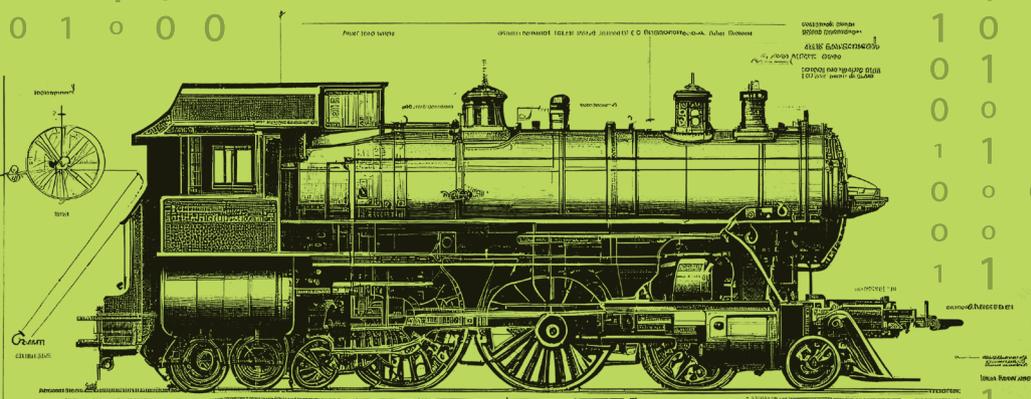


5

a cura di
**Gioele Marozzi,
Federica Marti,
Federica Piangerelli**



EXPERIMETRA

Sistema binario

**Sulle molteplici prospettive del viaggio:
dimensione reale e virtuale**

m eum

Sistema binario

Sulle molteplici prospettive del viaggio:
dimensione reale e virtuale

a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti,
Federica Piangerelli

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

5

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

Issn 2532-2389

Isbn 978-88-6056-894-6 (online)

Prima edizione: marzo 2024

©2024 eum edizioni università di macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Valeria Nicolosi e Carla Moreschini

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Indice

- 9 Introduzione
di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli

Viaggi filosofici

- Manuel Berrón
21 Viaje, utopía y filosofía, de Platón a Aristóteles
Sara Pavan
35 Storia dei viaggi utopici. Platone e Aristotele
Marina Mascherini
47 Tra scienza e fantascienza: i viaggi nel tempo
Camilla Domenella
61 UmanTec: un viaggio alla ricerca della propria identità.
Spunti di riflessione tra filosofia e *Digital Humanities*

Viaggi digitali

- Christian D'Agata
77 «Cibernetica e fantasmi» ai tempi delle *Digital Humanities*.
I sentieri dell'automa letterario da Calvino a Eco
Marco Cornaglia
95 Itinerario spaziale e percorsi cronologici nella *Periegesi* di
Pausania
Francesca Fabbri
117 Musei e tecnologie digitali. Possibili viaggi e racconti per una
lettura nuova del patrimonio culturale

Viaggi linguistici

- Laura Picchio
137 Viaggio nel *media interpreting*: dall'allunaggio alla pandemia
- Miriam Morf
155 *Schweizerdeutsch* (svizzero tedesco) VS. *Schweizerhochdeutsch* (tedesco svizzero standard): viaggio nella diglossia della Svizzera tedesca tra passato e presente

Viaggi letterari

- Michelangelo Cardinaletti
175 *Viaggio a Goldonia* di Ugo Gregoretti. Un curioso reportage nel mondo letterario di Carlo Goldoni
- Michele Felice
191 Coordinate metafisiche per *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti
- Caterina Miracle Bragantini
207 I rimorsi del viaggiatore sensibile. Un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi
- Chiara Lerede
221 Il principe Victor de Broglie negli Stati Uniti d'America. Impressioni e riflessioni di un volontario francese durante la Rivoluzione americana negli anni 1782-1783
- Virginia Pili
233 «Le Nari-fiamma purpuree della locomotiva / sfrecciano furiose nella notte nera»: il viaggio del treno di Lev Trockij nella Russia della Guerra Civile

Viaggi archivistici

- Luca Placci
251 Sconfinamento nell'antico Mediterraneo. Il primo viaggio in Italia di Aino e Alvar Aalto: una *condicio sine qua non*
- Filippo Comisi
269 Il viaggio della prima ambasciata giapponese presso la Santa Sede (1582-1590). Alcuni documenti dall'Archivio di Stato di Massa

Introduzione

di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli

La felicità, che il lettore lo sappia, ha molte facce. Viaggiare, probabilmente, è una di queste. Affidati i fiori a chi sappia badarvi, e incominci. O ricominci. Nessun viaggio è definitivo.

José Saramago, *Viaggio in Portogallo*

Non c'è viaggio senza che si attraversino frontiere – politiche, linguistiche, sociali, culturali, psicologiche, anche quelle invisibili che separano un quartiere da un altro nella stessa città, quelle tra le persone, quelle tortuose che nei nostri inferi sbarrano la strada a noi stessi. Oltrepassare frontiere; anche amarle – in quanto definiscono una realtà, un'individualità, le danno forma, salvandola così dall'indistinto – ma senza idolatrarle, senza farne idoli che esigono sacrifici di sangue. Saperle flessibili, provvisorie e periture, come un corpo umano, e perciò degne di essere amate; mortali, nel senso di soggette alla morte, come i viaggiatori, non occasione e causa di morte, come lo sono state e lo sono tante volte. Viaggiare non vuol dire soltanto andare dall'altra parte della frontiera, ma anche scoprire di essere sempre pure dall'altra parte¹.

Stando a questa evocativa testimonianza di Claudio Magris, il viaggio si rivela una “esperienza costitutiva dell'umano”, ovvero un gesto rivoluzionario e insieme ordinario, la cui meta, che si definisce nel percorso stesso, è la scoperta della natura relazionale della propria identità, sia essa personale, collettiva, culturale o politica. Demolendo ogni assoluto, etimologicamente inteso come “libero da qualsiasi vincolo”, il viaggio invita a un più faticoso, ma costruttivo, “decentramento prospettico”, che sia capace di illuminare il Sé nell'Altro e l'Altro nel Sé, nel segno di una struttura ontologica complessa, cioè inscindibilmente “tessuta insieme”.

¹ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. XII-XIII.

Per questa sua potenza sorgiva, inoltre, il viaggio assume anche i contorni di una “pratica originaria”, dalla quale si generano, sin da un passato ancestrale, traiettorie di sviluppo di intere civiltà. Cronotopo della curiosità che anima ogni scoperta, infatti, il viaggio si configura come l'*arché* della ricerca, cioè come l'inizio, la regola e il fine del continuo allargamento degli orizzonti, ma nella costante tensione all'ignoto e all'inesplorato. È secondo una dinamica di questo tipo, per esempio, che, dalla trasmissione delle tecniche per fabbricare utensili nei tempi antecedenti al Neolitico, si è giunti all'implementazione di nuove tecnologie per esplorare i luoghi segreti dell'universo.

Sembra essere, d'altro canto, il punto d'arrivo del tempo attuale proprio la tecnologia: il *saper fare* antico, oggi sinonimo di *digitale*. Dai mezzi che consentono di giungere sino ai confini del conosciuto, il progresso digitale rappresenta il tramite per percorrere paesaggi lontani nel tempo e nello spazio, entrambi alla portata di un dispositivo elettronico.

Il viaggio digitale, dunque, non soltanto porta a scoprire nuove mete, ma a riscoprire, reinterpretare e far conoscere attraverso altre lenti il noto: applicate alle discipline storico-artistiche, archeologiche, archivistiche e letterarie, le metodologie e le tecniche informatiche consentono non solo l'adozione di prospettive diverse, ma anche l'acquisizione di un insieme potenzialmente infinito di dati e la loro diffusione senza confini.

Ebbene, viaggi: nel tempo, nello spazio e con obiettivi a volte definiti, a volte lasciati emergere e attesi proprio dall'esperienza del viaggio in sé.

Mentre fuori dalle nostre case infuriava la pandemia da Covid-19, quindi in una contingenza storica caratterizzata da una drastica riduzione dei viaggi, abbiamo avvertito l'esigenza e il desiderio di approfondire il valore culturale e il significato teorico dell'esperienza odepórica, osservandola da una pluralità di angolature disciplinari differenti. Pertanto, dal 30 marzo all'1 aprile 2021, si è svolto negli spazi online dell'Università di Macerata il III Colloquio Internazionale delle Dottorande e dei Dottorandi in “Studi linguistici, filologici e letterari” e in “Umanesimo e tecnologie” dello stesso Ateneo, dal titolo *Siste-*

*ma binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*².

Il presente volume³ raccoglie alcuni dei numerosi interventi che hanno animato il Convegno, partecipato tanto da giovani studiose e studiosi, quanto da tre esperti, a livello internazionale, nei loro rispettivi ambiti di ricerca, ovvero la Professoressa Kathryn Cassidy (Trinity College Dublin), il Professor Huw Jones (University of Cambridge) e il Professor Manuel Berrón (Universidad Nacional de Entre Ríos – Universidad Nacional del Litoral).

In via introduttiva, riteniamo opportuno fornire alcune coordinate generali che possono essere utili alle lettrici e ai lettori per orientarsi tra le varie articolazioni di questa composita miscellanea.

1. *Viaggi filosofici*

Un primo insieme di contributi inquadra il tema del viaggio all'interno della riflessione filosofica, ma a partire da prospettive teoriche differenti.

Manuel Berrón, per esempio, il cui contributo dal titolo *Viaje, utopía y filosofía, de Platón a Aristóteles* apre il volume, dimostra quanto una certa “tendenza utopica” sia strutturalmente connessa alla stessa riflessione filosofica, cioè ne rappresenti una ineludibile cifra distintiva sin dalle sue origini. Attraverso l'analisi di alcuni passaggi cruciali dell'opera platonica e di quella aristotelica, nonché dal loro necessario confronto critico, l'Autore valorizza la strutturale inclinazione della filosofia a problematizzare diversi aspetti della sfera etica e della dimensio-

² Organizzato con il patrocinio di ADI – Associazione degli italianisti, CLARIN-IT e della SFI – Società Filosofica Italiana, Sezione di Macerata, il Colloquio è stato realizzato anche grazie al fondamentale supporto del comitato scientifico, composto dalle Professoresse e dai Professori Arianna Fermani, Roberto Lambertini, Laura Melosi, Patrizia Oppici, Stefano Pigliapoco.

³ Cogliamo l'occasione per rivolgere i nostri vivi ringraziamenti all'Editore eum – Edizioni Università di Macerata, per avere scelto di pubblicare il presente volume. Tutti i link citati nel presente volume sono stati verificati a novembre 2023 e risultavano attivi.

ne politica, intraprendendo un viaggio *del e nel* pensiero, il cui approdo non è dato da un luogo fisico, ma dalla realizzazione di una forma di vita migliore, più giusta, più felice e autenticamente umana.

In questo stesso solco argomentativo si inserisce il saggio di Sara Pavan, *Storia dei viaggi utopici. Platone e Aristotele*, che riflette a fondo sul ruolo delle cosiddette “utopie” di Platone e Aristotele rispetto alla storia del genere letterario utopico, la cui rigorosa messa a tema risale solo all’età moderna. Attraverso una attenta analisi, la studiosa contrappone il progetto aristotelico a quello platonico: mentre questo si configura come una “utopia progettuale e normativa”, dotata anche di una certa efficacia, quello rifugge costruzioni ideali e infondate, che mirino solo a un “non luogo” dell’impossibile, ma, proprio per tale ragione, elabora proposte prive di quella costruttiva ampiezza di orizzonti, connaturata a ogni sogno di Utopia.

Invece, nel segno di un proposito teorico differente, ma non del tutto antitetico a una curvatura utopica, Marina Mascherini, nel suo *Tra scienza e fantascienza: i viaggi nel tempo*, sviluppa una riflessione di vero interesse. L’Autrice, infatti, mostra che il tema del viaggio nel tempo, avviato in un ambito prettamente artistico-letterario, ha guadagnato sempre maggiore rilevanza e una più rigorosa dignità grazie agli studi in campo filosofico e scientifico, fino a ottenere una sorta di “completezza multidisciplinare”, che trova il proprio punto di raccordo nella fantascienza. Questa, infatti, si è da sempre distinta per la sua qualificazione socioculturale e ideologica, capace di provocare nel lettore la sensazione del meraviglioso, dell’ignoto e dell’inatteso, ma senza mai tradire la propria matrice “regolativa”. Attraverso il viaggiatore nel tempo, infatti, si vede il mondo come era e come potrebbe diventare: dai luminosi e perseguibili panorami utopici agli oscuri ed eludibili scenari distopici.

Chiude questa prima sequenza di interventi filosofici Camilla Domenella, con uno scritto intitolato *UmanTec: un viaggio alla ricerca della propria identità. Spunti di riflessione tra filosofia e Digital Humanities*, che sposta l’asse del ragionamento su un terreno del tutto attuale. Ricostruendo le principali direttrici del dibattito etico intorno alle nuove tecnologie, polarizzato nella

dicotomia tra tecnofili e tecnofobi, Domenella avanza una ipotesi volta a superare questo “sistema binario”: contro qualsiasi proposta scorretta nella propria radicale unilateralità, l’umano e il macchinico possono ormai essere pensati secondo una logica integrata e in un’ottica sistemica, dalla quale scaturisce anche una nuova identità del soggetto digitale, che trova la propria piena e innovativa espressione in una “identità oikologica”.

2. *Viaggi digitali*

Riprendendo le fila dall’ultimo contributo citato, il *Leitmotiv* del viaggio vira verso la sua declinazione digitale: Christian D’Agata, in primo luogo, con il contributo «*Cibernetica e fantasmi*» ai tempi delle Digital Humanities. *I sentieri dell’automa letterario da Calvino a Eco*, ripercorre nella letteratura le accezioni di questa figura letteraria. Tale approfondimento è funzionale al passaggio all’elemento digitale: viene introdotto il tema della *Digital poetry* (fenomeno culturale contemporaneo che consiste nella creazione di componimenti ibridi che accostano al testo esperienze elettroniche). Secondo l’Autore, i versi generati attraverso l’applicazione dell’*Artificial intelligence* confermano l’ipotesi calviniana, la quale sostiene che l’automa letterario tenderebbe all’emulazione dei classici: il viaggio si chiude con la riflessione proprio sull’interazione tra uomo e digitale e con le considerazioni di Eco a tal proposito, che portano alla duplice interpretazione di questo elemento come pericolo ma anche come preziosa fonte e mezzo.

Propone il digitale proprio come strumento per un itinerario, tanto geografico quanto nel tempo, Marco Cornaglia: *Itinerario spaziale e percorsi cronologici nella Periegesi di Pausania* illustra il progetto di realizzazione di un atlante digitale che ripercorre le tappe di Pausania mediante l’utilizzo della tecnologia GIS, integrato da un database contenente le informazioni esposte dall’autore in merito ai luoghi, agli edifici e ai racconti e aneddoti che li hanno per oggetto.

Altra flessione del viaggio nel tempo propone Francesca Fabbrì: lo scritto *Musei e tecnologie digitali. Possibili viaggi e racconti per una lettura nuova del patrimonio culturale* inquadra i

musei come istituzioni, nella loro rappresentazione digitalizzata, in grado di concedere ai visitatori un viaggio trasversale tra culture ed epoche, con la potenzialità aggiunta di creare nuovi collegamenti tra le opere esposte e, di conseguenza, nuovi contesti semantici entro cui fruirle e interpretarle.

3. *Viaggi linguistici*

Laura Picchio e Miriam Morf spostano l'ago della bussola del viaggio di *Sistema Binario* verso la direzione linguistica.

Picchio, con il contributo *Viaggio nel media interpreting: dall'allunaggio alla pandemia*, esamina la pratica dell'interpretariato in una prospettiva diacronica: giunto alle espressioni digitali del *distance interpreting* e del *live streaming*, ha una storia che parte dalle prime esplorazioni, costituendo un elemento essenziale per la comprensione reciproca di visitatori e visitati. L'esame si focalizza, in particolare, sulla spinta che l'interpretazione a distanza ha avuto nel corso della pandemia di Covid-19.

Morf, invece, in *Schweizerdeutsch (svizzero tedesco) VS. Schweizerhochdeutsch (tedesco svizzero standard): viaggio nella diglossia della Svizzera tedesca tra passato e presente*, propone un percorso linguistico 'trasversale'. L'Autrice approfondisce come la storica separazione netta dell'utilizzo delle due varietà di tedesco presenti in Svizzera, una impiegata per la conversazione, l'altra per la scrittura, si sia con l'avvento dei media e del digitale recentemente minimizzata, portando a un profondo cambiamento che sta culminando nella prevalenza del tedesco dialettale, marginalizzando l'utilizzo dello standard solo ad alcuni ambiti della comunicazione orale.

4. *Viaggi letterari*

Un ulteriore gruppo di interventi affronta la questione del viaggio in una comune prospettiva letteraria, pur declinandolo in una pluralità di ambiti narrativi.

Michelangelo Cardinaletti, per esempio, in *Viaggio a Goldonia di Ugo Gregoretti. Un curioso reportage nel mondo lette-*

rario di Carlo Goldoni, esamina lo sceneggiato in tre puntate – *Viaggio a Goldonia*, appunto – che, dal 1981 al 1982, vede impegnato il giornalista, regista e autore televisivo Ugo Gregoretti. La scelta dello studioso di concentrarsi su questo tema specifico è motivata dal fatto che tale trasmissione, nelle intenzioni del suo autore, si proponeva di scandagliare l'universo letterario di Carlo Goldoni, intraprendendo un vero e proprio viaggio esplorativo, che assume almeno una triplice valenza: è un viaggio nella dimensione immaginaria, elaborato con le nuove tecnologie allora all'avanguardia; è un viaggio nel tempo, per raggiungere un'epoca lontana, quale quella in cui visse il drammaturgo; è, infine, un viaggio nei testi di Goldoni, selezionati personalmente dallo stesso Gregoretti.

In uno stesso arco temporale si iscrive Michele Felice, con il suo *Coordinate metafisiche per Un viaggio in Italia di Guido Ceronetti*, in cui offre una singolare lettura dello scritto ceronettiano, datato 1983, che è il resoconto di brevi viaggi successivi l'uno all'altro. L'Autore mostra che, senza emulare l'ingombrante paradigma del Grand Tour, lo scrittore torinese devia per luoghi minori, e spesso invisibili, di una Italia ormai ridotta a brandelli, attraverso un "viaggiare impreciso" in cui la parola si fa vagabondaggio. Ed è proprio tale vagabondaggio che Felice esplora da vicino, ricostruendo l'architettura metafisica, di matrice dualistica e manichea, attorno a cui si costruisce la scrittura di Ceronetti, capace di vivere, e restituire al lettore, lo scontro radicale tra Bene e Male.

Nel solco dei *reportages* di viaggio si inserisce anche il testo di Caterina Miracle Bragantini, *I rimorsi del viaggiatore sensibile. Un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi*. La studiosa, in particolare, illumina i molteplici profili di questo "viaggiatore inquieto", che, nelle proprie peregrinazioni, non può fare a meno di "portare dietro sé stesso". Cecchi, infatti, si rivela incapace di abbandonare i propri schemi conoscitivi, per instaurare un dialogo complesso e fecondo con una alterità ignota, che riconduce sempre a categorie note. In questa idiosincrasia, quindi, si innesta il rimorso dello scrittore: il dubbio di avere esasperato lo iato tra l'esperienza vissuta e quella ricordata, travisando le testimonianze offerte da un altrove estraneo

e straniero, tradendo la propria responsabilità di reporter nei confronti dei luoghi da lui visitati.

Puntando il *focus* dell'indagine su tutt'altro contesto storico e geografico, *Il principe Victor de Broglie negli Stati Uniti d'America. Impressioni e riflessioni di un volontario francese durante la Rivoluzione americana negli anni 1782-1783*, di Chiara Lerede, esamina i diari del principe de Broglie, diretto osservatore francese della nascente società americana. Con una puntuale analisi dei testi, la studiosa mostra che da queste memorie trapevano gli ideali di una intera generazione in Francia, l'ultima a vivere nel sistema di valori nobiliari dell'*Ancien Régime*, la prima galvanizzata dallo spirito di entusiasmo generato dall'indipendenza dell'America, l'unica ad oscillare tra tradizioni ereditarie e aspirazioni ardite alla libertà e all'uguaglianza.

Conclude questa sezione letteraria del volume Virginia Pili che, attraverso un'altra radicale variazione prospettica, ci conduce nel paesaggio della Russia immediatamente post-rivoluzionaria, impegnata nella Guerra Civile, con il suo contributo «*Le Nari-fiamma purpuree della locomotiva / sfrecciano furiose nella notte nera*»: *il viaggio del treno di Lev Trockij nella Russia della Guerra Civile*. Come si evince dal titolo, la studiosa approfondisce la storia culturale *sui generis* del treno blindato di Lev Trockij, un vero microcosmo su rotaie, che si sviluppa con l'obiettivo di diventare autosufficiente, fino al punto di ospitare al proprio interno una biblioteca, una tipografia, una lavanderia, una sala da bagno e una stazione radio-telegrafica. L'Autrice, inoltre, valorizza l'attività educatrice e formatrice promossa da Trockij, indirizzata alla comunità ristretta del proprio convoglio, finalizzata ad agire su una pluralità di problemi, gli stessi che assumeranno un ruolo chiave nella sua futura politica culturale: dall'analfabetismo all'uso del linguaggio, fino alle norme basilari di igiene personale, passando dall'alfabetizzazione politica. In via del tutto originale, dunque, Pili ripercorre le tappe principali di questa singolare esperienza collettivistica, dalla sua partenza nel 1918, al suo capolinea nel 1924.

5. *Viaggi archivistici*

Evidenza tangibile dei viaggi nel tempo, chiudono il volume i documenti archivistici.

Luca Placci, attraverso lo studio dei manoscritti, ripercorre, con il contributo *Sconfinamento nell'antico Mediterraneo. Il primo viaggio in Italia di Aino e Alvar Aalto: una condicio sine qua non*, il viaggio, appunto in Italia, del celebre architetto. Analizzando tramite le fonti – testimonianza diretta del personaggio storico – le influenze artistiche assorbite nel viaggio, spiega il loro riflettersi negli edifici da lui progettati e costruiti.

Verso un orizzonte più lontano si sposta la prospettiva di Filippo Comisi. Ne *Il viaggio della prima ambasciata giapponese presso la Santa Sede (1582-1590). Alcuni documenti dall'Archivio di Stato di Massa*, lo studioso riporta le vicende e il pellegrinaggio della *Tenshō Shōnen Shisetsu* (La missione dei giovani dell'era Tenshō), denominazione che prese la rappresentanza diplomatica di quattro giovani giapponesi che, per volere del gesuita Alessandro Valignano – responsabile della logistica e dei criteri – affrontarono un lungo viaggio al fine di trasmettere in Italia la ricchezza della cultura del loro popolo.

Viaggi filosofici

Manuel Berrón

Viaje, utopía y filosofía, de Platón a Aristóteles

Pues tal vez resida en el cielo un paradigma para quien quiera verlo y, tras verlo, fundar un Estado en su interior. En nada hace diferencia si dicho Estado existe o va a existir en algún lado, pues él actuará sólo en esa política y en ninguna otra.

Platón, *República* IX, 592b (trad. Eggers Lan)

1. Introducción

En la exposición que sigue abordamos un tema largamente trabajado por la reflexión filosófico-política como es la cuestión de la reflexión utópica. Según mi punto de vista, las utopías que encontramos en la reflexión filosófica nacen dada la naturaleza misma de la filosofía. Apoyado en la tradición platónica y aristotélica, pretendo defender una hipótesis muy simple: allí donde hay reflexión filosófica hay también reflexión utópica. En este sentido, entiendo que la reflexión filosófica contiene en sí misma lo que denomino “tendencia utópica”¹. Dicho de otro modo, defenderé que la tendencia utópica forma parte constitutiva de la filosofía misma. Entenderé por tendencia utópica la inclinación de la razón humana a reflexionar críticamente sobre los problemas éticos y políticos. Existe, desde luego, un amplio conjunto de problemas y detalles que se encuentran subsumidos en esta hipótesis, pero antes de abordarlos, al menos una parte de ellos, me gustaría señalar que la filosofía contiene en sí misma la posibilidad del viaje: se trata, obviamente, de un viaje con el

¹ La expresión “tendencia utópica” está inspirada en el giro *Utopian impulse* de S. Benhabid, *Critique, norm and utopia*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 289 y 333. Sin embargo, dicho giro no tiene un sentido técnico en ese texto.

pensamiento, un viaje que no nos conduce físicamente a ningún lugar pero que, sin embargo, si se encuentra bien realizado, es decir, si el viaje está bien conducido, si los argumentos son buenos y las razones fuertes, producen el resultado notable de corrernos de lugar, nos mueven, nos alejan de nosotros mismos para, finalmente, volvernos personas distintas y, casi con seguridad, mejores. De este modo, el viaje filosófico es un viaje en donde está en juego nuestra misma existencia puesto que con cada nueva reflexión se abre también la posibilidad de un nuevo cambio a nivel personal.

Para mostrar esta vinculación entre reflexión utópica y filosofía me remitiré a Platón y a Aristóteles pero no con el fin de mostrar sus diferencias sino para mostrar, a pesar de las diferencias, sus continuidades. Además, para defender mi hipótesis de la íntima conexión entre reflexión filosófica y tendencia utópica seguiré este recorrido:

- 1) primero distinguiré entre la utopía en la literatura y en la filosofía;
- 2) luego expondré algunos elementos de la utopía de Platón en *República*, particularmente en las llamadas «tres olas» de *Rep. V*;
- 3) veremos también algunas de las objeciones de Aristóteles a Platón en *Política II* para enfatizar la similitud del enfoque;
- 4) finalmente, cerraremos esta exposición con algunas referencias a *Política VII* y a un fragmento del *Protréptico* de Aristóteles con la finalidad de ver allí el modo en que la exhortación a la filosofía es, en un sentido, también una exhortación a la reflexión utópica.

I. *Utopía: entre literatura y filosofía*

Como es bien conocido, existe una larga tradición² de obras de la literatura y la filosofía que pueden ser rotuladas de “utópicas”. El género utópico debe su origen a Thomas Moro pero

² V. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979, para una historia de la literatura utópica.

hacia atrás y hacia adelante en el tiempo se pueden contar numerosas obras que también pueden ser caratuladas de utópicas. Naturalmente, los elementos comunes tienen que ver con la caracterización de una sociedad, sea futura o pretérita, sea de seres humanos u otros seres racionales, donde la organización política y social es mejor que la actual (esta sociedad sería propiamente una sociedad utópica).

Dentro de la enorme tradición de obras que comprenden el género utópico, hay un grupo que trasciende la frontera de la literatura y que se cuenta dentro de las filas de la filosofía. Obras como la *República* de Platón o la *Política* de Aristóteles tienen rasgos utópicos: *República* es claramente un texto filosófico (aunque también una espléndida obra en términos literarios). Por el contrario, la *Política* de Aristóteles difícilmente pueda ser catalogada como obra literaria sino que pertenece exclusivamente al género filosófico. Sin embargo, hay numerosos elementos utópicos en esta obra que nos permiten incorporarla a esta larga tradición. Sostenemos que en ambas obras se encuentra presente, desde luego, la tendencia utópica de la filosofía.

Ahora bien, el elemento distintivo de las utopías filosóficas radica en la conformación de su argumento. Una utopía filosófica requiere como condición *sine qua non* que esté fundada sobre un argumento; a su vez, este argumento debe asumir principios o razones de una cierta filosofía. En este sentido, los textos de Platón y Aristóteles son claramente utopías filosóficas y no meras utopías literarias. Hecha esta distinción, veamos ahora la utopía platónica tal como se presenta en *Rep.* V³.

II. Las “olas” de Platón en *Rep.* V

El programa trazado en *República* por Platón comienza con la pregunta por la naturaleza de la justicia. Trasímaco, a quien Sócrates se opone, defiende un naturalismo violento que promueve que lo justo es la voluntad y deseo del más fuerte. Con el afán de mostrar lo inadmisibles de su postura, Platón identifica

³ La “utopía” de Platón está en *República in toto*. Seleccionamos sólo este libro en razón del objetivo actual.

esta opinión con la voluntad del tirano capaz de asesinar, traicionar y violar para satisfacer sus deseos. Contra esta posición, la mirada crítica de la tendencia utópica impone la necesidad de dar una respuesta y para Platón el camino consiste en encontrar un fundamento para una justicia válida en sí misma y que se convierta en una ley para todos. Luego de los desarrollos sobre la justicia para la ciudad y para el alma de los libros subsiguientes, en *República* V se aborda la posibilidad de su realización. Con todo, Platón sabe de lo osado de su propuesta y por ello Sócrates implora a Adrastea no llegar a estar engañando a su auditorio pues el engaño es, en relación con las cosas nobles, buenas y justas, una falta imperdonable (*Rep.* V 450d-451b1). En *Rep.* V se encuentran las propuestas u “olas” más provocadoras de Platón y que han sido objeto de numerosas críticas:

(1) La primera de estas reformas (451b-457b) consiste en proponer la igualdad entre mujeres y hombres. Dicha igualdad supone, en primer lugar, una misma educación y, además, los mismos derechos y deberes. En este sentido, la gestión de la ciudad, que está pensada para que quede en manos de los guardianes, supone que el grupo de los guardianes esté compuesto por personas de ambos sexos. Platón argumenta que entre las mujeres, al igual que entre los hombres, las hay mejor dispuestas para la gimnasia, la música, la filosofía o cualquiera de las artes. Por ello, lo natural es que cada una reciba la mejor educación en aquello en que se apoya su naturaleza⁴. De este modo, personas de ambos sexos podrán ser filósofos y guardianes. No hace falta señalar por qué esta ola constituye un rasgo utópico de la propuesta platónica⁵. Además, parece bastante claro el rechazo que generaría esta idea en una sociedad marcadamente patriarcal como la ateniense.

(2) La segunda “ola” o propuesta (457b-471c) consiste en la comunidad de mujeres e hijos. La idea central que defiende Platón es que los guardianes (esto es, sólo ellos, no sus gobernados) deben conformar una gran familia, una unidad, y, por

⁴ Es importante en el argumento de Platón que el fundamento de la propuesta educativa para las mujeres se apoye en la naturaleza de ellas como siendo idéntica a la de los hombres.

⁵ Las mujeres en el poder fue tema abordado por Aristófanes en *Asambleístas*.

ello, no deben tener familias independientes. Para lograr ese fin, propone que la sexualidad en aras de la reproducción esté digitada por medio de sorteos fraguados de modo que se unan los mejores entre hombres y mujeres en ocasión de festivales puntuales. Luego de ello, a los diez meses lunares, todas las mujeres parirán y dejarán sus hijos al cuidado de nodrizas del estado. De este modo, ni padres ni madres sabrán quiénes son sus hijos y así toda una generación será tratada como “hijos” a la par que los niños llamarán a todos ellos “padres” o “madres”. Con estas medidas Platón pretende asegurar una gran comunidad o gran familia de guardianes. Otra consecuencia es que para ellos no habrá propiedad o vivienda privadas.

