

## L'Ovest di Sean Penn e la natura di *Into the Wild*

Alessandro Poli, Università degli Studi di Macerata

Febbraio 2009

L'uscita italiana del film di Sean Penn, *Into the Wild* (gennaio 2008), è stata accompagnata dal successo ed altrettanti consensi. Di là dal clamore, il valore della pellicola sta nell'ambiguità e ricchezza dei principali temi che offre alla riflessione, sintetizzati nel titolo dato a questo lavoro. Da una parte c'è lo spazio dei referenti storico-culturali e cinematografici con cui Penn si confronta tramite la propria originale rielaborazione di tematiche legate alla filosofia dell'ambiente, che rappresentano le radici stesse della sua – talvolta vituperata – cultura americana. Dall'altra, c'è il duplice livello d'analisi riguardante sia il concetto di Natura che emerge dalla pellicola, sia i caratteri essenziale e i limiti – perché ve ne sono – del lavoro del regista statunitense, la natura di (genitivo soggettivo) *Into the Wild*.

*Into the wild* è la trasposizione filmica del libro di Jon Krakauer *Nelle terre estreme*, testo cult della sottocultura urbana. È una storia vera quella che Penn ha tratto da Krakauer. Christopher McCandless (Emile Hirsch) è un giovane benestante che all'inizio degli anni '90 rifiuta le sue sicurezze materiali per raggiungere la natura selvaggia. Appena conclusi gli studi superiori Christopher rinuncia alla prospettiva di una laurea prestigiosa, abbandona la prepotenza del padre (William Hurt), una famiglia piena di relazioni conflittuali tranne che con la sorella/confidente Catherine (Jena Malone) e inizia un viaggio solitario prima a bordo della sua vecchia auto, poi a piedi. Destinazione: Alaska. Sean Penn ha aspettato dieci anni prima di ottenere i diritti per la trasposizione filmica del libro, a testimonianza del suo attaccamento ad un soggetto che sente cucito addosso. È interessato ad una storia estrema ed a personaggi che siano propri *alter ego*, che inseguano gli stessi sogni e le stesse follie che animano il regista americano, tra i pochi «arrabbiati», controcorrente ed in rivolta al pari di Christopher MacCandless, che abbandona la «vita civile» e cerca una dimensione d'autenticità e autonomia morale nella *wilderness*.

I 148 minuti della pellicola sono stracolmi della pura e semplice ricerca della libertà di Alex «Supertramper» – così si ribattezza Christopher –, e di altre numerose tematiche che Penn miscela insieme: il fascino della selvatichezza dell'ambiente, le difficoltà dei legami di sangue, dei rapporti familiari, il bisogno di amore, la superficialità e freddezza delle relazioni umane, le contraddizioni dell'idealismo, specie quando è spinto al limite dell'arroganza se non della follia. Penn lavora fino

in fondo sulla possibilità offertagli da un soggetto così naturalistico, ossia l'opportunità di poter vedere nell'ambiente esterno una estensione dell'universo interiore del suo antieroe – operazione non priva di rischi, come tenterò di mostrare nel seguito del lavoro: alterna gli ampi e soleggiati spazi della campagna e dei canyon americani all'impervietà e durezza delle nevi, dei boschi e dei fiumi dell'Alaska per restituire l'immedesimazione quasi panica tra il ragazzo e la natura, o la sua sensazione di vuoto e abbandono.

