

Il *Viaggio in Italia* di Rossellini

Per essere sicuro di non dire sciocchezze, ho pensato bene di riferire anzitutto il giudizio preventivo della censura, che recita: “La lettura di questo *Viaggio in Italia* ci ha vivamente e dolorosamente sorpresi. Il lavoro – malgrado il suo titolo altisonante e classicheggiante, non ha infatti nulla a che vedere con la precedente letteratura sull’argomento (Goethe, Stendhal, ecc.)”.

Il giudizio poi prosegue e si comprende che si sta parlando non di un libro o di note di diario, e neppure, ci mancherebbe, di questo mio breve intervento, ma di un film: “Questo ‘viaggio’ cinematografico – si legge infatti – è geograficamente assai limitato e si riduce allo spazio tra Terracina e Torre del Greco, compreso, si intende, Napoli”.

Vorrei proporre ancora qualche rigo del giudizio steso dalla solerte commissione, ma anzitutto vorrei ricordare quel che immagino abbiate già capito, che cioè il film di cui si parla, e la cui sceneggiatura fu riscritta a seguito del primo parere *dolorosamente* sfavorevole della censura, è *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman e George Sanders. La sceneggiatura era dello stesso Rossellini e Vitaliano Brancati. Il film uscì nel 1953, e non fu accolto benevolmente né dalla critica né dal pubblico. In un’intervista rilasciata quello stesso anno ai *Cahiers du Cinéma* (e apparsa però l’anno successivo) Rossellini disse di non capacitarsi di come la critica ci mettesse così tanto tempo a capire i suoi film: gli era successo praticamente con tutti i lungometraggi, compresi quelli che oggi sono universalmente considerati capolavori assoluti della storia del cinema, come *Paisà* o *Roma città aperta*. Accolti freddamente, se non in maniera ostile, avevano in seguito incontrato un favore molto più largo e convinto.

Io però non vorrei intrattenervi su questo genere di incomprensioni, di cui è punteggiata la storia del cinema, anche perché non sono un critico cinematografico e neppure, in senso proprio, un cinefilo. Voglio invece prendere spunto dall’incomprensione della Commissione, che traspare già dalle prime parole rese nel giudizio preventivo di censura del film, quelle che vi ho letto.

Aggiungo però almeno questo, che lo stesso soggetto, ripresentato

a pagina 40
Carl Blechen
Amalfi-Skizzenbuch
Minuta, Scala
Berlino, Akademie der Künste

alla Commissione poco tempo dopo con diverse modifiche, ricevette un'approvazione di massima, anche se in quel caso la censura si riservò di dare l'approvazione finale sul girato, dal momento che a giudizio della stessa commissione il poco che Rossellini e Vitaliani avevano scritto e sottoposto ai solerti censori non era sufficiente a rassicurare circa le intenzioni definitive degli autori. È noto peraltro che Rossellini girava con pochissime note di sceneggiatura e molti appunti di lavoro. Riporto al riguardo la sua risposta ai *Cahiers*: “Devo ammettere – disse nel corso dell'intervista – che non ho mai ben capito la necessità di avere una sceneggiatura, se non per rassicurare i produttori [o la censura, avrebbe potuto aggiungere]. Che c'è di più inutile della colonna di sinistra, piano americano, carrellata laterale, la macchina riprende in panoramica e inquadra...? È un po' come se un romanziere facesse un copione del suo libro: a pagina 212, un congiuntivo imperfetto, poi un complemento di termine e così via! Quanto alla colonna di destra, sono i dialoghi: non li improvviso sistematicamente, sono scritti da tempo, e se li do all'ultimo momento è solo perché non desidero che l'attore, o l'attrice, ci faccia l'abitudine. Questo dominio sull'attore riesco a ottenerlo con poche prove e girando in fretta, senza troppi ciak”.

Mi scuso per la lunga citazione, ma mi sembrava la migliore maniera per riassumere il modo di fare cinema di Rossellini, punto sul quale se potrò tornerò molto brevemente in seguito.

Ma vengo all'incomprensione della commissione, che è ai miei fini e per il tema di quest'incontro assai istruttiva. Non parlo dell'incomprensione estetica, del mancato riconoscimento della grandezza artistica di Rossellini (a proposito di *Viaggio in Italia*, Tullio Kezich parlò di aspetti dilettanteschi, per riferire solo il giudizio di uno dei più noti critici cinematografici italiani, scomparso di recente), parlo delle aspettative deluse della commissione, che si era apprestata a guardare il film convinta, grazie al titolo, di trovarsi dinanzi a un nuovo capitolo di quel genere letterario, trasposto sul piano cinematografico, che è appunto il “viaggio in Italia”.