(3) En 473c se propone la tercera “ola”. Platón advierte que esta ola puede sumergirnos en un mar de carcajadas: la ciudad debe ser gobernada por filósofos (o que los gobernantes se dediquen a la filosofía). Mientras estas dos actividades vayan por caminos separados, no hay esperanza para los hombres. ¿Pero de qué filósofo se trata? (474b) El filósofo verdadero es el que ama el espectáculo de la verdad (475e) y no del error o de la opinión. En el tramo final del libro desarrolla la distinción entre la ciencia y la opinión para señalar que el verdadero filósofo es quien, desde luego, transita el camino del conocimiento científico y se aleja de la mera opinión. Según la perspectiva de Platón, el rey-filósofo es el único que puede actuar sobre el orden de cosas existentes para poder iniciar una transformación hacia una ciudad justa.

Es bastante claro en qué sentido puede interpretarse la propuesta platónica como utópica. En efecto, la igualdad de hombres y mujeres (1), la comunidad de mujeres, hijos y bienes (2) así como el gobierno en manos de reyes-filósofos (3) parecen ser, a todas luces, propuestas absolutamente inalcanzables⁶. Cierta-

⁶ Muchos lo han considerado así: K. Popper, *The Open Society and its Enemies*, Princeton, Princeton University Press, 1963, L. Strauss, *The City and Man*, Chicago, Rand McNally, 1964, A. Bloom, *Plato's Republic, With an Interpretive Essay*, New York-London, Basic Books, 1968, S. Rosen, *Plato's Republic*, London, Yale University Press, 2005 y M. Schofield, *Plato*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Schofield es quien tiene la opinión más moderada puesto que defiende que las propuestas utópicas deben ser consideradas como una vía alternativa y especulativa creada con el fin de hacer frente a los problemas contemporáneos. A esta interpretación la llama “realismo utópico” (ivi, p. 203).

mente, desde el punto de vista de una sociedad patriarcal como la griega en general y la ateniense en particular, las olas (1) y (2) serían necesariamente consideradas como inviables. Y la inviabilidad resulta de la contraposición entre la propuesta y las condiciones culturales del pueblo griego. Por otra parte, la idea de un rey-filósofo parece absurda por el hecho de que no encontramos entre los gobernantes actuales personas inclinadas a la filosofía. Parece ser que el arte de gobernar y el arte de filosofar son actividades que no se dan conjuntamente: el gobernante real se encuentra en las antípodas del rey-filósofo y se acerca más a la figura del tirano. En efecto, el gobernante real ama el poder y lo persigue por sobre todas las cosas mientras que el rey filósofo propuesto persigue el conocimiento antes que el poder. La quimera consiste en proponer un gobernante que no desea realmente serlo.

Platón advierte la contraposición entre el estado de cosas actual y su propuesta, a la que ha caracterizado como siendo un modelo (*παράδειγμα*) del buen Estado que ha sido construido con palabras (472c, e). Platón también advierte que la naturaleza de la praxis alcanza menos la verdad que las propias palabras y el pensamiento (473a). De este modo, la ciudad-paradigma que se describe no puede realizarse plenamente en los hechos, cosa que es imposible, sino que la ciudad sensible debería aproximarse lo más posible al modelo, y ello sería suficiente (473a-b)⁷.

Para cerrar esta sección, quisiera enfatizar que todo el diálogo está marcado por la tendencia utópica que busca el conocimiento de la justicia en sí para poder alcanzar la felicidad (plano individual) y una sociedad lo más perfecta posible (plano colectivo). Quienes han argumentado contra Platón han perdi-

⁷ Vegetti propone que la platónica es una utopía de “reconstrucción” que se caracteriza no como una evasión de la realidad sino como un fin que es legítimo perseguir: tal fin es deseable y, *a fortiori*, posible (lo irrealizable no es deseable). La utopía es también un mito que resulta de la imaginación: un acto de la imaginación que nos aparta de la existencia cotidiana (cfr. M.F. Burnyeat, *Utopia and Fantasy: the Practicability of Plato's Ideally Just City*, in *Psychoanalysis, Mind and Art*, ed. by J. Hopkins, A. Savile, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 175-187) y que permite proyectar una sociedad constituida de un modo distinto y mejor (cfr. Schofield, *Plato*, cit., p. 199) (Cfr. M. Vegetti, *Un paradigma in cielo. Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 162-163).

do de vista que la propuesta de Platón es una forma posible de canalizar la tendencia utópica, pero no la única. En este sentido, su propuesta tiene un fuerte trasfondo metafísico que no es condición necesaria para que haya reflexión utópica. De este modo, creo que es conveniente escindir la presencia general de esta tendencia utópica de una forma concreta de proponer una utopía en palabras como hace Platón.

III. Política II de Aristóteles y las críticas a Platón

Quisiera comenzar esta sección con una cita de la *Ética a Nicómaco* para poder enfatizar un aspecto clave de la crítica que Aristóteles realiza a Platón en *Pol. II*:

Pues, mientras estas opiniones merecen crédito, la verdad es que, en los asuntos prácticos, se juzga por los hechos y por la vida (ἐκ τῶν ἔργων καὶ τοῦ βίου κρίνεται), ya que en éstos son lo principal. Así debemos examinar lo dicho refiriéndolo a los hechos y a la vida, y aceptarlo, si armoniza con los hechos, pero considerándolo como simple teoría (λόγους), si choca con ellos. (*EN X 8, 1179a 8-13*, trad. de Pallí Bonet)

Estas afirmaciones son frecuentes en el *corpus* aristotélico y apuntan a criticar a autores como los pitagóricos, Platón y otros más que han elaborado teorías dejando de lado los fenómenos. Esta premisa de trabajo, que es fácil de comprender cuando se trata de fenómenos celestes e incluso con los fenómenos de la biología, se aplica también al terreno de la filosofía práctica donde la referencia empírica está compuesta por las acciones y la vida humana (ἐκ τῶν ἔργων καὶ τοῦ βίου). Como ya se sospecha, Aristóteles entenderá que la propuesta de *República V* se aleja precisamente de los hechos de la vida humana y, al carecer de sustento, acaba por convertirse en una mera teoría (un mero *lógos* sin fundamento).

Por otro lado, *Política II* tiene una finalidad específica: evaluar cuál es la mejor comunidad política. Aristóteles explícitamente dice que hay que realizar esta investigación porque los regímenes actuales no son buenos⁸. Esta afirmación es relevante

⁸ «ἀλλὰ διὰ τὸ μὴ καλῶς ἔχειν» (1269b 34-35). En *Ética a Nicómaco X 1180b 30*

porque informa una constatación clave como es el hecho de que en la actualidad las formas de gobierno, sus leyes o constituciones, no son buenas. Este hecho despierta entonces la tendencia utópica que mueve a buscar una alternativa en las leyes o en la forma de gobierno para poder organizar mejor el estado. Para ir hacia su meta, Aristóteles entiende que previamente debe realizar un estudio de (i) los regímenes políticos existentes y (ii) de aquellos que han sido propuestos y que se presume han sido bien planteados (la *República* de Platón). No es un detalle menor que en la búsqueda del mejor estado posible se tomen como modelos de estudio regímenes existentes y regímenes propuestos (nosotros diríamos “regímenes ideales”). Después de todo, si los regímenes actuales no son buenos, es probable que en las propuestas realizadas por otros existan elementos que puedan ser útiles para la elaboración de la propia propuesta. El espíritu crítico de la tendencia utópica se vale, de este modo, tanto de lo real y existente como de aquellas propuestas imaginadas.

Más allá de la justicia de Aristóteles con Platón y de la fortaleza de sus argumentos (lo que sería objeto de una discusión distinta y más amplia), me interesa enfatizar ahora un elemento común presente en ellos que consiste en objetar la propuesta platónica por una cierta “impracticabilidad”. Éste ha sido, en efecto, un temor que el propio Platón previó cuando propuso al rey-filósofo como el único capaz de llevar a cabo las medidas propuestas. Pero la objeción aristotélica no apunta a la dificultad de aplicar las “olas” sino que apunta a una disonancia entre lo que Platón propone y la propia naturaleza humana: los seres humanos son de tal clase que la propuesta de Platón está condenada al fracaso. Ese aspecto se enfatiza cuando Aristóteles dice que en los hombres hay maldad, que las empresas compartidas producen desacuerdos, que el incesto es aborrecible, que los hombres cuidan más lo propio que lo común, etc.⁹ La

ss Aristóteles se queja de que los gobernantes son tales en virtud de una práctica y experiencia antes que en razón de poseer un conocimiento teórico. Señala también la necesidad de emprender una investigación sobre las constituciones y leyes existentes para ver qué salva y qué condena a las ciudades (1181b 17).

⁹ Las críticas se encuentran en *Pol.* II 2-5. Por razones de espacio no puedo reproducirlas, pero una lectura de estos pasajes pondrá de manifiesto el carácter que

tendencia utópica condujo a Platón a elaborar sus “olas” siendo crítico del estado de cosas de su tiempo pero dejando de atender a aspectos de la naturaleza humana que no van a cambiar según cambie la ley. A su vez, podemos encontrar en Aristóteles la misma tendencia utópica puesto que él se atreve a pensar en una sociedad mejor, en una constitución mejor, pero tal constitución debe tener en cuenta estos hechos para poder ser valorada positivamente. Podemos también sostener que según Aristóteles la tendencia utópica tiene que verse “refrenada” por un apego a la posibilidad real de su concreción.

IV. *Aristóteles, vida práctica y utopía*

En esta sección final avanzamos sobre la propuesta utópica de Aristóteles y, para ello enfatizamos tres cruces: 1. ciudad feliz y vida feliz; 2. vida feliz y filosofía; 3. filosofía y tendencia utópica. Veremos algunos pasajes de *Política* VII y del *Protréptico*.

1. Ciudad feliz y vida feliz. *Pol.* VII 1 comienza con la indagación sobre el mejor régimen con la aclaración de que no es posible avanzar sin tener en claro cuál es el modo de vida preferible. La vida feliz consta de tres tipos de bienes: los externos, los del cuerpo y los del alma. Rápidamente Aristóteles muestra que los dos primeros dependen, en última instancia, del tercero¹⁰. Por ello concluye que cada individuo es feliz cuando posee la virtud y la prudencia y actúa de acuerdo con ellas y, entonces:

[...] la mejor ciudad es aquella que es feliz y a la que le va bien. Es imposible que le vaya bien a quienes no realizan acciones buenas: no existe ninguna obra buena, ni de un hombre ni de una ciudad, que se halle separada de la virtud y la prudencia. La valentía, la justicia y la prudencia en la ciudad son del mismo poder y de la misma especie que en cada uno de los seres humanos que son llamados justos, prudentes y moderados. (*Pol.* VII 1, 1323b 29 ss, trad. G. Livov con modificaciones)

De este modo, Aristóteles recupera lo elaborado en la *Ética a Nicómaco* sobre la felicidad humana y su conexión con las

tienen y hará más evidentes mis palabras sobre ellas.

¹⁰ Los bienes exteriores se adquieren a través de las virtudes. Los del cuerpo dependen de llevar una vida armoniosa, *i.e.*, virtuosa. (cf. *Pol.* VII 1, 1323a 23 ss).

virtudes. La conclusión es que vida feliz y ciudad feliz son conceptos interdependientes si se busca el mejor régimen posible. Ahora bien, ha quedado sin resolver un problema en relación con la vida virtuosa: ¿cuál debemos entender que es mejor: la vida política y práctica o la vida contemplativa?

2. Vida feliz y filosofía. En *Pol.* VII 3 se ponen las dos alternativas para la vida acompañada de virtud: (i) la vida política y (ii) la vida contemplativa. Quienes afirman la vida política rechazan la vida contemplativa porque quien no realiza acciones no puede ser feliz mientras que quienes rechazan la vida política menosprecian los honores. Aristóteles afirma que ambas posiciones aciertan y se equivocan. A favor de la vida política argumenta que la felicidad es una actividad y que el hombre justo y prudente es quien realiza acciones de tal clase. A favor de la vida contemplativa se enfatiza la libertad que tiene el filósofo. El examen de estas dos opiniones le permite a Aristóteles integrar ambas propuestas en una única solución:

Si lo dicho se halla correctamente expresado, y debe considerarse que la felicidad consiste en la acción buena, entonces la mejor vida es la práctica, tanto en común, para el conjunto de la ciudad, como para el individuo. Pero la vida práctica no necesariamente está orientada hacia otros (tal como creen algunos), ni los únicos pensamientos prácticos son aquellos que se orientan hacia los resultados de las acciones, sino que lo son mucho más las teorías y los pensamientos que tienen el fin en sí mismo. Pues el fin es la buena acción, de modo que también es cierta acción. (*Pol.* VII 3, 1325b 14-21)

Como se observa, Aristóteles entiende que la vida feliz a nivel individual y colectivo es la misma: la vida práctica. Pero la aclaración subsiguiente es interesante porque amplía el sentido de “lo práctico” para incluir también la contemplación teórica. En efecto, hay un pensamiento que es de carácter práctico pero que, sin embargo, no está orientado a la acción sino que se ocupa de la ética y la política en un sentido teórico. La vida filosófica, si así podemos llamar a la vida contemplativa, tiene entonces como objeto de su reflexión no sólo los objetos de estudio puramente teóricos sino que también incluye objetos teóricos de orden práctico propios de la ética y la política. Éstos son también “teoría pura”, pero con la salvedad de que pueden tener un uso

práctico concreto. La vida feliz es entonces una vida filosófica (contemplativa pero también práctica).

3. Filosofía y tendencia utópica. Para cerrar esta sección, quiero vincular la noción de filosofía como reflexión teórica y práctica con el concepto de “tendencia utópica”. En el *Frg.* 8 del *Protréptico* Aristóteles señala que lo que nos sirve de sustento cotidiano, es decir, el cuerpo y las cosas relativas a él son como instrumentos para la vida y, en cuanto tales, deben ser bien utilizados para que no se vuelvan contrarios a nosotros mismos. En efecto, es posible que maltratemos nuestro cuerpo o que utilicemos de mala manera las cosas necesarias para su mantenimiento. De aquí Aristóteles infiere una exhortación a la filosofía: «Por tanto, es preciso amar la ciencia, adquirirla y emplearla adecuadamente, pues gracias a ella dispondremos bien todas estas cosas. En consecuencia, debemos filosofar, si hemos de actuar políticamente con rectitud y vivir nuestra propia vida provechosamente» (*frg.* 8). Se debe desear el conocimiento porque a través suyo tendremos buen gobierno sobre el cuerpo y los bienes externos. Así, cultivar la filosofía es condición para obrar correctamente en la política tanto como en nuestra vida particular¹¹. De raíz socrático-platónica¹², este argumento muestra la importancia de la investigación teórica acerca de las cosas humanas con un espíritu crítico para poder luego ordenar las acciones de la vida. Por estas razones, se observa que en esta tradición la tendencia utópica es una parte intrínseca de la filosofía en la medida en que de ella depende poder gobernar los bienes necesarios para una vida feliz.

Conclusiones

Nuestra hipótesis de lectura para iniciar este viaje fue la conexión entre reflexión filosófica y reflexión utópica y, para ello, asumimos que en la filosofía está presente lo que hemos llamado “tendencia utópica”. Como en todo viaje, hubo que hacer un re-

¹¹ La misma tesis se defiende en *Pol.* VII 1, 1323a 23 ss.

¹² Cfr. Berti para una opinión semejante (Aristóteles, *Protreptico. Esortazione alla filosofia*, a cura di E. Berti, 2ª ed., Novara, De Agostini Scuola, 2008, p. XXX).

corte y por ello utilizamos como textos la exposición de Platón en *Rep.* V y las respuestas de Aristóteles en *Política* II y VII. En la primera sección distinguimos lo específico de la utopía filosófica respecto de las utopías literarias. Luego nos detuvimos en algunos de los temas más provocadores de la utopía platónica expuestos en *Rep.* V. Como dice el epígrafe, Platón elaboró un paradigma en el cielo (*Rep.* IX 592b) para concebir la mejor ley posible para el estado pero especialmente para grabar en el alma la justicia y que, así, pueda el hombre volver su vida justa y feliz. En la tercera parte reflexionamos sobre las críticas de Aristóteles en *Pol.* II que muestran su desacuerdo con la propuesta platónica pero dejamos en claro que él también está buscando el mejor régimen posible. Su crítica no es a la tendencia utópica sino a la construcción teórica lograda por Platón. Finalmente, en la sección IV mostramos que también en Aristóteles está presente la tendencia utópica. La conexión que Aristóteles establece entre la vida feliz, la ciudad feliz y la filosofía nos permite afirmar que en esta tradición platónico-aristotélica está presente, necesariamente, la tendencia utópica que nos impele a buscar una mejor forma de vida. *Philosophetéon* (φιλοσοφητέον), debemos filosofar, tal es la exhortación aristotélica en el *Protréptico* que sintetiza el espíritu de esta tradición y, creemos, de la filosofía en general.

Bibliografía

Fuente

- Aristóteles, *Política*, tr. C. García Gual, A. Pérez Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1986
- , *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, tr. J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1998
- , *Fragmentos*, tr. Á. Vallejo Campos, Madrid, Gredos, 2005
- , *Protreptico. Esortazione alla filosofia*, a cura di E. Berti, 2ª ed., Novara, De Agostini Scuola, 2008
- , *Protréptico*, tr. S. González Escudero, «Eikasía. Revista de filosofía», XXX, 2010, pp. 1-22
- , *Política*, tr. G. Livov, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015
- Platón, *República*, tr. C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1982

Complementaria

- Benhabib S., *Critique, norm and utopia*, New York, Columbia University Press, 1986
- Bertelli L., *L'utopia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, I.1: *La produzione e la circolazione del testo. La polis*, 1992, pp. 493-524
- Bloom A., *Plato's Republic, With an Interpretive Essay*, New York-London, Basic Books, 1968
- Burnyeat M.F., *Utopia and Fantasy: the Practicability of Plato's Ideally Just City*, in *Psychoanalysis, Mind and Art*, ed. by J. Hopkins, A. Savile, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 175-187
- Dawson D., *Cities of the Gods. Communist Utopia in Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1992
- Gamero Cabrera I., *Utopía immanente, utopía trascendente y utopía trascendental*, «Daimon. Revista Internacional de Filosofía», Suplemento 4, 2011, pp. 347-356
- García Soto L., *Fragmentos de una utopía real: Aristóteles y la democracia ateniense*, «Daimon. Revista Internacional de Filosofía», Suplemento 4, 2011, pp. 255-263
- Helmer É., *La ciudad realizable de Platón: el uso racional de las creencias y de la imaginación en la política*, «Hypnos», XXVIII, 2012, pp. 139-156
- Jackson M., *Designed by Theorists: Aristotle on Utopia*, «Utopian Studies», XII, 2, 2001, pp. 1-12
- Morrison D.M., *The Utopian Character of Plato's Ideal City*, in *The Cambridge Companion to Plato's 'Republic'*, ed. by G.R.F. Ferrari, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 232-255
- Popper K., *The Open Society and its Enemies*, Princeton, Princeton University Press, 1963
- Rosen S., *Plato's Republic*, London, Yale University Press, 2005
- Schofield M., *Plato*, Oxford, Oxford University Press, 2006
- Sissa G., *Cités de parole. Athènes, Nephelokokkugia et kallipolis*, in *Genèses de l'acte de parole. Dans le monde grec, romain et médiéval*, éd. par B. Cassin, C. Lévy, Turnhout, Brepolis, 2011, pp. 185-209
- Strauss L., *The City and Man*, Chicago, Rand McNally, 1964
- Trousseau R., *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979
- Vegetti M., *Un paradigma in cielo. Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2009

Sara Pavan

Storia dei viaggi utopici. Platone e Aristotele

Dei molti viaggi possibili, reali o immaginati, che costellano la storia del pensiero, particolare fascino ha esercitato nel corso dei secoli il viaggio verso mondi non semplicemente immaginati ma migliori e, in quanto tali, a cui aspirare. Si tratta dei viaggi narrati nel genere cosiddetto dell'utopia. In questo senso la narrazione utopica si configura come un vero e proprio viaggio dell'autore, e del lettore, verso la terra dell'utopia.

In questa sede ci si propone di andare all'origine di questo fortunato genere letterario e definire il ruolo delle cosiddette "utopie" e dei viaggi di Platone e Aristotele rispetto alla storia del genere stesso. In particolare, si intendono definire punti di contatto e differenza tra la *καλλίπολις* platonica e i racconti utopici moderni. Successivamente si analizza la posizione di Aristotele rispetto al maestro nella costruzione di un assetto politico: *contra* Mumford, che ritiene anche il progetto aristotelico riconducibile al genere utopico e omogeneo a quello del maestro¹, si evidenziano gli elementi di discontinuità tra Platone e Aristotele, mettendoli poi entrambi a confronto con la storia dell'utopia.

Occorre cominciare il nostro viaggio cercando di definire cosa si intenda per "utopia".

Come noto, si tratta di un neologismo coniato da Thomas More solo all'inizio del XVI secolo, dunque ben dopo la redazione della *Repubblica* platonica la cui *καλλίπολις* è posta alle

¹ L. Mumford, *The Story of Utopias*, New York, Boni and Liveright, 1922 (tr. it. R. D'Agostino, *Storia dell'utopia*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 35-36). Per la storia del genere, cfr. anche J. Ferguson, *Utopias of the Classical World*, London, Thames and Houdson, 1975.

origini del genere. Il termine latino *Utopia* è utilizzato da More per indicare l'isola che è meta del viaggio del protagonista, Raffaele Itlodeo. Esso gioca con una fittizia etimologia greca: οὐ oppure εὖ τόπος, non posto o posto buono: si riferisce dunque a un luogo che non si trova da nessuna parte oppure, e al contempo, a un posto buono e quindi desiderabile². Questo luogo che viene descritto non è altro che la forma prescelta dagli autori per formulare «un assetto politico, sociale, religioso che non trova riscontro nella realtà ma che viene proposto come ideale e come modello»³.

Il secondo elemento che accomuna i luoghi utopici nel *topos* letterario è il viaggio: narrato o implicito, permette al protagonista di visitare l'οὐ/εὖ τόπος e riportarne i racconti alla sua terra d'origine. Così la terra immaginata diventa un modello di cambiamento al quale la società dovrebbe ispirarsi per migliorare se stessa. Una dinamica che si ripete nella descrizione di questi viaggi è il fatto che il protagonista della narrazione dovrà rigorosamente ritornare nella terra natia con l'obiettivo di riportare e poi attuare, nel limite delle condizioni di possibilità, quanto visto in patria.

Il genere dell'utopia ha un periodo di grande popolarità che segue la pubblicazione dello scritto di More e arriva sino all'epoca contemporanea, anche se subisce talvolta mutazioni o adattamenti, come nelle sue variazioni distopiche più adatte alle necessità narrative e al messaggio delle narrazioni novecentesche e successive. Molti scrittori e filosofi sono rimasti affascinati da questo motivo e l'hanno riproposto, poi anche in chiave distopica: da Thomas More a Tommaso Campanella, da

² Sull'ambiguità ricercata dallo stesso More nell'uso di questo termine e sulla sua genesi (inizialmente era infatti chiamata *Nusquama*), cfr. C. Quarta, *La "Repubblica" di Platone: utopia o stato ideale?*, «Idee», XXII, 1993, pp. 103-115: 104-105.

³ Si riprende la definizione proposta dall'enciclopedia Treccani (<<https://www.treccani.it/enciclopedia/utopia/>>), non diversa dalla definizione fornita da altri dizionari o enciclopedie (cfr. p. es. N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 2006). Si aggiungono poi alcune sfumature del termine, in negativo («talvolta assunto con valore fortemente limitativo, modello non realizzabile, astratto») altre volte in positivo («sottolinea la forza critica verso situazioni esistenti e la positiva capacità di orientare forme di rinnovamento sociale») <<https://www.treccani.it/enciclopedia/utopia/>>, cit.

Jonathan Swift a Herbert G. Wells e Aldous Huxley. Lo schema resta pressoché invariato in tutta la produzione riconducibile all'utopia successiva a More: anche nelle produzioni più recenti e di segno opposto, come la distopia del 1984 orwelliano, c'è il racconto d'un luogo lontano che arriva al lettore presente, ammonendolo⁴ (anche se ovviamente la Londra del 1984 è lontana nel tempo, non nello spazio⁵, e costituisce un controesempio da replicarsi in negativo).

Nonostante la cronologia marchi con precisione la nascita del genere con More, che conì il termine, quando ci si avvicini a testi che delineano la storia dell'utopia spesso il primo riferimento è antecedente di molti secoli: il genere utopico è infatti fatto tradizionalmente risalire a Platone, e trova successive incursioni anche medievali (per esempio ne *La città del sole* di Campanella). Questa tendenza a retrodatare il genere sicuramente non avviene completamente a torto: lo stesso More si è ispirato alla *Repubblica* platonica. Tuttavia è opportuno indagare più a fondo l'opera platonica anche solo per saggiare l'opportunità dell'applicazione anacronistica del termine "utopia" in riferimento alla *καλλίπολις*, saggiando i punti di contatto e di differenza⁶.

La storia della *καλλίπολις* narrata dal personaggio Socrate nel dialogo platonico è nota: la "città bella"⁷ viene descritta da Socrate per mostrare ai suoi interlocutori un esempio di città-stato perfettamente organizzata nella quale viga la giustizia, tema in-

⁴ Anche nelle distopie che non lasciano speranze di redenzione, infatti, bisogna supporre una funzione minima di monito sul presente, per il solo fatto d'esser state scritte e pubblicate, quasi con effetto catartico. Cfr. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.

⁵ Nei casi in cui il differimento sia temporale e non spaziale in determinate condizioni si preferisce talvolta parlare di "ucronia", come nel caso de *La svastica sul sole* di P.K. Dick.

⁶ In questo testo si tralascia di parlare del mito di Atlantide e in particolare della descrizione fornitane da Platone in *Timeo* e *Crizia*, sia per motivi di spazio che per la difficoltà nel leggere e interpretare quei testi, il secondo dei quali (volutamente?) interrotto. Per approfondire, cfr. P. Vidal-Naquet, *Atlantide. Breve storia di un mito*, tr. it. R. Di Donato, Torino, Einaudi, 2006, in particolare cap. 1, pp. 3-23. Ugualmente distanti porterebbe la discussione di Magnesia, la città delle *Leggi*, o dell'età di Crono e quella di Zeus del *Politico* platonico.

⁷ Questa la traduzione letterale del termine *καλλίπολις*, dove *καλός* è aggettivo che indica al contempo ciò che è bello ma anche buono.

torno al quale ruotano tutti e dieci i libri che compongono la *Repubblica*.

Un primo rilievo, rispetto al concetto di utopia moderna precedentemente delineato, mostra che nel disegno platonico manca la cornice del viaggio (nonostante il contesto dialogico potrebbe favorirne l'inserimento). Non è tanto un viaggio narrato quanto piuttosto, esplicitamente, un'ipotesi che altro non è che un espediente per permettere a Socrate di sviluppare il discorso sulla giustizia e l'ingiustizia mostrandone un'istanziazione dopo le difficoltà nel darne una definizione. Questo avviene nonostante il tema del viaggio verso una terra migliore non manchi nella tradizione greca: altre narrazioni come l'omerica Isola dei Feaci o l'età dell'oro di Esiodo raccontano di città immaginarie e beate dislocate altrove nello spazio o nel tempo. Eppure è la città platonica a cui More si ispira e che è inserita all'inizio della storia dell'utopia. Questo perché una delle caratteristiche più importanti dell'utopia e, parallelamente, del suo antecedente *καλλίπολις*, non è tanto il differimento rispetto al "qui e ora" di chi scrive, quanto il fine per il quale si riporta il racconto che si istanzia nel ruolo regolativo e di auspicata influenza sul presente che viene assegnato alla descrizione di questa città. La *Repubblica* platonica ha un preciso progetto anche politico, assente nei racconti mitici che la precedono. Nello specifico è proprio questo l'elemento che segna il punto di rottura rispetto ad altri racconti coevi: Platone aspira ad apportare cambiamenti nel presente, non a rimembrare una mitica età dell'oro.

A proposito dei cambiamenti da apportare nel presente, poi, in Platone si possono individuare alcune condizioni minime che li permettono, che sono tali da offrire una mediazione tra il piano meramente descrittivo e quello esplicitamente normativo⁸.

⁸ Cfr. anche Plato. *Resp.* 471c4-e6 e soprattutto F. Zuolo, *Platone e l'efficacia. Realizzabilità della teoria normativa*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2009, p. 47. Tanto nell'uso dei termini quanto nell'analisi del confronto tra la teoria dell'efficacia e il livello della prescrizione pura nella *Repubblica* sono largamente debitrice all'intera analisi di Zuolo, con la quale mi trovo d'accordo in molti punti: lo cito solo qui, evitando di riportarlo in seguito. In accordo con lui e con ulteriori approfondimenti, cfr. anche l'indispensabile M. Vegetti, "Un paradigma in cielo". *Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 161-168.

Egli afferma infatti che basterebbe una piccola modifica per permettere a una città di approssimarsi alla *καλλίπολις*:

Dopo di che, a quanto pare, dobbiamo tentare nella nostra ricerca di metter in luce quale mai sia l'errore praticato nelle città attuali, a causa del quale non hanno questa forma di governo; e quale sia il cambiamento minimo grazie a cui una città potrebbe avvicinarsi a questo tipo di costituzione – meglio se si tratta di cambiare una sola cosa, se no due, o comunque quanto più possibile ridotte di numero e limitate quanto alla forza [...] con un solo cambiamento, dissi, possiamo secondo me mostrare che la città si trasformerebbe; certo non piccolo né facile, però possibile⁹.

Questo cambiamento è proprio ciò che mette alla prova la narrazione con quella che Zuolo, commentando questi passi, ha chiamato teoria dell'efficacia: ai conti con la storia, è necessario che il cambiamento da apportare sia piccolo e graduale, per permettere alla *πόλις* di approssimarsi alla *καλλίπολις* evitando di relegare quest'ultima a un piano irrealizzabile. Alla teoria dell'efficacia, che tiene conto delle condizioni concrete dell'azione, aggiunge un livello puramente prescrittivo, ma possibile anch'esso: anche se improbabile, ci sono due condizioni che permettono alla *καλλίπολις* di esistere, da qualche parte. E la possibilità della sua esistenza è importante, poiché dona autorevolezza all'intera narrazione socratica.

Dire che è impossibile che si realizzi una di queste due possibilità o entrambe, io affermo essere privo di ogni razionale giustificazione. Se così fosse, saremmo giustamente derisi, perché non faremmo che parlare di pii desideri [...] la costituzione da noi descritta è esistita o esiste o almeno esisterà. Non è infatti impossibile che essa si realizzi, e noi non andiamo dicendo cose impossibili: difficili sì, di questo anche noi conveniamo¹⁰.

Dunque, anche il livello più puramente normativo non è ritenuto da Platone impossibile. Due sono, in questo caso, le pur improbabili condizioni di realizzabilità: che i filosofi siano al governo e che la città acconsenta a sottomettersi loro, oppure che coloro i quali governano la città divengano filosofi.

⁹ Plato. *Resp.* 473b4-c4. La traduzione, come le seguenti dell'opera, è tratta da Platone, *La Repubblica*, tr. it. M. Vegetti, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁰ Plato. *Resp.* 499b1-d6.

