

L'essenziale. Ovvero, l'immagine del limite in Jon Krakauer e Bruce Chatwin

Paola Gaudio

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (<paola.gaudio@uniba.it>)

Abstract

This paper analyses how *Into the Wild*, *Into Thin Air*, and *In Patagonia* represent, each in its own way, an image of the limit – this limit being not only visual but also existential. These stories take place in remote places where the protagonists of the narratives cross the borders of everyday life in order to discover extreme, unexplored surroundings. If the intent of capturing the experience of survival in the Alaskan wilderness finds its objective correlative in Chris McCandless' camera shots, in *Into Thin Air* it is the images of both geographical and physical limits that accompany the narrative. In Chatwin's travelogue, on the other hand, the awareness of existing at the edge of the Earth is embodied in its narrative structure where digressions are more frequent than linear progression.

Keywords: *adventure fiction*, *Bruce Chatwin*, *Jon Krakauer*, *photography*, *travel literature*

1. La letteratura odepórica

Non sempre si ha la possibilità di visitare i luoghi che, per un motivo o per un altro, ci attirano. La lettura è un ottimo modo per viaggiare in modo vicario. Anzi, essa è proprio, di per sé, un tipo di viaggio, nel quale il testo crea percorsi di senso, seguiti più o meno ingenuamente da un *lector in fabula* di matrice echiana (Eco 1979), in una esperienza di scoperta e cambiamento. Tale cambiamento può avvenire a livello emotivo, come conseguenza delle emozioni suscitate in noi dalla lettura; a livello percettivo, quando il testo propone nuove prospettive, secondo un fenomeno di straniamento brechtiano; oppure a livello cognitivo, a seguito di un incremento della conoscenza.

Per quanto riguarda la scoperta, soprattutto quando si tratta di viaggi rischiosi in terre lontane, questa fa precipuamente riferimento alla scoperta dei limiti, siano essi propri, altrui o meramente fisici, geografici. Se si volessero individuare i due *topoi* caratterizzanti l'esperienza del viaggio, questi sarebbero appunto la scoperta e il cambiamento.

La letteratura odeporica¹ si presta però anche a una concezione metaforica del viaggio, per cui, a livello concettuale, esso è presente nell'atto della scrittura e del suo implicito corrispondente, la lettura. Questo stesso articolo costituisce di per sé una esperienza odeporica che, con un preciso percorso testuale e qualche *detour*, ci permette di esperire tre viaggi, beneficiando degli inevitabili effetti collaterali – ovvero i *topoi* caratterizzanti menzionati sopra.

2. L'immagine, il limite e la narrazione

Qu'on en marque les limites.
Il n'y a point de bornes dans les choses:
les lois y en veulent mettre, et l'esprit ne peut le souffrir.
(Pascal 2000 [1670], 138)²

I resoconti di viaggio oggetto qui di analisi sono diversi per voce narrante, che è extradiegetica in *Into the Wild* e intradiegetica negli altri due testi³; per luoghi; per stile narrativo: giornalistico in Krakauer, cubista in Chatwin⁴.

Per quanto riguarda i punti geografici in cui si svolge l'azione, questi formano l'immagine di un triangolo di cui due vertici si trovano agli estremi nord e sud del continente americano – rispettivamente l'Alaska e la Patagonia – e il terzo nel cuore del continente asiatico, dove la Terra tocca più in alto il cielo, ovvero il monte Everest. Ciascuno di questi luoghi, per la natura estrema del territorio e le condizioni di (in)abitabilità, evoca immagini al limite⁵. E infatti, nei loro scritti, sia Chatwin che Krakauer mostrano cosa succede e cosa si prova quando questi limiti siano raggiunti e superati, a volte tragicamente.

Prima, però, di scoprire le modalità e i significati delle immagini del limite così come sono rappresentate nei testi in questione, va precisato in che modo vadano intesi i due concetti chiave di “immagine” e “limite”, entrambi ampiamente polisemici, e quale sia il loro rapporto con la narrazione.

¹ Per una definizione di letteratura odeporica si vedano Monga 1996 e Pifferi 2014.

² Trad. it. di Bausola e Tapella in Pascal 2000, 138: “Che si fissino i limiti. Non ci sono confini, nelle cose: le leggi ne vogliono introdurre, ma lo spirito non lo può soffrire”.

³ Per uno studio approfondito sulle voci e i livelli narrativi, cfr. Genette 1972 (trad. it. di Zecchi in Genette 1976).

⁴ Che *In Patagonia* sia un ritratto cubista è affermato – non senza ragione – dallo stesso Chatwin. Di ciò dà conferma Susannah Clapp – redattrice della prima edizione di *In Patagonia* nonché autrice della biografia *With Chawin. Portrait of a Writer* (Clapp 1997) – in un articolo apparso su *The Guardian* in occasione del quarantesimo anniversario della pubblicazione del libro. Cfr. Clapp 2017.

⁵ La parola “limite” si definisce come un “confine”, ovvero “il punto estremo oltre il quale non può o non deve andare qualcosa” (*Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana* 2007, s.v.). È quindi possibile parlare di immagini del limite, nel senso di una rappresentazione di ciò che costituisce un confine o punto estremo; ma anche di immagini al limite, nella misura in cui tali immagini si costituiscano, ovvero abbiano origine in luoghi estremi.