Il film di Rossellini non poteva essere collocato, a giudizio della commissione, dentro quella gloriosa storia. Al di là del titolo, “altisonante e classicheggiante”, il viaggio di Rossellini non ha nulla della “letteratura sull'argo-

mento”. Ora, perché non ha nulla dell’argomento? Non certo per la limitatezza geografica del viaggio, che tuttavia la commissione non manca di notare: la coppia inglese che deve recarsi a Torre del Greco per vendere una villa ricevuta in eredità da uno zio, compie in macchina il non lungo tragitto che, nella prima sceneggiatura, va da Terracina a Torre del Greco. Forse è troppo poco per titolare “Viaggio in Italia”.

Ma la Commissione è naturalmente preoccupata soprattutto di quel che si vede dell’Italia: “L’Italia del film è un’Italia nella quale la gente sporca ‘vive sulle strade come a casa sua’, è un’Italia di ‘gente selvaggia’ [l’espressione è virgolettata, perché è usata dal protagonista, in uno degli episodi del film caduti, se non ricordo male, nella riscrittura]”.

Ancora: “La città di Napoli dà solo spettacolo di servilismo prezzolato, di ‘bassi’ spaventosamente sudici e sporchi, di ruffiani e di prostitute ‘onorate’ ... Il tutto, con un contorno di plebe anonima, ritratta secondo gli abusati cliché tanto cari agli anglosassoni allorché essi intendono vilipendere l’Italia e gli Italiani”.

Potrei continuare, ma il senso della censura è chiaro e peraltro noto, sicché non ha bisogno di ulteriori illustrazioni: invece di far vedere le cose belle che ci sono in Italia e che nella tradizione ‘classiceggiante’ del viaggio erano ammirate dai più illustri visitatori stranieri, si dà una rappresentazione – sono le ultime parole che cito – “unilaterale e sordida di certa Italia del Sud”.

Su una cosa la “Commissione di revisione cinematografica preventiva” aveva ragione: sul fatto che tra gli intenti del film vi fosse quello di far vedere l’Italia e Napoli. In un certo senso la Commissione aveva anche ragione nel considerare che la rappresentazione dell’Italia resa dal film fosse “unilaterale”. Rientra nelle esplicite intenzioni del cinema di Rossellini, che muove dichiaratamente da una “posizione morale” e non “estetica”, come lui stesso affermava ai *Cahiers*, ma non è questo il punto su cui voglio soffermarmi.

Quel che invece voglio sottolineare è il fatto che il giudizio della Commissione cade quasi esclusivamente su quel che si vede: si vedono i bassi, si vede la plebe vocante, si vedono i tuguri, e dunque il film mostra il brutto, invece di mostrare il bello del nostro Paese. La Commissione bada insomma al contenuto, e soltanto ad esso. Se c’è invece una cosa alla

quale va prestata attenzione è la *forma*, cioè la *qualità* dell'immagine cinematografica di Rossellini. Ora, mi scuso per il modo approssimativo e semplificato con il quale introduco questa antichissima distinzione estetica e filosofico-generale di contenuto e forma, ma è il modo forse più rapido per intenderci.

Qual è dunque questa forma? Riformulo la domanda con Enrico Ghezzi, che la poneva nel titolo di una sua comunicazione durante un convegno su Rossellini, circa trent'anni fa. E cioè: "Si ricorda e si riconosce il fotogramma rosselliniano?".

Si ricorda e si riconosce così come per esempio si ricordano e si riconoscono i fotogrammi di grandi registi, tipo Fritz Lang o Stanley Kubrick? Voi osservate un solo fotogramma dei film di questi maestri e vi riconoscete subito il tocco di Kubrick, la cifra stilistica di Lang. Vale per essi, e per molti altri autori, non invece per Rossellini. A proposito del quale si è parlato – notava Ghezzi – di "noncuranza tecnica" adottata per facilità e comodità". Ricordavo prima il giudizio sul "dilettantesco" Rossellini di Kezich, altri ancora se ne potrebbero citare a proposito della "improvvisazione e precarietà dell'impianto rosselliniano" (Ghezzi), della sua "sciatteria" o del suo "stile senza stile" che programmaticamente si rifiuta a "una verifica puramente figurativa dell'immagine" (Ghezzi).