Le melodie country rock ed agrodolci composte per il film da Eddie Vedder, leader dei Pearl Jam, fanno poi il resto: sono un complemento strutturale della narrazione. Le intense composizioni formano un album a se stante, un disco gradevolissimo indipendente dalla pellicola ma che scandisce gli episodi, descrive e preannuncia i momenti della narrazione: il desiderio di andarsene (*Setting Forth*) lasciando tutto alle spalle (*Far Behind*), una liberazione piacevole e senza un tetto (*No ceiling*) fatta di lunghe notti (*Long Nights*) in cui riflettere e dar spazio ad una sorta di *Disobbedienza civile*, per dirla con Thoreau: "Tutti quelli che incontro, in gabbie che hanno comprato/Pensano a me e al mio girovagare, ma io non sono mai quello che pensavano/Ho la mia indignazione, ma sono puro in tutti i miei pensieri" canta Vedder in *Guaranteed* fino al definitivo congedo di Christopher: «Società, sei una razza folle/Spero che tu non sia sola, senza di me» (*Society*). La musica può fare da contrasto o da accompagnamento dissonante tra l'universo delle immagini e quello sonoro, accompagnamento incongruo rispetto alle prime. In questo caso leggiamo ciò che ascoltiamo (data la intermittente sovrimpressioni dei testi sulla pellicola) e ascoltiamo ciò che vediamo, scelta che a tratti risulta ridondante ma che tramite lo stile e le melodie scelte, profondamente legate al territorio ripreso e alla tradizione musicale cui ha dato vita la provincia americana e le sue microstorie, coinvolgono lo spettatore in un'esperienza sinestetica e nelle atmosfere cercate.

Oltre che nella colonna sonora, *Into the wild* si presenta come un film profondamente americano nella scelta dei generi in esso rintracciabili a livello di sottotraccia. Senza essere né l'uno, né l'altro, *Into the Wild* si rifà al tema principe del genere western, il mito della frontiera, dello spostamento verso un Ovest più interiore che terrestre, metaforicamente associato alla conquista di una nuova condizione esistenziale. Ma soprattutto vi ritroviamo la cultura *beat on the road* americana e il *road movie*. Al viaggio sulla strada si associa il cambiamento che l'identità sta mano a mano subendo, strutturando, stratificando col proseguire delle miglia. Al termine del viaggio non si è più come si era alla partenza, e come in tutti i *road movie* l'importante non è la meta raggiunta ma il percorso che s'è fatto per raggiungerla. Di là dai referenti filmici, i due generi ricordati si fanno temi ben

evidenti, quello dell'Ovest e l'altro della ricerca identitaria, intrecciati l'uno l'altro e costitutivamente legati tra loro.

I riferimenti culturali che ispirano Christopher sono visibili e citati fin nei titoli di coda, dando autorità al messaggio inviato. Su tutti spiccano i nomi di Jack London e soprattutto quello del «solitario di Walden», Thoreau, che Christopher cita spesso. Quest'ultimo è ben noto sia per il suo celebre esperimento di filosofia pratica, i due anni di isolamento trascorsi in una capanna nel bosco vicino le rive del lago Walden (Massachusetts), sia per il testo che riassume quest'esperienza e che ha consegnato il nome di Thoreau alla storia: *Walden o vita nei boschi*. «Supertramper» lo ricalca su entrambi i fronti: si isola ed abbandona i suoi beni e ci lascia il diario intimo della sua cruciale storia, emblema della propria vita. Nella pellicola, la voce fuori campo della sorella segue le pagine del diario leggendole e dettando l'andamento e i tempi del racconto per immagini.

E del libro *Into the wild* conserva anche la struttura. Diviso in capitoli che evidenziano la mutazione spirituale di Christopher («Nascita», «Adolescenza», «Famiglia», «Conquista della saggezza», ...), presenta con un montaggio alternato la cronaca del viaggio e quella dell'arrivo e dei giorni trascorsi in Alaska. Come in una pagina di libro, sul fronte abbiamo le tappe del viaggio all'interno di un paesaggio che muta col cambiare dei luoghi visitati, dalle rapide del Gran Canyon alla lettura sulla spiaggia; sul retro, c'è l'effettiva difficoltà e durezza della vita nel luogo sognato che rivela per quello che è: *wild*, terra selvaggia. Il doppio livello narrativo divide così il film in due metà contrapposte. Nella prima prevale l'euforia e entusiasmo del viaggio, di là da altalenanti incontri-scontri; la seconda cede il passo a toni più cupi e duri che crescono fino al drammatico finale.