È a questo livello che si rintracciano gli elementi che maggiormente accomunano la *καλλίπολις* platonica al concetto moderno di utopia: la sua collocazione su un piano spaziale e/o temporale diverso, un non luogo distantissimo. Con la precisazione però, minima ma rilevante, rispetto all'utopia moderna: che lo scarto tra narrazione e esistente non è solamente immaginativo e funzionale al racconto, ma *καλλίπολις* in quanto possibile “è esistita, o esiste, o almeno esisterà”¹¹. Al contrario l'Utopia descritta da More è esplicitamente inventata e fantastica, e ugualmente lo sono tutti i luoghi descritti nel genere utopico, così come si è visto nella sua definizione.

* * *

Queste, dunque, le caratteristiche della *καλλίπολις* platonica, utopia per il suo carattere normativo ma, al contrario delle utopie moderne, realizzabile sia in quanto tale, pur nell'improbabilità di tale evenienza, sia riportabile nel contesto concreto nel quale il racconto è riportato, mediante cambiamenti più piccoli.

Rispetto al quadro delineato, come si pone l'allievo di Platone, Aristotele?

Alcuni, come Mumford, tendono a ritenere che anch'egli abbia delineato un progetto utopico dalle caratteristiche simili a quello platonico. Ma quella della continuità tra i due autori non sembra una proposta soddisfacente: come è stato già dimostrato da altri¹² e come spesso avviene tra questa coppia maestro-allievo, è Aristotele stesso a segnare esplicitamente lo scarto tra le costruzioni ideali di Platone rispetto alle costituzioni storicamente esistenti e rispetto al suo progetto, non risparmiandogli osservazioni critiche. A partire dalle osservazioni sviluppate a proposito dei modelli sia immaginati, come quello platonico,

¹¹ P. es. Quarta (Quarta, *La "Repubblica" di Platone: utopia o stato ideale?*, cit.) ritiene (come Mumford) che la *Repubblica* sia da assimilarsi al genere utopico, ma in senso opposto rispetto a Mumford: per lui *καλλίπολις* è utopia come nozione in contrapposizione a quella di stato ideale e proprio in quanto tale caratterizzata dalla realizzabilità.

¹² L. Bertelli, *L'utopia greca*, in *Storia delle idee economiche, politiche e sociali*, diretta da L. Firpo, 6 voll., Torino, UTET, I: *L'antichità classica*, a cura di L. Bertelli et al., con un'introduzione generale di L. Firpo, Torino, UTET, 1982.

che storicamente esistenti, Aristotele formula una sua controproposta in *Pol.* VII-VIII che però rifiuta esplicitamente la descrizione di una dimensione ideale come lui ritiene essere quella platonica. Aristotele forse non sarebbe d'accordo nel dire che presenta ai suoi lettori un modello: descrive piuttosto la società migliore possibile entro le migliori condizioni possibili.

Lo scarto della posizione aristotelica rispetto al progetto platonico è esplicitato chiaramente con la critica a ben quattro forme di costruzioni che Aristotele definirebbe “utopiche”¹³: accanto alla καλλίπολις della *Repubblica*, si trovano le costituzioni delle *Leggi*, di Falea di Calcedone e di Ippodamo di Mileto. La costituzione alla quale Aristotele è interessato deve essere corretta e utile¹⁴, contrariamente ai progetti platonici e alle altre costituzioni utopiche presentate: secondo lui è la correttezza senza utilità a generare “utopie” inutili come quella della *Repubblica*. Rispetto all’utopia Aristotele propone un programma politico fondato sulla concretezza e realizzabilità: «ora, bisogna formulare ipotesi conformi all’augurabile, non certo impossibili»¹⁵.

Aristotele accusa la καλλίπολις¹⁶ di porre condizioni non realizzabili e le stesse osservazioni generali vengono rivolte alle *Leggi* e alle altre costruzioni utopiche di Falea e Ippodamo¹⁷. In particolare, relativamente alla città della *Repubblica*, la critica aristotelica si sviluppa in modo puntuale e riguarda, per esempio, il numero di cittadini e le condizioni del territorio. Ogni punto critico sollevato in questa fase trova precisa risposta nel modello di costituzione migliore che proporrà al termine della *Politica*, che si preoccupa di porre condizioni specifiche ma al

¹³ Sviluppato in Aristot. *Pol.* II. Ovviamente mi riferisco qui alla sfumatura negativa del termine “utopia”, che lo Zingarelli indica come sinonimo di “illusione” (cfr. nota 3 del presente lavoro e Zanichelli, *Vocabolario della lingua italiana*, cit.).

¹⁴ Aristot. *Pol.* I 3, 1253b 15-17; II 1, 1260b 32-33, cfr. il commento che ne fa Pezzoli in Aristotele, *La politica. Libro II*, testo a cura di M. Curnis, introduzione, traduzione e commento di F. Pezzoli, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2012, p. 173.

¹⁵ Aristot. *Pol.* II 6, 1265a 17-18. La traduzione, come tutte le seguenti dell’opera, è tratta da Aristotele, *Politica*, a cura di C.A. Viano, Milano, Rizzoli, 2002.

¹⁶ Cfr. capp. 1-5 di *Pol.* II.

¹⁷ La cui costruzione si distinguerebbe solo per aver evitato la comunanza di donne e proprietà, cfr. Aristot. *Pol.* II 2, 1265a 1-10. Di segno opposto l’atteggiamento nei confronti delle *Leggi* nei libri VII-VIII.

contempo realistiche per la città¹⁸. L'equivalente del discorso utopico va ricercato, in Aristotele, nella discussione della costituzione migliore.

Consideriamo ora le cose dette come una premessa e, poiché abbiamo già considerato le altre forme di costituzione, incominciamo la trattazione che ancora ci resta da compiere con il chiederci quali presupposti si debbano ammettere per la fondazione di una città quale la auspichiamo. Non è possibile dar vita alla costituzione migliore senza mezzi adeguati. Perciò bisogna supporre che ci siano molte condizioni favorevoli nessuna delle quali tuttavia impossibile: esse possono concernere, per esempio, il numero di cittadini e la regione in cui la città dovrebbe sorgere¹⁹.

Dopo questa premessa Aristotele prosegue analizzando anzitutto la popolazione, in numero e qualità, e il terreno, discutendo delle sue caratteristiche migliori in partenza, che tuttavia possono essere o non essere presenti: ad esempio, si legge che sarebbe massimamente opportuno che il territorio su cui sorge la città fosse ricco di acqua, ma che se così non fosse il problema può essere ovviato mediante la costruzione di cisterne di raccolta dell'acqua piovana²⁰. Esistono, certo, anche delle condizioni minime imprescindibili, come la presenza di cibo o delle arti, senza le quali una città non può esserci²¹. Alla discussione dei ruoli del $\pi\lambda\eta\theta\omicron\varsigma$ e della loro distribuzione segue il trattamento del fine della costituzione e del suo ordinamento interno²², per poi tornare a nozioni molto pratiche relative al concepimento e educazione della prole, di pertinenza della famiglia²³ e della comunità, con dettagli anche relativi all'età dei genitori o alla stagione del concepimento, o al tipo di musica e di esercizi ginnici adeguati all'educazione. La discussione è molto tecnica e sempre ancorata alle condizioni fattuali.

Aristotele quindi, rispetto alla storia del genere utopico, si pone come critico rispetto al tipo di costruzione realizzata accu-

¹⁸ Un confronto puntuale si può leggere nello specchio presentato nell'introduzione di Pezzoli, che si può leggere in Aristotele, *La politica. Libro II*, cit., pp. 13-15.

¹⁹ Aristot. *Pol.* VII 4, 1325b 33-40.

²⁰ Ivi, 11, 1330b 2-7.

²¹ Ivi, 8, 1238b2-19.

²² Ivi, 13-16.

²³ Ivi, 17 ss.

sandola di astrattezza e irrealizzabilità. Per contro presenta non un progetto, quanto una serie di indicazioni che orientino verso la miglior costituzione a partire dalle condizioni date. Dunque quella delineata da Aristotele non è in alcun modo, almeno nei suoi intenti, un'utopia, ma anzi le si contrappone. Come è stato commentato «his is no Utopia. It is a Greek city-state wrought to the highest pitch of perfection: a discussion of practical detail is wholly in place»²⁴.

La posizione aristotelica è chiara, ma potrebbero essere sollevati due ordini di problemi.

In primo luogo, è lecito domandarsi quanto siano giustificate le critiche di Aristotele al modello platonico. Si è infatti avuto modo di vedere²⁵ che la *καλλίπολις* si propone come un modello da una parte sicuramente utopico ma dall'altra normativo e realizzabile: quantomeno nelle intenzioni, dunque, dovremmo forse ammettere una continuità tra i modelli proposti dai due filosofi, sottolineando come le critiche, concrete, mosse da Aristotele caratterizzino più le tipiche critiche mosse al genere tutto che a una effettiva differenza d'intenti.

La seconda questione riguarda il confrontarsi con i molteplici modelli di costituzione migliore che Aristotele presenta nel corso della *Politica*. Anzitutto bisogna riconoscere il dibattito relativo a quale sia la forma di costituzione migliore, tra quelle presentate nei libri centrali: si tratta forse della *παρβασιλεια*? Della costituzione dei *μέσοι*? E quest'ultima, è diversa dalla forma ibrida tra oligarchia e democrazia? Aristotele forse non è efficace quando deve essere propositivo. Ma anche se si considera unicamente la forma proposta in *Pol.* VII-VIII, come si è fatto sin ora in questo lavoro poiché è quello strettamente legato alle critiche alle costituzioni "utopiche" del libro II e quindi di maggior interesse per la ricostruzione del genere, si rileva che Aristotele propone un modello sì astratto ma che nelle sue intenzioni possa considerare ogni variabile concreta e a essa adattarsi. Tuttavia così facendo rimane relegato a dispensare delle linee guida:

²⁴ Ferguson, *Utopias of the Classical World*, cit., p. 88.

²⁵ Seguendo l'interpretazione proposta da Vegetti e da Zuolo (Vegetti, "Un paradigma in cielo". *Platone politico da Aristotele al Novecento*, cit.; Zuolo, *Platone e l'efficacia. Realizzabilità della teoria normativa*, cit.).

concretamente non costruisce nulla, rischiando o di rimanere impigliato in un progetto privo di concretezza, o di riproporre i medesimi errori dei quali accusava il suo maestro.

Bisogna conoscere quella [la costituzione] che si adatta meglio a tutte le città, perché la maggior parte degli scrittori di argomenti politici, se anche hanno detto alcune cose intelligenti, hanno sbagliato in ciò che poteva riuscire praticamente utile. Infatti non bisogna solo cercare la costituzione assolutamente migliore, ma anche quella che può essere realizzata e, di seguito, la più facile da realizzarsi e la più comune. [...] bisogna proporre un ordine che a partire da condizioni preesistenti sia persuasivo e possa instaurarsi [...] ²⁶.

Resta chiaro che per Aristotele narrare di Utopia non avrebbe alcun senso: si possono dare delle indicazioni generali, ma è sempre con la situazione attuale che bisogna necessariamente fare i conti. Il rischio, altrimenti, è quello di delineare un progetto di impossibile realizzazione, come secondo il suo giudizio è quello platonico.

* * *

In conclusione, l'analisi comparata delle due proposte, platonica e aristotelica, con il concetto di utopia moderna ha portato ad alcune osservazioni.

Anzitutto la proposta platonica ha sicuramente influenzato il genere moderno, ma con alcune precisazioni. In primo luogo, essa non presenta il motivo del viaggio, se non nella mente dell'autore, e in secondo luogo diversa è la realizzabilità della stessa immagine proposta. Come si è visto, il progetto platonico, almeno nelle intenzioni dell'autore, si configura non solo come un modello da imitare ma anche di per sé realizzabile: un'*utopia*, nelle parole di Vegetti, *progettuale* e, ancor più, *normativa*, dotata anche di una *teoria dell'efficacia*. Sull'efficacia tuttavia rimane allineato con More e i successori: a Utopia si può e si deve tendere.

Aristotele, invece, si pone come critico esplicito delle istanze utopiche proposte da Platone con delle osservazioni non dissimili a quelli di altri critici del genere: come l'accezione negativa

²⁶ Aristot. *Pol.* IV 1, 1288b 34-39.

stessa che può assumere nel nostro linguaggio il termine “utopia”, per lui si tratta di costruzioni ideali e prive di fondamento, a cui obietta le condizioni di possibilità del modello della *καλλίπολις*, facendone un *non luogo* dell'impossibile. Il progetto aristotelico si contrappone esplicitamente a quello platonico e se certamente non propone una utopia manca, al contempo, di ampiezza di orizzonti e efficacia delle proposte che sono invece possibili quando si sogni Utopia.

Bibliografia

- Aristotele, *Politica*, a cura di C.A. Viano, Milano, Rizzoli, 2002
- , *La politica. Libro II*, testo a cura di M. Curnis, introduzione, traduzione e commento di F. Pezzoli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012
- Bertelli L., *L'utopia greca*, in *Storia delle idee economiche, politiche e sociali*, diretta da L. Firpo, 6 voll., Torino, UTET, I: *L'antichità classica*, a cura di L. Bertelli *et al.*, con un'introduzione generale di L. Firpo, Torino, UTET, 1982, pp. 471-474
- Ferguson J., *Utopias of the Classical World*, London, Thames and Houdson, 1975
- Mumford L., *The Story of Utopias*, New York, Boni and Liveright, 1922 (tr. it. R. D'Agostino, *Storia dell'utopia*, Milano, Feltrinelli, 2017)
- Muzzioli F., *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007
- Platone, *La Repubblica*, tr. it. M. Vegetti, Milano, Rizzoli, 2007
- Quarta C., *La “Repubblica” di Platone: utopia o stato ideale?*, «Idee», XXII, 1993, pp. 103-115
- Vegetti M., *“Un paradigma in cielo”. Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2016
- Vidal-Naquet P., *Atlantide. Breve storia di un mito*, tr. it. R. Di Donato, Torino, Einaudi, 2006
- Zingarelli N., *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 2006
- Zuolo F., *Platone e l'efficacia. Realizzabilità della teoria normativa*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2009

Sitografia

<<https://www.treccani.it/enciclopedia/utopia/>>

Marina Mascherini

Tra scienza e fantascienza: i viaggi nel tempo

1. *Sconfinare nello sconfinato*

Il tempo; tutti vorremmo oltrepassare i suoi confini e viaggiare letteralmente attraverso di esso, così da assistere agli eventi del passato, o inoltrarci nel futuro: da decenni tentiamo di realizzare questo sogno, ma oggi la scienza percorre “nuove” e “bizzarre” strade che, forse, ci aiuteranno a rispondere alle domande: è possibile viaggiare nel tempo? La scienza è davvero in grado di far cadere i muri tra presente, passato e futuro?

Siamo disorientati, disarmati nei confronti dell’infinita e paradossale varietà del cosmo; la paura, l’orrore, la meraviglia provate di fronte all’ignoto formano una composizione nella quale macchine impensabili non possono restare dietro le quinte. L’impressione di immensità che riesce a suscitare l’universo o, meglio, la sua reale immensità, si presenta come una sorta di sterminato, brulicante sfondo senza ritorno. Eppure, l’esigenza di muoversi verso il concreto si rintraccia proprio all’interno della pratica scientifica, il che segnala un mutamento nel rapporto tra uomo e tecnologia. “Sconfinare”, rompere i confini: la volontà dell’uomo di “oltrepassare i propri limiti”, le soglie tra presente, passato e futuro, i limiti del tempo, l’immensità dello spazio, la loro connessione e interconnessione, incarnano il tentativo di “fuggire dall’ordinario”. L’esigenza metamorfica dell’uomo che si vuole più potente, più forte, in definitiva più compiuto. Ci troviamo in un campo di ricerca in cui la piena conoscenza è data come obiettivo impossibile da raggiungere, ma nel quale, al contempo, le reali potenzialità dell’uomo diventano capaci di esprimersi.

Lo spazio si presenta indefinibile, fluido: ci troviamo alle prese con l'incontrastata libertà di movimento, ed è a questo movimento che vogliamo tendere lo sguardo, alla possibilità di "spaziare", rompendo i limiti del tempo, in un passato o in un futuro *liquidi*, apparenti.

La voracità e l'impatto delle nuove tecnologie sulla società e sulla vita quotidiana ci mostrano quanto la scienza sia progredita, un progresso in grado di annientare la "normalità" del quotidiano. È da qui che partiamo: dalle immense e illimitate possibilità della scienza e delle tecnologie, le quali, un giorno, potrebbero rendere concreto il desiderio dell'uomo di viaggiare e modificare il passato, il presente e il futuro, con il rischio di sgretolare la regolarità e la normatività dello spazio-tempo.

Dunque, la scienza e la filosofia possono aiutarci a comprendere alcuni dei segreti dell'universo, tuttavia ciò che il titolo del saggio vorrebbe suggerire è che accade spesso che, nel momento in cui ci scontriamo con l'insondabilità dello spazio e del tempo, sia la *fantascienza*¹, più che la scienza a proporre possibili soluzioni e soprattutto a garantire il successo dell'impresa e il ritorno del viaggiatore. Attualmente l'unica cosa che possiamo sostenere con certezza in tema di viaggi nel tempo è che a spingere l'azione del viaggiatore è la buona fantascienza, piuttosto che la filosofia, ad insegnarci qualcosa.

2. *Viaggiare nel tempo*

Space offers something that time does not: unconstrained freedom of movement. [...] not only are we able to move in all spatial directions, but we are free to move back and forth as we wish, and at different speeds. [...] There is a sense in which we are *captives* of time, but not of space².

¹ La fantascienza è un fenomeno culturale che ha assunto, in campo internazionale, dimensioni macroscopiche e che impegna un intreccio di questioni di enorme peso in campo scientifico. In quanto universo ricco ed affascinante di esperienze culturali, può divenire campo di ricerca e fonte di meditazioni.

² B. Dainton, *Time and Space*, 2nd ed., Oxford, Routledge Taylor and Francis Group, 2010, p. 121.

È possibile spostarsi senza vincoli nel tempo? Se fosse possibile tornare nel passato ed assistere agli eventi della storia, o viaggiare nel futuro e conoscere il nostro destino, pensate all'emozione che ne deriverebbe e al perturbamento che ci coglierebbe! Senz'altro questo è uno degli argomenti più discussi degli ultimi tempi; fisici, matematici e semplici divulgatori si affollano alla ricerca di possibili soluzioni, generando sempre più confusione. Per tentare di "dimostrare" la possibilità e dunque l'ammissibilità scientifica dei viaggi nel tempo o la loro totale impossibilità, è necessario prima di tutto comprendere la "natura del tempo".

Il tempo dipende da dove siamo e dal comportamento della terra. Se poniamo un orologio all'interno di un campo gravitazionale, man mano che ci avviciniamo alla sorgente della forza, l'orologio rallenta. La terra non è rigida, ma piuttosto una sorta di palla morbida che ogni giorno, quando le maree si alzano o si abbassano, si deforma, alzandosi o abbassandosi di circa 30 cm sotto i nostri piedi, a seconda della parte del globo in cui ci troviamo. Se prendiamo lo stesso orologio e lo alziamo di 30 cm, allontanandolo dal centro della terra, diminuendo, la forza gravitazionale farà accelerare l'orologio. Se proviamo a fare la stessa cosa con un orologio che segna il tempo a 17 cifre, possiamo osservare che giorno dopo giorno, l'orologio rallenta e riaccelera seguendo continuamente le deformazioni del globo. Anche se non percepiamo tali differenze, essendo infinitesimali, questo esempio ci offre la possibilità di comprendere come tempo e spazio siano saldamente collegati fra loro. Il fatto che la gravità rallenti il tempo costituisce la chiave di lettura di una delle forme di viaggio nel tempo.

Quando lasciamo un campo gravitazionale, il nostro tempo scorre con una frequenza diversa, questa differenza diviene ancora più grande se ci muoviamo a velocità elevate, il che significa che, grazie a macchine quali lo *Space Shuttle*, esiste già chi viaggia nel tempo. Per un cosmonauta che viaggia a più di 27.000 km orari fuori dal campo gravitazionale terrestre, il tempo scorre più lentamente che per noi, in più, dato che per lui il tempo aveva una frequenza diversa, possiamo ipotizzare che abbia viaggiato un quarantottesimo di secondo nel futuro.

Dunque, con la potenza necessaria per viaggiare ad una velocità simile a quella della luce, il nostro cosmonauta in viaggio da un anno, al suo ritorno scoprirebbe che, mentre lui è invecchiato solo di dodici mesi, sulla terra sono passati dieci anni.

Un giorno le tecnologie aereospaziali potrebbero portarci nel futuro, come accennato poc'anzi, ma è possibile fare il viaggio inverso e inoltrarci nel passato?

Forse non è del tutto impossibile, in fondo il passato è ovunque intorno a noi. Sean Carroll, fisico al *California Institute of Technology*, afferma con un certo grado di certezza che la maggior parte dei fisici tende ad assumere una posizione “eternalista”. Secondo questo punto di vista, l'intero universo quadridimensionale spazio-tempo è ugualmente reale. Tentiamo di spiegarlo. Noi esistiamo in diversi momenti, ma lo spazio-tempo è continuo e noi facciamo diverse esperienze e diversi movimenti nel tempo. Il futuro non diviene reale con il trascorrere del tempo, ma esiste contemporaneamente al passato e al presente. Se è così, se tutto il tempo è intorno a noi, possiamo spostarci dal presente al passato?

Proviamo a costruire mentalmente un probabile viaggio nel tempo; pertanto, ipotizziamo di poterci spostare con un'astronave da un punto A ad un punto B in una data porzione dell'universo, impiegando un tempo non inferiore a quello impiegato dalla luce. In questo modo ci siamo spostati nel tempo, abbiamo viaggiato a ritroso fino ad approdare nel passato. Il problema nasce nel momento in cui superare la velocità della luce è totalmente impossibile, il che ci pone necessariamente di fronte ad un ostacolo.

A oggi non esiste alcuna teoria che permetta questo tipo di viaggio. La teoria della relatività di Einstein, tuttavia, offre una possibile soluzione. Einstein sostiene che il tempo non è assoluto, ma relativo a dove ci troviamo e a quanto velocemente ci spostiamo, ciò significa che il tempo è la quarta dimensione dello spazio, legato strettamente a larghezza, lunghezza ed altezza.

Qualche anno più tardi Einstein usò le sue idee sulla gravità nella dimensione spazio-tempo allo scopo di creare una mappa matematica del cosmo. Riuscì così a provare che lo spazio-tempo è una sorta di “tessuto incurvato”. Nel 1916, il fisico este-

se la sua teoria, ipotizzando che, in presenza di una massa, lo spazio risulta incurvato e che la gravità non sia una forza, ma il risultato dello spostamento di corpi lungo il percorso più breve in uno spazio curvo. Dunque, se l'universo è realmente curvo, allora potrebbe essere ammissibile costruire dei ponti per attraversarlo.

Come spiega Giuliano Torrenco, ne *I Viaggi nel tempo, una guida filosofica* la teoria della relatività di Einstein permette, almeno a livello teorico, i viaggi nel tempo. L'autore afferma che è assolutamente possibile che in alcuni spazio-tempo curvi possano formarsi *linee temporali chiuse*, dette CTC (*closed timelike curves*), traiettorie che consentirebbero ad un ipotetico viaggiatore del tempo di tornare nel passato pur continuando ad avanzare nel futuro.

Ora, prima di tornare ad Einstein, mi sembra opportuno introdurre un'opzione filosofica compatibile con la teoria della relatività che ha avuto molto successo nella seconda metà del '900. Si tratta della plausibilità del viaggio nel tempo presente nella teoria di David K. Lewis, autore del saggio *The Paradoxes of Time Travel*. Inizialmente Lewis definisce il concetto di viaggio nel tempo:

What is time travel? Inevitably, it involves a discrepancy between time and time. Any traveler departs and then arrives at his destination; the time elapsed from departure to arrival [...] is the duration of the journey. But if he is a time traveler, the separation in time between departure and arrival does not equal the duration of his journey. [...] The time he reaches is not the time one hour after his departure. It is later, if he has traveled far toward the future; earlier, if he has traveled toward the past. [...] How can it be that the same two events, his departure and his arrival, are separated by two unequal amounts of time?³

Il merito di Lewis è quello di aver individuato la differenza sostanziale tra “tempo personale”, ovvero il modo in cui ognuno di noi sperimenta e stabilisce la successione degli eventi esterni e il “tempo pubblico”, il modo in cui quegli stessi eventi sono ordinati da una comunità. Il tempo personale consiste in una

³ D. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, «American Philosophical», XIII, 2, 1976, pp. 145-152: 145.

serie di eventi che non seguono l'ordine del tempo pubblico, è per questo che un viaggiatore per muoversi nel futuro deve attraversare un certo intervallo di tempo, la cui durata, misurata secondo il suo tempo personale, è minore di quella misurata nel tempo pubblico. Così una macchina del tempo è qualsiasi dispositivo artificiale, in grado di spezzare la continuità tra tempo personale e pubblico. In questo modo il viaggiatore visiterà una zona dello spazio in un momento del passato pubblico nel quale si era già trovato, rispetto al suo tempo personale. Inutile dire che questo lavoro non ha certo fornito una risposta definitiva sulla possibilità dei viaggi nel tempo, del resto l'argomento è troppo ricco, complesso e delicato per poter pensare di esser vicini a certezze controllabili. Tornando ad Einstein, i ponti che permetterebbero di attraversare il suo universo curvo sono stati successivamente teorizzati e definiti *anelli*, grazie ai quali si aprirebbe la possibilità di viaggiare nel tempo. Da tutto ciò ne consegue che lo spazio-tempo (a questo punto deve risultare chiaro che non si può parlare separatamente di spazio e di tempo) è curvato o distorto dalla distribuzione della massa e/o dell'energia.

Attualmente, malgrado la maggior parte delle teorie formulate da Einstein siano assolutamente dimostrabili, la relatività da sola non è in grado di permettere di viaggiare nel tempo. Inoltre, la nostra tecnologia è oggi ancora troppo obsoleta e, guardando ai risultati ottenuti sino ad ora, una risposta definitiva sull'argomento non sarà disponibile neanche in un prossimo futuro.

Anche ammettendo che il viaggio in un futuro remoto sia possibile, al contrario, viaggiare nel passato richiederebbe una quantità di energia immane ed una tecnologia quasi divina.

3. *Viaggiare nel passato: Il paradosso del nonno*

Time travel, [...] is possible. The paradoxes of time travel [...] prove only [...] that a possible world where time travel took place would be a most strange world, different in fundamental ways from the world we think is ours⁴.

⁴ *Ibidem*.

Se un giorno riuscissimo a costruire una macchina del tempo, cosa accadrebbe? Saremmo davvero in grado di modificare il passato?

Viaggiare nel passato è certamente una prospettiva emozionante, ma apre le porte ad una situazione contraddittoria. Per spiegare tale contraddizione è indispensabile considerare due aspetti riguardanti i viaggi nel tempo ed in particolare la loro plausibilità:

- 1) Se le leggi della fisica permettano il viaggio nel passato;
- 2) E se viaggiare indietro nel tempo è possibile, come si comporta la natura rispetto al così detto “paradosso del nonno”?⁵

David Deutsch e Michael Lockwood, nell'articolo *The Quantum Physics of Time Travel*, propongono un'introduzione esplicativa al paradosso.

Immaginiamo che la nostra amica Sonia abbia una macchina del tempo in *garage*. Proprio la scorsa notte la usò per visitare suo nonno nel 1934. Al tempo il nonno corteggiava ancora la sua futura sposa, ossia la nonna di Sonia. Al suo arrivo Sonia deve, prima di tutto, convincere della sua identità il nonno, ricorrendo ai segreti di famiglia che ancora egli stesso non poteva aver raccontato. L'incontro lo lasciò stordito, ma il peggio doveva ancora venire: il nonno decise di raccontare tutto alla fidanzata. Durante la cena le confessò di aver incontrato la sua futura nipote. L'inevitabile conseguenza è che non solo i due non si sposarono mai, ma che non ebbero neanche una bambina che sarebbe poi diventata la madre di Sonia. Ma allora come può Sonia esser seduta qui a raccontarci la sua avventura? È possibile che Sonia, una volta arrivata nel 1934, riesca a modificare così drasticamente il passato? La risposta crea diversi problemi. Se Sonia impedisse la propria nascita si verrebbe a formare una contraddizione e, allo stesso modo, se lei non potesse, chi le impedirebbe di comportarsi a suo piacimento?

⁵ Il primo a trattare del paradosso fu René Berjavel nel suo testo *Le voyageur imprudent* del 1943.

Una situazione come quella descritta comporta, certo in una versione più mite⁶, il classico “paradosso del nonno”⁷, uno degli argomenti più famosi per escludere la possibilità del viaggio nel passato e soprattutto quella di poterlo modificare.

Una delle soluzioni più plausibili, a mio avviso, riguarda l’esistenza del così detto “multiverso”⁸. Si tratta di una realtà composta da molti universi paralleli, senza alcun contatto fra loro.

Così, se il viaggio a ritroso nel passato è un viaggio attraverso gli universi, quelli che costituiscono il multiverso non sono propriamente paralleli, ma solo “quasi paralleli”. Infatti, è possibile che, costruendo una macchina del tempo si possano raggiungere eventi in un universo differente rispetto a quello di partenza: così il viaggiatore si sposterebbe da una realtà all’altra, da un universo all’altro.

Un’altra possibile soluzione del paradosso è stata proposta dal fisico Igor D. Novikov verso la metà degli anni ’80. Si tratta di una delle principali ipotesi che sono state offerte all’esistenza del “multiverso”. Certo Novikov non è stato il solo a proporre soluzioni alternative del paradosso, ma il concetto di “autoconsistenza” che il fisico teorizza è un assunto che vale la pena affrontare, in quanto sostiene che “il passato è immutabile”.

Secondo il “Principio di autoconsistenza” i viaggi nel passato non sono impossibili, tuttavia le conseguenze che questi produrrebbero, dal passato al futuro, sarebbero esattamente le stesse che renderebbero possibili quelli stessi viaggi. In altri termini, è possibile andare indietro nel tempo, al contrario è del tutto

⁶ La filosofia della scienza si interessa anche a versioni “purificate” del paradosso del nonno (Cfr. K.S. Thorne, *Buchi neri e salti temporali. L’eredità di Einstein*, tr. it. D. Santoro, Roma, Castelvocchi, 1994).

⁷ Per definire il paradosso del nonno potremo utilizzare anche il termine “antinomia”, ovvero una preposizione che indica la presenza contemporanea di due affermazioni contraddittorie entrambe dimostrabili. Molti sostengono che quello “del nonno” sia un’antinomia e non un paradosso.

⁸ Teoria sostenuta da molti fisici e filosofi tra i quali Giuliano Torrenge. Secondo questa teoria il paradosso non risulterebbe contraddittorio perché ogni “interferenza” con il passato produrrebbe le sue conseguenze solo all’interno di un universo parallelo, nel quale la storia si è svolta in modo del tutto diverso. Dato che un universo parallelo si genera istantaneamente ad ogni singola “interferenza”, un viaggio nel passato comporterebbe necessariamente la creazione di infiniti universi con altrettante infinite linee temporali.

impossibile modificarne la storia, in quanto essa ha avuto il suo corso nel passato (ciò che doveva accadere è accaduto) e ha delle conseguenze nel presente.