Prima ho parlato di incomprensione della Commissione, ma sembra che abbia fatto male. Quando Ghezzi dice che i fotogrammi di Rossellini si negano a una verifica puramente figurativa dell'immagine dice proprio quello che notava la Commissione, colpita solo dalla flagranza, cioè dallo scandalo, dei contenuti: queste immagini non rientrano nella tradizione figurativa del 'viaggio in Italia'. Rossellini ci imbroglia, insomma.

E però quello che per la Commissione era un capo d'accusa è invece per Ghezzi solo la premessa per cercare altrove che non nei suoi fotogrammi il cinema di Rossellini.

Sul piano teorico, questa trascuratezza stilistica, l'assenza di effetti cinematografici, le inquadrature "troppo lunghe" o "troppo brevi", il "rifiuto di preparare l'oggetto-cinema già tutto ricostruito, munito e difeso" costituiscono, a detta di Ghezzi, "la contestazione più radicale di qualsiasi discorso teorico sulla specificità del 'segno' cinematografico". Ma io non voglio tenermi qui sul piano dei discorsi teorici e lascio quindi perdere

la “contestazione radicale” per riprendere la domanda di Ghezzi: “Si ricorda e si riconosce il fotogramma rosselliniano?”.

La risposta che le poche cose dette sin qui sembrano suggerire è no: non si ricordano. Eppure il saggio di Ghezzi dice precisamente il contrario. Questa che segue è l’ultima riflessione che vi propongo dal saggio di Ghezzi. Il quale dice: al critico non viene voglia di analizzare alla moviola, fotogramma per fotogramma, i film di Rossellini, eppure li si vede e rivede, e si arriva addirittura a impararli a memoria. Di qui la domanda: “perché una serie di inquadrature spesso giudicate noncuranti, sciatte, a volte perfino cialtronesche, diano luogo a film tra i più sconvolgenti della storia del cinema. Perché interi piani girati dagli assistenti in assenza del regista, o da Rossellini stesso con palese fretta o disattenzione, risultino poi impossibili da dimenticare. Non certo in virtù di un montaggio successivo particolarmente accanito nel lavorarsi; anzi, un montaggio per nulla ‘attraivo’ né ‘attraente’ in modo specialmente evidente”.

Ecco dunque il problema, che non è per me solo il problema del cinema di Rossellini o del suo film, ma di cosa possa significare un viaggio in Italia oggi. A questo problema, senza troppi giri di parole, si può rispondere in questo modo.

I film di Rossellini ci mettono dinanzi a quelle che Gilles Deleuze chiamava “situazioni ottiche pure”, che è il modo con il quale Deleuze interpreta la definizione di Cesare Zavattini del cinema neorealista come arte dell’incontro. Un incontro è davvero tale se è in qualche modo inaspettato, se ci sorprende e ci coglie in qualche misura impreparati.

Questa *impreparazione* è ora la chiave per comprendere il *Viaggio* di Rossellini. È anzitutto l’impreparazione dei personaggi del film; i quali hanno un’idea dell’Italia che sarà completamente scombussolata dall’esperienza del viaggio. Deleuze notava che la caratteristica peculiare dei film come *Viaggio in Italia* (o come *Paisà* o *Ladri di biciclette*) è che i personaggi stessi sono impreparati e in certa misura impotenti, non concatenati – diceva Deleuze nel suo linguaggio filosofico – in situazioni senso-motorie, non calati cioè in abiti di risposta capaci di fronteggiare la situazione tramite la giusta azione e reazione. Questo spiega anche perché tanto spesso il cinema neorealista mette in scena dei bambini e si affida allo sguardo di un bambino.

Ma è l'impreparazione degli stessi censori, i quali hanno un'idea preconfezionata del *Viaggio in Italia*, fornitagli dalla letteratura sull'argomento, della quale non sanno disfarsi e per la quale non sono disponibili all'incontro con il film e l'Italia che vi si rappresenta. (Poiché non credo di avere più avanti il tempo di riprendere di nuovo il discorso sullo "stile senza stile" di Rossellini, mi limito a rilevare quel che immagino si sia già capito: che cioè la non memorabilità dei fotogrammi di Rossellini è precisamente l'effetto dell'impreparazione in cui Rossellini deve in certo modo tenerci, perché poi l'esperienza del viaggio riesca davvero indimenticabile. Non memorabilità e indimenticabilità, paradossalmente, si tengono insieme).