Il limite può riferirsi non solo allo spazio e quindi alla fisica o alla geografia politica, ma anche al tempo, alla ragione, al denaro, alla percezione, alla vita stessa. Più che polisemico, appare un concetto onnicomprensivo, applicabile a qualunque ambito tanto dell'oggettivo quanto del soggettivo. Questo perché, come sostiene Blaise Pascal nei suoi *Pensieri* (trad. it. di Bausola e Tapella in Pascal 2000), il concetto di limite è al centro del paradosso dell'essere umano – a un tempo costretto dalla propria finitudine, che male sopporta, e alla continua ricerca di trascendenza, perché lo spirito non vuole limiti ma vuole Dio, che è infinito e la cui comprensione, per questo, resta sfuggente:

Nous connaissons donc l'existence et la nature du fini, parce que nous sommes finis et étendu comme lui. Nous connaissons l'existence de l'infini et ignorons sa nature, parce qu'il a étendue comme nous, mais non pas des bornes comme nous. Mais nous ne connaissons ni l'existence ni la nature de Dieu, parce qu'il n'a ni étendue ni bornes. (Pascal 2000, 248-249)

Noi conosciamo dunque l'esistenza e la natura del finito, perché siamo finiti ed estesi come esso. Noi conosciamo l'esistenza dell'infinito e ignoriamo la sua natura, perché ha estensione come noi, ma non ha limiti come noi. Ma noi non conosciamo né l'esistenza né la natura di Dio, perché egli non è né esteso, né limitato. (Trad. it. di Bausola e Tapella in Pascal 2000, 248-249)

Seguire la propria brama di infinito è un privilegio che pochi riescono a realizzare e si configura spesso come uno sconfinamento senza ritorno.

Anche l'immagine ha svariati ambiti di applicazione: l'immagine fotografica, che è forse quella più immediata, ma anche l'immagine pittorica, con le sue innumerevoli prospettive, oppure quella verbale, evocata da semplici parole, selezionate e concatenate con strategica cura. A queste vanno aggiunte le immagini concettuali e quelle percettive (l'immagine che si ha di se stessi, degli altri, e che gli altri hanno di noi). È interessante notare come il concetto di immagine incarni di per sé proprio quella brama di superamento dei limiti a cui fa riferimento Pascal. L'immagine fotografica, per esempio, a dispetto dei limiti ben definiti dell'inquadratura, ha un numero di soggetti potenzialmente infinito. In questo senso, non vi è limite alla fotografia. Essa incarna anzi il rifiuto del limite. In un mondo dominato da immagini fotografiche, scrive Susan Sontag, qualsiasi confine appare arbitrario (cfr. Sontag 2005 [1977], 17).

Il rapporto tra immagine, limite e narrazione risulta quanto mai serrato poiché ognuno di questi concetti è insito nella definizione degli altri. La narrazione è ciò che compone una immagine nel momento in cui disintegra o piuttosto assorbe in sé la dimensione temporale: poiché una fotografia è una sottile fetta di spazio e di tempo (cfr. *ivi*, 12), in una immagine tutto è simultaneo, in bella mostra davanti agli occhi dello *spectator*. Pur tuttavia, le

immagini suggeriscono storie misteriose e seducenti – almeno quando rivelano la proprietà del *punctum* barthesiano⁶.

Il concetto di limite, d'altro canto, si applica tanto a un testo, quanto alla fotografia. Nell'uno, esso coincide fisicamente con la prima e l'ultima pagina e con i bordi delle pagine stesse; nell'altra, corrisponde all'inquadratura. In entrambi, i limiti si scoprono però ben presto evanescenti e trascesi nella dimensione di intertestualità presupposta a qualsiasi narrazione (non vi può essere "testo" senza "intertesto"), e nella sostanziale (ed essenziale) arbitrarietà della fotografia rispetto non solo all'inquadratura ma anche al soggetto dell'immagine: così come non vi è limite al numero di fotografie che si possono scattare, viene meno anche il limite di cosa sia degno di essere fotografato. Se un tempo si fotografavano più che altro eventi storici e ritratti di famiglia, oggi qualsiasi cosa può diventare degna di attenzione nella misura in cui l'atto stesso di fotografarla le conferisce uno *status* di soggetto o evento memorabile.

In una narrazione, la presenza e il significato delle immagini *del e al* limite può assumere quindi varie forme. Con i loro resoconti di viaggio, Chatwin e Krakauer offrono molteplici spunti di riflessione su questo tema.



Figura 1 – In navigazione sull'Oceano Pacifico⁸

⁶ Roland Barthes definisce lo *studium* come un generico interesse verso qualcosa, "une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière" (Barthes 1980, 48; trad. it. di Guidieri 2003, 27: "una sorta di interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità"). Il *punctum*, invece, è un particolare che trafigge, che punge, appunto, che colpisce: "c'est un supplément: c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà" (ivi, 89; trad. it. ivi, 56: "è un supplemento: è quello che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto").

⁷ Per un approfondimento di questa tematica, si faccia riferimento ad Allen 2000.

⁸ Tutte le fotografie sono dell'autrice.

3. Bruce Chatwin e la Patagonia

Et j'ai perdu tous mes paris
 Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie,
 qui convienne à mon immense tristesse, la Patagonie,
 et un voyage dans les mers du Sud.⁹
 (Cendrars 1913, s.p.)

In un recente articolo pubblicato su *il Venerdì di Repubblica*, Enrico Franceschini descrive Chatwin come “irrequieto, raffinato, ma anche vanitoso e incline a spararle grosse” (Franceschini 2017). Ancora, nelle parole di Susannah Clapp, autrice della biografia *With Chatwin. Portrait of a Writer* (Clapp 1997), Chatwin è stato

[...] un viaggiatore, un cantastorie e un dilettante di genio, con la passione dell'insolito [...]. Diceva lui per primo di avere perso il conto delle menzogne che aveva scritto in *In Patagonia*. Naturalmente ogni scrittore racconta cose che non sono reali: è l'essenza della narrativa. Il punto è che Bruce non scriveva narrativa. (Franceschini 2017)

Appunto. *In Patagonia* non è un romanzo, è semmai un resoconto di viaggio *sui generis*, nel quale sono presenti innumerevoli riferimenti alla storia del territorio, e che indubbiamente non è una fedele cronistoria dell'esperienza vissuta dall'autore-narratore.