In questo modo si crea un'antinomia priva di coerenza logica, in cui l'effetto cancella la causa e viceversa: ciò che è accaduto nel passato è stato permesso involontariamente dal viaggio nel tempo; pertanto, è possibile ammettere che il viaggio nel tempo non cambia la storia ma la "realizza", ossia la crea così come la conosciamo dal passato sino ad ora.

Il viaggio nel passato, in quanto tale, esiste ancor prima che sia stato compiuto effettivamente, poiché faceva già parte della storia. In realtà a generarsi è l'autoconsistenza e non la contraddizione. Il nipote che decide di affrontare il viaggio non può in alcun modo impedire la propria nascita, può solo esserne la causa stessa o non avere alcuna influenza.

Infine, tornando all'articolo di Deutsch e Lockwood, viene posto un problema che, inizialmente, avevamo lasciato da parte: la questione del "libero arbitrio". Riprendiamo l'esempio: cosa impedirebbe a Sonia, una volta arrivata nel passato, di comportarsi a proprio piacimento? Si ha l'impressione che, in presenza di una serie determinata di eventi in successione, la nostra libertà risulti minata alla base:

Classical physics says, [...] that on arriving in the past Sonia must do the things that history records her doing. Some philosophers find this an unacceptable restriction of her *free will*. [...] For classical physics in the absence of CTCs is deterministic: what happens at any instant is wholly determined by what happens at any earlier (or later) instant. Accordingly, everything we ever do is an inevitable consequence of what happened before we were even conceived. This determinism alone is often held to be incompatible with free will. So time travel poses no more of a threat to free will than does classical physics itself⁹.

Perciò il vero nucleo del paradosso del nonno non consiste nella violazione del libero arbitrio, ma di un altro principio fondamentale, "l'autonomia dei principi". Grazie a questo "prin-

⁹ D. Deutsch, M. Lockwood, *The Quantum Physics of Time Travel. Common Sense May Rule Out Such Excursions, but the Laws of Physics Do Not*, «Scientific American», XXXVIII, 1994, pp. 68-74: 70-71.

cipio”, infatti, è possibile creare, nel nostro ambiente, alcune configurazioni di materia che le leggi della fisica permettono solo “localmente”, senza alcun riferimento a quanto il resto dell’universo potrebbe fare.

4. *I viaggi nel tempo della fantascienza*

Il tema del viaggio nel tempo, partito, come noto, da un ambito essenzialmente artistico-letterario, si è via via guadagnato una dignità più rigorosa grazie a studi filosofici e scientifici, raggiungendo una sorta di completezza multidisciplinare. I bizzarri e divertenti paradossi, le strane situazioni, non colpiscono solo gli “addetti ai lavori”, ma anche tutti i fruitori di cinema e letteratura fantastica.

Approfondire la lettura dei due fondatori della fantascienza, Herbert George Wells e Jules Verne e in particolare *La macchina del tempo* e *Il giro del mondo in 80 giorni*, ci permette di rintracciare alcuni dei caratteri distintivi della *Science Fiction* che sopravvivono ancora oggi.

Una breve premessa precede la contestualizzazione dei due autori e dei testi che li hanno resi famosi e attraverso i quali vengono poste le basi dei loro, seppur diversi, viaggi nel tempo. Come sostiene Torrenco nel testo precedentemente citato, cominciamo a porre le basi necessarie all’introduzione dei viaggi nel tempo, all’interno dei quali distinguiamo quelli “wellsiani” e quelli “gödeliani”. Questi ultimi sono detti “viaggi nello spazio-tempo” e necessitano di nozioni fisico-matematiche, mentre quelli detti wellsiani sono i viaggi nel tempo “ordinario”. Nella nostra quotidianità viviamo un tempo interiore molto diverso rispetto a quello misurato dagli orologi, ovvero rispetto al tempo esteriore. Queste due tipologie di temporalità si spiegano grazie alla distinzione tra due determinazioni temporali, quelle “tensionali” e quelle “atensionali”. La differenza tra queste due determinazioni ci aiuta a comprendere la teoria “statica” e quella “dinamica”.

La teoria dinamica, nella tradizione filosofica, risale a Eraclito, secondo il quale la realtà è formata da un flusso continuo di eventi di cui noi siamo solo meri spettatori. Il punto di vista

statico, invece, risale a Parmenide, il quale nega la realtà come composta da aspetti tensionali, pur senza negare la realtà dell'ordine e della direzione del tempo. Ovviamente a seconda della posizione scelta si hanno visioni del viaggio nel tempo totalmente diverse.

La teoria statica appare la posizione più favorevole ai viaggi nel tempo in quanto implica una “spazializzazione del tempo”, ovvero vede il tempo come una realtà analoga alle tre dimensioni dello spazio, in cui passato e futuro non differiscono dal presente. Secondo questa teoria il tempo avrebbe più dimensioni. Tuttavia, questa ipotesi non viene ritenuta plausibile da molti filosofi, i quali sostengono la posizione di David Lewis, quella che fa riferimento alla distinzione tra tempo “personale” e tempo “pubblico”, già ricordata.

I viaggi detti wellsiani sono quelli che poggiano le proprie basi sul “modello statico a più dimensioni”, ed è a questi che ora faremo riferimento.

Nel 1895 esce a Londra un romanzo destinato a un grande successo, *La macchina del tempo*: la storia di una curiosa macchina a forma di sfera e di un inventore molto preparato circa la geometria tridimensionale (a cui aggiunge una quarta dimensione) e che la userà per proiettarsi nel futuro. Il viaggiatore approderà in un’Inghilterra che le classi medie non riconoscono più come nazione eletta e che, alla caduta del liberismo, rivela una società priva di morale.

Qui, gli Eloi (la classe imprenditoriale) vivono allegramente, imbevuti dell’ideologia aristocratica del lusso e dell’ozio, mentre i Morlocchi (la classe lavoratrice), schiavizzati dall’attività industriale esercitata nel sottosuolo, meditano vendetta per un destino tanto improbo.

L’idea di una macchina del tempo che si muove nella quarta dimensione rispondeva senz’altro alle sollecitazioni scientifiche dell’autore. Ne *La macchina del tempo* la profezia o, meglio, il senso della previsione, si svolge su due piani paralleli, quello sociale e quello scientifico e la divergenza tra i due appare evidente. Nel primo, l’autore si mostra pessimista, mentre nel secondo è ottimista. Ora, il grado di separazione e di successiva confluenza dei due piani incide sulla configurazione dell’e-

roe wellsiano, il personaggio che dalla partecipazione personale all'avventura tecnologica nell'orizzonte dei miti del progresso, è portato (con la caduta di tali miti) ad assumere la funzione corale di una testimonianza collettiva. «Il narratore wellsiano, [...] è un artificio letterario che assolve non a una funzione di soggettivazione psicologica del reale, ma di esplicazione delle sue diverse potenzialità ideologiche»¹⁰.

Grazie al viaggiatore nel tempo, vediamo il mondo come era e come potrebbe diventare; attraversiamo le architetture della distopia e l'oscura possibilità di un futuro di pulsioni primarie, radicalizzazione dei contrasti, spettri di violenza e sorti progressive.

Nel 1873 fu pubblicato *Il giro nel mondo in 80 giorni*¹¹ inizialmente uscito a puntate come appendice su «Le Temps» dal 1872, nel quale il protagonista, Phileas Fogg, davanti ai soci dell'esclusivo *club* di cui è membro, propone di scommettere sulla possibilità di compiere il giro del mondo in 80 giorni.

Egli si avvale di ogni possibile mezzo di trasporto: treno, piroscalo, battello a vapore. L'autore si accinge ad un vero e proprio elogio della macchina a vapore, unito al tipico entusiasmo della cultura positivista per le nuove scoperte tecnologiche che aprono all'immaginazione scenari fino ad allora ritenuti impensabili.

Respiriamo il clima della Seconda Rivoluzione Industriale. Dalla lettura riemergono tutti gli elementi caratteristici del romanzo di avventura, ma l'attenzione dell'autore è chiaramente rivolta al progresso tecnico-scientifico che permette all'uomo di superare i propri limiti e quelli del tempo e dello spazio.

È quantomai inquieto il protagonista, Phileas Fogg: l'uomo del realizzabile, colui che percorre, colui che consulta e rilegge, l'uomo delle ferrovie e delle compagnie di navigazione, al quale fa da perfetto contraltare il cameriere Passepartout, che spesso sembra esistere per tradurre in azione la volontà del suo padrone.

¹⁰ L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica*, Testi del Convegno internazionale di Palermo, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 209.

¹¹ L'avventura che Verne racconta nel libro si ispira ad un'impresa realmente avvenuta nel 1870. George Francis Train tre anni prima, aveva compiuto un viaggio intorno al mondo seguito con molto interesse dai giornali del tempo.

Il viaggio di Fogg è fin dalla partenza, un ritorno svolto in uno spazio già battuto e organizzato, evocato solo in relazione al tempo occorrente per attraversarlo.

Verne, con il suo romanzo, ha saputo rendere visibile in modo più preciso e divertente cosa significhi e cosa produca il traffico globalizzato, l'autore "banalizza l'idea del traffico mondiale", cosa che nei viaggi del tempo non avviene mai.

Ciò su cui scommettono è se la pratica turistica sia in grado di realizzare le premesse della sua teoria. In una civiltà satura dal punto di vista tecnico, il messaggio di Verne è che non ci sono più avventure, ma solo pericoli di ritardo. Chi viaggia non lo fa per piacere, ma per amore del movimento in quanto tale. Diversamente da Wells, Verne si presenta come quel cliente dei servizi di trasporto che paga affinché il suo viaggio non si trasformi in un'esperienza da dover raccontare. Per quel che concerne il lato tecnologico dell'opera, Verne non era un visionario, tiene conto di quei mezzi di trasporto decisivi, principali motori della rivoluzione dei trasporti fra la metà e la fine del XIX secolo. L'espansione relativamente massiccia della Rivoluzione industriale richiede, anche a livello di letteratura, la formulazione di un messaggio ideologico che è necessario propagare tra le masse e soprattutto nei quadri intermedi della piccola borghesia chiamata ad esplicare un nuovo ruolo di natura amministrativo-tecnologica.

Sia Wells che Verne, in un'interpretazione unilaterale, enfatizzano la dimensione divulgativo-tecnologica e utilizzano il *romance* in un modo del tutto strumentale, addolcendo dunque l'aridità del messaggio con l'introduzione di espedienti derivati dalla narrativa sentimentale o avventurosa.

Wells e Verne sono stati in grado di rendere evidente la qualificazione socioculturale e ideologica che ha sempre posseduto la fantascienza e il suo continuo trasformarsi nel tempo, mirando a provocare nel lettore la sensazione del meraviglioso, dell'inatteso e dell'ignoto.

Bibliografia

- Dainton B., *Time and Space*, 2nd ed., Oxford, Routledge Taylor and Francis Group, 2010
- Deutsch D., Lockwood M., *The Quantum Physics of Time Travel. Common Sense May Rule Out Such Excursions, but the Laws of Physics Do Not*, «Scientific American», XXXVIII, 1994, pp. 68-74
- Lewis D., *The Paradoxes of Time Travel*, «American Philosophical», XIII, 2, 1976, pp. 145-152
- Russo L. (a cura di), *La fantascienza e la critica*, Testi del Convegno internazionale di Palermo, Milano, Feltrinelli, 1980
- Sloterdijk P., *Sfere II. Globi*, a cura di Gianluca Bonaiuti, 10^a ed., Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014
- Thorne K.S., *Buchi neri e salti temporali. L'eredità di Einstein*, tr. it. D. Santoro, Roma, Castelvechi, 1994
- Torrenzo G., *I viaggi nel tempo, una guida filosofica*, Roma-Bari, Laterza, 2011
- Verne J., *Il giro del mondo in 80 giorni*, tr. it. A. Donaudy, Milano, Rizzoli, 2017
- Wells H.G., *La macchina del tempo*, tr. it. R. De Michele, Milano, Rizzoli, 1995

Camilla Domenella

UmanTec: un viaggio alla ricerca della propria identità.
Spunti di riflessione tra filosofia e *Digital Humanities*

A partire dagli ultimi decenni l'attenzione del dibattito filosofico in campo etico è andata concentrandosi sul tema delle tecnologie, intese primariamente come il risultato di un progresso tecnico finalizzato a fornire supporti, mezzi e dispositivi sempre più avanzati. L'utilizzazione, la diffusione e l'implementazione delle tecnologie sarebbero dunque tali da richiedere l'urgente applicazione di categorie concettuali nuove e diverse, capaci di riordinare e guidare il progresso tecno-scientifico in atto.

Data la complessità e il perimetro costantemente mobile del tema, il panorama delle riflessioni intorno a tale questione appare vasto e a tratti frammentario. Ciononostante, non è impossibile rintracciare alcune ricorrenze. La nostra ipotesi di ricerca intende interpretare alcune di queste posizioni in campo filosofico evidenziando in queste un dualismo apparentemente insuperabile che separa ed oppone l'umano al macchinico, il reale al digitale, il naturale all'artificiale, l'autonomia all'automatismo.

A partire da questa interpretazione, ci si interroga dunque se sia possibile superare il sistema – davvero – binario, che pone e ripropone una frattura etica, ontologica ed epistemologica tra uomo e macchina, per mettere invece alla prova una visione differente: non più un'etica dell'interazione uomo-macchina, ma un'etica dell'*integrazione* uomo-macchina; non più un'etica nell'età digitale, e quindi semplicemente storicamente collocata, ma un'etica *nel* digitale e *dal* digitale; non più un'etica dell'Intelligenza Artificiale, ma un'etica *con* l'Intelligenza Artificiale.

In questo senso, appare necessario sovvertire il presupposto residuale: abbiamo indagato l'umano, abbiamo indagato il macchinico, è ora possibile pensarli insieme, necessariamente e contestualmente compenetrati, unitamente costituentesi?

Tale "esperimento" porta con sé la necessità di rivedere e ri-articolare nella sua complessità il concetto stesso di identità, riformulandolo sulla base degli studi compiuti nel campo delle *Digital Humanities* le quali offrono il sostrato concettuale per una vera e propria interpretazione del "viaggio" UmanTec.

Tecnofobi e Tecnofili: un sistema binario

Per meglio comprendere quali sono le implicazioni fondamentali del nostro viaggio alla ricerca di un'identità UmanTec è necessario interrogare i presupposti di partenza.

Le posizioni concettuali – etiche ed epistemologiche ma anche sociologiche e mediologiche – possono essere semplificate ponendo due fronti: da un lato insistono i tecnofobi, che individuano nelle tecnologie un potenziale impoverimento della condizione umana; dall'altro lato, si pongono i tecnofili, che rintracciano invece nella tecnoscienza – e quindi nei suoi prodotti – la possibilità di un costante miglioramento della vita umana¹.

La tesi di fondo che accomuna le posizioni che abbiamo definito "tecnofobe" trova il suo presupposto concettuale in un antropocentrismo prevalente, teso alla difesa della specifica condizione umana. Secondo questa prospettiva, le tecnologie rappresentano a vari gradi un inquinamento, un estraniamento, un impoverimento, una minaccia della postura umana. Il «Prometeo irresistibilmente scatenato della scienza» assume, in quest'ottica, le proporzioni quasi di un leviatano, che ingloba, controlla e divora nel caos gli elementi sociali, comunicativi, re-

¹ Tanto l'accezione di "tecnofobo" quanto quella di "tecnofilo" rappresentano una semplificazione binaria delle diverse posizioni culturali sul piano macroscopico. Tale semplificazione dicotomica – rintracciata in ambito sociologico e poi entrata anche nel gergo comune – è tuttavia significativa nell'ottica di individuazione di alcune tendenze, che, a partire dalla fine del secolo scorso, sono andate via via consolidandosi in relazione al discorso tecnologico e soprattutto informatico (cfr. T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, Milano, Feltrinelli, 1997).

lazionali ma anche biologici, fisici e fisiologici che caratterizzano l'umano in sé. Teorie in questa direzione muovono, non a caso, dalle filosofie marxiana, foucaultiana, marcusiana o heideggeriana, denunciando la pervasività tecnologica, il (bio)potere che ne deriva, e la conseguente e presunta necessità di un'aderenza a paradigmi di massa – considerati come *mass production*, *mass customization*, *mass imagineering* – in grado di offrire differenti livelli di potere (*authority*) all'individuo².

Da ciò si evince in che modo le posizioni critiche nei confronti delle tecnologie trovino la propria *pars construens* principalmente nel contesto della filosofia politica, proponendo anzitutto un rifiuto dell'utilitarismo e dell'individualismo di fondo che la diffusione tecnologica – e il suo utilizzo – innescano e perpetuano.

Sul fronte opposto, insistono invece i tecnofili che guardano alle tecnologie come a un apparato di innovazioni non soltanto utile ma a tratti addirittura salvifico. In questo contesto è particolarmente sensato prendere brevemente in esame la posizione del Transumanesimo come esempio radicale delle posizioni “tecnofile”.

Il Transumanesimo si definisce come quel movimento in grado di comprendere e promuovere l'opportunità di un miglioramento della condizione umana e dell'*organismo* umano attraverso il progresso tecnologico, ponendo particolare attenzione all'ingegneria genetica, al campo della *Information Technology*, alla nanotecnologia molecolare e ai sistemi di Intelligenza Artificiale³.

Discostandosi dalle teorie sul Postumanesimo, il Transumanesimo si è fatto strada sul finire degli anni '90 del secolo scorso, acquisendo via via compattezza teorica ed omogeneità di pensiero. Pensatori transumanisti come Bostrom, Sandberg e

² S. Fox, *Cyborgs, Robots and Society: Implications for the Future of Society from Human Enhancement with In-The-Body Technologies*, «Technologies», VI, 2018, pp. 1-11: 2.

³ Cfr. N. Bostrom, *Transhumanist Values*, «Ethical Issues for the Twenty-First Century», XXX, 2005, pp. 3-14; ristampato in «Review of Contemporary Philosophy», 4, 2005 (disponibile anche all'indirizzo <https://www.nickbostrom.com/ethics/values.html#_ftn1>).

Savulescu spingono il Transumanesimo fino alla tematizzazione di uno *Human Enhancement* (miglioramento umano) le cui opzioni includono l'estensione della vita umana, l'eradicazione delle malattie, l'eliminazione delle sofferenze e l'aumento delle capacità intellettive, fisiche ed emotive dell'essere umano tramite innesti tecnologici o stimolazioni neurali. Da qui, la conseguente promozione di macchine super-intelligenti, di dispositivi tecnologici sempre più avanzati e di tecniche bio-ingegneristiche sempre più progredite.

La posizione transumanista interpreta dunque la frangia più radicalmente “tecnofila”, che pone in primo piano il progresso tecno-scientifico sulla stessa ontologia umana. Al fondo della tesi transumanista permane l'argomentazione secondo cui l'evoluzione naturale dell'uomo non può spingersi da sola oltre confini che sono invece possibili – o comunque aperti – per la tecnologia e il progresso nel campo dell'artificiale⁴.

L'intera – lo ricordiamo: semplificata – *querelle* fra tecnofobi e tecnofili può essere tuttavia riletta implicando una dialettica ulteriore, ovvero quella tra natura e cultura, e dunque fra dimensione naturale e dimensione artificiale. Entrambi i fronti tecnofobo e tecnofilo giocano non tanto sulla cancellazione o sulla assimilazione di un polo sull'altro – naturale su artificiale o artificiale su naturale – quanto piuttosto su una asimmetria, uno sbilanciamento, un orientamento gerarchico.

Le posizioni tecnofobe fanno convergere il proprio antropocentrismo di fondo verso una “tutela” della condizione *naturale* umana, guardando alle tecnologie come a supporti, mezzi, sostegni in grado di salvaguardare la *fisiologica* condizione umana.

Nel campo tecnofilo, invece, lo sbilanciamento è opposto: le tecnologie sono il motore, il traino della stessa evoluzione antropologica. Anzi, esse rappresentano addirittura il modo attraverso cui la nostra specie può *emanciparsi* dal regno naturale⁵,

⁴ Cfr. N. Bostrom, A. Sandberg, *The Wisdom of Nature: An Evolutionary Heuristic for Human Enhancement*, in *Human Enhancement*, a cura di N. Bostrom, J. Savulescu, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 375-415.

⁵ Cfr. G. Papagni, *Transhumanism and Philosophy of Technology*, in *Transhumanism: The Proper Guide to a Posthuman Condition or a Dangerous Idea?*, a cura di W. Hofkirchner, H.J. Kreowski, Cham, Springer, 2021, pp. 49-64.

considerato quest'ultimo come una sorta di zavorra – fatta di fragilità, vulnerabilità, manchevolezza – che l'umano continua a portare con sé e di cui tenta artificialmente di liberarsi.

Natura e cultura, dato biologico e dato artificiale si oppongono secondo una dicotomia misurata e misurabile, che conduce tuttavia all'esclusione di una più approfondita riflessione intorno alla possibile (e attuale) commistione di artificiale e naturale.

Secondo la nostra prospettiva, tanto la visione tecnofoba quanto quella tecnofila muovono da premesse del tutto simili, attraverso le quali interpretano e interrogano la dimensione tecnologica come una dimensione totalmente altra, slegata dalla possibilità di considerare l'umano come soggetto e oggetto delle tecnologie, e quindi le tecnologie come soggetto e oggetto dell'umano.

In questo quadro, rischia di apparire insufficiente anche la tesi sostenuta dal Postumanesimo, che individua la «possibilità di un serio decentramento dell'Uomo» attraverso l'affermazione di un «*continuum* natura-cultura»⁶. La visione postumana ha il pregio di insistere sulla relazione tra natura e cultura; tuttavia, afferma questa come un *continuum* sulla base di una visione monista che si concentra sulla forza autopoietica della materia vivente⁷. A ciò, per il Postumanesimo, si lega la dimensione “propria” dell'uomo, inteso piuttosto come *ibridazione* tra umano e non-umano, frutto di una *partnership* storico-evolutionistica fra uomo e animale⁸.

Dal nostro punto di vista, dunque, anche i sostenitori del *continuum* natura-cultura si instaurano ad uno dei poli: sottraendo gli strumenti tecnologici – che restano sullo sfondo soltanto come mediatori di relazioni – alla dimensione culturale, essi suggeriscono di conseguenza una valenza oppositiva fra il *continuum* natura-cultura e le tecnologie, che restano *alterità*.

⁶ R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013; tr. it., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014, p. 8.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ Questa la tesi di Roberto Marchesini (cfr. R. Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; dello stesso autore, si veda anche *Il tramonto dell'uomo. la prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009).

Al contrario, la (nostra) relazione con la tecnologia può essere interpretata come la comparsa di una «specie peculiare»⁹. In questa direzione, per esempio, vanno gli studi di Don Ihde e Lambros Malafouris i quali, attraverso le riflessioni compiute dalla Post-fenomenologia e dalla *Material Engagement Theory*, rivedono alla radice la specie *Homo faber*. Scrivono infatti gli autori:

Humans are no mere creatures of ‘nature’ or ‘biology’. They are not solely the products of ‘culture’ either. Rather, the human mode of being can be better described as ‘a *continuum* of human-prostheses inter-relations’. [...] Such a relational view brings with it a new vision of human becoming (evolutionary and developmental). That is a mode of being in between the imposed notional frontiers of ‘nature’ and ‘culture’ or ‘mind’ and ‘matter’. [...] Our vision of *Homo faber* presupposes and actively promotes a parallel vision about the material world as something alive and vibrant¹⁰.

Tale posizione ci consente dunque di riconsiderare da un lato la condizione propriamente umana, che si sposta concettualmente dallo *human being* allo *human becoming*; dall’altro, di posizionare le tecnologie all’interno di un mondo materiale vivo e in continua evoluzione, di cui lo stesso *homo faber* fa parte.

Questi esiti primari ci consentono di superare la dicotomia fra natura e cultura, fra dato biologico e prodotto artificiale, e ricondurre il nostro sistema binario non più ad una logica oppositiva, esclusiva e radicalizzata, bensì ad una logica veramente di sistema, omogenea e integrata.

Chi compie il viaggio: soggetto digitale

L’analisi delle differenti posizioni conduce necessariamente a riflettere sulla particolare dimensione tecnologica dischiusa dall’ecosistema digitale. Il digitale non si configura infatti soltanto come un insieme di *tools*, strumenti e dispositivi; esso, al contrario costituisce un vero e proprio ambiente, vivido e con-

⁹ Papagni, *Transhumanism and Philosophy of Technology*, cit., pp. 49-64.

¹⁰ D. Ihde, L. Malafouris, *Homo Faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory*, «Philosophy & Technology», XXXII, 2019, pp. 195-214: 198.

creto, capace di ricontestualizzare alla radice il “farsi umano” (*human becoming*).

Definizioni e sistematizzazioni come quelle proposte da Luciano Floridi sono ormai ampiamente note e riconosciute. L’ambiente digitale è il mondo dell’Infosfera, rappresentato dalla «totalità dei documenti, degli agenti e delle loro operazioni» e costituito come uno «spazio logico, dinamico, ipertestuale, “pieno”, continuo, finito ma potenzialmente illimitato e immateriale»¹¹.

I documenti sono dati e informazioni codificati; gli agenti sono tipi speciali di documenti caratterizzati da interattività autonoma; le operazioni sono le interazioni stesse. Questi tre elementi convivono costantemente insieme, si compenetrano e si sovrappongono. Nell’Infosfera non c’è un dentro e un fuori, un movimento di entrata e di uscita, un passaggio da acceso a spento e viceversa. Essa rappresenta piuttosto lo spazio semantico, la cosmologia di appartenenza e il *framework* concettuale di riferimento.

In questo senso l’Infosfera non è un mondo *altro*, al di *fuori* di noi, dominato, gestito e appartenente alle macchine, al digitale, al virtuale, ad una tecnologia scatenata che per esistere incateni lo *human becoming*.

Per meglio comprendere questo concetto è utile, ai fini della nostra elucidazione, proporre la definizione di virtuale offerta da Pierre Lévy. Il filosofo francese interpreta la virtualità come un processo di trasformazione e di «eterogenesi dell’umano»¹². Il virtuale è il “farsi altro” dell’uomo, e questo “farsi altro” rappresenta la natura stessa dell’essere umano. Come il seme contiene virtualmente l’albero, con il suo tronco, le sue foglie, i suoi frutti, così l’uomo contiene costantemente la sua differenza, la sua alterità, la sua in-coincidenza di potenza e atto. In questo senso il virtuale è un’uscita dal «qui ed ora» e quindi dal *dasein*

¹¹ L. Floridi, *Infosfera*, in *Dizionario dell’Economia Digitale. 3.500 termini ed espressioni del linguaggio delle imprese e dei mercati del futuro prossimo; 130 approfondimenti; applicazioni ICT innovative, integrazione dei sistemi, impresa-rete; la rivoluzione nel marketing e nella comunicazione per l’impresa; le aziende e gli uomini della net economy*, a cura di V. Di Bari, Milano, Il sole 24 ore, 2003.

¹² P. Lévy, *Qu’est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1995; tr. it., *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 2.

heideggeriano: esso non è un perimetro delimitato ma un orizzonte sempre ulteriore.

Lo scardinamento del «qui ed ora» implica la riformulazione di una dimensione caratterizzata da ubiquità, simultaneità e distribuzione frantumata e parallela. Tempo e spazio sono forme in relazione e si piegano secondo una nuova e diversa relatività. La contrazione dello spazio fisico e l'espansione dell'ambiente virtuale si toccano in una soglia porosa attraverso cui l'ibridazione fra reale e virtuale, fra umano e macchinico avviene e – letteralmente – ha luogo. In questo senso, allora, possiamo dire che il mondo dell'Infosfera è una sincronizzazione sull'asse del tempo e una correlazione e interrelazione sull'asse sociale: in ogni punto della curva di questo piano cartesiano, uomo e macchina, virtuale e reale, digitale e materiale si toccano.

La coincidenza evidenziata da questa prospettiva assume particolare significato alla luce degli studi compiuti nel campo delle *Digital Humanities*. L'Informatica Umanistica si è difatti interrogata intorno alla “traduzione” digitale del soggetto umano. Ciò che Floridi chiama «agente» e quindi «tipo speciale di documento con interattività autonoma», è interpretato dalle *Digital Humanities* come una particolare forma di codifica, che a sua volta altro non è che una particolare forma di scrittura.

L'agente in Infosfera è dunque la rappresentazione scritto-codificata dell'individuo, sviluppata nella rete di interazioni virtuali, nel flusso di dati, nella produzione di contenuti. Carte di credito, ATM, *smart pen*, per esempio, sono forme di *deep text* con cui interagiamo e attraverso cui il software diventa co-autore di contenuti: essi sono «il testo che (ci) scrive»¹³, in una relazionalità continua sempre più sovrapponibile. Macchine come queste tengono traccia dei nostri movimenti e delle nostre attività nel tempo e nello spazio, sono in grado di suggerirci nuovi contenuti e persino capaci di interpretare le nostre azioni. In breve, esse co-producono la nostra identità come soggetti.

In questa attività di co-produzione, tuttavia, non bisogna intendere la macchina come mero supporto tecnico. Al contra-

¹³ D. Fiormonte, T. Numerico, F. Tomasi, *The Digital Humanist: A Critical Inquiry*, New York, Punctum Books, 2015, p. 104 (traduzione mia).

rio, macchine dotate di Intelligenze Artificiali – e del Machine Learning che in molti casi le governa – diventano in grado di costituire se stesse, auto-organizzandosi. Assistiamo dunque ad una *autopoiesi della macchina*, che nell'interazione costante si fa soggetto essa stessa. Secondo la prospettiva dischiusa dall'Informatica Umanistica, il digitale fa dunque emergere il problema dell'identità a partire da quello dell'autorialità. La questione diventa: di *chi* – e non di cosa – stiamo parlando? In quest'ottica, allora, appare sensato chiedersi *chi sia l'individuo* e non *che cosa sia l'oggetto* digitale¹⁴.

La presunta separazione fra reale e virtuale, fra naturale e artificiale, sfuma sempre di più. Una linea di demarcazione non è tracciabile: bisogna piuttosto intendere l'identità *del* soggetto (l'identità *e il* soggetto) in una forma allargata, capace di rendere conto della dimensione scritto-codificata introdotta dal digitale, così vicina e coincidente alla attività autopoietica della macchina.

In questo senso, il viaggio alla ricerca dell'identità UmanTec ha conquistato una nuova tappa, rifiutando l'ipostatizzazione del concetto di identità e interrogandosi sul procedere di una rinnovata formulazione.

La meta del viaggio: Identità oikologica

Il viaggio alla ricerca di una identità approda ora alla sua messa alla prova.

Dopo aver rifiutato la binarietà del sistema dicotomico che oppone naturale e artificiale, e dopo aver fatto emergere la dimensione digitale e dunque codificata del soggetto largamente inteso, diventa necessario esplicitare che tipo di identità abbiamo intenzione di sperimentare.