Ma il punto che ora ci interessa e che ci tocca da vicino è la nostra stessa impreparazione, che come si sarà compreso non consiste affatto nell'ignoranza dei luoghi e delle persone, ma casomai nel contrario, nell'indisponibilità a compiere incontri senza la preparazione confezionata di qualche guida.

Sto parlando di noi, oggi, come turisti e come viaggiatori. In un libro per molti versi dimenticabile, *L'arte di viaggiare*, Alain de Botton, giovane filosofo a cui oggi arride il successo – e che di recente ha annunciato un singolare esperimento, a proposito di viaggi: trascorrerà diverse settimane in un aeroporto, per descrivere tutto quello che vi vedrà (per esercitare, si potrebbe dire, l'arte dell'incontro) – racconta di un suo viaggio condotto, guida turistica alla mano, a Madrid. E racconta di come fosse infastidito e quasi disgustato dal fatto che, grazie alle guide che lo istruivano su tutto ciò su cui posava lo sguardo, che si trattasse di chiese o monumenti, di musei o di piazze, "tutto era già noto, tutto era già stato rilevato e misurato" (p. 109).

In altre parole: non aveva nulla da vedere, lì a Madrid. Non che non vi fossero cose notevoli, ma non vi era nulla che potesse vedere secondo il senso più profondo della parola, che non consiste evidentemente nel "riconoscere il già visto". Invece le guide che lo preparavano ad ogni incontro, e gli rivelavano tutti i segreti della capitale spagnola, gli impedivano di esercitare davvero lo sguardo, di trovarsi davvero in una "situazione ottica pura", una situazione in cui si è esposti senza l'ausilio di abiti di risposta.

Il punto non è, naturalmente, la culturalizzazione del nostro sguardo, il

fatto cioè che non possiamo più portare occhi ingenui su un mondo ancora vergine: questa illusione, l'ermeneutica filosofica contemporanea ha cancellato definitivamente. Uno sguardo simile non c'è e non ci può essere. Ma questo non significa però che non dobbiamo ancora e sempre *imparare a vedere*, mentre a noi capita, quando viaggiamo, di voler imparare esclusivamente quello che ci viene suggerito dalle guide turistiche – che è poi, direbbe Heidegger, quello che *si dice*, quello che *si vede*, quello che tutti dicono e che tutti vedono a proposito di questo e di quello. Coloro i quali venivano in Italia per compiersi il proprio viaggio di formazione, non venivano tanto per le cose da vedere quanto per imparare a vedere. Ed è precisamente questo che accade anche ai protagonisti del film di Rossellini. Sono persone colte: Ingrid Bergman giunge in Italia accompagnata dai versi di una sua antica fiamma, che gli raccontano di un'Italia di cui lei intende ritrovare i segni, nei pochi giorni in cui intende rimanere nel nostro Paese. Ma l'esito del viaggio sarà completamente diverso: non solo perché saranno deluse le sue aspettative; non solo perché non ritroverà nulla o quasi dei tratti poetici consegnati ai versi del suo giovane amico, ma perché scoprirà il più profondo della sua impreparazione, che è l'impreparazione su se stessa, sul suo proprio conto.

Questo è l'unico passaggio propriamente speculativo di questa mia riflessione, a cui farò rapidamente cenno, ma su cui vi devo chiedere un supplemento di attenzione. 'Viaggio' è infatti una specie del più ampio genere dell'esperienza – l'incontro di cui parlava Zavattini. Tornerebbe utile l'etimologia suggestiva ma errata della parola 'esperienza', *ex-per-ire*: c'è infatti l'andare – *ire* –, c'è l'idea dell'attraversamento – *per* –, e c'è l'idea della provenienza – *ex*. Siccome però non è una spiegazione corretta della parola, vado direttamente alla 'cosa' dell'esperienza, che è appunto un incontro, in cui, come diceva Hegel, cambia tanto l'oggetto quanto il soggetto dell'esperienza: cambiano insieme, istruendosi l'un l'altro, tanto ciò che è esperito quanto chi esperisce, i censori del film di Rossellini, tanto quanto i turisti oggi, sono assai poco disposti a cambiare, a *imparare a vedere*, e si limitano a riconoscere quel che altri hanno visto.