Il racconto che Chatwin fa del suo viaggio in Patagonia ha molto poco del diario intimo, quasi nulla infatti sappiamo delle emozioni, percezioni, paure e difficoltà affrontate dal protagonista di un viaggio non solo immenso per estensione geografica, ma anche estremo sotto qualsivoglia punto di vista. Il protagonista non si domanda mai “che ci faccio qui?”¹⁰. Nulla sappiamo, per esempio, dei circa seicento chilometri che Chatwin percorre a piedi, da Paso Roballos – al confine con il Cile – verso est, fino alla costa atlantica di Porto Deseado. Seicento chilometri a piedi, al freddo, con venti di burrasca sono ben più di una passeggiata, eppure Chatwin li liquida in due parole:

From Paso Roballos I walked east – or rather ran before the gale – my leather rucksack heavy with bones and stones [...]. I crossed back to the coast, arriving at Puerto Deseado, in the first days of February. (Chatwin 1988a [1977], 86)

Da Paso Roballos camminai verso est – o piuttosto mi misi a correre davanti alla burrasca – con lo zaino appesantito da ossi e pietre [...]. Ritornai sulla costa, giungendo a Porto Deseado, i primi giorni di febbraio.

Mette addirittura una virgola, dopo “Puerto Deseado”, per precisare il periodo in cui vi arriva – quasi fosse una informazione in più, superflua. Secondo

⁹ Trad. it.: E ho perso tutte le mie scommesse. Non resta che la Patagonia, la Patagonia, che s'addice alla mia immensa tristezza, e un viaggio nei mari del Sud. (Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive).

¹⁰ *What Am I Doing Here?* è il titolo di uno dei libri di Chatwin, pubblicato nel 1988.

Clapp, infatti, il libro “holds back from intimate revelation – ‘I don’t believe in becoming clean,’ Chatwin announced – but is fuelled by autobiography, lit up by personal obsessions” (Clapp 2017). Tuttavia, l’autore è in grado a volte di dipingere con le parole immagini in soggettiva che forse proprio per la loro rarità colpiscono a fondo la capacità immaginativa di chi legge – nel senso dell’abilità del lettore di ricostruire nella propria mente immagini rappresentate solo vicariamente dalle parole. Così, per esempio, è la descrizione del Vento per antonomasia, quello appunto della Patagonia: talmente forte da inglobare tutto, persino il rombo del motore di un camion in un paesaggio deserto:

Walked all day and the next day. The road straight, grey, dusty, and trafficless. The wind relentless, heading you off. Sometimes you heard a truck, you knew for certain it was a truck, but it was the wind. Or the noise of gears changing down, but that also was the wind. Sometimes the wind sounded like an unloaded truck banging over a bridge. Even if a truck had come up behind you wouldn’t have heard it. And even if you’d been downwind, the wind would have drowned the engine. (Chatwin 1988a, 75)

Camminai tutto il giorno e quello dopo. La strada dritta, grigia, polverosa e senza traffico. Il vento implacabile che ti depistava. Talvolta sentivi un camion, sapevi per certo che fosse un camion, eppure era il vento. O il rumore delle marce che scalano, ma anche quello era il vento. A volte il vento risuonava come un camion scarico che sbatteva su di un ponte. Seppure un camion ti fosse sopraggiunto alle spalle, non lo avresti sentito. E persino se fossi stato sottovento, il vento ne avrebbe affogato il motore.

Non vi è qui alcun dubbio sulla plausibilità di questa immagine del vento che ingloba tutto attorno a sé. Chiunque conosca la Patagonia sa che è esattamente così.

O ancora, gli improbabili, innaturali (ma reali) colori desertici e rocciosi, che – per la loro sconfinata vastità – provocano in Chatwin un forte mal di testa alleviato soltanto dalla vista di un albero verde, a quanto pare più sperduto del nostro viaggiatore: un pioppo della Lombardia – “the punctuation mark of man” (ivi, 81; trad. it.: il segno di punteggiatura dell’essere umano).



Figura 2 – Colori desertici e rocciosi

Ecco. Tranne questi rari squarci nella profondità soggettiva della voce autoriale, il resto della narrazione si svolge su due piani ben distinti, sebbene complementari: da un lato, lo spazio ovvero il piano degli spostamenti meramente geografici, per cui dalla casa della nonna in Inghilterra Chatwin arriva a Buenos Aires e da lì, zigzagando, raggiunge la città più a sud del mondo, Ushuaia; dall'altro lato, il tempo ovvero il piano dei riferimenti storici propri di ciascun luogo – riferimenti spesso talmente esemplari da assurgere a leggenda. È il caso delle avventure di John Davis, della sua flotta, degli ammutinamenti, dell'attacco degli indiani Tehuelche, della strage e poi vendetta degli innocenti pinguini – totalmente inermi e ingenuamente fiduciosi nell'essere umano, massacrati a migliaia per poi essere stipati sulla nave, ma da cui si svilupparono vermi micidiali in grado di divorare di tutto, dal legno della nave stessa – con il rischio di farla affondare – alla carne viva degli uomini dell'equipaggio:

As they came up to the Equator, the penguins took their revenge. In them bred a "loathsome worme" about an inch long. The worms ate everything, iron only excepted – clothes, bedding, boots, hats, leather lashings, and live human flesh. The worms gnawed through the ship's side and threatened to sink her. The more worms the men killed, the more they multiplied. (Ivi, 89)

Mentre risalivano verso l'Equatore, i pinguini si presero la propria vendetta. In essi si riprodusse un "disgustoso verme" lungo circa due centimetri e mezzo. I vermi mangiarono tutto, tranne il ferro – vestiti, lenzuola, stivali, cappelli, cinghie di cuoio e pelle umana viva. Si cibarono della fiancata della nave e rischiarono di farla affondare. Più gli uomini li uccidevano, più questi si moltiplicavano.