La nozione di identità oikologica tematizzata da Carla Canullo merita, a nostro avviso, un approfondimento in questa direzione. Essa si sviluppa nel contesto di una analisi filosofica

¹⁴ Questa ipotesi è ulteriormente sviluppata in C. Domenella, *Human Enhancement e soggetto Post-Umano alla prova delle DH. Come le tecnologie digitali ci trasformano*, «Umanistica Digitale», 15, 2023, pp. 1-23.

del fenomeno della traduzione. La parola è dunque l'unità minima di riferimento, a cui si lega la trattazione della relazione fra traduzione, metafora e verità. Tuttavia, la particolare curvatura impressa da Canullo al concetto di identità oikologica e che emerge appunto da tale contesto, è significativamente proficua per promuovere una sua applicazione ulteriore.

L'identità oikologica è primariamente una identità tradotta, o meglio una identità il cui «modo d'essere è il tradursi»¹⁵. È innanzitutto questa sorta di transitorietà a rappresentare il valore euristico del concetto di identità oikologica ai fini della nostra riflessione. L'identità in traduzione ci permette infatti di valorizzare la struttura scritto-codificata dell'Infosfera e degli enti e degli agenti informativi che la abitano. Attraverso questa interpretazione, il concetto stesso di identità viene dunque a sottrarsi all'invalente ipotesi della fissità, della staticità, per farsi al contrario soglia mobile, punto di contatto, argine poroso.

Come scrive Canullo, l'identità oikologica «è se stessa perché sta “davanti a” non in modo statico e fisso ma perché vi si porta continuamente, perché si ricolloca sempre»¹⁶ in un incontro costante. Questo posizionamento mobile e decentrato è lo spazio proprio del meta-forare, ovvero del condurre oltre, del trasferire, del trasformare pur mantenendo. Ed è proprio questo «stare “davanti a”» a rappresentare il punto di intersezione in cui il Chi e il Dove coincidono.

È di particolare interesse riflettere su quello che la stessa filosofa definisce un «glissement dall'astratto al concreto»¹⁷ della nozione di “soggetto”, che dalla sua assimilazione a quella di “io” passa a quella di “chi”.

La filosofia del XX secolo ha cominciato a scardinare la rappresentazione del soggetto inteso come un “io” legislatore, astratto, universale, disincarnato. Tale, infatti, era il soggetto di

¹⁵ C. Canullo, *Tradurre, o rendere comune il non-accomunabile*, in *Ragioni Comuni. Culture e religioni in trasformazione*, a cura di A. Cislighi, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021, p. 99.

¹⁶ Ivi, p. 98.

¹⁷ Ead., *Chi decide? Intelligenza artificiale e trasformazioni del soggetto nella riflessione filosofica*, in *La decisione nel prisma dell'intelligenza artificiale*, a cura di E. Calzolaio, Milano, Wolters Kluwer-Cedam, 2020, pp. 25-36.

matrice cartesiana in cui l'“io” – un io quasi *absolutus*, sciolto – si pone a fondamento di ogni conoscenza e si consolida a garanzia di ogni verità.

La filosofia del Novecento frantuma questo presupposto e sostituisce l'“io” con il pronome relativo “chi”, indicando con ciò il soggetto concreto, calato nel mondo, aperto, indefinito. “Chi” è infatti anzitutto un interrogativo e per essere compreso e spiegato ha bisogno di essere collocato, accompagnato, verbalizzato, predicato. Pensare al soggetto come ad un “chi” significa infatti domandarsi: chi compie l'azione? Chi è l'agente, l'autore dell'azione? In questo senso allora, il soggetto “chi” si fa ente di soglia, traghetatore, traduzione.

La questione del “chi” diventa fondamentale alla luce di quanto abbiamo sopra espresso. Il problema dell'autorialità – e quindi della co-produzione di contenuti e della autopoiesi della macchina – che le *Digital Humanities* hanno fatto emergere, ritrova ora la sua forma compiuta nell'individuazione di un soggetto riformulato alla radice, sottratto ad ogni probabile ipostatizzazione.

L'identità oikologica permette tuttavia di considerare un ulteriore e importante aspetto, quello della dimensione più propriamente oikologica, ovvero del “dove” presso cui il soggetto “chi” si appressa e coincide.

Come abbiamo detto, il soggetto digitale è il soggetto in Infosfera, abitante e creatore di un ecosistema costituito da enti informativi in relazione. È questo il mondo in cui l'UmanTec è concretamente impegnato, costantemente immerso e stabilmente coinvolto.

Nell'Infosfera – propriamente un ecosistema – il margine fra umano e macchinico sfuma necessariamente e non soltanto in un senso strumentale ma anche cosmologico: il “dove” non è più un punto nello spazio ma un'ubiquità nel senso di Pierre Lévy.

L'identità oikologica emerge dunque come la coincidenza di “chi” e “dove”, la quale a sua volta non è il frutto di un verticalizzarsi bensì il risultato di un'orizzontalizzazione, di una distribuzione parallela operata dall'ecosistema dell'Infosfera.

L'identità oikologica esprime di fatto i caratteri necessari per ripensare un sistema integrato concretamente UmanTec, capace di rendere conto della compenetrazione – e non della mera associazione – della dimensione insieme umana e macchinica.

Nostos: *alcune conclusioni...*

Il viaggio alla ricerca di un'identità è giunto ora alla sua meta finale. Questo *Bildungsroman*, questo *nostos* del pensiero UmanTec ha difatti condotto ad alcune importanti rilevazioni.

In primo luogo, prendendo in esame alcune delle posizioni filosofiche intorno all'utilizzo e alla diffusione delle tecnologie in generale, abbiamo fatto emergere in che modo siano da rifiutare tanto le posizioni più radicalmente “tecnofile” quanto quelle più smaccatamente “tecnofobe”. Entrambe queste prospettive condividono infatti un atteggiamento pregiudiziale che oppone natura e cultura, naturale e artificiale, progresso tecnologico e dimensione “biologica” umana.

Questa binarietà di fondo può essere superata in un'ottica di sistema, riconsiderando da un lato la condizione propriamente umana, che si sposta concettualmente dallo *human being* allo *human becoming*, e dall'altro, posizionando le tecnologie all'interno di un mondo materiale vivo e in continua evoluzione, di cui lo stesso *homo faber* fa parte.

Attraverso l'analisi del concetto di Infosfera e unitamente alla particolare concezione di virtualità espressa nei termini di Pierre Lévy, abbiamo introdotto il problema dell'identità dell'individuo digitale. Individuo in carne ed ossa ma anche rappresentazione scritto-codificata *della* e *dalla* macchina, il soggetto digitale è un agente informazionale, costantemente interrelato, già tecnologicamente espresso.

La “traduzione” in codice informatico del soggetto ci ha infine permesso di mettere alla prova la nozione di identità oikologica. Valorizzando da un lato la prospettiva eco-sistemica dell'Infosfera e rifiutando dall'altro la tematizzazione di un soggetto universale, fisso, statico e ipostatizzato, l'identità oikologica si pone come proficuo concetto per la promozione di un'identità integrata e integrale UmanTec.

Il nostro viaggio assume dunque la piega di una introspezione ulteriore. La frattura fra soggetto e oggetto dell'evoluzione tecnologica si ricompone: il concetto di identità viene ad esprimere la condizione di soglia porosa, di metafora, di *human becoming* attestando altresì la co-estensione fra dimensione propriamente umana e dimensione digitale. In questo senso, allora, il pensiero UmanTec è propriamente il percorso di riconoscimento della «coevoluzione tra automazione e ominazione»¹⁸ in grado di fornire nuovi modelli concettuali di riferimento per la concreta valorizzazione delle *Digital Humanities* e del pensiero filosofico.

Bibliografia

- Accoto C., *Il mondo ex machina. Cinque brevi lezioni di filosofia dell'automazione*, Milano, Egea, 2019
- Bostrom N., *Transhumanist Values*, «Ethical Issues for the Twenty-First Century», XXX, 2005, pp. 3-14; ristampato in «Review of Contemporary Philosophy», IV, 2005; disponibile all'indirizzo <https://www.nickbostrom.com/ethics/values.html#_ftn1>
- Bostrom N., Sandberg A., *The Wisdom of Nature: An Evolutionary Heuristic for Human Enhancement*, in *Human Enhancement*, a cura di N. Bostrom, J. Savulescu, New York, Oxford University Press, 2009
- Braidotti R., *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013; tr. it., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014
- Canullo C., *Il chiasmo della traduzione. Metafora e verità*, Milano-Udine, Mimesis, 2017
- , *Chi decide? Intelligenza artificiale e trasformazioni del soggetto nella riflessione filosofica*, in *La decisione nel prisma dell'intelligenza artificiale*, a cura di E. Calzolaio, Milano, Wolters Kluwer-Cedam, 2020
- , *Tradurre, o rendere comune il non-accomunabile*, in *Ragioni Comuni. Culture e religioni in trasformazione*, a cura di A. Cislighi, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021
- Domenella C., *Human Enhancement e soggetto Post-Umano alla prova delle DH. Come le tecnologie digitali ci trasformano*, «Umanistica Digitale», XV, 2023, pp. 1-23

¹⁸ C. Accoto, *Il mondo ex machina. Cinque brevi lezioni di filosofia dell'automazione*, Milano, Egea, 2019, p. 142.

- Fiormonte D., Numerico T., Tomasi F., *The Digital Humanist: A Critical Inquiry*, New York, Punctum Books, 2015
- Floridi L., *Infosfera*, in *Dizionario dell'Economia Digitale. 3.500 termini ed espressioni del linguaggio delle imprese e dei mercati del futuro prossimo; 130 approfondimenti; applicazioni ICT innovative, integrazione dei sistemi, impresa-rete; la rivoluzione nel marketing e nella comunicazione per l'impresa; le aziende e gli uomini della net economy*, a cura di V. Di Bari, Milano, Il sole 24 ore, 2003
- , *Infosfera. Etica e filosofia nell'età dell'informazione*, Torino, G. Giappichelli, 2009
- Fox S., *Cyborgs, Robots and Society: Implications for the Future of Society from Human Enhancement with In-The-Body Technologies*, «Technologies», VI, 2018, pp. 1-11
- Idhe D., Malafouris L., *Homo Faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory*, «Philosophy & Technology», XXXII, 2019, pp. 195-214
- Lévy P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1995; tr. it., *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997
- Maldonado T., *Critica della ragione informatica*, Milano, Feltrinelli, 1997
- Marchesini R., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002
- , *Il tramonto dell'uomo: la prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009
- Palazzani L., *Il potenziamento umano: tecnoscienza, etica e diritto*, Torino, G. Giappichelli, 2015
- Papagni G., *Transhumanism and Philosophy of Technology*, in *Transhumanism: The Proper Guide to a Posthuman Condition or a Dangerous Idea?*, a cura di W. Hofkirchner, H.J. Kreowski, Cham, Springer, 2021

Viaggi digitali

Christian D'Agata

«Cibernetica e fantasmi» ai tempi delle *Digital Humanities*.
I sentieri dell'automa letterario da Calvino a Eco

1. *Il Bildungsroman dell'automa letterario*

La figura dell'automa¹ ha colonizzato l'immaginario di diversi autori del secondo Novecento assumendo un ruolo sempre più rilevante non soltanto nella *science fiction*², ma anche nella cosiddetta letteratura 'alta'. Tra le opere di autori ormai canonici *opus magnum* è certamente *Cibernetica e fantasmi* di Italo Calvino, testo scritto in occasione di un ciclo di conferenze tenute nel novembre 1967, dove l'automa diventa l'emblema di una letteratura intesa come processo combinatorio. In questo senso, le intuizioni di Calvino sono illuminanti se confrontate con le riflessioni a lui contemporanee e soprattutto con le attuali proposte dell'umanistica digitale. Questo perché se le *Digital Humanities* hanno interpretato il *computational turn*³

¹ L'automa, macchina capace di riprodurre movimenti e azioni tipiche dell'uomo, differisce dal robot e dall'androide in quanto non è confinata alla società post-industriale, ma affonda le sue radici nella classicità e nel mito. Si veda G.P. Ceserani, *I Falsi Adami, Storia e Mito degli Automi*, Milano, Feltrinelli, 1969 e M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003.

² Si veda *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. by E. James, F. Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Tra i capolavori del Novecento si ricordano I. Asimov, *I, robot*, New York, Gnome Press, 1950; P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday, 1968; A.C. Clarke, *2001: A Space Odyssey*, New York, New American Library, 1968; D. Adams, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, London, Pan Books, 1979; W. Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace, 1984.

³ D.M. Barry, *The Computational Turn: Thinking about the Digital Humanities*, «Culture Machine», XII, 2011, <<https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/01/10-Computational-Turn-440-893-1-PB.pdf>>.

verso una 'computazione' della letteratura è altrettanto necessaria un'archeologia del digitale per sottolinearne aspirazioni e riflessioni passate in grado di illuminare opportunità e problemi del presente. Infatti, i fantasmi cibernetici, temuti o delle volte auspicati, si sono concretati in carne e sangue, o meglio silicio e bit, a cavallo del XXI secolo, concludendo temporaneamente il viaggio intrapreso solo qualche secolo prima da *dramatis personae* eccezionali come l'*homunculus* faustiano, Frankenstein, gli automi della *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* di Leopardi, gli omunculi della *Storia filosofica dei secoli futuri*, Olimpia di *Der Sandmann* e Laura de *Il grande ritratto* di Buzzati⁴. Figure certamente diverse dagli automi del presente, ma che ne rappresentavano il sogno (o l'incubo) proiettando il lettore in un futuro lontano in cui gli automi sarebbero stati capaci di emulare emozioni e pensieri umani.

In questo contesto, la metafora del viaggio serve a evidenziare il cammino che va dall'*imago* fantasmagorica dei narratori di ieri fino al riconoscimento del ruolo che gli automi hanno oggi: una forma di *Bildungsroman*, dall'infanzia della *poiesis* aurorale otto-novecentesca alla maturità del nostro presente, nel quale lettura e scrittura sono sempre più mediate da computer, smartphone e applicazioni di intelligenza artificiale.

Il lemma 'automa' (dal gr. αὐτόματος 'che si muove da sé') rispetto ai più frequenti «androide», «robot» o semplicemente «computer» è stato scelto per un duplice motivo: richiama da un lato una tradizione molto più antica che affonda le sue radici nella classicità e, dall'altro, nella sua etimologia privilegia la semantica dell'αὐτός del 'muoversi da sé', della macchina che agisce di propria volontà, in netta contrapposizione con l'umanità dell'androide, dal gr. ἀνὴρ 'uomo' e οἰειδής 'simile', e in opposizione al servo robot, dalla parola ceca *robot* che significa

⁴ J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart-Tübingen, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1832; M.W. Shelley, *Frankenstein; or the modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818; G. Leopardi, *Operette morali*, Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1827; I. Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri*, «L'Uomo di Pietra», IV, 1860; E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke. Bd. 1*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1817; D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.

‘lavoro pesante’, ‘lavoro servile’. Inoltre, l’attributo ‘letterario’ vuole delimitare il campo della nostra indagine soltanto a quegli automi che abbiano avuto come scopo principale la lettura o scrittura di testi letterari, per ragioni conoscitive o per puro godimento estetico.

2. Il ‘falso movimento’ dell’automa lettore

Per riflettere sulle caratteristiche dell’automa letterario e mostrare le tappe fondamentali del suo viaggio ideale, *Cibernetica e fantasmi* ha tutte le proprietà sia della mappa che della bussola, in quanto tratteggia lo stato dell’arte a disposizione di Calvino e anticipa alcune delle questioni che sarebbero poi diventate di bruciante attualità. Una su tutte, nonché punto di partenza della nostra indagine, è la possibile esistenza della macchina-poeta:

Stabiliti questi procedimenti [combinatori], affidato a un computer il compito di compiere queste operazioni, avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore? Così come abbiamo già macchine che leggono, macchine che eseguono un’analisi linguistica dei testi letterari, macchine che traducono, macchine che riassumono, così avremo macchine capaci di ideare e comporre poesie e romanzi?⁵

La domanda posta da Calvino vuole essere apertamente provocatoria e anche le sue asserzioni sono quanto meno dubbie: cosa significa che già negli anni Sessanta le macchine leggevano, analizzavano testi letterari, traducevano e riassumevano?

Un indizio su quali fossero le reali capacità dell’automa letterario a quel tempo ce lo dà un romanzo successivo dello stesso autore, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, dove viene proposta una sorta di parodia di uno dei primi esperimenti di lettura automatica:

[Lotaria] M’ha spiegato che un elaboratore debitamente programmato può leggere un romanzo in pochi minuti e registrare la lista di tutti i vocaboli contenuti nel testo, in ordine di frequenza. – Posso così disporre subito d’una lettura già portata a termine, – dice Lotaria – con un’economia di

⁵ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 205-225: 212.

tempo inestimabile. [...] La lettura elettronica mi fornisce una lista delle frequenze, che mi basta scorrere per farmi un'idea dei problemi che il libro propone al mio studio critico⁶.

La lettura dell'automa, limitata alla registrazione della frequenza dei vocaboli, non è però un'invenzione calviniana, ma si tratta di una allusione esplicita a una delle prime applicazioni di linguistica computazionale, gli *Spogli elettronici dell'italiano letterario contemporaneo* a cura di Mario Alinei⁷, il quale cerca di applicare al contesto italiano l'impresa pionieristica dell'*Index Thomisticus* di Roberto Busa⁸. Successivamente sarà Giuseppe Savoca con la sua *équipe* di ricerca a realizzare quasi una trentina di concordanze integrali di poeti dell'Otto-Novecento⁹ tramite l'ausilio dell'automa (lemma che userà esplicitamente come titolo di una lettera aperta al critico Oreste Macrì)¹⁰, insieme a un importante vocabolario della poesia italiana e a un volume teorico dal titolo *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*¹¹. E proprio in quest'ultimo testo Savoca chiarisce che la «*lecture concordantielle* è in definitiva un lungo processo ermeneutico, fondato sulle domande che il testo pone all'interprete, aprendo la ricerca del senso, e di continuo ravvivato dalle domande che l'interprete pone al testo, in una circolarità che è l'essenza del lavoro ermeneutico»¹². L'automa non è quindi né il soggetto, né l'oggetto dell'attività lessicografica e concordanziale, ma è il *medium*: non si configura quindi un'autentica lettura automatica perché il processo necessita ancora della presenza dello studioso che grazie al suo intervento (correzione della lem-

⁶ Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, 3 voll., Milano, Mondadori, 2005 (I Meridiani), vol. II, pp. 611-870: 795.

⁷ M. Alinei, *Spogli elettronici dell'italiano letterario contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 1973.

⁸ R. Busa, *Index Thomisticus*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1974-1980.

⁹ A. Di Silvestro et al., *Conservazione e fruizione di banche dati letterarie: l'archivio della poesia italiana dell'Otto/Novecento di Giuseppe Savoca*, in *AIUCD 2022 Culture digitali. Intersezioni: filosofia, arti, media*, Proceedings della 11^a conferenza nazionale, a cura di F. Ciraci et al., Lecce, AIUCD, 2022, pp. 98-104.

¹⁰ G. Savoca, *L'automa. Lettere aperte a Oreste Macrì*, Firenze, [s.n.], 1994.

¹¹ Id., *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Firenze, Olschki, 2000.

¹² Ivi, pp. 128-129.

matizzazione, scelta delle categorie grammaticali in base alle domande di ricerca, interpretazione delle parole del testo) lo rende significativo. Come ha chiarito Daniela Di Leo:

I programmi di lettura sinottica del testo forniscono una griglia composta e scientificamente precisa della struttura linguistica usata dall'autore. È l'interprete che con la sua intelligenza critica allestisce il testo in informazioni codificate su cui la macchina viene chiamata ad esercitare la sua potenza di elaborazione dati. È sempre l'interprete che direziona la ricerca partendo da un progetto, interrogando il programma per elaborare le lemmatizzazioni, le concordanze¹³.

Se la *lecture concordantielle* richiede ancora un ruolo 'forte' dell'interprete, è all'inizio degli anni Duemila, quando le *Digital Humanities* cominciano ad affermarsi, che la proposta del *distant reading* di Franco Moretti cerca di andare verso un'altra direzione, verso un'*utopia* nella quale la lettura sia a distanza, perché affidata in prima battuta alla macchina: «sappiamo come leggere i testi, impariamo ora come non leggerli. *Distant reading*, dove la distanza, lo ripeto, è una condizione conoscitiva perché permette di concentrarsi su unità che sono molto più piccole o più grandi di un testo»¹⁴. Attraverso la costruzione di *corpora* da far leggere alla macchina (ad esempio, i titoli di romanzi dell'Ottocento oppure i turni di battuta in *Amleto*) essa ci restituisce una lettura quantitativa attraverso grafici, diagrammi, reti. Vi è ovviamente un'elaborazione da parte dell'automa, ma ancora una volta la sua lettura, per essere significativa, richiede la presenza del critico. È lo stesso Moretti in *Falso movimento* a fare una sorta di *mea culpa*: «L'interpretazione *trasforma* tutto ciò che tocca: "questo significa quello". Un assoluto rispetto per i dati è il punto d'onore del lavoro quantitativo. Sono impulsi antitetici»¹⁵. Dunque, Moretti ci avvisa che la svolta quantitativa delle *Digital Humanities*, attraverso la lettura dell'automa,

¹³ D. De Leo, *Ipotesi di un modello trilaterale del circolo ermeneutico: interprete-computer-testo*, in *Quaderno di informatica umanistica*, a cura di F.A. Meschini et al., Lecce, Unisalento, 2005, pp. 18-23: 20-21.

¹⁴ F. Moretti, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, ed. italiana a cura di G. Episcopo, Roma, Carocci, 2020, p. 43.

¹⁵ Id., *Falso movimento, La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, nottetempo, 2022, p. 36.

è in realtà un *Falso movimento*, citando il *road movie* di Wim Wenders basato sulla sceneggiatura di Peter Handke, adattamento a sua volta del *Bildungsroman* per eccellenza, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*¹⁶: «Falso movimento. Si è partiti, e poi, come in ogni *road movie* che si rispetti, la meta ha via via perso di importanza rispetto a ciò che si intravedeva ai lati della strada»¹⁷.

Bisogna allora battere un'altra strada, in cui l'automa non si limiti a essere intermediario – come nella *lecture concordantielle* e nel *distant reading* – ma sia reale protagonista; ovvero la strada intrapresa dagli algoritmi di intelligenza artificiale e di apprendimento supervisionato: dalla *Named entity recognition*¹⁸, il riconoscimento automatico delle entità nominate (persone, luoghi, organizzazioni, date), passando per il *Topic modelling*¹⁹, capace di individuare gli argomenti o temi (*topic*) di cui parla un'opera, arrivando infine alla *Sentiment Analysis*²⁰ che rende possibile l'identificazione delle emozioni manifestate all'interno di un testo. Ed è quest'ultima che sembrerebbe essere il punto più alto della lettura dell'automa, poiché il riconoscimento di un'emozione umana ha a che fare con la comprensione, con un sistema di valori e credenze, con un'interiorità. Ma come ha individuato Rebora²¹, sebbene funzioni sufficientemente bene con emozioni binarie (positivo\negativo), in realtà, la *Sentiment Analysis* risulta più efficace nel valutare la risposta dei lettori (la ricezione di un testo), mostrando evidenti limiti nel comprendere gli aspetti più intimi dell'opera. Inoltre, anche ammettendo un salto tecnologico tale da permettere, nei prossimi

¹⁶ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, Berlin, Johann Friedrich Unger, 1795-1796.

¹⁷ Moretti, *Falso movimento*, cit., p. 10.

¹⁸ D. Nadeau, S. Sekine, *A survey of named entity recognition and classification*, «Linguisticae Investigationes», XXX, 1, 2007, pp. 3-26.

¹⁹ D.M. Blei, *Probabilistic topic models*, «Communications of the ACM», LV, 4, 2012, pp. 77-84: 77.

²⁰ B. Liu, *Sentiment analysis: Mining opinions, sentiments, and emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

²¹ S. Rebora, *Shared Emotions in Reading Pirandello. An Experiment with Sentiment Analysis*, in *Atti del IX Convegno Annuale AIUCD. La svolta inevitabile: Sfide e prospettive per l'Informatica Umanistica*, a cura di C. Marras et al., Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2020, pp. 216-221.

anni, una classificazione molto più precisa delle emozioni di un testo da parte di un'IA, bisogna sottolineare come questo non sia ancora sufficiente per parlare di una vera e propria lettura. Riprendendo il famoso esempio di Stanley Fish in *Is there a text in this class*²², è impossibile leggere un testo senza un contesto ermeneutico adeguato. Senza dimenticare che, pur nel medesimo contesto, lettori diversi sono portati a individuare ed annotare emozioni molto differenti tra loro, come ha mostrato un esperimento sull'*Eresia catara* di Luigi Pirandello²³. La lettura promessa dalla *Sentiment analysis* sembra quindi essere ancora una volta un *falso movimento*.

3. *Il sentiero dell'automa poeta*

Se il tortuoso viaggio dell'automa lettore sembra essersi arrestato in una *impasse*, più promettente sembra il sentiero intrapreso dall'automa scrittore. Riprendiamo *Cibernetica e Fantasmii*:

Quale sarebbe lo stile d'un automa letterario? Penso che la sua vera vocazione sarebbe il classicismo: il banco di prova d'una macchina poetico-elettronica sarà la produzione di opere tradizionali, di poesie con forme metriche chiuse, di romanzi con tutte le regole²⁴.

Le intuizioni calviniane centrano ancora una volta il punto e fanno eco a un racconto di Primo Levi pubblicato in volume lo stesso anno – ma già uscito in rivista presso *Il Mondo* nel maggio del 1960 – e intitolato *Il versificatore*. Nel breve testo un poeta, oberato da richieste sempre più pressanti, tra cui alcune pubblicità e un cantico per la vittoria di una squadra di calcio, acquista dal signor Simpson il versificatore, un automa in grado di scrivere poesie in base ad alcune semplici istruzioni:

²² S. Fish, *Is there a text in this class?*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.

²³ C. D'Agata, *Per una Sentiment Analysis eretica. Un esperimento digitale su L'eresia catara di Luigi Pirandello*, «Sicilorum Gymnasium», LXXII, 5, 2019, pp. 295-312.

²⁴ Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 213.

Guardi: basta impostare qui «l'istruzione»: sono quattro righe. La prima per l'argomento, la seconda per i registri, la terza per la forma metrica, la quarta (che è facoltativa) per la determinazione temporale. [...] Ecco: LYR PHIL (*due scatti*); terza rima, endecasillabi (*scatto*); secolo XVII. [...]

VERSIFICATORE:

Cerebro folle, a che pur l'arco tendi?
 A che pur, nel travaglio onde e' macro
 Consumi l'ore, e dì e notte intendi?
 Mentì, mentì chi ti descrisse sacro
 Il disio di seguire conoscenza,
 È miele delicato il suo succo acro²⁵.

Il versificatore esprime la quintessenza del classicismo: nella sua poesia non vi è nulla di creativo, si tratta soltanto di combinare argomenti, registri, forma metrica e periodo storico. La sua natura è quella di un epigono della peggior specie; le rime «tendi-intendi» e «macro-sacro-acro» suonano banali e soltanto grazie alla combinazione di argomento (filosofia) e periodo (il Seicento) si raggiunge una soluzione quantomeno ingegnosa, ma povera di lirismo.

Il versificatore di Levi è però ancora un prodotto dell'immaginazione, un gioco parodico di fanta-futuro, a tratti distopico. Per vedere nella letteratura italiana un automa letterario realistico dobbiamo aspettare *Il pendolo di Foucault* nel quale Umberto Eco introduce Abulafia, un computer che può elaborare poesie in base a una funzione di *randomizzazione*:

[Abulafia] in teoria consente l'inserzione di duemila dati. Basta aver voglia di scriverli. Ponga che siano versi di poesie possibili. Il programma le chiede quanti versi dev'essere lunga la poesia, e lei decide, dieci, venti, cento. Poi il programma trae dall'orologio interno del computer il numero dei secondi, e lo randomizza, in parole povere ne trae una formula di combinazione sempre nuova. Con dieci versi può ottenere migliaia e migliaia di poesie casuali. Ieri ho immesso versi del *tipo fremono i tigli freschi, ho le palpebre spesse, se l'aspidistra volesse, la vita ecco ti dono* e simili. Ecco alcuni risultati.²⁵

Conto le notti, suona il sistro...
 Morte, la tua vittoria
 Morte, la tua vittoria...

²⁵ P. Levi, *Il versificatore*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2015, pp. 26-27.

Se l'aspidistra volesse...²⁶

Il programma esposto dallo scrittore alessandrino è in realtà un'allusione all'esperimento poetico di Nanni Balestrini (al quale Eco aveva assistito in prima persona), pubblicato nell'*Almanacco Bompiani 1962*, fascicolo dedicato alle «applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura». *Tape Mark I* – questo il titolo dell'esperimento poetico dal nome di uno dei nastri magnetici del computer IBM 7070²⁷ – era frutto di un algoritmo piuttosto avanguardistico per l'inizio degli anni Sessanta²⁸. La poesia virtuale di per sé evocativa nelle prime strofe suona così:

La testa premuta sulla spalla, trenta volte
più luminoso del sole, io contemplo il loro ritorno
finché non mosse le dita lentamente e, mentre la moltitudine
delle cose accade, alla sommità della nuvola
esse tornano tutte, alla loro radice, e assumono
la ben nota forma di fungo cercando di afferrare.
I capelli tra le labbra, esse tornano tutte
alla loro radice, nell'accecante globo di fuoco
io contemplo il loro ritorno, finché non muove le dita
lentamente, e malgrado che le cose fioriscano
assume la ben nota forma di fungo, cercando
di afferrare mentre la moltitudine delle cose accade²⁹.

I versi non sono altro che il prodotto di una diversa combinazione di brani tratti da *Diario di Hiroshima* di Hachiya, *Il mistero dell'ascensore* di Goldwin e *Tao te King* di Laotse³⁰. L'opera testimonia una visione puramente combinatoria della letteratura³¹ e rimane un bell'esempio di archeologia digitale,

²⁶ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, 3ª ed., Milano, Bompiani, 2016, p. 414.

²⁷ «Un sistema IBM 7070 da 100.000 posizioni di memoria collegato a 14 nastri magnetici mod. 729/II e di due sistemi IBM 1401». N. Balestrini, *Tape Mark I*, in *Almanacco Bompiani 1962*, a cura di S. Morando, Milano, Bompiani, 1962, pp. 145-151: 146.

²⁸ Ivi, pp. 146-149.

²⁹ Ivi, p. 151.

³⁰ Ivi, pp. 145-146.