La voce narrante della sorella introduce le immagini. La storia prende le mosse dalla fuga di Christopher dalla situazione inautentica che innerva le relazioni familiari. Un padre non sentito come il proprio, una storia d'amore costruita su menzogne e rapporti convenevoli, un matrimonio forzoso che si protrae solo per non arrecare danni ai figli, una vita agiata imposta da un padre autoritario e da una madre succube delle decisioni del capofamiglia, in cui non si cerca il lusso ma la rispettabilità e il decoro: salvare le apparenze e non mutare la sostanza. Di fronte a rapporti inficiati, già come era per Thoreau, da bisogni indotti dalla società mercantile, l'unica via rimanente è la fuga e la resilienza nei confronti del modello paterno proposto, lo stesso che determina in Christopher la necessità del cambiamento. L'inizio della pellicola ha difatti il tono di una contrapposizione generazionale tipica dell'adolescenza, mentre tale opposizione è via via percepita come bisogno identitario che colpisce chiunque, ricerca che contraddistingue la vita d'ognuno. Ma

quando anche la formazione scolastica e universitaria appare inadeguata alle reali esigenze interiori, rimane da imparare dagli alfabeti naturali e dalla ricerca, a piedi, di un nuovo e diverso se stesso.

L'agiografia e l'esperienza culturale dei padri eremiti del terzo secolo<sup>i</sup> hanno stabilito parametri culturali destinati a divenire schemi obbligati che decodificano esemplarmente il caso del regresso alla natura verso l'ottenimento di un nuovo e diverso stato di coscienza. E così è la spoliatura di *Into the Wild*. Il suo può considerarsi un pellegrinaggio laico, perché la sua è la condizione del pellegrino; macchiato di un generico peccato trasmesso di generazione in generazione ed espanso inarrestabilmente all'umanità intera, quello della civilizzazione, va aiutato nell'edificazione della nuova identità, che comincia dalla distruzione della vecchia. Gli abiti sono abbandonati, i risparmi devoluti in beneficenza e non investiti in una nuova auto, ma soprattutto, punto in cui inizia la fuga, si sceglie un nuovo nome e si parte in cammino verso l'Alaska.

Ma il camminare rappresenta molto di più che una semplice fuga. È invece la misura della libertà dell'individuo, come già ci ha insegnato Hobbes. Con una definizione che ha il tono mordace della sua tempra filosofica, ma provocatoria e profonda molto più di quanto appaia, Hobbes definì la libertà dalla capacità di movimento, come il numero di passi che una persona può compiere. La libertà del carcerato, ad esempio, è di cinque passi, ma quanti sono liberi fino al punto di poter raggiungere a piedi l'Alaska? Quanti possono, o sentono di poter lasciare il proprio presente, luogo e occupazione e raggiungere il luogo sognato? Credo non molti. Il camminare di Supertramper incarna il senso della libertà, è un filosofare nello spazio, non già perché il cammino favorisce o attiva il pensiero, nient'affatto, ma perché il movimento è di per sé un atto filosofico che testimonia il desiderio, se non la necessità, di sapere circa se stessi, un rincorrersi attraverso lo spazio, un atto intensamente cercato.