Indimenticabili sono anche le imprese di Butch Cassidy e della sua *gang* – immortalate già nel 1969 dal ben noto film con Paul Newman e Robert Redford, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. Un po' come Chatwin, anche Cassidy si sposta di continuo, il suo viaggio comprende sia gli Stati Uniti che l'America del Sud e impressioni, storie, leggende su di lui affiorano in molti dei luoghi narrati e attraversati da Chatwin. Del resto, quasi tutti i luoghi menzionati dall'autore evocano leggende che fanno parte della cultura dei popoli cileno e argentino, costituendone in parte l'identità. Sebbene le memorie raccontate da Chatwin non siano sempre leggendarie, nell'insieme contribuiscono comunque a ricostruire una dimensione storica della Patagonia sin dai tempi dei dinosauri. Chatwin, insomma, si pone a mo' di guida turistica, forse più attento a raccontare storie di un passato recente o remoto, che a descrivere la storia effettiva di questo suo *ridicolo* viaggio, come lui stesso lo definisce con palese antifrasi (ivi, 194).

In realtà, la motivazione stessa dell'epica impresa chatwiniana è da rintracciarsi proprio nel recupero di un pezzo di storia, non nel desiderio di trascendere limiti geografici. Il pezzo che tanto interessa Chatwin non è

affatto metaforico, quanto concreto e tangibile, poiché si tratta di un pezzo di pelle, da cui tutto ha inizio.

La frase di apertura di *In Patagonia* è infatti un riferimento al pezzo di pelle di un animale preistorico stranamente finito nelle mani della nonna dell'autore e da lei stessa buttato via. Poco dopo, Chatwin confessa: “never in my life had I wanted anything as I wanted that piece of skin” (ivi, 2; trad. it.: mai in vita mia avevo desiderato tanto qualcosa, quanto quel pezzo di pelle). Dopo circa duecento pagine, alla conclusione del libro, Chatwin riesce a recuperare un altro pezzo dello stesso tipo di animale (forse proprio lo stesso), ricoperto da quella strana peluria rossa che ricordava da bambino, e – pienamente soddisfatto – annuncia di avere finalmente raggiunto l'obiettivo del viaggio!

Che si tratti di un semplice espediente narrativo piuttosto che di un obiettivo sentito come realmente importante e significativo, non lo sappiamo. Certamente però ciò marca in maniera inconfutabile la direzione verso cui Chatwin rivolge il suo sguardo, quella del passato. Ed è un passato che si espande e si restringe di continuo, dal racconto relativamente recente della storia di Charley Milward, cugino della nonna dell'autore, sino – appunto – all'epoca preistorica, con tutte le teorie e ipotesi sugli animali che popolarono la Patagonia ai tempi dell'era glaciale.

In Patagonia è quindi un anomalo *puzzle* di immagini: alcune provengono dal passato, altre – più rare – dall'esperienza di viaggio del protagonista. A corredo di ciò, le fotografie vere e proprie. La copertina della prima edizione della casa editrice Jonathan Cape riporta una splendida foto di un ghiacciaio (verosimilmente il Perito Moreno) e il testo stesso è corredato da una selezione di fotografie scattate dall'autore.



Figura 3 – Alberi inclinati dal vento sullo Stretto di Magellano

E non è forse un caso che *In Patagonia* venga pubblicato lo stesso anno della raccolta di saggi *On Photography*, di Susan Sontag (1977). Era, quella, un'epoca in cui si stava prendendo piena consapevolezza dell'impatto della fotografia nella percezione e creazione della realtà. *In Plato's Cave* è celeberrimo. Ciò che colpisce (il *punctum* barthesiano) è che, dopo la rivoluzione digitale, le parole di Sontag sono assolutamente attuali. Lei, come e più di Chatwin – il quale non arriva a teorizzare il linguaggio fotografico, limitandosi a utilizzarlo – aveva compreso l'immenso potere della fotografia, capace non solo di testimoniare l'esistenza di qualcosa o qualcuno, ma di creare essa stessa la realtà. Chatwin, da nomade più che da turista, “non raccoglie *souvenir*, non accumula reperti del suo percorso, il suo bagaglio è leggero. Per un nomade, l'unico possesso dei luoghi attraversati è la memoria. Ma la memoria, da centottant'anni, ha una servitrice diligente e solerte, la fotocamera che sta in una tasca, o nello zaino” (Smargiassi 2017). Al di là delle fotografie vere e proprie a corredo del testo, le immagini *del* limite e *al* limite che troviamo in questo resoconto di viaggio *sui generis* sono essenzialmente di due tipi.

Primo tipo. Le rare ma suggestive descrizioni della Patagonia, dei suoi paesaggi e del vento che ne costituisce caratteristica imprescindibile. Qui è il viaggiatore Chatwin a sperimentare in prima persona ciò che significa “Patagonia”. In genere, l'autore trascurava i dettagli dei suoi spostamenti ma, quando non lo fa, ritrae immagini molto vivide. Per esempio, quando arriva alla fine del mondo, Ushuaia, la città più a sud dell'emisfero australe, e percorre a piedi un centinaio di chilometri prima lungo la costa, verso est, poi verso nord, seguendo il corso del fiume che lo porta sulle rive del lago Khami, Chatwin racconta dell'incontro con i condor, che in lontananza gli sembravano niente altro che puntini nel cielo:

The specks increased in size. They were coming back. They came back heading into the wind, unswerving as raiders on target, the ruff of white feathers ringing their black heads, the wings unflinching and the tails splayed downwards as air-brakes and their talons lowered and spread wide. They dived on me four times and then we both lost interest. (Chatwin 1988a, 140-141)

Quei puntini aumentarono di dimensioni. Stavano tornando indietro. Tornarono andando controvento, incrollabili come incursori verso l'obiettivo, il collare di piume bianche che inanellava le teste nere, con le ali salde e la coda allargata all'ingiù, come freni aerodinamici, e gli artigli abbassati, bene aperti. Si lanciarono verso di me in picchiata per quattro volte, poi entrambi perdemmo interesse.

