RIZZOLATTI, Giacomo, CRAIGHERO, Laila, *The mirror-neurons system* Annual Review of Neuroscience. 2004, n. 27: <http://arjournals.annualreviews.org/doi/abs/10.1146%2Fannurev.neuro.27.070203.144230> (consultato nel mese di maggio 2010)
- ROCKWELL, Kent. Diari dagli Archives of American Art: http://www.aaa.si.edu/collections/rockwell-kent-papers-9557/more#section_3 (consultato il 22/10/2012)
- SUGIMOTO, Hiroshi. <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> (consultato nel marzo 2010)
- SABATER PI, archivio del Fons Sabater Pi della Universitat de Barcelona: <http://www.bib.ub.edu/recursos-informacio/colleccions/personals-especials/sabater-pi/>
- TURNER. Diari conservati alla Tate Gallery di Londra: <http://www.tate.org.uk/servlet/SketchbookViewer?cgroupid=65813&page=1> (consultato nel mese di ottobre 2011)
- TV5 Monde (2010), *Carnets du voyage: le tour du monde illustré*, tradotti anche in italiano su la Rai5: http://www.tv5.org/TV5Site/Publication/publi-302-Carnets_du_voyage.htm (consultato nel mese di settembre 2011)
- URBAN sketchers. www.urbansketchers.org
- VAN GOGH, Vincent. Lettere: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let884/letter.html> (consultato il 28/08/2012)
- VIAGGIO: <http://www.educational.rai.it/lemma/testi/viaggiare/esplorazione.htm> (consultato nel mese

di settembre 2009)

VIAGGIO. Turismo di massa, <http://www.scienzaturismo.it/i/it/annali-nomenu/articoli/turismo-massa-p3-1631.html> (consultato il 04/09/12)

VIAGGIO. “Van Gogh e il viaggio di Gauguin”, mostra al Palazzo Ducale di Genova, dal 12 novembre al 15 aprile, in <http://www.palazzoducale.genova.it/naviga.asp?pagina=4156>

van WARMERDAM, MARIJKE, mostra “De perto à distância” al museo de Serralves di Porto (2013)
<http://www.serralves.pt/en/activities/marijke-van-warmerdam-close-by-in-the-distance/>