Il tema che percorre l'intera pellicola è dunque quello della fuga nella vastità della natura, ma più in generale da se stessi ed alla ricerca di sé. Ogni tappa del viaggio è un avvicinamento impossibile a una perfezione che sempre più si sposta, ed i «figli dei fiori» Rainey (Brian Dieker) e Jan (Katherine Keener), o la sedicenne Tracy (Kristen Stewart), sono la deliziosa tentazione d'abbandonare il viaggio. Oppure, lo sono le pause dove il film ci mostra un'altra America, agricola ma soprattutto cameratesca, scanzonata, lontanissima dal perbenismo borghese della famiglia McCandless. Ma «Christopher non cede, non si rassegna. Con il coraggio testardo e crudele d'ogni vocazione alla santità, "uccide" l'amore e la speranza di Tracy, e insiste a oltrepassare limiti e confini. Quel che cerca, infatti, non è una nuova frontiera, ma l'assenza di ogni frontiera»<sup>ii</sup>. Ma l'esperimento risulta fallimentare e alla fuga si contrappongono le ultime parole della pellicola, il suo testamento spirituale: «Chiamare le cose con il proprio nome». L'indefinita sostituzione dei

nomi cui, per primo, si sottomette il personaggio stesso, è sì sinonimo di necessaria rinascita a partire dal nome, ma è percepita alla fine del film come pericolo della perdita del sé, e si affaccia, nell'importanza della definizione, un bisogno d'autenticità esistenziale. Al pari della tassonomia e classificazione delle piante in genere e specie rievocata nella drammatica fine di Christopher, il bisogno di ricongiungersi con il proprio sé, con gli aspetti più scomodi e sopiti della propria natura, costella l'intero film e i personaggi incontrati da Supertramper lungo il suo percorso di formazione ed ha una forza che alla fine prevale. Tutt'altro che ausiliaria alla narrazione è dunque l'incontro con i due hippy, anche loro in fuga dal passato e da un rapporto alimentato dall'alternanza del sentimento, talvolta forte, talvolta così debole da non rappresentare più il collante che unisce la coppia. Altrettanto significativa è la permanenza presso il vecchio conciatore. Anch'egli ha parecchi «scheletri nell'armadio», un passato con il quale è difficile fare i conti, la presenza ingombrante del ricordo della moglie defunta, tutti elementi che lo relegano in una quieta disperazione. La coppia di hippy e l'anziano lavoratore di pelle ritrovano però se stessi nell'altro, la loro condizione in quella di Christopher. Assimilano ed apprendono dall'astruso proposito del ragazzo – raggiungere l'Alaska a piedi – l'insensatezza della fuga, la necessità di confrontarsi realmente con ciò che si è e non con la falsa immagine con cui si appare, e sposano loro stessi la sua causa percependo il suo bisogno come il proprio. Impregnano del loro vissuto la vicenda dell'altro cui consegnano simbolicamente (gli uni regalano il cappello, l'altro la cinta artigianalmente prodotta) il compito di riuscire in ciò che a loro non è stato possibile: affidano a lui il riscatto della loro inautentica situazione, tanto quanto il compito di seguire il precetto delfico «conosci te stesso».

Ma è la direzione in cui Christopher sceglie di muoversi a configurarsi come depositaria del senso stesso del suo andare; ed è l'Ovest. L'ovest della foresta e della natura selvaggia, della frontiera, della formazione di mitologie e della realizzazione di sé, della reale e talvolta presunta libertà americana; è l'Ovest di Thoreau: «Verso est vado solo se costretto, ma verso ovest mi dirigo liberamente... L'ovest di cui parlo è solo un altro modo di definire la Natura selvaggia; e quanto ho cercato di dire è che dalla Natura selvaggia dipende la sopravvivenza del mondo.... L'Ovest si prepara ad aggiungere le proprie leggende a quelle dell'Est»<sup>iii</sup>. Nelle coordinate teoriche di Thoreau, le stesse riprese dalla pellicola, tale richiamo verso la Natura fa tutt'uno con il tema del West. Se lo spazio organizzato e socializzato della città e dell'ambiente urbano è deputato alla riproduzione di rapporti sociali e percorsi individuali sanciti dagli antenati (in questo caso la famiglia) e dalle convenzioni, l'estremo, il lontano e l'isolato (l'Alaska), rappresentano al contrario il luogo del nuovo e della sua epifania. Così il nome di Thoreau e più in generale la *wilderness*, sono chiamati in causa per conferire autorevolezza ad un messaggio relativo al senso di perdita e