Secondo tipo. La sequenza, basata sul tragitto geografico effettuato dal narratore, di immagini – spesso forti – relative alle storie di tempi passati ed evocate da ciascun luogo. A predominare qui sono i racconti di furfanti e conquistatori, come anche la potenza degli oceani – dallo stretto di Magellano al canale di Beagle – e della forza sovrumana (ma anche *disumana*, nel

trattamento delle popolazioni indigene) con cui navigatori del calibro di John Davis, Robert Fitz Roy o Charley Milward la affrontarono.

Un'immagine non necessariamente emblematica, ma di certo estrema e indelebile, è quella tratteggiata da Chatwin nella descrizione degli ultimi momenti di vita degli uomini dell'equipaggio del capitano Milward in prossimità di Isla Desolación, sul versante pacifico dello stretto di Magellano. Tra onde sempre più burrascose, dopo avere recuperato con successo un loro compagno disperso in mare, la scialuppa di salvataggio si rovescia e i marinai caduti in acqua vengono attaccati agli occhi da albatros giganteschi. Disperati, sapendo di non potere competere con la ferocia di questi immensi uccelli marini, si abbandonano ai flutti, preferendo una morte meno cruenta:

They swooped on their heads and took their caps off, and the men who were bleeding were struck by the cruel beaks of the albatrosses. When they examined the lifebelts and found all the strings untied, they knew what had happened. The birds had gone for the men in the water and gone for their eyes. And the poor chaps had willingly untied the strings and sunk when they saw that no help came, for they couldn't fight the birds with any hope of winning. (Ivi, 153-154)

Gli piombarono in testa, togliendo loro i berretti, e gli uomini che stavano sanguinando furono colpiti dai becchi crudeli degli albatros. Quando [gli altri marinai] esaminarono i salvagenti e notarono che erano slacciati, seppero cosa fosse successo. Gli uccelli avevano attaccato gli uomini in acqua, mirando agli occhi. I poveracci, di loro spontanea volontà, vedendo che non arrivava aiuto, si erano slacciati tutto e così annegarono, poiché non avevano alcuna speranza di poter vincere contro tali uccelli.



Figura 4 – Laguna Torre

4. Jon Krakauer, Chris McCandless e il mito dell'Everest

I was stirred by the dark mystery of mortality.
 I couldn't resist stealing up to the edge of doom and peering over the brink.
 The hint of what was concealed in those shadows terrified me,
 but I caught sight of something in the glimpse,
 some forbidden and elemental riddle that was no less compelling
 than the sweet, hidden petals of a woman's sex.¹¹
 (Krakauer 2007 [1996], 154)

Il percorso esistenziale e professionale di Jon Krakauer è, senza esagerazione alcuna, eccezionale. Da sempre appassionato di alpinismo (compì la sua prima scalata già a otto anni quando, insieme al padre, raggiunse la vetta del vulcano South Sister del Cascade Range, in Oregon, a circa tremila metri di altitudine), collabora con la rivista *Outside*, che gli commissiona i due articoli su cui si basano sia *Into the Wild* che *Into Thin Air*. Il primo articolo, "Death of an Innocent" (Krakauer 1993) riguarda la storia di Chris McCandless (*alias* Alex Supertramp), un ragazzo di ventiquattro anni, idealista, coraggioso, colto e ispirato da scrittori quali Lev Tolstoj, Boris Pasternak, Henry David Thoreau, Mark Twain e Jack London. Questo giovane uomo fu trovato morto da un gruppo di cacciatori di alci, in un pulmino nel cuore dell'Alaska, in mezzo al nulla, dove dimorava da qualche mese, cibandosi esclusivamente di quello che riusciva a procacciarsi con le proprie mani e dopo avere già viaggiato da nomade per un paio di anni, prevalentemente nel sud-ovest degli Stati Uniti. Si era recato a Fairbanks, Alaska, per realizzare qualcosa che aveva desiderato fin da piccolo: sperimentare le sue capacità di sopravvivenza e cercare un contatto più autentico con la natura selvaggia. Dopo avere pubblicato l'articolo su Chris, Krakauer decide di ampliarlo per ricostruirne minuziosamente la storia.

Into the Wild è appunto il resoconto delle avventure di Chris McCandless. Alcuni anni dopo, dal racconto viene tratto il film omonimo, diretto e prodotto da Sean Penn e interpretato da Emile Davenport Hirsch (Paramount Vantage, 2007). Nelle more della pubblicazione di *Into the Wild*, Mark Bryant e Larry Burke, rispettivamente redattore ed editore della rivista *Outside*, fanno una interessante – sebbene impegnativa – proposta a Krakauer, chiedendogli di prendere parte a una spedizione sul monte Everest in qualità di reporter. Un anno dopo, Krakauer parte per il Nepal, dove ha inizio una spedizione che resterà per sempre nella storia dell'alpinismo come uno dei maggiori di-

¹¹ Trad. it.: Ero attirato dall'oscuro mistero della mortalità. Non potevo resistere alla tentazione di intrufolarmi sino al limite della morte e sbirciare al di là del limite. L'indizio di ciò che si nascondeva in quelle ombre mi terrorizzava, ma riuscii a scorgere qualcosa, un enigma proibito ed elementare che non era meno coinvolgente dei dolci petali nascosti del sesso di una donna.

sastri avvenuti sull'Everest e di cui Krakauer non è più semplice testimone e narratore ma, suo malgrado, protagonista. Di conseguenza, *Into Thin Air* vede la trasformazione della voce narrante dalla terza alla prima persona.

Il narratore, in altre parole, diventa intradiegetico. L'impatto emotivo che ha sul lettore il racconto in prima persona di un disastro di tale portata (morirono otto persone, altre subirono gravi lesioni a causa dell'ipotermia, come Beck Weathers, a cui furono amputati il braccio destro, tutte le dita della mano sinistra, entrambi i piedi e il naso) e degli sconvolgimenti psicologici nonché fisici che questo comportò è forse tra gli elementi principali che hanno determinato l'enorme successo del libro.