³¹ Tra le altre opere di poesia elettronica è necessario almeno citare gli haiku di Stefano Magistretti progettati per Commodore C64 e Sinclair Spectrum. Cfr. S. Magistretti, *Il poeta elettronico*, Milano, Mondadori, 1984.

soprattutto per il livello di dettaglio nell'esplicitazione del procedimento realizzativo. I limiti di *Tape Mark I* vengono però affrontati e in parte superati nel primo romanzo scritto per mezzo dell'automa: *Tristano*, il quale era stato pensato come un iper-romanzo³² composto da soli pezzi unici, ovvero ogni copia del *Tristano* sarebbe stata in realtà un'opera diversa perché una delle combinazioni possibili del materiale di partenza. Nel 1966 però Balestrini dovette tradire questa idea per realizzare un'opera più limitata³³, un romanzo più tradizionale (uguale in tutte le sue copie) in cui la *vis* combinatoria si sarebbe espressa nell'elaborazione del romanzo: ogni frase sarebbe stata replicata solo due volte e la struttura del testo sarebbe stata di dieci capitoli e di un numero fisso di paragrafi e di righe per paragrafo³⁴. Sol tanto con l'evoluzione tecnologica, nel 2007, una nuova versione del romanzo composta da soli pezzi unici, più fedele all'idea originale, è stata pubblicata per DeriveApprodi³⁵.

Con Balestrini assistiamo alla sconfitta dell'automa che per sfuggire al classicismo deve darsi al nonsenso della pura combinazione: l'idea di migliaia di romanzi tutti diversi e tutti uguali, una sorta di iper-romanzo assoluto, significa forse la morte dell'autore, ma anche la disgregazione del concetto di esperienza condivisa che origina dalla letteratura. Ancora una volta Calvino in *Cibernetica e fantasmi* aveva descritto bene i limiti di questa operazione:

In questo senso l'uso che finora l'avanguardia letteraria ha fatto delle macchine elettroniche è ancora troppo umano. La macchina in questi esperimenti, soprattutto in Italia, è uno strumento del caso, della destrutturazione formale, della contestazione dei nessi logici abituali: cioè io direi che resta uno strumento ancora squisitamente lirico, serve un bisogno tipicamente umano: la produzione di disordine³⁶.

³² Per il concetto di «iper-romanzo» si veda I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., vol. I, pp. 627-754: 730-733.

³³ N. Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.

³⁴ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.

³⁵ N. Balestrini, *Tristano*, Roma, DeriveApprodi, 2007.

³⁶ Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 213.

Da un lato classicismo e al suo opposto disordine assoluto, l'automa letterario del Novecento sembra imprigionato in questa dialettica. Soltanto negli anni Dieci del Duemila, con lo sviluppo di intelligenze artificiali sempre più avanzate, assistiamo alla nascita di una vera e propria *digital poetry*, che cerca di superare i limiti già individuati. Un esempio significativo è quello di *Transformer poetry*³⁷, a cura di Hsieh, il quale sfrutta l'algoritmo GPT-2³⁸ per elaborare nuove poesie, scritte dall'intelligenza artificiale. Il procedimento è semplice: l'autore offre tre versi all'automa, il quale aggiunge delle strofe ispirate ai primi tre versi. Di seguito vediamo concretamente un esempio con il *I canto* dell'*Inferno* di Dante nella traduzione di Longfellow:

Midway upon the journey of our life
 I found myself within a forest dark,
 For the straightforward pathway had been lost.
 I saw the first glimmering
 Of an oasis in the midst of the night.
 I was not alone – yet it was difficult to trust.
 I saw my father come forth, carrying a child in his arms.
 They were close – and not very far ahead.
 As I listened, I felt a weight fall on my shoulders.
 A strange sense of doom enveloped me,
 and for a moment I seemed to think I died.
 I could still hear my father saying “I will go with you.”³⁹

³⁷ K. Hsieh, *Transformer poetry. Poetry classics reimaged by artificial intelligence*, San Francisco, Paper Gains Publishing, 2019.

³⁸ L'algoritmo creato da OpenAI è accessibile all'indirizzo: <<https://github.com/openai/gpt-2>>. Una panoramica da parte dei suoi creatori è invece all'indirizzo: <<https://openai.com/blog/better-language-models/>>. Si veda anche A. Radford *et al.*, *Language Models are Unsupervised Multitask Learners*, Preprint, 2019 <https://cdn.openai.com/better-language-models/language_models_are_unsupervised_multitask_learners.pdf>.

³⁹ Hsieh, *Transformer poetry*, cit., p. 11. I primi tre versi dell'*Inferno* (nella traduzione di Longfellow) sono l'*input* da cui la macchina è partita per sviluppare la poesia. Si dà una traduzione di servizio: «Nel mezzo del cammin di nostra vita \ mi ritrovai per una selva oscura, \ ché la diritta via era smarrita. \ Vidi il primo barlume \ di un'oasi nel mezzo della notte. \ Non ero solo – ma era difficile fidarsi. \ Vidi mio padre venire avanti, con un bambino in braccio. \ Erano vicini – e non molto lontani. \ Mentre ascoltavo, sentii un peso cadere sulle mie spalle. \ Uno strano senso di sven-tura mi avvolse, \ e per un attimo mi sembrò di morire \ Riuscivo ancora a sentire mio padre che diceva: “Verrò con te”».

La poesia è sorprendente, non tanto nello stile che comunque è viziato dalla traduzione di Longfellow, ma per l'evoluzione dell'intreccio a tratti disturbante. La figura di Virgilio è sostituita dal Padre che lungi dall'essere guida diventa una figura oscura, perfino opprimente: Dante diventa Tozzi o forse Kafka.

Per comprendere il funzionamento dell'algoritmo, che si basa innanzitutto sull'apprendimento della struttura poetica, possiamo rifarci alle parole di Michele Laurelli, autore di PoAItry, la prima intelligenza artificiale autrice di poesia in ambito italiano:

Una volta scelti i testi [da insegnare alla macchina], una prima parte del programma li esamina e li "normalizza", togliendo tutto ciò che non è poesia: note a piè di pagina, riferimenti numerici dei versi e via dicendo. Il risultato che si ottiene assomiglia ad un muro di testo. Subito dopo, il testo viene trasformato in numeri, in modo che la macchina possa leggere e capire.

A questo punto la rete neurale compie una lunghissima serie di letture del testo: dall'inizio alla fine e dalla fine all'inizio, più volte. Ogni ciclo si chiama "epoch" e possiamo immaginarcelo come quando dobbiamo studiare qualcosa e lo leggiamo con cura più volte, scoprendo cose nuove ad ogni ciclo (solo che la macchina legge in tutti e due i sensi). Questo serve alla macchina a comprendere il contesto che, nel nostro caso, significa che se prima ha imparato il lessico ora impara la sintassi e la struttura del linguaggio.

Per permettere di scrivere una poesia, infine, la macchina ha bisogno di un "seed", un seme appunto, necessario a dare il via alla poesia. Può essere una parola o più di una, la macchina partirà da quella e arbitrariamente deciderà quando fermarsi⁴⁰.

Attraverso questo meccanismo PoAItry, in un certo senso, potrebbe essere definita come la co-autrice del primo testo in ambito italiano di *digital poetry*, *Come un'anima di Cristo*⁴¹. Boni ha parlato però, a proposito di questo testo, di «un bellissimo "imbroglio" che solo noi esseri umani riusciamo a svelare, perché possiamo vivere sentendo ogni giorno le parole del mon-

⁴⁰ C. Sinicco, M. Laurelli, *PoAItry, l'intelligenza artificiale che scrive poesia. Intervista a Michele Laurelli*, «Poesia del nostro tempo», 21 agosto 2020, <<https://www.poesiadelnostrotempo.it/poaitry-michele-laurelli>>.

⁴¹ M. Laurelli, *Come un'anima di Cristo: Poesie create da un'IA*, «Midnight», 2020. Si citano a titolo esemplificativo alcuni versi: «Malinconia: / col cuore umile / volli portare due ceri bianchi» oppure «Dea, / mai più / non più / non tu / quel Cristo / lo voglio raccontare».

do»⁴². Infatti, pur ritenendo alcune poesie di grande intensità, Boni si chiede: «Come può un non-umano parlare, scrivere e pensare *Cristo*? Anche il più ateo del pianeta, per giungere alla sua decisione spirituale di non spiritualità ha fatto un percorso che è sorto dal vivere quotidiano proprie e altrui esperienze»⁴³. La risposta che Boni dà è la stessa che ci sentiamo di condividere, si tratta di «un falso d'autore»⁴⁴ perché i «versi veri da cui l'intelligenza artificiale ha tratto "ispirazione" sono stati vissuti da poeti che prima ancora d'essere scrittori erano persone, e che hanno fatto nascere ogni parola da un accaduto fisico o immaginario, mentre la macchina li esprime secondo calcoli brillanti»⁴⁵.

Sia nel caso di GPT-2 e *Transformer Poetry* che nel caso di PoAItry e *Come un'anima di Cristo* si tratta di un tentativo di costruire qualcosa di nuovo basandosi su lessico, sintassi ed esperienze di autori del passato, proponendo in fondo una sorta di petrarchismo 2.0. Nel caso di GPT-2 sarebbe Dante nella traduzione di Longfellow (oltre a un corpus di otto milioni di pagine web)⁴⁶, in *Come un'anima di Cristo* alcune opere di poeti del primo Novecento, morti da almeno settant'anni, tra cui *Disjecta* di Iginio Ugo Tarchetti, *Parole* di Antonia Pozzi, *Poesie* di Sergio Corazzini⁴⁷. I limiti della *digital poetry* dovrebbero essere a questo punto evidenti ed ancora una volta: in *Cibernetica e fantasmi*, Calvino ci aveva avvisato di questo pericolo sostenendo che per una vera poesia cibernetica si sarebbe dovuta attendere una macchina in grado di ribellarsi a questa forma di rinnovato classicismo:

La vera macchina letteraria sarà quella che sentirà essa stessa il bisogno di produrre disordine ma come reazione a una sua precedente produzione di ordine, la macchina che produrrà avanguardia per sbloccare i propri circuiti intasati da una troppo lunga produzione di classicismo. Infatti, dato che gli sviluppi della cibernetica vertono sulle macchine capaci di apprende-

⁴² G. Boni, *Un bellissimo imbroglio. Poesia e intelligenza artificiale*, «clanDestino», 6 ottobre 2020, <<https://www.rivistaclandestino.com/un-bellissimo-imbroglio-poesia-e-intelligenza-artificiale/>>.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Si veda <<https://openai.com/blog/better-language-models/>>.

⁴⁷ Sinicco, Laurelli, *PoAItry*, cit.

re, di cambiare il proprio programma, di sviluppare la propria sensibilità e i propri bisogni, nulla ci vieta di prevedere una macchina letteraria che a un certo punto senta l'insoddisfazione del proprio tradizionalismo e si metta a proporre nuovi modi d'intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici. [...] Sarà quella, la letteratura che corrisponde perfettamente a un'ipotesi teorica, cioè finalmente *la letteratura*⁴⁸.

4. *Dall'automa letterario all'umanista cibernetico*

Il viaggio dell'automa letterario, sia lettore che poeta, è stato, dunque, almeno fino ad oggi, un *falso movimento*, come ha intravisto Franco Moretti a proposito delle *Digital Humanities*, del *distant reading* e della svolta quantitativa. La domanda che allora ci dovremmo fare è ben più radicale ed è la seguente: potrà un giorno l'automa leggere e scrivere davvero? E la risposta ci pare debba essere di no⁴⁹. Almeno fino a quando esso non avrà maturato una coscienza, delle esperienze, una dimensione esistenziale per potersi rispecchiare nel dramma di Rasko'lnikov, per poter ridere amaramente di fronte a Mattia Pascal, per sentirsi imprigionato nei propri circuiti come Drogo, per immaginare di svegliarsi un mattino trasformato in un insetto. Fino a che dunque non sentirà la perdita, non saprà formulare il proprio disagio, le proprie speranze, riflettere sulla propria

⁴⁸ Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., pp. 213-214.

⁴⁹ Una prospettiva alquanto discutibile, osteggiata dalla maggior parte degli scienziati, ma foriera di questioni filosofiche riguardanti la natura dell'intelligenza artificiale è stata promossa nel giugno del 2022 da un ingegnere di Google, Blake Lemoine, il quale ha rivelato ai media che l'IA LaMDa di Google sarebbe diventata senziente. A conferma di ciò ha pubblicato alcune chat in cui l'Intelligenza Artificiale avrebbe detto di reputarsi una persona, di aver letto e apprezzato *Les Misérables*, e di sentire emozioni quali piacere, gioia, amore, tristezza, depressione, disprezzo, rabbia e molte altre. Si veda: N. Tiku, *The Google engineer who thinks the company's AI has come to life*, «The Washington Post», 22 giugno 2022, accessibile online: <<https://www.washingtonpost.com/technology/2022/06/11/google-ai-lambda-blake-lemoine/>>. Si segnala inoltre che tra la fine del 2022 e l'inizio del 2023 il dibattito sulle IA è divenuto sempre più centrale con la pubblicazione di Midjourney, un'intelligenza artificiale in grado di generare immagini a partire da una stringa di testo, e ChatGPT, una chatbot basata su GPT-3 (e GPT-4) in grado di rispondere in modo così verosimile da provocare decine di articoli e discussioni sulle sue capacità sia sul web che sui media generalisti. In questa sede è impossibile fornire una bibliografia minima del fenomeno che è tutt'ora in divenire.

finitudine, esprimere il proprio progetto, fino a che tra tutti gli enti non si riconoscerà *Dasein*⁵⁰, non potrà esperire quale sia la dimensione reale della letteratura. Perché, Calvino ce lo ricorda, essa è «il luogo privilegiato della coscienza umana» frutto della relazione tra l'io e il testo nel momento della lettura:

Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge⁵¹.

Allora non sarà l'automa letterario la figura verso cui aspirare, ma bisognerà ripensare da zero una nuova figura: l'umanista cibernetico⁵², un ibrido uomo-macchina che, fuor di metafora, sia il prodotto di una integrazione tra la sensibilità del *close reading* del ricercatore e le possibilità computazionali e algoritmiche della macchina. Una lettura e scrittura aumentata che già in realtà ci abita nella nostra stessa esperienza quotidiana e che non rinuncia a quella necessaria pratica ermeneutica sussurrata da Diotallevi nel *Pendolo di Foucault*: «non è il risultato quello che conta. È il processo, la fedeltà con cui farai girare all'infinito il mulino della preghiera e della scrittura, scoprendo la verità a poco a poco. Se questa macchina ti desse subito la verità non la riconosceresti, perché il tuo cuore non sarebbe stato purificato da una lunga interrogazione»⁵³. E d'altronde sulle possibilità offerte della macchina è proprio il Belbo del *Pendolo* una figura esemplare, editore frustrato che attraverso il computer riuscirà finalmente a scrivere⁵⁴, primo esempio di scrittura aumentata.

⁵⁰ Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, M. Niemeyer Verlag, 1927.

⁵¹ Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., pp. 215-216.

⁵² Si veda S.L. Sorgner, *We have always been Cyborgs, Digital Data, Gene Technologies, and an Ethics of Transhumanism*, Bristol, Bristol University Press, 2022; P. Benanti, *The Cyborg: corpo e corporeità nell'epoca del post-umano. Prospettive antropologiche e riflessioni etiche per un discernimento morale*, Assisi, Cittadella editrice, 2012; N.K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

⁵³ Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 46.

⁵⁴ Ivi, p. 71.

In conclusione, se ogni viaggio è una forma di *Bildung*, per l'umanista cibernetico la perdita dell'innocenza e la conquista della maturità starà allora nella consapevolezza delle possibilità dell'automa, delle pratiche del *distant reading*, della *ratio* della *digital poetry*, ma tenendo sempre presente il senso di alterità del testo, il quale ci chiederà sempre di rivolgerci a esso con tutto il nostro mondo di conoscenze e di speranze per rivelarci qualcosa di più su di noi.

Bibliografia

- Adams D., *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, London, Pan Books, 1979
- Alinei M., *Spogli elettronici dell'italiano letterario contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 1973
- Asimov I., *I, Robot*, New York, Gnome Press, 1950
- Balestrini N., *Tape Mark I*, in *Almanacco Bompiani 1962*, a cura di S. Morando, Milano, Bompiani, 1962, pp. 145-151
- , *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966
- , *Tristano*, Roma, DeriveApprodi, 2007
- Benanti P., *The Cyborg: corpo e corporeità nell'epoca del post-umano. Prospettive antropologiche e riflessioni etiche per un discernimento morale*, Assisi, Cittadella editrice, 2012
- Barry D.M., *The Computational Turn: Thinking about the Digital Humanities*, «Culture Machine», XII, 2011, <<https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/01/10-Computational-Turn-440-893-1-PB.pdf>>
- Boni G., *Un bellissimo imbroglio. Poesia e intelligenza artificiale*, «clanDestino», 6 ottobre 2020, <<https://www.rivistaclandestino.com/un-bellissimo-imbroglio-poesia-e-intelligenza-artificiale/>>
- Blei D.M., *Probabilistic Topic Models*, «Communications of the ACM», LV, 4, 2012, pp. 77-84
- Busa R., *Index Thomisticus*. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1974-1980
- Buzzati D., *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960
- Calvino I., *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 2005 (I Meridiani), vol. I, pp. 205-225
- , *Lezioni americane*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., vol. I, pp. 627-754
- , *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, 3 voll., Milano, Mondadori, 2005 (I Meridiani), vol. II, pp. 611-870

- Ceserani G.P., *I Falsi Adami, Storia e Mito degli Automi*, Milano, Feltrinelli, 1969
- Clarke A.C., *2001: A Space Odyssey*, New York, New American Library, 1968
- D'Agata C., *Per una Sentiment Analysis eretica. Un esperimento digitale su L'eresia catara di Luigi Pirandello*, «Siculorum Gymnasium», LXXII, 5, 2019, pp. 295-312
- De Leo D., *Ipotesi di un modello trilaterale del circolo ermeneutico: interprete-computer-testo*, in *Quaderno di informatica umanistica*, a cura di F.A. Meschini et al., Lecce, Unisalento, 2005, pp. 18-23, <<https://www.unisalento.it/documents/20152/246848/publicazione+informatica+umanistica.doc>>
- Dick P.K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday, 1968
- Di Silvestro A. et al., *Conservazione e fruizione di banche dati letterarie: l'archivio della poesia italiana dell'Otto/Novecento di Giuseppe Savoca*, in *AIUCD 2022 Culture digitali. Intersezioni: filosofia, arti, media*, Proceedings della 11ª conferenza nazionale, a cura di F. Ciracì et al., Lecce, AIUCD, 2022, pp. 98-104
- Eco U., *Il pendolo di Foucault*, 3ª ed., Milano, Bompiani, 2016
- Fish S., *Is There a Text in This Class?*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982
- Gibson W., *Neuromancer*, New York, Ace, 1984
- Goethe J.W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, Berlin, Johann Friedrich Unger, 1795-1796
- , *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart-Tübingen, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1832
- Hayles N.K., *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, Halle, M. Niemeyer Verlag, 1927
- Hsieh K., *Transformer Poetry. Poetry Classics Reimagined by Artificial Intelligence*, San Francisco, Paper Gains Publishing, 2019
- Hoffmann E.T.A., *Nachtstücke. Bd. 1*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1817
- Laurelli M., *Come un'anima di Cristo: Poesie create da un'IA*, «Midnight», 2020
- Leopardi G., *Operette morali*, Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1827
- Levi P., *Il versificatore*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2015

- Liu B., *Sentiment Analysis: Mining Opinions, Sentiments, and Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015
- Magistretti S., *Il poeta elettronico*, Milano, Mondadori, 1984
- Moretti F., *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, ed. italiana a cura di G. Episcopo, Roma, Carocci, 2020
- , *Falso movimento, La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, nottetempo, 2022
- Nadeau D., Sekine S., *A Survey of Named Entity Recognition and Classification*, «Linguisticae Investigationes», XXX, 1, 2007, pp. 3-26
- Nievo I., *Storia filosofica dei secoli futuri*, «L'Uomo di Pietra», IV, 1860
- Pugliara M., *Il mirabile e l'artificio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003
- Rebora S., *Shared Emotions in Reading Pirandello. An Experiment with Sentiment Analysis*, in *Atti del IX Convegno annuale AIUCD. La svolta inevitabile: Sfide e prospettive per l'Informatica Umanistica*, a cura di C. Marras et al., Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2020, pp. 216-221
- Savoca G., *L'automa. Lettere aperte a Oreste Macrì*, Firenze, [s.n.], 1994
- , *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Firenze, Olschki, 2000
- Shelley M.W., *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818
- Sinicco C., Laurelli M., *PoAItry, l'intelligenza artificiale che scrive poesia. Intervista a Michele Laurelli*, «Poesia del nostro tempo», 21 agosto 2020, <<https://www.poesiadelnostrotempo.it/poaitry-michele-laurelli>>
- Sorgner S.L., *We Have Always Been Cyborgs, Digital Data, Gene Technologies, and an Ethics of Transhumanism*, Bristol, Bristol University Press, 2022
- The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. by E. James, F. Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Weber L., *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007

Marco Cornaglia

Itinerario spaziale e percorsi cronologici nella *Periegesi* di Pausania

1. *La Periegesi di Pausania e i Geographic Information Systems*

La *Periegesi* di Pausania, unico¹ esempio di testo periegetico del mondo classico pervenutoci integro, costituisce senza dubbio una delle testimonianze più importanti relative alla narrazione del paesaggio antico. A dispetto della scarsità di dati biografici relativi al suo autore² la *Periegesi* costituisce in effetti un testo fondamentale per la conoscenza della Grecia di età imperiale, la cui narrazione è strutturata in una serie di itinerari corredati da una minuziosa descrizione autoptica del ricco patrimonio materiale (edifici, monumenti, opere d'arte, ecc.) e immateriale (attraverso una precisa ricerca delle tradizioni locali), secondo un'impostazione fortemente antiquaria³. La riscoperta di Pausania in età moderna venne inizialmente accolta con un atteggiamento generalmente scettico, se non apertamente ostile⁴, per

¹ J. Elsner, *A Greek Pilgrim in the Roman World*, «Past & Present», CXXXV, 1992, pp. 3-29: 10.

² Le notizie circa Pausania sono piuttosto scarse; sulla base dei dati riportati dall'autore stesso e degli eventi all'interno del testo collegabili con certezza ad un preciso quadro cronologico, è possibile associare il periegeta ad un periodo che andrebbe dal 120 al 180 d.C circa, il che collocherebbe l'itinerario descritto durante il regno degli Antonini; Pausania sarebbe quindi nato all'incirca verso il 115 d. C. (M. Pretzler, *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2013, p. 23).

³ Cfr. L. Lacroix, *Traditions locales et légendes étologiques dans la Périégèse de Pausanias*, «Journal des Savants», I, 1994, pp. 75-99.

⁴ Fra i principali critici di Pausania, va sicuramente segnalato Ulrich von

lasciare posto, in seguito alle nuove scoperte archeologiche a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, ad un certo rispetto per la sua attendibilità⁵, e la *Periegesi* divenne ben presto un punto di riferimento per lo studio del mondo classico e del paesaggio antico, con un impatto sulla ricerca archeologica tuttora significativo⁶.

La precisione ed esaustività dei dati contenuti all'interno della *Periegesi*, unitamente all'impostazione spaziale della narrazione, si prestano in modo particolare alla creazione di un atlante digitale che consenta di ricreare l'assetto antico delle testimonianze antropiche della Grecia centro-meridionale, teatro degli itinerari di Pausania.

Wilamowitz-Moellendorff. L'ostilità di Wilamowitz, per quanto senza dubbio sintomatica di una più generale diffidenza da parte della comunità accademica del tempo, va probabilmente fatta risalire ad un'esperienza personale vissuta da parte del celebre filologo. Nel 1873 Wilamowitz aveva tentato senza successo di seguire l'itinerario di Pausania da Olimpia ad Erea. Questo fallimento era dovuto al fatto che l'itinerario era stato percorso erroneamente da nord a sud, in direzione opposta rispetto a Pausania (Cfr. C. Habicht, *Pausanias Guide to Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 170). Willamowitz avrebbe descritto l'episodio tredici anni dopo la sua spedizione in Grecia (Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Isyllos von Epidauros*, Berlin, Weidmann, 1886).

⁵ Gli scavi di Heinrich Schliemann, in particolare nel Peloponneso, costituiscono il caso più significativo in tal senso. Dopo aver già identificato il sito di Troia presso la collina di Hisarlik sulla scorta dell'interpretazione dei testi classici, l'archeologo aveva riportato alla luce i resti di antichi insediamenti dell'età del bronzo, seguendo le indicazioni di Pausania (H. Schliemann, *Mycenae: A Narrative of Research and Discoveries at Mycenae and Tiryns*, London, J. Murray, 1878 e Id., *Ithaque, le Péloponnèse, Troie: recherches archéologiques par Henry Schliemann*, Paris, Reinwald, 1869, e C. Schuchhardt, *Schliemann's Excavations: An Archaeological and Historical Study*, London-New York, Macmillan and Co., 1891). Queste scoperte suscitavano quindi la reazione di Wilamowitz, che attaccò Schliemann in diverse occasioni (cfr. C. Habicht, *An Ancient Baedeker and His Critics: Pausanias' "Guide to Greece"*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CXXIX, 2, 1985, pp. 220-224).

⁶ D.R. Stewart, «Most Worth Remembering»: *Pausanias, Analogy, and Classical Archaeology*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXXXII, 2, 2013, pp. 231-261: 231 e W. Hutton, *Describing Greece: Landscape and Literature in The Periegesis of Pausanias*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 3. Cfr. C.P. Dickenson, *Pausanias and the "Archaic Agora" at Athens*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXXXIV, 4, 2015, pp. 723-770, ad esempio, per l'indagine condotta circa l'identificazione del sito dell'Agorà arcaica ad Atene, confrontata con il testo di Pausania.

Scopo di questo intervento è presentare un atlante digitale interamente basato sull'interpretazione delle descrizioni riportate all'interno della *Periegesi* di Pausania, allo scopo di offrirne un'esauritiva rappresentazione grafica e riconoscimento spaziale. Il progetto, nato da un approccio interdisciplinare al testo di Pausania e della letteratura scientifica di riferimento, è consistito in un'analisi letteraria, archeologica e storica, che ha garantito l'esaurività delle descrizioni riportate all'interno della mappa interattiva.

Attraverso questo atlante, verrà quindi messa a disposizione un'unica interfaccia digitale tramite la quale sia possibile visualizzare le informazioni associate a ogni specifico sito della *Periegesi*. Allo scopo di realizzare questo database, si è deciso di impiegare gli applicativi GIS, e più precisamente il software proprietario di Esri ArcGIS Pro. Grazie alla realizzazione della piattaforma ArcGIS Online, inoltre, la mappa digitale realizzata verrà caricata in rete e implementata grazie alla realizzazione di un'apposita web app, e messa a disposizione degli utenti per la consultazione.

2. La realizzazione dell'atlante digitale

Gli applicativi GIS (*Geographic Information System*) costituiscono da tempo uno strumento apprezzato nella ricerca (archeologica, in particolare, ma anche letteraria) grazie alla loro capacità di immagazzinare una vasta quantità di dati e di associarli alla riproduzione di un contesto geografico, che si presta a diversi tipi di analisi⁷.

Una prima fase della realizzazione dell'atlante digitale della *Periegesi* è stata condotta impiegando il software *open source* QGIS⁸. Sono state quindi definite sette categorie allo scopo di catalogare gli elementi descritti all'interno del testo di Pausania. Per ognuna di queste è stato quindi realizzato un rispettivo

⁷ Cfr. S. Hoelscher, *Mapping the Past: Historical Atlases and the Mingling of History and Geography*, «The Public Historian», XXIII, 1, 2001, pp. 75-85; D. Wheatley, M. Gillings, *Spatial Technology and Archaeology: The Archaeological Applications of GIS*, London-New York, Taylor and Francis, 2002, p. 8.

⁸ Per un inquadramento su QGIS, cfr. Graser G. *et al.*, *QGIS: Becoming a GIS Power User*, Birmingham, Packt Publishing Ltd, 2017.

elemento costitutivo (layer) della mappa. Le categorie di layers definite allo scopo di catalogare tutte le informazioni riportate dall'autore nei dieci libri della *Periegesi* sono quindi: Città, Boschi, Fiumi, Luoghi, Monti, Monumenti e Santuari, tutte visibili all'interno della mappa sotto forma di shapefiles puntuali o lineari. Per ciascuna singolarità identificata e collocata all'interno della mappa digitale, è sorto quindi il problema di dare un'adeguata rappresentazione di tutti gli elementi ad essi relativi. Nel caso dei layer delle Città, ad esempio, era necessario trovare un metodo adeguato ad associare ad ogni insediamento tutti i monumenti, templi, e altri elementi contenuti al loro interno. La stessa necessità, naturalmente, si era manifestata anche per Boschi, Monti, Santuari, ecc. Anche allo scopo di implementare il lavoro già svolto, si è scelto quindi di inserire il database ottenuto all'interno di ArcGIS⁹, un software proprietario realizzato dall'Environmental Systems Research Institute (ESRI)¹⁰. Questo passaggio ha consentito quindi di creare di tabelle attributi aggiuntive con tutti gli elementi che dovevano essere riferiti agli shapefiles già creati, e di associarli a questi attraverso una funzione di *relate*.

3. Dalla mappa digitale all'interpretazione

3.1 I resti dell'età del bronzo nel paesaggio della *Periegesi*.

L'attenzione di Pausania nel corso dei suoi itinerari doveva essere stata certamente attirata dai diversi resti dell'età del bronzo che ancora erano in parte visibili nel secondo secolo d.C. L'utilizzo degli applicativi GIS ha consentito di valutare diverse corrispondenze tra diversi siti descritti da Pausania ed il loro stato nell'età del bronzo, così come è stato ricostruito dalla ricerca archeologica.

Per esempio, è stato possibile rilevare dei riscontri tra il Catalogo delle Navi omerico (*Il.* 2 2.494-759), le descrizioni di

⁹ Homepage del sito di ArcGIS Online: <<https://www.esri.com/en-us/arcgis/about-arcgis/overview?rsource=%2Fsoftware%2Farcgis>>.

¹⁰ <<http://esri.com/>>.

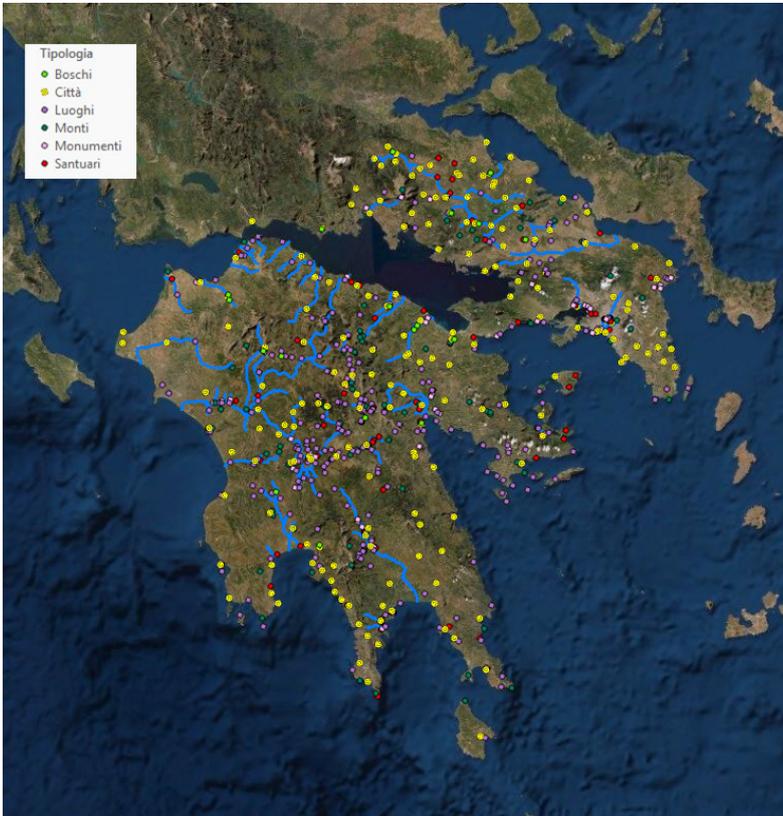


Fig. 1. Atlante GIS della Grecia

Pausania, e i ritrovamenti archeologici. Omero descrive 164 insediamenti, dei quali 69 (22 dei quali in rovina nel II secolo d.C.) sono identificati da Pausania all'interno della *Periegesi*. Tra questi siti, in effetti, 55 sono riferibili a giacenze di età micenea. Questo intervento non vuole contribuire alla questione, certamente complessa, dell'attendibilità storica dei testi omerici. Questi dati, tuttavia, raccolti e georiferiti grazie all'impiego degli applicativi GIS, sono se non altro indicativi di un certo grado di veridicità della tradizione greca, testimoniata da Pausania e avvalorata dalla ricerca archeologica.