alienazione trasmesso dal contesto urbano, e far comprendere la necessità della conservazione della *wilderness* quale complemento della vita civilizzata. Penn torna al confronto coi temi che hanno costruito l'identità americana, che hanno attraversato duecento anni di cultura statunitense: il mito della Natura come vera (e autosufficiente) fonte di vita. E nell'esperienza di Christopher MacCandless la natura diviene il luogo di un'esperienza originaria, un ricongiungimento con l'autentica specificità dell'essere umano in una sintesi tra selvaggio e civilizzato, situazione in cui «l'essere selvaggio (*wild*) è condizione di libertà e di purezza, caratteristiche che dispongono allo sviluppo di infinite possibilità nell'essere umano»<sup>iv</sup>.

Questa esasperata rincorsa dell'Alaska che diventa drammatica corsa verso la morte, è parsa come l'idealizzazione di un comportamento da romantico e dostojeskiano idiota. Ma andando oltre il *topos* tecnico-scientifico di una natura che è giustamente matrigna con gli sprovveduti, il lavoro di Penn può testimoniare qualcos'altro. Il film tasta l'operatività del mito, lo stretto legame sussistente tra la violenza ed il sacro, e lo trova vivo: il capro espiatorio è appieno denudato al termine della pellicola, nella sua logica che lo vuole vittima palesemente colpevole e quindi meritevole di morte. Alla stessa maniera di *Grizzly Man*, il documentario di Werner Herzog che racconta la vita e la morte, per l'attacco di un orso, del naturalista americano Timothy Treadwell, che ha trascorso tredici stagioni solitarie in Alaska per filmare i minacciosi grizzly, Christopher paga con la vita lo stesso peccato di Timothy: la follia di aver creduto di saper davvero cosa sia la Natura e di farne empaticamente e totalmente parte, cioè di poter abbattere in maniera definitiva la distanza che separa l'uomo dall'animale, l'uomo dalla natura. Della natura si può dire infatti che è innanzitutto ciò che domina l'uomo tanto più agevolmente quanto meno l'uomo non riconosce l'incapacità di dominarla. Dunque, Christopher fa coincidere l'universo interiore con lo spazio che colonizza e paga a caro prezzo una proiezione del tutto estrinseca di una ineffabile natura. Non è credibile né possibile l'empatia così fortemente cercata, fondata su presupposti romantici, romanzati e letterali. Ciò ha però due conseguenze, l'una estetica, l'altra teorica, riguardanti i limiti del cinema di Penn.

Il regista e attore americano non sente in realtà l'impossibilità e la contraddizione intrinseca, teorica e pratica, che dovrebbe minare la sua opera alla base, il tentativo cioè di voler riprendere ciò che sta riprendendo. Se l'intento è quello di filmare la terre selvagge, sarebbe stato necessario un passo indietro, la consapevolezza della difficoltà della sua impresa. Proprio il confronto con l'opera di Herzog, *Grizzly Man*, fa capire l'enorme differenza e limite dell'opera di Penn.

Le immagini degli ultimi documentari di Herzog, in parte proprio dedicati al tema della natura, sono visivamente estremi. Innanzitutto mettono in scena, trasformando il materiale altrui come nel suo *Grizzly Man*, chi ha davvero combattuto con la natura per realizzare quelle immagini, e c'è