L'autore riveste quindi un doppio ruolo: in *Into the Wild* è il giornalista-investigatore che ricostruisce extradiegeticamente, attraverso le testimonianze altrui, un evento di cronaca, ovvero la morte di Chris McCandless; invece, in *Into Thin Air*, dove voce dell'autore e io narrante coincidono, Krakauer è catapultato nel ruolo di protagonista della più disastrosa spedizione sull'Everest.

4.1 *Into the Wild e la macchina fotografica come oggetto essenziale*

Quando Chris McCandless si prepara per l'estrema avventura nella natura fredda, ostile e selvaggia nel cuore dell'Alaska, non porta con sé grandi riserve di cibo, né abbigliamento adeguato, né tanto meno un fucile dal calibro adatto a procacciarsi cibo o almeno a difendersi dagli orsi. Anche gli scarponi che calza non sono l'ideale per trascorrere lunghi mesi in una zona decisamente impervia. Ciò che Chris considera indispensabile per la sopravvivenza è davvero poco, e sta tutto in uno zaino.

Dell'essenziale fa parte una macchina fotografica e quattro o cinque rullini: quasi come se fermare sull'obiettivo le immagini della sua avventura al limite, fosse altrettanto importante che raggiungerlo, quel limite.

Non appare immediatamente evidente come la fotografia possa essere uno dei temi portanti del racconto che Krakauer fa di Chris McCandless e delle sue avventure. Eppure, osservando con attenzione, emerge con evidente chiarezza come la Fotografia – l'idea stessa di fotografia – sia centrale nel percorso di formazione del protagonista e ne costituisca non solo un *leitmotiv* ma sia la più autentica chiave interpretativa di quali fossero le sue intenzioni.

Nonostante l'edizione stampata di *Into the Wild* non ne includa alcuna, è Chris che, con insistenza, fa riferimento sia alle fotografie che man mano scatta e conserva, sia a quelle che, suo malgrado, vanno perdute, sia alla macchina fotografica. Si tratta quindi di un *leitmotiv* di effettivo rilievo, che testimonia il desiderio di permanenza del giovane avventuriero non solo in termini di pura esistenza – quindi di un intenso desiderio di vivere, non già di morire – ma di trascendere i limiti del qui e ora, letteralmente immortalando i momenti salienti del suo viaggio nell'inquadratura dell'obiettivo.



Figura 5 – Perito Moreno

Chris appare del tutto consapevole che qualsivoglia impresa è memorabile nella misura in cui esista testimonianza di essa. Se vogliamo, la celebre frase “Happiness [is] only real when shared” (Krakauer 2007, 188) – ovvero, la felicità è reale solo se condivisa – che traccia la tristezza della sua solitudine negli ultimi giorni di vita, bene si applica al concetto stesso di fotografia. Quale modo migliore per condividere le proprie esperienze, se non mostrandole attraverso una serie di immagini? Lo sappiamo perfettamente adesso, nell’era digitale. L’importanza che quindi per Chris ha la fotografia non va assolutamente sottovalutata se si vuole comprendere lo spirito con cui egli si cimentò in una impresa tanto ardua. Del resto, basti considerare quanta poca roba si possa portare in uno zaino che, per quanto capiente, permette di metterci a stento l’essenziale. Ecco, per Chris l’essenziale era qualche chilo di riso, un fucile, un machete, qualche libro e la sua macchina fotografica. Ciò non è poco, perché dimostra come la solitudine ricercata con tanta testardaggine da questo ventenne indomito sia in realtà un allontanamento solo temporaneo dal sociale, una fuga in cui è già inscritta la volontà di ritorno, per potere condividere infine il suo percorso di formazione con gli altri – percorso che solo può essere reale se condiviso, e quindi in qualche modo ratificato dallo sguardo altrui. In fondo, quello della condivisione, in particolare dell’immagine fotografica, è un meccanismo che ha trovato massima realizzazione nei *social network à la* Facebook, Instagram o Whatsapp, una ventina d’anni più tardi: sono diverse le tempistiche, gli strumenti e i contenuti (oggi, frequentemente triti), ma il principio è lo stesso.

La tragicità di questa storia è che Chris immortalata – sì – le immagini di una esistenza al limite, nel territorio americano selvaggio per antonomasia – l'Alaska – ma infine l'esistenza gli sfugge come acqua tra le mani e il destino gli nega il privilegio della condivisione. Quest'ultima sarà poco dopo realizzata, solo vicariamente, dalla narrazione che di lui farà Krakauer.

4.2 *L'immagine di ciò che è stato e già non è più in Into Thin Air*

Lo stesso anno in cui viene pubblicata la ricostruzione degli ultimi, intensissimi anni della straordinaria vita di Chris McCandless, Krakauer si trova lui stesso al limite, sul tetto del mondo, miracolosamente sopravvissuto alla spedizione sul monte Everest, la cui vetta raggiunse il 10 maggio del 1996. Le immagini – mentali e indelebili – di questa sua avventura sono descritte con perizia di dettagli in *Into Thin Air*, avvincente resoconto dalla forte valenza catartica, soprattutto per l'autore, perché – se raggiungere il limite è un desiderio legittimo di un certo tipo di essere umano – superarlo può significare intraprendere un viaggio senza ritorno, come fu per alcuni dei suoi compagni, e il diventarne testimone necessita quindi un faticoso processo di elaborazione.