L'esperienza ha una natura dialettica, dicevo: muta il soggetto, e muta l'oggetto. Nel modello fenomenologico dell'esperienza, così come lo si presenta abitualmente a partire dalle pagine hegeliane della *Fenomenologia*

dello spirito, si intende però, per lo più, che quando Hegel dice che al soggetto dell'esperienza gliene viene, dall'esperienza medesima, un nuovo oggetto, si para innanzi un oggetto diverso. Il punto che invece non bisogna trascurare è che non si tratta semplicemente di un nuovo oggetto, come se chi viaggiasse in Italia, avendo poi appreso dall'Italia tutto ciò che è da apprendere, andasse la volta successiva in Spagna o in Grecia. No: è lo *stesso* oggetto che cambia, non un altro. È questo che si tratta di capire.

L'oggetto, per noi, è l'Italia. Non basta allora dire che nel *Viaggio in Italia* di Rossellini i protagonisti disimparano vecchie abitudini per scoprire l'Italia e loro stessi (la natura del loro rapporto di coppia, che verrà profondamente messo in discussione dal contatto con la realtà del viaggio). Occorrerebbe dire che l'oggetto stesso, cioè l'Italia cambia, nell'essere vista dagli occhi dei protagonisti.

Bisogna però dirlo bene, anche perché questo è un punto insieme teorico e politico, che, almeno a mio parere, ha qualche importanza.

Per questo non vorrei essere frainteso: non sto dicendo (né Hegel ci sta spiegando) che ci sono tante Italie quanti sono gli sguardi che si posano su di essa. Questa è, nel campo dell'arte e della teoria estetica, il modo (questo sì veramente sciatto e negligente) con il quale si usa oggi la parola "relativo", "relativismo": ognuno ha la sua opinione, tutte hanno uguale dignità e tutte si equivalgono, a me piace questo a te piace quello, io la vedo così tu la vedi colì... Se la pensiamo così, se la mettiamo così, non faremo mai un'esperienza che sia una, nel senso forte e dialettico del termine. Il che non significa neppure, però, all'altro estremo, che l'oggetto se ne stia lì immobile, nella sua identità e verità, mentre mutano gli sguardi, cioè le opinioni su di esso. Questa è a sua volta – mi verrebbe voglia di dire per polemizzare un po' – l'opinione assai banale di molti, papa compreso, quando disputa col relativismo (e col soggettivismo, e col nichilismo, come se fossero la stessa cosa), e anch'essa non è all'altezza dell'esperienza: della cosa stessa, come dicono i filosofi.

No, quel che ci vuole per capire la dialettica dell'esperienza è quello che un grande filosofo francese del '900, Maurice Merleau-Ponty, chiamava una *ontologia dell'essere-visto*. E scriveva le parole "essere-visto" col trattino per intendere che il vedere appartiene all'essere, non piove sulle cose provenendo da un'altra parte. Merleau-Ponty faceva tra gli altri esempi

quello delle mele di Cézanne. Noi diciamo proprio così: le mele di Cézanne, o la montagna di Cézanne – la montagna Sainte Victoire, in Provenza, così spesso dipinta dall'ultimo Cézanne – per intendere che si tratta delle mele così come le ha dipinte Cézanne, della montagna così come la vedeva Cézanne. Ma non basta: l'immagine della mela è *della* mela anche nel senso soggettivo del genitivo: è la mela-in-immagine, così come si porta nell'immagine per rivelarsi nella sua verità, così come si dà a vedere a uno sguardo non prevenuto, che non sia già istruito dal concetto di mela per riconoscere poi nella mela che ha sul tavolo l'esemplare che cade appunto sotto il concetto generale (il concetto, cioè la regola, la guida).

Non bisogna allora rinunciare all'idea che le cose cambino nell'esperienza che abbiamo di esse, né temere che in questo modo diamo la stura al più incontrollato relativismo delle opinioni. Così come le mele di Cézanne non sono affatto l'opinione di Cézanne sulle mele, l'Italia di Rossellini non è solo il modo in cui Roberto Rossellini vedeva l'Italia.

Di quest'ultima proposizione intendo fornire brevemente dimostrazione. E la dimostrazione è un altro libro: *La lunga strada di sabbia* di Pier Paolo Pasolini, in cui sono riportate le note di viaggio stese da Pier Paolo Pasolini durante il viaggio da lui compiuto insieme al fotografo Paolo di Paolo, in automobile, nel corso dell'anno 1959, e in cui di nuovo, come nel film di Rossellini, di Napoli non si vedono che le frotte di ragazzini, "piccoli come insetti", che attorniano Pasolini per chiedergli qualche lira e il Vesuvio, "vicino che si poteva toccarlo con la mano, contro un cielo, ormai rosso, avvampante, come nascondesse dietro un Paradiso incendiato [non riuscisse più a nascondere il Paradiso]" (p. 51).