quindi a monte un'esperienza dell'estremo che trapela dalla pellicola. Gli ultimi lavori del maestro tedesco, impediscono tuttavia di riposare sulla distinzione tra documentario e *fiction*, mentre è talmente univoca la direzione di Penn verso la *fiction* che il suo personaggio non è credibile nel suo viaggio agli inferi. In quello scarto insanabile che si crea tra realtà e finzione, tra documentario e *fiction*, risiede ciò che Penn cercava ma non è riuscito a trovare. Il Timothy di Herzog, filma in maniera che a tratti appare del tutto consapevole della propria morte: consegna alla telecamera tutto ciò che lui è ed è stato quasi presentando il suo fatale destino; parla già da morto, ma lascia alla macchina da presa delle immagini in cui emerge ciò che non voleva in realtà riprendere, la natura in tutto il suo fascino. «Supertramper» parte invece alla ricerca di uno spazio ove il suo sogno possa dimorare, un luogo dove riporre le proprie aspettative, ed il problema è proprio questo: la natura risulta essere una pura estensione dell'enormità del suo spirito, e non viceversa; proietta ideologicamente dei concetti sulla natura, di per sé né benigna, né maligna, né selvatica. Per quanto incantevole, la trasfigurazione è talmente forte ed edulcorata da diventare paradossalmente irrealista tanto più tenta di avvicinarsi alla *wilderness*: divengono tutte immagini in sé concluse, in cui la natura ci appare alternativamente benevola o repellente ma perché così ha deciso il nostro personaggio, lo sguardo di Christopher, che mai ci abbandona né lascia alcun spazio di riflessione, la possibilità di darci materiale visivo per pensare davvero cosa possa mai celarsi sotto il nome Natura; abbiamo sempre dei giudizi sulla natura, immagini cariche dei suoi desideri che escludono immediatamente i nostri. La cosa che quindi poco convince dell'intera opera, è forse quella più importante.

Il lavoro non persuade proprio nel riuscire a restituire con una telecamera claustrofobicamente concentrata su Christopher, né l'alterità radicale della *Wilderness*, né la distanza che unisce ma anche separa uomo e natura. Diceva Serge Daney: «io non vedo l'oceano in un film di Luc Besson, ma la pubblicità dell'oceano»; così in *Into the Wild*, specie la prima parte, non vediamo la natura, ma la pubblicità della natura. La distinzione tra ciò che è naturale e ciò che è frutto di artificio antropico, finisce per non essere così netta e chiara al punto che la natura si astrae in un'immagine pubblicitaria, quasi uno spot promozionale<sup>v</sup>. Penn, dunque, di là dalla bellezza seducente dei paesaggi ri-prodotti, non tiene conto delle possibilità visive più radicali, il fatto che il rovesciamento completo della visione organica dell'immagine, è l'immagine del naturale come alterità radicale, indifferenza totale ad un'immagine che tenta in tutti i modi di antropomorfizzarla; un cinema, quello di *Into the Wild*, che si fa consapevolmente «altro» dalla natura, sua necessaria (anche se forse impossibile) negazione.

---

<sup>i</sup> Cfr. J. Lacarrière *Les hommes ivres de Dieu*, Fayard, Paris 1975.

<sup>ii</sup> R. Escobar, *Nelle terre estreme*, in “Il Sole 24 Ore”, 3 febbraio 2008.

<sup>iii</sup> H.D. Thoreau, *Camminare*, SE, Milano 1989, pp. 26, 34, 44.

<sup>iv</sup> S. Iovino, *Filosofie dell’ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004, p. 128.

<sup>v</sup> «Penn è stato il protagonista della *Sottile linea rossa* e *Into the Wild* potrebbe avere, come sottotitolo, «vorrei essere Terrence Malick». La regia va a caccia di dettagli, si dilunga in digressioni e squarci naturalistici che qua e là sfiorano il sublime, ma più spesso rimangono bellissime fotografie con poca anima. [...] La prova del protagonista, Emile Hirsch, è eroica: ma è più sport estremo che cinema». A. Crespi, *Into the wild, civiltà non ti reggo più*, in “L’Unità”, 25 gennaio 2008, p. 21. Cfr. F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, ETS, Pisa 2006.

© [www.filosofia-ambientale.it](http://www.filosofia-ambientale.it)  
inserito nel febbraio 2009