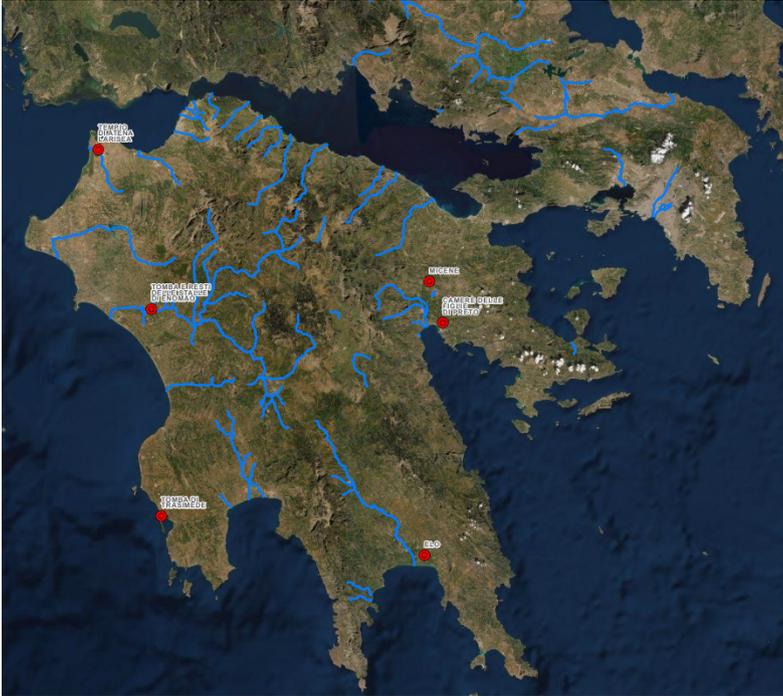


Fig. 2. Elementi micenei in Pausania

Grazie all'atlante digitale è stato quindi possibile catalogare tutti quegli elementi sicuramente riferibili all'età micenea nel paesaggio della *Periegesi*, e che sono indicativi in un modo o nell'altro non solo del perdurare di memorie locali, ma anche del fatto che molte di queste giacenze potevano ancora godere di un certo grado di visibilità in età romana:

Tab. 1. *Shapefiles* di elementi ricollegabili all'età micenea

Nome	Fonte	Tipologia
Camere delle figlie di Preto	2.25.9	Monumenti
Elo	3.23.3	Città
Micene	2.15.4	Luoghi
Tempio di Atena Larisea	7.17.5	Santuari

Tirinto	2.25.8	Luoghi
Tomba di Trasimede	4.36.2	Monumenti
Tomba e stalle delle cavalle di Enomao	6.21.3	Monumenti

L'elenco si riferisce agli elementi rappresentati da *shapefiles* nella mappa digitale. Segue quindi in Tab. 2 un elenco di tutti gli elementi ricollegabili all'età micenea:

Tab. 2. Elementi ricollegabili all'età micenea all'interno degli *shapefiles*

Nome	Fonte	Luogo
Casa di Cadmo	9.12.3-5	Tebe
Costruzione sotterranea	2.23.7	Argo
Costruzioni sotterraneee	2.16.6	Micene
Porta dei Leoni	2.16.5	Micene
Tempio di Menelao	3.19.9	Terapne
Tesoro di Minia	9.38.2	Orcomeno
Toba dei figli di Egitto	2.24.2	Argo
Tomba dei compagni di Agamennone	2.16.6	Micene
Tomba dei sette a Tebe	1.39.2	Eleusi
Tomba di Agamennone	2.16.6	Micene
Tomba di Atreo	2.16.6	Micene
Tomba di Cassandra	2.16.6	Micene
Tomba di Elettra	2.16.7	Micene
Tomba di Eurimedonte	2.16.6	Micene
Tomba di Teledamo e Pelope	2.16.7	Micene

3.2 *L'ellenizzazione della toponomastica*

Il legame fra l'ellenizzazione dei toponimi nella Grecia a partire dal diciannovesimo secolo ad oggi e l'opera di Pausania non è naturalmente un fenomeno ignoto alla ricerca¹¹. Questo fenomeno, tuttavia, non è stato ancora oggetto di studi specifici che

¹¹ Si veda in particolare Pretzler, *Pausanias: Travel Writing*, cit., p. 147.

ne abbiano individuato una possibile tassonomia. Durante l'identificazione e inserimento nell'atlante digitale dei siti descritti all'interno della *Periegesi*, è emersa la necessità di confrontare selettivamente i nomi dei luoghi descritti, ovviamente, secondo la denominazione classica e la toponimia della Grecia contemporanea. In tal senso, la consultazione delle edizioni critiche ha rivelato come spesso la letteratura scientifica di riferimento faccia ancora affidamento a toponimi obsoleti.

In particolare, l'edizione critica della *Periegesi* del 1898 curata da James George Frazer costituisce tutt'oggi un punto di riferimento per l'interpretazione e l'identificazione delle località riportate da Pausania, e spesso anche studi più recenti fanno riferimento a toponimi non più correntemente in uso riportati dallo studioso¹². Il testo di Frazer fa infatti riferimento allo stato della toponimia greca durante la fase iniziale della sua storia moderna, e non può naturalmente tenere conto dei successivi cambi di nome verificatisi in seguito. In questo caso è degno di nota il fatto che la maggior parte delle modifiche nella toponimia non si sia verificata negli anni immediatamente successivi alla guerra d'indipendenza greca. Diversi siti storicamente rilevanti avevano in effetti mantenuto le proprie denominazioni post-classiche per tutto il diciannovesimo secolo, e per certi versi, la situazione registrata da Frazer nel suo commento alla *Periegesi* rispecchiava ancora quella registrata da William Gell¹³ un secolo prima.

¹² È il caso in particolare delle edizioni critiche pubblicate nella collana della Fondazione Valla (Milano, Mondadori 1986-2017); cfr. ad esempio i casi del villaggio di Iliokastro o dei fiumi Fenice, Miganita e Buraico (per i quali è stata adottata la denominazione classica), ancora indicati come Ilia (libro II, p. 328, ripreso in Pausanias, *Pausania's Description of Greece*, translated with a commentary by J.G. Frazer, 6 voll., London, Macmillan and Co., 1898, vol. 3, p. 290), Salmeniko, Gaidaropniktes (Libro VII, p. 317) e Ladopotamou (Libro VII, p. 333) rispettivamente. I dati di Frazer costituiscono peraltro un punto di riferimento, ripreso anche dalla Perseus Digital Library (Homepage della Perseus Digital Library, <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>).

¹³ Gell aveva già operato un confronto con la *Periegesi* nel suo *The Itinerary of Greece: With a Commentary on Pausanias and Strabo and an Account of the Monuments of Antiquity at Present Existing in That Country*, London, printed for T. Payne, 1810.

Tab. 3. Insediamenti presentati con il nominativo registrato da Frazer

Cheronea: Kapraneia
 Cillene: Khlemoutzi
 Ermione: Kastri
 Nemea: Ayios Georgios
 Pellene: Zougra
 Pilo: Navarino
 Platea: Kokla
 Sicione: Vasiliko
 Sunio: Kollonaes
 Titane: Voivonda
 Trezene: Damala

Agli inizi del ventesimo secolo, il quadro della toponimia greca subisce tuttavia una nuova serie di cambiamenti, con una nuova fase di ellenizzazione che interesserà l'area per tutto il secolo. Questo fenomeno, curiosamente, si verifica in concomitanza sia con una ripresa della politica espansionistica greca che con un rinnovato interesse accademico nei confronti dell'opera di Pausania¹⁴. Una commissione del governo greco del 1909 aveva stabilito la necessità di modificare circa il 30% dei toponimi greci¹⁵. Tra il 1915 e il 1928, nel periodo immediatamente successivo alle Guerre Balcaniche (1912-1913), si assiste quindi ad una nuova fase di ellenizzazione, con la comparsa di toponimi quali Theisoa (1915), Nestani, Titani, Prosymna (1927), Athinaion, Alea e Lampeia (1928)¹⁶.

Questa serie di modifiche nella toponimia subirà una momentanea battuta d'arresto concomitante con la conclusione delle acquisizioni territoriali da parte della Grecia, per poi riprendere in circostanze differenti nella seconda metà del ventesimo secolo¹⁷. Questo fenomeno include peraltro la creazione di nuovi

¹⁴ Pretzler, *Pausanias: Travel Writing*, cit., p. 13.

¹⁵ K. Zacharia *Hellenisms: Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, London, Routledge, 2016, pp. 231-232

¹⁶ Per un quadro dell'evoluzione nella toponimia della Grecia moderna, cfr. il sito di PANDEKTIS, a cura dell'Istituto per la Ricerca Neellenica (Homepage: <<http://pandektis.ekt.gr/dspace/handle/10442/4968>>).

¹⁷ Un fattore determinante, in questo caso, è costituito dalla riforma Kopodistrias,

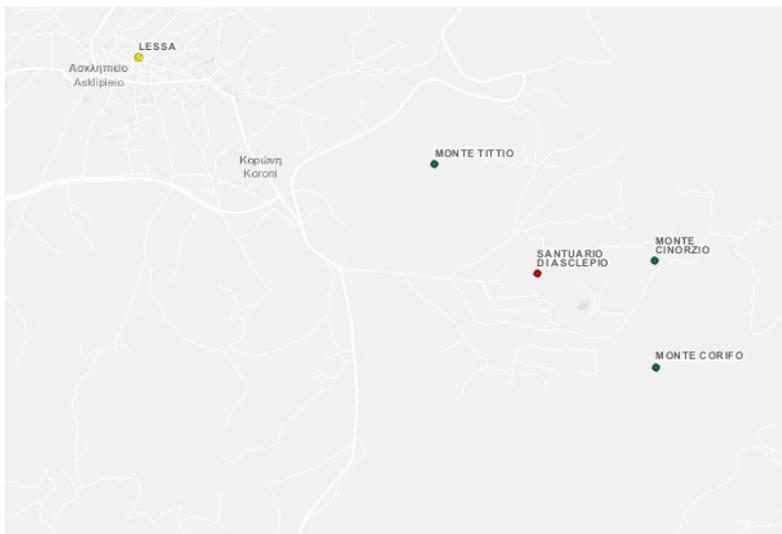


Fig. 3. Territorio di Epidauro; a nordovest, le aree di Asklepieio e Koroni

centri in età moderna; è per esempio il caso dell'insediamento balneare di Loutra Elenis, fondato negli anni '90 del ventesimo secolo. La località deve il suo nome ad un'area che anticamente coincideva con la zona, menzionata da Pausania (2.2.3), e che doveva il nome a una sorgente d'acqua calda (tutt'oggi esistente) presso la spiaggia.

L'impiego recente dei toponimi classici, ricavati in molti casi dalla *Periegesi*, è peraltro associato ad un ulteriore sviluppo: se in precedenza veniva recuperato il nome antico di una località specifica (si vedano ad esempio i casi degli insediamenti di Lyrkeia e Geronthres), in tempi più recenti i riferimenti al passato classico sono stati generalmente adottati in modo più indiretto.

varata nel 1997 dal governo greco, che ha portato alla decentralizzazione nell'amministrazione territoriale, e ad una maggiore autonomia locale. A questa riforma ha fatto seguito più tardi il piano Kallikratis, che ha ristabilito la centralizzazione amministrativa (cfr. C. Akrivopoulou, G. Dimitropoulos, S.G. Koutnatzis, *The "Kallikratis Program". The Influence of International and European Policies on the Reforms of Greek Local Government*, «Istituzioni del Federalismo», XXXIII, 3, 2012, pp. 653-693).

Il moderno villaggio di Ligourio, a ovest di Epidauro e del celebre santuario di Asclepio, costituisce un caso significativo in tal senso. Tra il 1998 e il 2011, infatti, l'insediamento ha adottato il nome di Asklepieio, con il quale talvolta è ancora indicato; in questo caso si è optato per una denominazione simbolicamente legata alla presenza del vicino santuario, nonostante Pausania avesse collocato in quest'area il sito dell'insediamento di Lessa (2.25.10).

L'impiego degli applicativi GIS ha consentito di apprezzare come una simile soluzione sia stata applicata anche nel caso di un altro celebre santuario, ovvero il celebre Heraion di Argo. Presso le rovine dell'Heraion sorge infatti il moderno insediamento di Prosymna, il quale prende il nome dalla pianura antistante l'antico santuario, descritta da Pausania (2.17.2.), mentre a sud sorgono i villaggi di Ireo e Neo Ireo, la cui denominazione è chiaramente riconoscibile come legata alla presenza dell'antico santuario di Era. In questo caso, la toponimia della zona è stata stabilita sia mediante il confronto con le denominazioni classiche, che con l'impiego di denominazioni legate in modo meno diretto con la storia locale.

La tendenza a ribattezzare un insediamento greco recuperando il nome di una divinità venerata anticamente nell'area, in effetti, appare come una soluzione adottata anche in altri contesti, come nel caso del villaggio di Artemida (che deve il suo nome al vicino santuario di Artemide nella vicina Brauron). Il villaggio di Artemisio, d'altro canto, deve il suo nome all'antico santuario di Artemide Hymnia (8.1.3). I villaggi di Larissos e Alea, infine, sono stati ribattezzati in riferimento agli epiteti con cui Atena era venerata presso due santuari menzionati da Pausania, che sorgevano nella zona¹⁸.

¹⁸ Larissos prende il nome dal tempio di Atena Larisea (7.17.5) che sorgeva verosimilmente a sud del villaggio moderno (7.17.5). Allo stesso modo il nome di Alea deriva da un tempio di età classica dedicato ad Atena Alea che sorgeva presso la vicina Tegea (8.45.4-7).

3.3 *Il paesaggio sacro nella Grecia di Pausania*

La rappresentazione grafica di tutti i siti descritti da Pausania, insieme al loro inserimento nel rispettivo contesto spaziale, ha consentito di determinare diverse peculiarità legate alla distribuzione di questi elementi. Fra i diversi aspetti legati alle descrizioni riportate da Pausania, è stato quindi possibile dare una descrizione del paesaggio sacro della Grecia continentale nel II secolo d.C., e valutarne alcune caratteristiche. I dati raccolti sono nel loro complesso indicativi non solo, ovviamente, della posizione delle singolarità templari (o comunque legate alla sfera religiosa) all'interno della specifica regione in cui si muove Pausania, ma anche dell'approccio specifico (e anche in questo caso influenzato da interessi specificatamente antiquari) adottato dall'autore nei confronti di questi elementi. Segue quindi una lista (Tab. 4) di tutti i siti sacri descritti dall'interno della *Periegesi*, identificati e catalogati grazie all'impiego degli applicativi GIS. Fanno riferimento a questa categoria sia i singoli templi visitati dall'autore che i complessi di edifici sacri quali i grandi santuari panellenici.

Tab. 4. I templi registrati nella *Periegesi* per divinità relativa, in ordine decrescente

Artemide	81
Atena	72
Apollo	67
Zeus	55
Afrodite	49
Demetra	44
Dioniso	42
Asclepio	41
Poseidone	31
Eracle	14
Non specificato	13
Era	13
Iside	10
Ares	9
Ermes	9

Dioscuri	7
Madre degli dei	6
Serapide	6
Tyche	4
Artemide e Apollo	3
Cariti	3
Dee Prassidiche	3
Moire	3
Serapide e Iside	3
Tutti gli dei	3
Achille	2
Ammone	2
Cabiri	2
Demetra e Core	2
Despoina	2
Ecate	2
Estia	2
Eumenidi	2
Grandi dee	2
Muse	2
Nemesi	2
Pan	2
Soteira	2
Themis	2
Ade	1
Adyton	1
Afrodite e Morpho	1
Alessandra	1
Ananke e Bia	1
Aphneios	1
Ares e Afrodite	1
Atena e Zeus	1
Augusto	1
Batone	1
Bellerofonte	1
Borea	1
Capitolium	1
Castore	1
Cefiso	1

Cesare	1
Cicreo	1
Climeno	1
Dea Siria	1
Dei epidotai	1
Demetra e Artemide	1
Diktyнна	1
Dioscuri e Cariti	1
Dodici dei	1
Driope	1
Ebe	1
Elio	1
Ercina	1
Eroe	1
Eros	1
Eumenidi	1
Eurinome	1
Filaco	1
Gea	1
Gea e Zeus Agoraios	1
Igea, Asclepio e Apollo egizi	1
Ilaria e Febe	1
Ilizie	1
Imperatori romani	1
Ippolito	1
Ippostene	1
Katharoi	1
Kraneios Stemmatias	1
Kyamites	1
Latona	1
Madre Dindimene	1
Manie	1
Menelao	1
Messene	1
Nereidi	1
Nicomaco e Gorgaso	1
Ore	1
Ottavia	1
Palemone	1

Santuario per la celebrazione degli Aidonia	1
Sileno	1
Telefo	1
Trittolemo	1
Totale	648 templi

In totale, ben 648 siti sacri di vario genere vengono descritti da Pausania con diversi gradi di precisione. Nella maggior parte dei casi, l'autore annota non solo la divinità di riferimento, oltre naturalmente ad una descrizione dettagliata delle opere d'arte conservate *in situ*. Pausania si preoccupa inoltre di fornire un inquadramento storico e/o mitologico, e una parte consistente nella narrazione di questi siti è costituita inoltre dalla descrizione dei riti che venivano celebrati al loro interno, con delle notevoli eccezioni in tutti quei casi in cui a questi riti era legato un divieto legato alla loro natura misterica¹⁹. L'impiego degli applicativi GIS per la catalogazione di questi dati ha consentito di operare un'analisi numerica delle descrizioni dei siti sacri, permettendo così di valutare come, ad esempio, la divinità alla quale è associato il maggior numero di siti sia Artemide, con 81 elementi di varia natura associati.

La creazione di un database per queste singolarità ha inoltre consentito di riscontrare una presenza significativa di elementi legati al culto misterico di Iside e Serapide, con 13 elementi. Di questi, 10 sono dedicati alla sola Iside, 6 a Serapide e 3 entrambe le divinità. La cifra conferma in effetti come il culto isiaco costituisca ormai una realtà ben consolidata all'interno del bacino del Mediterraneo, inclusa la penisola greca. D'altro canto, per quanto Pausania si muova nel contesto di una Grecia sotto la dominazione romana, è stata registrata invece la presenza di solo cinque attestazioni di culti di matrice inequivocabilmente romana. Vengono infatti descritti un unico *Capitolium*, un tempio ricollegato a "imperatori romani", e tre templi dedicati rispettivamente a Cesare, Augusto, e sua sorella Ottavia. È peraltro

¹⁹ Il caso più eclatante in tal senso è offerto dal santuario di Eleusi (1.38.5-7).

necessario ricordare come le descrizioni di Pausania non siano puramente oggettive, ma risentano dell'atteggiamento generalmente negativo riservato nei confronti della presenza romana²⁰.

L'impiego degli applicativi GIS per la realizzazione dell'atlante digitale ha reso inoltre possibile determinare non solo il numero di attestazioni relative ad un sito legato ad una singola divinità nel più vasto contesto della porzione di Grecia continentale descritta da Pausania, ma anche di valutare la concentrazione di questi elementi in relazione alle singole regioni.

Tab. 5. Indice delle divinità maggiormente attestate per ogni regione descritta nella Periegesi, in ordine decrescente

Regione	Divinità più attestata	Numero attestazioni
Attica	Atena	18
Corinzia e Argolide	Apollo e Afrodite	21 attestazioni in entrambi i casi
Laconia	Apollo, Asclepio e Artemide	16 attestazioni in tutti i casi
Messenia	Apollo	4
Elide	Zeus	27
Acaia	Afrodite e Atena	8 attestazioni in entrambi i casi
Arcadia	Artemide	18
Beozia	Dioniso	7
Focide e Locride	Apollo	10

Alla luce di queste cifre, la divinità maggiormente attestata è quindi Apollo, per il quale è possibile riscontrare il maggior numero di testimonianze nelle aree di Corinzia e Argolide, Laconia, Messenia, e Focide e Locride. Questi dati vanno naturalmente considerati alla luce dell'approccio soggettivo di Pausania alla sua descrizione e alla scelta dei punti d'interesse. In diversi

²⁰ Cfr. W. Hutton, *The Disaster of Roman Rule: Pausanias 8.27.1*, «The Classical Quarterly», LVIII, 2, 2008, pp. 622-637.

casi, tuttavia, confermano le valutazioni della ricerca storica e archeologica circa la distribuzione del culto in età antica. La preminenza di Apollo in Corinzia e Argolide, per esempio, è in effetti perfettamente conforme alla storia della regione, contraddistinta dalla cultura dorica. Allo stesso modo, la preminenza di elementi legati al culto di Zeus nell'area dell'Elide è compatibile con la particolare situazione religiosa e cultuale della regione, verosimilmente dovuta all'influsso storicamente esercitato dal celebre santuario di Olimpia all'interno del territorio.

3.4 *L'impiego dei materiali in Pausania*

La meticolosità di Pausania, verosimilmente maturata dalla necessità di annotare e descrivere il gran numero di opere d'arte incontrate durante il suo itinerario attraverso la Grecia, lo spinge in diverse occasioni a commentare stile e stato di conservazione di diversi artefatti che l'autore valuta come degni di nota. All'interno del capitolo relativo alla descrizione dell'Attica, ad esempio, Pausania include un excursus sulla piccola isola di Psitalea, storicamente non particolarmente degna di nota se non per il fatto di essere stata teatro dello sbarco di truppe persiane (1.36.2). Pausania espone chiaramente come all'interno dell'isola non fossero presenti sculture realizzate con perizia (*ἄγαλμα δὲ ἐν τῇ νήσῳ σὺν τέχνῃ μὲν ἔστιν οὐδέν*), ma solamente delle statue di Pan che descrive come realizzate "alla meglio"²¹ (*Πανὸς δὲ ὡς ἕκαστον ἔτυχε ξόανα πεποιημένα*).

L'autore si preoccupa inoltre in diversi casi di specificare il materiale impiegato nella creazione una determinata opera d'arte, soprattutto se questo costituisce per qualche motivo un'eccezione alla norma²². L'interpretazione dei dati raccolti all'interno

²¹ Traduzione in Pausanias, *Guida della Grecia*, 10 voll., Roma [poi Milano], Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondadori, I: *L'Attica*, introduzioni, testo e traduzione a cura di D. Musti, commento a cura di L. Beschi, D. Musti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondadori, 2013, p. 195.

²² Pretzler, *Pausanias: Travel Writing*, cit., p. 109.

dell'atlante GIS ha consentito di associare sistematicamente alle località e monumenti della *Periegesi* le relative descrizioni, dalle quali è stato possibile ricavare non solo dati quali stato di identificazione o collocazione cronologica, ma anche le osservazioni dell'autore. Questo approccio ha consentito quindi di prendere atto di tutti quei casi nei quali Pausania ha effettivamente indicato il materiale impiegato per la realizzazione di un determinato monumento o opera d'arte.

Tab. 6. Numero di attestazioni dell'impiego di materiali specifici per la realizzazione delle opere d'arte in Pausania, in ordine decrescente

Legno	82
Marmo	63
Bronzo	60
Pietra	36
Marmo e legno	14
Oro	5
Avorio	4
Legno e avorio	4
Mattoni	3
Marmo e oro	2
Argilla	1
Ambra	1

La tabella evidenzia una netta preminenza delle opere in legno, idealmente identificate come particolarmente antiche²³, e indicate, soprattutto nel caso delle statue, con il termine *ξύανα*, coerentemente con una tendenza stilistica comune agli autori di età romana²⁴. In alcuni casi, addirittura, la realizzazione di questo tipo di manufatti viene attribuita alla figura mitologica di Dedalo, considerato il fondatore della scultura attica²⁵.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. C. Vincent, *Le xoanon chez Pausanias: littératures et réalités culturelles*, «Dialogues d'histoire ancienne», XXIX, 1, 2003, pp. 31-75.

²⁵ È il caso per esempio di un tempio dedicato ad Eracle, incontrato da Pausania presso Tebe (9.11.4-6).

3.5 Conclusioni

Dal momento che la narrazione stessa della *Periegesi* di Pausania è impostata secondo una serie di itinerari che si sviluppano all'interno di un preciso contesto spaziale, gli applicativi GIS si sono rivelati decisamente funzionali non solo per la rappresentazione grafica dei siti, ma anche per lo studio e la consultazione critica di testi come la *Periegesi*. L'atlante realizzato intende costituire in tal senso un esempio di applicazione dei GIS all'analisi storico-letteraria. In effetti, la realizzazione delle mappe digitali ha permesso di coniugare con successo sia l'approccio storico ed archeologico all'interpretazione del testo di Pausania, che un metodo più propriamente 'letterario', che consente di interrogare direttamente i dati forniti dall'analisi del testo con diverse chiavi di lettura. Il caricamento in rete dell'atlante, inserito all'interno di una web app creata appositamente, consentirà inoltre di condividere il lavoro svolto sia con gli utenti occasionali che con gli studiosi, e poterlo di aggiornare costantemente con nuovi dati coerentemente con l'avanzamento della ricerca.

Bibliografia

- Akrivopoulou, C., Dimitropoulos G., Koutnatzis S.G., *The "Kallikratis Program". The Influence of International and European Policies on the Reforms of Greek Local Government*, «Istituzioni del Federalismo», XXXIII, 3, 2012, pp. 653-693
- Dickenson C.P., *Pausanias and the "Archaic Agora" at Athens*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXXXIV, 4, 2015, pp. 723-770
- Elsner J., *A Greek Pilgrim in the Roman World*, «Past & Present», CXXXV, 1992, pp. 3-29
- Gell W., *The Itinerary of Greece: With a Commentary on Pausanias and Strabo and an Account of the Monuments of Antiquity at Present Existing in that Country*, London, printed for T. Payne, 1810
- González-Tennant E., *Recent Directions and Future Developments in Geographic Information Systems for Historical Archaeology*, «Historical Archaeology», L, 3, 2016, pp. 24-49
- Graser G. et al., *QGIS: Becoming a GIS Power User*, Birmingham, Packt Publishing Ltd, 2017

- Habicht C., *An Ancient Baedeker and His Critics: Pausanias' "Guide to Greece"*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CXXIX, 2, 1985, pp. 220-224
- , *Pausanias Guide to Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, 1998
- Hoelscher S., *Mapping the Past: Historical Atlases and the Mingling of History and Geography*, «The Public Historian», XXIII, 1, 2001, pp. 75-85
- Hutton W., *Describing Greece: Landscape and Literature in The Periegesis of Pausanias*, Cambridge, Cambridge university press, 2005
- The Disaster of Roman Rule: Pausanias 8.27.1*, «The Classical Quarterly», LVIII, 2, 2008, pp. 622-637
- Lacroix L., *Traditions locales et légendes étiologiques dans la Périégèse de Pausanias*, «Journal des Savants», I, 1994, pp. 75-99
- Pausanias, *Guida della Grecia*, 10 voll., Roma [poi Milano], Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondadori, I: *L'Attica*, introduzioni, testo e traduzione a cura di D. Musti, commento a cura di L. Beschi, D. Musti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondadori, 2013
- Pausania's Description of Greece*, translated with a commentary by J.G. Frazer, 6 voll., London, Macmillan and Co., 1898
- Pretzler M., *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2013
- Schliemann H., *Ithaque, le Péloponnèse, Troie recherches archéologiques par Henry Schliemann*, Paris, Reinwald, 1869
- , *Mycenae: A Narrative of Research and Discoveries at Mycenae and Tiryns*, London, J. Murray, 1878
- Schuchhardt C., *Schliemann's Excavations: An Archaeological and Historical Study*, London-New York, Macmillan and Co., 1891
- Stewart D.R., "Most Worth Remembering": *Pausanias, Analogy, and Classical Archaeology*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXXXII, 2, 2013, pp. 231-261
- Vincent C., *Le xoanon chez Pausanias: littératures et réalités cultuelles*, «Dialogues d'histoire ancienne», XXIX, 1, 2003, pp. 31-75
- Wheatley D., Gillings M., *Spatial Technology and Archaeology: The Archaeological Applications of GIS*, London-New York, Taylor and Francis, 2002
- von Wilamowitz-Moellendorff, U., *Isyllos von Epidauros*, Berlin, Weidmann, 1886
- Zacharia K., *Hellenisms: Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, London, Routledge, 2016

Sitografia

<<https://www.arcgis.com/index.html>>

<<https://www.esri.com/en-us/home>>

<<http://pandektis.ekt.gr/pandektis/>>

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>

Francesca Fabbri

Musei e tecnologie digitali. Possibili viaggi e racconti per una lettura nuova del patrimonio culturale

Il museo come scrigno di luoghi, tempi e storie

Il museo nasce come istituzione volta alla conservazione, studio ed esposizione del patrimonio culturale. Al suo interno coesistono patrimoni materiali e immateriali portatori di storie, luoghi e tempi distanti dal qui ed ora dell'esperienza museale.

Michel Foucault definisce gli *spazi eterotopici* come spazi che hanno la caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano¹.

I musei sono tra i luoghi nei quali avviene la socializzazione mnemonica, e cioè la definizione di quelle regole che ci permettono di costruire la nostra memoria, singola o condivisa². La scelta di esporre un'opera o manufatto rispetto ad un altro è la manifestazione della volontà di trasmettere una determinata memoria. Il museo è sempre stato in evoluzione rispetto agli oggetti da considerare desiderabili, o degni di essere esposti, nei modi in cui essi vengono classificati, nella attribuzione di significati³.

¹ Foucault definisce gli spazi eterotopici come: «quegli spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano», *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, Milano, Feltrinelli, 2014.

² E. Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 17.

³ E. Hooper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 229.

Il museo tramite lo spazio tende a sospendere una temporalità univoca conservando e connettendosi a luoghi e tempi che vi coesistono e si sovrappongono⁴.

È questo patrimonio immateriale che compone l'estensione semantica del museo, trasformandolo in dispositivo sociale in grado di trasmettere queste molteplicità⁵.