In che senso queste note sarebbero una dimostrazione del mio assunto? Lo dico con la massima brevità possibile: nel senso che dimostrano (all'ingrosso, prendete la parola con un certo buon senso) che vedere l'Italia non può più essere vedere soltanto i luoghi che vedevano gli Stendhal e i Goethe citati dalla Commissione di censura preventiva. Non può più esserlo non perché quei luoghi non esistano più, non alimentino più la cultura storica, artistica e paesaggistica nazionale e internazionale. Non può più esserlo non perché l'Italia sia nel frattempo cambiata, ma – ora lo dico con qualche enfasi – per cambiare l'Italia.

La cosa cioè non va così, che l'Italia non è più la stessa prima, e allora registi e scrittori si acconciano a descrivere quanto sia cambiata: questo taglio, mi si consenta, giornalistico nel senso più alto del termine, credo appartenga ad altri viaggi, come quello di Guido Piovene. Da esso, peraltro, si possono imparare molte cose sull'Italia, ma difficilmente si impara a vedere. Ma quel che voglio dire è che in questo modo ricadiamo sul piano del contenuto, e siamo pronti a dare torto alla Commissione – a parte l'ovvia difesa della libertà di espressione – solo perché sbaglia a escludere dall'immagine dell'Italia tutto ciò che non appartiene all'oleografia del Paese. Ma allora sbaglierebbe anche Rossellini, con la sua visione "unilaterale": l'una e l'altra visione non sarebbero oggettive, non restituirebbero oggettivamente tutto quel che c'è in Italia, di bello e di brutto.

Il punto è invece non che l'Italia sia cambiata, ma che cambia sotto il nostro sguardo e per effetto di esso, se sappiamo esercitare la responsabilità di vedere. Nel modo più banale: se a guardare l'Italia saranno solo i turisti in cerca dei bei monumenti e delle belle chiese, o del colore locale, l'Italia diventerà un museo a cielo aperto, il paese dei turisti o qualcosa del genere, secondo la forza che quello sguardo saprà esercitare. Se a guardare l'Italia è invece Roberto Rossellini si ha una risposta del genere (cito ancora dall'intervista ai *Cahiers*): "Era per me molto importante far vedere l'Italia, Napoli, quella strana atmosfera in cui si trova mescolato un sentimento molto reale, molto immediato, molto profondo, il sentimento della vita eterna: è una cosa che è scomparsa del tutto dal mondo".

Più avanti, citando un paio di episodi (per esempio quello di *Paisà*, in cui lo scugnizzo dice al soldato americano che se si addormenta gli ruberà le scarpe, e quello si addormenta e il ragazzino gliela sfilava davvero), Rossellini parla di questo sentimento della vita eterna (il Paradiso di Pasolini) in termini, mi permetto di dire, che più politici non si può. Parla di "innocenza", di "purezza", di "non partecipazione al sudiciume degli altri": una cosa che lui intendeva far vedere e imparare a vedere con il suo sguardo, e che non si vede né si impara a vedere semplicemente nascondendo il sudiciume, come invece voleva la solerte Commissione.

Ed ecco la domanda 'politica' che più politica non si può: si può vivere nella storia e nella politica del nostro Paese senza partecipazione al suo sudiciume? È una domanda retorica, naturalmente. Poiché imparare a ve-

dere è imparare a vedersi, è solo se impariamo questa non partecipazione al sudiciume che sapremo vedere nuovamente qualcosa che merita il nome: non oleografico, non solo altisonante e classicheggiante, di Italia.

nota bibliografica

G. Deleuze, *L'immagine-tempo*,
Ubulibri, Milano 1985.

M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*,
SE, Milano 1989.

G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*,
testo tedesco a fronte, Bompiani,
Milano 1995.

Les Cahiers du cinéma, La politica degli autori,
Minimum Fax, Roma 2000.

A. de Botton, *L'arte di viaggiare*,
Guanda, Parma 2002.

E. Ghezzi, *Paura e desiderio*.
Cose (mai) viste,
Bompiani, Milano 2003.

P. Pasolini - Ph. Séclier,
La lunga strada di sabbia, Contrasto DUE,
Roma 2005. M. Merleau-Ponty,

Il visibile e l'invisibile,
Bompiani, Milano 2007.

G. Fusco, *Tra le carte di 'Viaggio in Italia'*,
<http://www.premionapoli.it/2007/viaggio/viaggio1.html>.