Into Thin Air è corredato da immagini, alcune scattate dall'autore stesso, che formano parte integrante del testo. Chiunque si accinga a leggere il racconto dell'avventura vissuta da Krakauer e dai suoi compagni di viaggio, si ritrova giocoforza a scrutare ogni più piccolo particolare di questa manciata di fotografie, testimonianza della tragedia imminente (una ritrae Doug Hansen, in procinto di arrivare sulla vetta – morirà poco dopo) o sfiorata (come l'immagine del volto sfigurato e stranito di Beck Weathers, incredibilmente sopravvissuto dopo essere stato abbandonato nella neve e dato per morto ben due volte). In realtà però, esse hanno principalmente una funzione di ancoraggio: sono il punto di riferimento perché il lettore possa ricostruire le immagini mentali evocate dalla narrazione. Si tratta di immagini forti: sia quelle reali, fotografate, sia quelle mentali, narrate. È un oscillare tra la vita e la morte, tra chi sopravvive e chi soccombe, dove ogni limite viene sistematicamente superato. La sequenza di eventi culminanti nel più celebre disastro dell'Everest testimonia in maniera indiscutibile come scalare l'Everest sia già, di per sé, un atto di ὕβρις. Chi si avvicina troppo agli dèi va punito, per questo sull'Everest il numero maggiore di decessi avviene non durante la faticosa e lenta ascesa, bensì lungo la via del ritorno, solo dopo che i tracotanti alpinisti abbiano raggiunto la vetta e abbiano quindi osato raggiungere il cielo, ritrovandosi a tu per tu con gli dèi, a ottomilaquattrocentoquarantotto metri di altezza.



Figura 6 – Glaciar Francés

Per farsi un'idea di quanto siano quasi nove chilometri in verticale, si consideri che è all'incirca l'altezza media a cui viaggiano gli aerei di linea: insomma, il panorama visibile dalla vetta dell'Everest è paragonabile a quello goduto da chi si trovi su un volo intercontinentale – ben al di là delle condizioni di sopravvivenza per l'essere umano. Il limite di queste condizioni coincide con lo spazio tra il Campo base e il Campo Quattro. Superato il Campo Quattro, ci si ritrova nella cosiddetta “Death Zone”, la zona della morte, in cui l'ossigeno è talmente rarefatto da non permettere le funzioni di base dell'organismo, causando un progressivo deterioramento a livello neuronale. Eppure, tutto ciò che importa è raggiungere la vetta e – soprattutto – scattare la foto di rito. Sì, è proprio un rito, quello della fotografia, che svolge molteplici ruoli. Nel caso in questione rappresenta il ritratto della *ῥβρις* e ne costituisce la prova inconfutabile. Anche qui, come per Chris, la macchina fotografica entra di forza nello scarso equipaggiamento dei partecipanti alla spedizione. Chissà se, portando una bombola di ossigeno in più al posto della fotocamera, ci sarebbero state meno vittime. Ma no, non esistono imprese – di qualsivoglia livello – che non siano accompagnate dalle immagini! Anzi, dall'immagine, al singolare. Ne basta una, infatti, quella che racchiuda nello spazio di un rettangolo il *κλῆμαξ* di una storia, di un evento, di una avventura. Certamente, si può ricostruire il fatto anche con altri mezzi. Nei secoli passati, la testimonianza avveniva attraverso la scrittura e, prima ancora, attraverso l'oralità – ma quelli erano tempi in cui le storie narrate tendevano ad assurgere a leggenda. A partire dal XX secolo, invece, è la fotografia a primeggiare, persino rispetto alla più completa riproduzione della realtà fornita dal video. Già Susan Sontag aveva riconosciuto il primato dell'immagine fissa su quella in movimento:

Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow. Television is a stream of unselected images, each of which cancels its predecessor. Each still photograph is a privileged moment [...]. (Sontag 2005, 13)

Le fotografie possono essere più memorabili delle immagini in movimento, poiché esse sono una fetta precisa di tempo, non un flusso. La televisione è un fiume di immagini non selezionate, ognuna delle quali cancella la precedente. Ogni scatto fotografico è un momento privilegiato [...].

Con altrettanta finezza, Roland Barthes identifica la capacità di catturare ciò che è stato e ciò che non è più come il *noema* della fotografia, la sua unità minima di significato:

Je lis en même temps: cela sera et cela a été; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. (Barthes 1980, 150)

Io leggo nello stesso tempo: questo sarà e questo è stato; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge, è la scoperta di questa equivalenza. (Trad. it. di Guidieri in Barthes 2003, 96)

Il *punctum* dell'immagine di Doug in cima all'Everest, trionfante, è che sta per morire. Doug è lì, è stato lì, ma già non è più.

Rob Harris, invece, guida e organizzatore della spedizione, muore semplicemente perché è visceralmente stanco, non ha più la forza di scendere al Campo Quattro e resta così, nel gelo, ad abbandonare la vita. Qualche giorno dopo, alcuni alpinisti recuperano dalla sua giacca rossa, che era ancora lì a tenere caldo un corpo ormai senza calore, la macchina fotografica e la storia che in essa e da essa è raccontata. È in parte ironico e in parte tragico che un oggetto così inane e banale – spesso considerato uno dei simboli del consumismo totalitario – sopravviva intatto, mentre l'uomo soccombe. Mai come in questo caso, si può davvero parlare della fotografia, anzi dell'oggetto stesso “macchina fotografica” come *memento mori*.

5. Conclusione. L'essenziale

Per quanto riguarda *In Patagonia*, il concetto di limite – come si è visto – è non solo radicato nel racconto di Chatwin dall'inizio alla fine, ma lo è in ognuno dei significati che questo termine polisemico può assumere. Il limite infatti è prima di tutto fisico, geografico: il limite di un territorio, per esempio. Ma non è solo questo. Si parla di limite anche in senso morale: il limite come spartiacque tra ciò che può e ciò che non può essere fatto – ovvero la delimitazione dei comportamenti culturalmente accettabili per una società rispetto a quelli che non lo sono. Ancora, i limiti dell'essere umano, in riferimento alle sue capacità fisiche e mentali. Ci sono poi i limiti temporali. Il concetto

di limite inteso in senso temporale è anomalo. Non è delimitato come un'area geografica e in teoria può proseguire all'infinito. Il vero e unico limite del tempo è che non torna indietro – con un'unica eccezione: la narrazione. Nell'opera di Chatwin il limite viene oltrepassato anche in questa accezione temporale, con i vari *excursus* storici che costituiscono i vari pezzi del *puzzle* testuale.

I protagonisti e autori dei tre viaggi in questione avevano due priorità. La prima, quella di sperimentare i limiti della vita, ovvero della Natura. La seconda, certamente non per importanza, quella di utilizzare il potere testimoniale della fotografia perché il limite fosse per sempre catturato dall'immagine fotografica. In fondo, una impresa esiste veramente solo se ne resta testimonianza – e la fotografia, come si è visto, ne è lo strumento principe. Le fotografie di Chris McCandless sono il lascito della sua immensa volontà di vivere – vivere per raccontare e per raccontarsi. Sono la prova inconfutabile del desiderio di farcela, di sopravvivere per tornare a una civiltà da lui tanto disprezzata, e narrare – anche o forse soprattutto attraverso quelle preziosissime immagini – le proprie avventure. Chris non era nichilista, come si potrebbe forse pensare, non aveva impulsi autodistruttivi, né era un incosciente inconsapevole. Chris era un ragazzo molto intelligente e sensibile che amava la vita e della vita cercava l'essenziale, perché – come richiede il percorso di formazione di qualunque eroe che si rispetti – stava plasmando il suo diventare uomo attraverso esperienze intensissime, a tratti di una bellezza sconfinata, sempre comunque estremamente impegnative, tanto nella dimensione fisica quanto in quella spirituale. Grazie a Krakauer, Chris McCandless è diventato immortale, assieme alle sue fotografie, ora ampiamente diffuse su internet. Ci piace pensare che famoso lo sarebbe diventato comunque – forse in misura ancora maggiore, se solo quei cacciatori di alci avessero iniziato la stagione con un paio di settimane di anticipo.

Quanto a Krakauer, chiunque abbia letto il resoconto del suo incontro con il limite, là dove la Terra incontra il cielo, non può non avere fisse nella mente le immagini dell'Everest, delle – ormai familiari – creste e dei volti di chi partecipò a quella micidiale avventura. L'associazione tra la narrativa e le fotografie è assolutamente inevitabile: l'una spiega le altre, e viceversa. Entrambe testimoniano la ricerca dell'essenziale, perché l'Essenziale diventa visibile solo laddove si siano superati i limiti.

Per concludere, ritornando al pensiero di Pascal, possiamo allora dire che il concetto di limite è insito nella ricerca di Dio, ovvero dell'infinito, che resta inconoscibile/incomprensibile se riportato al limite della dimensione umana. Per Pascal è una scommessa, fatta dall'uomo nel suo atavico ambire alla trascendenza e che a volte – come nel caso di Chatwin, McCandless e Krakauer – lo spinge a cercare e creare immagini *oltre* i limiti.

Ma allora, se è impensabile progettare una impresa al limite senza (almeno) l'intenzione che essa sia immortalata da una immagine, si può forse dire che il vero scopo di qualsivoglia impresa – tanto più se straordinaria – alla fine si concretizzi nella fotografia che la testimonia? Se così fosse, l'essenziale sarebbe

allora proprio quella immagine, che non solo diventa prova inconfutabile del fatto, ma che racchiude in sé – per chi la sappia guardare – tutta la paura, tutto il dolore, tutte le difficoltà, ma anche tutta la gioia, le soddisfazioni e l'euforia che di quell'impresa hanno fatto parte.

Riferimenti bibliografici

- Allen Graham (2000), *Intertextuality*, London-New York, Routledge.
- Barthes Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard. Trad. it. di Renzo Guidieri (2003 [1981]), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Cendrars Blaise (1913), *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, Éditions des Hommes Nouveaux; online: <https://monoskop.org/images/4/4c/Cendrars_Blaise_Delaunay-Terk_Sonia_La_prose_du_Transsiberien_et_de_La_petite_Jehanne_de_France.pdf> (11/2018).
- Chatwin Bruce (1988a [1977]), *In Patagonia*, New York, Penguin Books.
- (1988b), *What Am I Doing Here?*, London, Jonathan Cape.
- Clapp Susannah (1997), *With Chatwin. Portrait of a Writer*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. di Matteo Codignola (1998), *Con Chatwin*, Milano, Edizioni Adelphi.
- (2017), “Dazzling and Worrying: My Memories of Bruce Chatwin and *In Patagonia*”, *The Guardian*, 24 September; online: <<https://www.theguardian.com/books/2017/sep/24/bruce-chatwin-in-patagonia-fortieth-anniversary>> (11/2018).
- Eco Umberto (1979), *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani.
- Franceschini Enrico (2017), “La vita senza bagaglio del mio amico Bruce Chatwin”, *il Venerdì di Repubblica*, 20 settembre; online: <http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/09/20/news/bruce_chatwin_patagonia_susannah_clapp_editor-176006180/> (11/2018).
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana 2007* (2006), Milano, De Agostini Scuola S.p.a-Garzanti Linguistica.
- Krakauer Jon (1993), “Death of an Innocent”, *Outside Magazine*, January, 40-45, 90-92.
- (2007 [1996]), *Into the Wild*, London, Pan Books.
- (2011 [1997]), *Into Thin Air*, London, Pan Books.
- Monga Luigi, a cura di (1996), “L’Odeporica/Hodoeporics: On Travel Literature”, *Annali di Italianistica XIV*, Chapel Hill-New York.
- Pascal Blaise (2000 [1670]), *Pensieri*, testo francese a fronte, a cura di Adriano Bausola, trad. it. di Adriano Bausola, Remo Tapella, Milano, Bompiani.
- Pifferi Stefano (2014), *Letteratura di viaggio. Per una definizione di (non) genere*, Bologna, Zanichelli editore; online: <<http://aulalettere.scuola.zanichelli.it/interventi-d-autore/letteratura-di-viaggio-per-una-definizione-di-non-genere/>> (11/2018).
- Smargiassi Michele (2017), “Chatwin con la Leica nello zaino”, *la Repubblica*, 17 luglio; online: <https://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/07/17/news/chatwin_con_la_leica_nello_zaino-170975683/?refresh_ce> (11/2018).
- Sontag Susan (2005 [1977]), *On Photography*, New York, Rosetta Books LLC.