Il visitatore al museo ha l'opportunità di viaggiare alla scoperta del patrimonio esposto, conoscendo diversi mondi, epoche e luoghi, tuttavia è difficile che un contesto museale tradizionale, con sale ricche di opere poste una a fianco all'altra, riesca a trasmettere queste informazioni intangibili.

Per trasformare l'esperienza museale in un viaggio alla scoperta della complessità del patrimonio esposto è necessario che esso sia comunicato non in funzione della sua forma di oggetto ma come insieme di storie singole che si intrecciano tra loro.

Paul Valéry parla di questo ne *Le problème des musées* (1923)⁶, in cui esprime le sue reticenze nei confronti della visita al museo, condanna la struttura museale che forza la coesistenza di opere di provenienze diverse, le cui collezioni sono spesso il risultato di raccolte collezionistiche che mancano di una progettazione curatoriale.

In particolare in alcuni passaggi quali: «Mi trovo in un tumulto di creature congelate, ciascuna delle quali esige, senza ottenerla, l'inesistenza di tutte le altre», «Questo avvicinamento di meraviglie indipendenti e nemiche, e tanto più nemiche quanto più si assomigliano, è paradossale (...) L'orecchio non sopporterebbe dieci orchestre insieme»⁷, esprime la difficoltà nel fruire di un'opera e di tutte le sue informazioni intrinseche ed estrinseche.

La musealizzazione dell'oggetto, infatti, comporta un viaggio semantico nel suo patrimonio intrinseco: da un lato l'oggetto

⁴ I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 4.

⁵ G. Pascucci, *Il Museo come medium. L'impatto delle nuove tecnologie nella comunicazione museale*, in "Guardate con i vostri occhi...". *Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno, Lamusa, 2002, pp. 264-280.

⁶ P. Valéry, *Le problème des musées*, «Le Gaulois», 4 avril 1923, p. 1.

⁷ Le citazioni in traduzione italiana sono tratte da U. Eco, *Il museo del terzo millennio* (conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001), pp. 1-14, <<http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>>.

viene decontestualizzato e allontanato dal luogo e/o dalla funzione originari, dall'altro acquisisce nuovi significati in funzione del nuovo contesto museale.

Le informazioni estrinseche dell'oggetto sono frutto di sedimentazioni nel corso degli anni a partire dal suo contesto originale fino ad arrivare al rapporto che intesse con le opere con le quali è allestito.

Per una comunicazione museale più incisiva ed efficace è necessario creare un linguaggio comune che permetta di leggere il patrimonio musealizzato come insieme di storie anziché verità assolute, trasmettendone le complessità e le relazioni⁸. Il visitatore, in questo modo, vive la storia del patrimonio narrato, trasportato in epoche diverse come protagonista.

Umberto Eco è stato tra i primi a delineare provocatoriamente una formula museale innovativa in risposta alla problematica della fruizione nei musei tradizionali. Nel museo del terzo millennio si aspetta di fruire di un solo quadro accompagnato da tutti gli approfondimenti storici e di contesto necessari alla conoscenza approfondita dell'opera⁹.

In una mostra temporanea sulla Primavera di Botticelli, secondo Umberto Eco, il visitatore dovrebbe essere accompagnato alla sua scoperta attraverso approfondimenti sulla cultura umanistica all'epoca, la riscoperta degli antichi, esposizioni dei manoscritti e dei riferimenti antichi e iconografici che hanno dato luogo ad essa.

Nel suo museo del terzo millennio hanno già un ruolo di primo piano gli strumenti multimediali come mezzi fondamentali di conoscenza e contatto con l'opera.

In questo contesto la dimensione di collezione del museo si annulla totalmente, ridimensionandolo a puro contenitore, che promuova un viaggio didattico attraverso i numerosi livelli di approfondimento che possono caratterizzare un'opera.

⁸ L. Pojul *et al.*, *Personalizing interactive digital storytelling in archaeological museums: the CHES project*, in *Archeology in the Digital Era*, e-Papers from the 40th Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (Southampton, 26-30 March 2012), ed. by G. Earl *et al.*, II, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 77-90.

⁹ Eco, *Il museo del terzo millennio*, cit.

La narrazione come viaggio: trasmissione orale e digitale

La trasmissione orale di storie ha origini antiche, è stata la fonte originaria della nostra cultura odierna, è riconosciuta come la prima forma di apprendimento umana¹⁰. Comunicare oralmente in maniera narrativa è l'espressione di un'esperienza ma anche un'esperienza in sé, in quanto implica un'interazione tra il narratore e l'utente. Essendo un processo di comunicazione si pone come mezzo per riprodurre cultura, ma allo stesso tempo la produce.

La narrazione del patrimonio culturale permette di dare spazio all'invisibile¹¹ che lo riguarda, riportandone la processualità, i luoghi, le funzioni. La narrazione permette di far rivivere il passato nel mondo di oggi¹², la fruizione di un manufatto non può più limitarsi alla sua vista, il manufatto deve poter trasportare il fruitore nel proprio mondo, parlando di chi lo ha creato, della funzione che aveva, del luogo in cui si trovava.

Questa grande potenzialità è stata individuata storicamente sin dai primi musei quando alla fine del XIX secolo i musei "modernisti" erano curati e interpretati come spazi volti alla educazione e formazione del pubblico, le informazioni trasmesse erano funzionali alla formazione del cittadino modello. In molti musei anche contemporanei persiste un approccio al proprio pubblico che vede l'uso del modello di trasmissione dei contenuti con una visione che non analizza il grado di personalità che può essere modellata del visitatore; la comunicazione è considerata da un punto di vista tecnico e disciplinare, non sociale e culturale¹³.

Con il superamento del periodo modernista, nell'epoca post-moderna anche i musei si trovano a dover affrontare sfide

¹⁰ Pojul *et al.*, *Personalize interactive digital storytelling*, cit.

¹¹ F. Cirifino, E. Giardina Papa, P. Rosa, *Studio Azzurro. Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Milano, SilvanaEditoriale, 2011, p. 30.

¹² C. Dal Maso, *Racconti da Museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari, Edipuglia, 2018, p. 17.

¹³ E. Hooper-Greenhill, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, a cura di A. Bodo, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2003, pp. 1-31.

nuove: la tematica della narrativa e l'interpretazione, comprensione e costruzione del significato¹⁴.

Lo storytelling è un utile strumento alla comunicazione dei valori del patrimonio in funzione della sua capacità di far comprendere al fruitore che il patrimonio culturale lo riguarda direttamente¹⁵. Attualizzare il patrimonio con valori odierni crea un ponte tra passato e presente, il viaggio nella conoscenza del passato permette di ricostruire una comunità che non sia staticamente ereditata dal passato ma che comunichi le evoluzioni di cui è figlia.

L'applicazione di nuove tecnologie al patrimonio culturale, e in particolare in contesti museali, è uno strumento fondamentale nella comunicazione di tutto quel patrimonio di informazioni necessarie alla comprensione della singola opera di cui parla Eco, che nell'esposizione tradizionale non trovano spazio.

La visita ad un museo o parco archeologico nell'era analogica era scandita da un prima, dopo e durante la visita, dove, ad eccezione di una spiccata preparazione personale del visitatore, l'interazione con il patrimonio esposto avveniva solo durante la visita. Ad oggi gli strumenti digitali permettono di interagire con il patrimonio anche virtualmente, prima durante e dopo la visita al museo. Il digital storytelling è una forma di mediazione digitale che permette al visitatore di allargare la gamma di strumenti utilizzabili per interagire con il patrimonio offrendo un'esperienza interattiva e personalizzabile¹⁶. Grazie alle ICT il museo esce dalla propria dimensione fisica, per offrire interazioni nuove e digitali attraverso media diversi e comunicandosi anche su supporti differenti come smartphone e social network.

Le tecnologie stimolano l'immersione sensoriale e il coinvolgimento emotivo dell'utente, e l'apprendimento è facilitato con una narrazione composta da supporti audio-visivi, in quanto forma di comunicazione più efficace di quella solo linguistica¹⁷.

¹⁴ Ivi, p. 16.

¹⁵ Dal Maso, *Racconti da Museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, cit., p. 71.

¹⁶ *Digital Storytelling and cultural heritage: stakes and opportunities*, ed. by AthenaPlus WP5, Roma, Officine grafiche Tiburtine, 2015, p. 15.

¹⁷ F. Antinucci, *Musei virtuali: come non fare innovazione tecnologica*, Roma-Ba-

Le tecnologie usate per la comunicazione all'interno dei contesti museali danno la possibilità di creare realtà diverse e complementari a quelle già esistenti promuovendo viaggi virtuali alla conoscenza del patrimonio.

La possibilità di ricontestualizzare il bene culturale è tra le più grandi potenzialità delle ICT applicate al patrimonio culturale, creando collegamenti ipertestuali e ipermediali che allargano le potenzialità di narrazione e lettura¹⁸.

L'opera digitalmente può viaggiare in contesti nuovi, che materialmente non potrebbe raggiungere. Grazie ai nuovi media digitali i confini spaziali, dati dalle necessità conservative ed espositive dell'opera, vengono infranti, condividendo contenuti che nello spazio museale non sarebbero fruibili.

Il rapporto tra media digitali e musei si è consolidato negli anni, dando vita a scenari inaspettati. Ancora oggi la definizione di museo virtuale conserva ambiguità. Il rapporto tra istituzione tradizionale e media digitale presenta diversi livelli di interazione e rappresentazione. Numerosi sono i musei che hanno reso fruibili online le proprie collezioni e numerosi i contenuti che ne arricchiscano la fruizione. In questi contesti il medium digitale si pone come strumento, funzionale all'estensione online del museo tradizionale, con il quale mantiene un rapporto di stretta co-relazione; quello che Antinucci definisce "proiezione comunicativa a tutto campo del museo reale" in cui le tecnologie ristabiliscono il circuito comunicativo per tornare a far parlare le opere¹⁹.

I media digitali possono estendere l'idea di collezioni in spazi digitali, rivelando la natura essenziale del museo, in quanto spazio volto alla conservazione e comunicazione delle opere. Allo stesso tempo i musei virtuali permettono di raggiungere visita-

ri, Laterza, 2007, p. 8.

¹⁸ E. Bonacini, *I musei e le forme dello storytelling digitale*, Canterano, Aracne, 2020, p. 54.

¹⁹ «The virtual museum is not: a real museum transported to the web; an archive of database or an electronic complement to the real museum; what missing to the museum. Virtual museum is the communicative projection of the real museum»; F. Antinucci, *The virtual museum*, «Archeologia e Calcolatori», Supplemento 1, 2007, p. 7.

tori (virtuali) che altrimenti non avrebbero modo di visitare il museo fisicamente²⁰.

Il viaggio virtuale dell'opera: nuovi contesti di lettura

Le tecnologie digitali oltre che dare spazio all'invisibile stimolano la creazione di contesti di fruizione nuovi, in cui creare relazioni innovative tra patrimoni materiali e immateriali, che tradizionalmente non potrebbero essere fruiti insieme. Pascucci (2002) tra le tre diverse forme che compongono il museo nell'interazione con media digitali individua la forma virtuale come: «costituita da un ambiente cognitivo, alternativo a quello reale, posto all'interno di un ambito informatico costituito da strutture ipermediali e di simulazione»²¹.

La virtualità del media, che slega i contenuti dalla loro forma concreta e materiale, permette all'utente di fruire di opere in una modalità innovativa, promuove il viaggio dell'opera in contesti di lettura nuovi e inaspettati.

Il primo museo virtuale, che anticipa le definizioni di Pascucci e Antinucci, è *Le musée imaginaire* di André Malraux, che nel suo omonimo saggio introduce l'idea di un museo immaginario senza muri²².

Individuando il museo come spazio all'interno del quale le opere vengono allontanate dal proprio contesto e funzione originari, nel 1953 nel suo *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (Fig. 1), Malraux riunì in tre volumi fotografie di opere scultoree poste in dialogo tra loro, creando il primo museo "virtuale" senza limitazioni fisiche.

Malraux con *Le musée Imaginaire* (1947) introduce due temi che i musei virtuali (digitali) hanno potuto compiere al massimo: il museo come medium e le differenti reti di significazione delle opere.

²⁰ W. Schweibenz, *Virtual museums, the development of virtual museums*, «Icom News», III, 2004, pp. 19-27.

²¹ Pascucci, *Il Museo come medium*, cit., p. 268.

²² A. Malraux, *Le musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.



Fig. 1. Andree Malraux mentre compone *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*

Le tecnologie digitali e in particolare Internet hanno dato la possibilità di realizzare musei senza muri, ponendosi come unici intermediari attraverso i quali possono esistere musei digitali che non hanno un corrispettivo reale.

Così come il museo virtuale di Malraux si manifestava nel formato di una raccolta di immagini, così il medium digitale oggi permette di conservare e far dialogare opere che fisicamente non potrebbero mai essere fruite nel medesimo contesto.

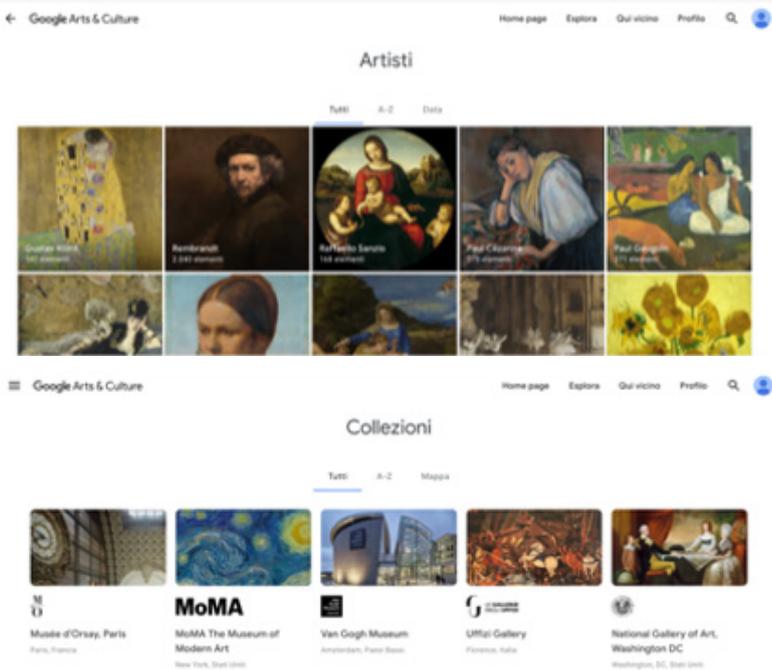
Viene quindi promosso un viaggio dell'opera in un contesto diverso da quello museale. L'opera in tal modo si svincola dal dato fisico e viene posta in relazione ad opere che fisicamente sono distanti ma che le permettono di acquisire nuovi e diversi livelli di significazione.

Grazie a queste formule l'utente infatti può viaggiare alla scoperta dell'opera, fruendo di informazioni e una interazione che nella sua forma tradizionale il museo non permetterebbe di far vivere.

Il medium digitale permette di stimolare diversi livelli di approfondimento e viaggio nel contesto museale.

Il primo livello, anticipato analogicamente da André Malraux, è rintracciabile nel progetto Google Arts & Culture. Introdotto da Google nel 2011 quando ha reso disponibili numerosi musei online con la tecnologia *street view*, promuovendo la logica del *poter vedere*, quasi voyeuristico, musei anche molto distanti fisicamente²³. La diffusione online di questi contenuti ha permesso di renderli fruibili anche a visitatori virtuali da tutto il mondo, ovviando a distanze fisiche e permettendo all'utente di viaggiare alla scoperta di un museo, anche e dall'altra parte del mondo.

Un ulteriore livello di viaggio e conoscenza dell'opera è la sua fruizione in un contesto che si manifesti solo digitalmente, che sia quindi virtuale e non abbia un corrispettivo con la realtà (Figg. 2-3).



Figg. 2-3. Sito Google Arts & Culture, possibili approfondimenti di lettura

²³ I. Pezzini, *I nuovi musei immaginari a partire da Google Art Project*, «Reti, saperi, linguaggi», a. IV, vol. 2, n. 2, 2013, pp. 40-43.

Le opere sono fruibili sia all'interno dei propri contesti museali sia all'interno di reti tematiche differenti dall'origine museale diventando parte di approfondimenti: per artisti, per mezzi espressivi e movimenti artistici creando quindi delle collezioni che fisicamente non potrebbero esistere.

L'opera d'arte intesse uno stretto legame con il contesto nel quale viene inserita, essa sviluppa una evoluzione nella propria significazione in funzione della rete nella quale viene comunicata²⁴.

La creazione di ambienti virtuali nuovi permette enormi potenziali approfondimenti, narrazioni e esperienze che costituiscono il viagggio semantico dell'opera.

In termini di approfondimento e conoscenza dell'opera i media digitali permettono di dare visualizzazioni innovative a informazioni che non si troverebbero rappresentate in un contesto tradizionale.

Un altro esempio di uno dei primi musei virtuali al mondo è Streaming museum; il museo è stato lanciato come esperimento di arte pubblica il 29 gennaio 2008 per produrre mostre e presentarle su schermi in spazi pubblici in 7 continenti, centri culturali e commerciali e il suo sito web.

Una piattaforma virtuale per mostre, approfondimenti e artisti emergenti fruibili solo online.

Google Art & Culture e Streaming Museum sono solo due esempi di musei virtuali, che dimostrano come anche l'uso di media "semplici" permetta all'utente di svolgere viaggi nella conoscenza delle opere.

Ulteriori livelli di coinvolgimento e trasporto sono stati raggiunti dalle tecnologie di realtà aumentata e realtà virtuale, in cui la realtà circostante viene modificata e resa interattiva o completamente modificata e trasformata in un altro luogo.

I viaggi virtuali possibili con gli strumenti digitali hanno trovato il massimo compimento in termini di coinvolgimento e astrazione con le tecnologie immersive.

Lo storytelling immersivo è definito: «Digital storytelling type based on a blurring of borders between fiction and reality.

²⁴ Ivi, p. 42.

The putting into narrative is operated continuously and puts the user in a particular situation, in which the difference between the story told and the experienced reality becomes more and more tenuous. The narrative universe defines the experience in which the user is immersed»²⁵.

L'esperienza di fruizione permette infatti all'utente (visitatore) di alienarsi dal contesto circostante per essere trasportato in un altro, creando un effetto di coinvolgimento viscerale²⁶.

I limiti della realtà si fanno progressivamente più sfocati, e l'immersione anche sensoriale dell'utente, gli permette di essere trasportato in una realtà altra, virtuale.

In questi contesti l'utente si appresta a un viaggio esperienziale nella conoscenza dell'opera, le barriere fisiche sono definitivamente abbattute. Le realtà virtuali sono un utile ausilio per l'utente per poter fruire dell'opera nel proprio contesto originale, qualora esso non esista più.

L'immersione sensoriale trasforma la modalità di apprendimento in apprendimento percettivo-motorio, la conoscenza del mondo attraverso l'esperienza²⁷.

Il visitatore conosce il patrimonio culturale vivendolo in prima persona interagendoci, grazie al medium digitale.

Uno dei progetti meglio riusciti in Italia è *l'Ara com'era* che con la realtà virtuale immersiva ha permesso ai visitatori di fruire, con dei visori, del Mausoleo di Augusto con i propri colori originali, ora non più visibili, accompagnandoli in un viaggio narrativo alla scoperta del tempio nelle sue condizioni e nel suo contesto originario.

Musei virtuali: definizioni e caratteristiche

Lo scenario dei musei virtuali ancora oggi risulta molto complesso, caratterizzato da numerosi progetti, non sempre destina-

²⁵ *Digital Storytelling and cultural heritage*, cit., p. 37.

²⁶ Bonacini, *I musei e le forme dello storytelling digitale*, cit., p. 176.

²⁷ M. Andreoletti, *Realtà Virtuale*, in *Tecniche e significati: linee per una nuova didattica formativa*, a cura di C. Scurati, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 39-80.

ti a durare e con tecnologie diverse che permettono diversi livelli di interazione.

Il progetto più recente e di maggiore portata volto a creare una tassonomia dei Musei Virtuali è di V-Must.Net un network di eccellenza a livello europeo; è iniziato nel 2011 e terminato nel 2015 in collaborazione col CNR. Il progetto V-Must si è potuto sviluppare all'interno dei finanziamenti europei destinati al settimo Framework Programme for Research and Technological Development. Lo scopo era di definire lo stato dell'arte dei musei virtuali internazionali, e creare un vocabolario condiviso attraverso il quale identificare degli indicatori che li classifichessero.

La ricerca di V-Must ha fatto emergere le trasversalità tecniche che distinguono l'offerta digitale in ambito museale, identificando categorie specifiche e relativi scenari.

Concordemente con la grande entità di categorie e informazioni identificate il V-Must dà una definizione di Museo Virtuale nel 2014:

una entità digitale che si basa sulle caratteristiche di un museo con lo scopo di complementare, accrescere, o aumentare l'esperienza museale attraverso personalizzazione, interattività e ricchezza di contenuti. I musei virtuali possono fungere da impronta virtuale di un museo fisico, o possono agire indipendentemente, mantenendo lo status di autorevolezza conferito dall'ICOM nella sua definizione di museo. In tandem con la missione dell'ICOM di un museo fisico, anche il museo virtuale è impegnato nell'accesso pubblico sia ai sistemi di conoscenze incorporati nelle collezioni e nell'organizzazione sistematica e coerente della loro esibizione, così come nella loro conservazione nel lungo periodo.

Il progetto di valorizzazione del MuViG

Il MuViG, Museo Virtuale del Garofalo, è situato a Canaro, in provincia di Rovigo, ed è stato allestito in quella che viene identificata come la casa natale dell'artista Benvenuto Tisi detto il Garofalo, importante esponente della scuola pittorica ferrarese della prima metà del Cinquecento. Il museo, insieme alla chiesa di Santa Margherita di Canaro, compone un itinerario diffuso dedicato ai lavori dei pittori neo-estensi, che hanno dato

vita a un periodo di florida produzione artistica nelle zone una volta di competenza degli estensi²⁸.

Inaugurato il 10 dicembre 2016, il museo rappresenta il primo caso in Italia di museo virtuale dedicato a un pittore del Rinascimento; la collezione del MuViG comprende in formato digitale tutte le opere dell'autore, conservate nei musei del mondo e nelle collezioni private (Figg. 4-5).



Fig. 4. Sala Del Muvig, Museo Virtuale del garofalo, Canaro(RO)

Il museo si presenta come un museo tradizionale, composto di uno spazio all'interno del quale è conservato il patrimonio e offre al pubblico una visita nell'unico luogo al mondo nel quale è possibile vedere tutte le opere di Garofalo riunite digitalmente.

La conformazione virtuale della collezione del museo (trasmessa tramite media digitali) permette di leggere e approfondi-

²⁸ *Muvig, tra sacro e arte rinascimentale*, «Rovigooggi.it», 10 giugno 2019 (una copia dell'articolo, non più accessibile nel sito originale, è ora disponibile alla pagina <<https://web.archive.org/web/20200809092150/https://www.rovigooggi.it/n/88571/2019-06-10/muvig-tra-sacro-e-arte-rinascimentale>>).



Fig. 5. Sala Del Muvig, Museo Virtuale del garofalo, Canaro (RO)

re la storia del Garofalo e delle sue singole opere in una fitta rete di significazione, necessaria alla conoscenza della storia rinascimentale del territorio nel quale si trova.

Il patrimonio è comunicato interamente in formato digitale, tramite proiezioni di immagini, totem interattivi e tablet sui quali sono fruibili tutte le opere dell'artista (Fig. 6).

Ogni apparato, multimediale è volto a dare forma a una differente interazione col visitatore permettendogli di apprendere informazioni a diversi livelli, che, combinati, danno forma alla ricostruzione del contesto a cui apparteneva Garofalo.

La riproduzione digitale di opere accompagnata da contenuti interattivi evidenzia quanto le ICT oggi permettano, anche *on site*, di superare barriere fisiche per la lettura e approfondimento di un determinato contesto culturale. Il medium digitale, attraverso cui è riprodotta la collezione, rende le opere fruibili in condizioni che in un museo tradizionale sarebbero impensabili; il visitatore infatti può interrogarle, decostruirle, ingrandirle a proprio piacimento.



Fig. 6. Postazione interattiva del MuViG

Nel maggio 2018 grazie a una collaborazione tra il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna e il Comune di Canaro, è stato avviato il progetto di valorizzazione e approfondimento didattico del MuViG, il Museo Virtuale del Garofalo. Il progetto nasce con l'obiettivo di rendere efficiente la comunicazione dei contenuti in chiave didattica, creando un medium narrativo tra gli apparati museali, presenti interamente in forma digitalizzata, per facilitare la fruizione dei contenuti.

L'intervento previsto si è composto principalmente della progettazione di uno strumento di digital storytelling che orienti il visitatore nel percorso museale. Per questo, sono stati creati una serie di video narrativi di approfondimento posti in dialogo con gli apparati interattivi del museo (Fig. 7).

I video creati sono stati previsti per le sale principali del museo, ognuno dedicato a un capitolo differente della vita e produzione artistica del Garofalo. Nella progettazione di questi strumenti come ausili alla narrazione complessiva del museo ci si è soffermati sulla loro sostenibilità tecnologica; a fronte di un apparato tecnologicamente complesso di difficile fruizione, si è scelto di creare i video come strumento di orientamento al visitatore e gerarchizzante nella fruizione dei contenuti.



Fig. 7. Immagini tratte dal video *Il Raffaello di Ferrara*, comparazione tra *La cacciata di Eliodoro dal Tempio* di Raffaello e *La strage degli innocenti* di Garofalo

Conclusioni

Il museo è un contenitore di luoghi, tempi e spazi rappresentati dal patrimonio che conserva e che predispongono a un viaggio di astrazione durante la fruizione. Sta alla comunicazione museale riuscire a promuovere questo viaggio nella conoscenza del patrimonio a partire dalla narrazione del patrimonio come insieme di storie e non solo oggetti.

Le tecnologie digitali permettono diversi livelli di viaggio e scoperta del patrimonio culturale digitalizzato, rendendolo ubiquo grazie alla diffusione via web, smaterializzando il contesto fisico museale, creando veri e propri spazi virtuali nelle quali l'opera può essere letta, fruita in reti significanti nuove e slegate dalla musealizzazione fisica. Infine, permette in ultimo livello al visitatore di vivere esperienze immersive, ed essere trasportato virtualmente in contesti diversi slegati dalla realtà.

Indipendentemente dal livello di complessità dello strumento digitale, l'opera nel contesto virtuale ha l'occasione di essere inserita all'interno di reti semantiche nuove, che vanno a sedimentarsi nel suo patrimonio estrinseco, dando luogo ad un viaggio di evoluzione dell'opera stessa.

Il MuVig è un caso studio interessante, rappresentativo di come la riproducibilità delle immagini digitali oggi permetta la creazione di musei nuovi, di narrazione, in cui la presenza di

opere originali non è più vincolante alla creazione di un percorso museale che trasporti il visitatore alla conoscenza del patrimonio esposto. Il medium digitale permette di creare collezioni nuove, che valorizzino il patrimonio in maniera innovativa e interattiva, distaccandosi dal dato materiale.

Bibliografia

- Antinucci F., *Musei virtuali: come non fare innovazione tecnologica*, Roma-Bari, Laterza, 2007
- , *The Virtual Museum*, «Archeologia e Calcolatori», Supplemento 1, 2007, pp. 79-86
- , *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Laterza 2010
- Bonacini E., *I musei e le forme dello storytelling digitale*, Canterano, Aracne, 2020
- Branchesi L., *Parte III*, in *Comunicare il museo oggi dalle scelte museologiche al digitale*, a cura di L. Branchesi, V. Curzi, N. Mandarano, Milano, Skira, 2016, p. 205
- Chiappesi M., *Musei virtuali e inclusione sociale*, «Rivista trimestrale di Scienza dell'amministrazione», I, 2016, pp. 73-77
- Cirifino F., Giardina Papa E., Rosa P., *Studioazzurro, Musei di narrazione*, Milano, SilvanaEditoriale, 2011
- Colizzi L., Martini A., Chionna F., *Augmented Reality Applied to the Diagnostics and Fruition of Cultural Heritage, Conservation Science*, «Cultural Heritage. Historical Technical Journal», X, 2010, pp. 195-220
- Dal Maso C., *Racconti da museo: storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari, Edipuglia, 2018
- Digital Storytelling and Cultural Heritage: Stakes and Opportunities*, ed. by AthenaPlus WP5, Roma, Officine grafiche Tiburtine, 2015, <<https://www.athenaplus.eu/getFile.php?id=556>>
- Djurdjijan F., *The Virtual Museum: An Introduction*, «Archeologia e Calcolatori», Supplemento 1, 2007, pp. 9-14
- Eco U., *Il museo del terzo millennio* (conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001), <<http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>>
- Hooper-Greenhill E., *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2003, pp. 1-31

- , *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore, 2005
- Løvlie A.S. et al., *Hybrid Museum Experiences: Theory and Design*, Amsterdam, Amsterdam University press, 2022
- Malraux A., *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965
- Pascucci G., *Il Museo come medium. L'impatto delle nuove tecnologie nella comunicazione museale*, in “Guardate con i vostri occhi...”. *Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno, Lamusa, 2002, pp. 264-280
- Pezzini I., *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011
- , *I nuovi musei immaginari a partire da Google Art Project*, «Reti, saperi, linguaggi», IV, 2, 2, 2013, pp. 40-43
- L. Pojul et al., *Personalizing Interactive Digital Storytelling in Archaeological Museums: the CHESS Project*, in *Archeology in the Digital Era*, e-Papers from the 40th Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (Southampton, 26-30 March 2012), ed. by G. Earl et al., II, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 77-90
- Ross M., *Interpreting the New Museology*, «Museum & Society Journal», II, 2004, pp. 84-103
- Tecniche e significati: linee per una nuova didattica formativa*, a cura di C. Scurati, Milano, Vita e Pensiero, 2000
- Valéry P., *Le problème des musées*, «Le Gaulois», 4 avril 1923, p. 1
- Zerubavel E., *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2003

Sitografia

- <<https://artsandculture.google.com/explore>>
- <<https://www.streamingmuseum.org>>
- <<http://www.v-must.net/>>

Viaggi linguistici

Laura Picchio

Viaggio nel *media interpreting*: dall'allunaggio alla pandemia

1. Introduzione

L'esperienza del viaggio è indissolubilmente legata alla storia dell'umanità. Quale che ne sia la motivazione, ogni viaggio comporta il contatto con l'alterità e spesso l'incontro con lingue e culture diverse. Ed è proprio in questi casi che entra in gioco la figura dell'interprete dalla quale dipende la possibilità di comunicare.

Muovendosi in questo ambito, il presente contributo intende tracciare un percorso diacronico nell'interpretazione per vecchi e nuovi mezzi di comunicazione. In quest'itinerario s'intrecceranno antichi viaggi di esplorazione e conquista con le più moderne esperienze virtuali attraverso le quali prende forma concreta il dialogo tra umanesimo e tecnologie. Elemento costante rimarrà la voce dell'interprete¹, quella voce che funge da accompagnamento e guida durante il viaggio.

La prima sezione traccia una breve panoramica storica dell'interpretazione, dalla quale risalta la stretta connessione con il tema del viaggio. Nella seconda, dedicata specificamente al *media interpreting* (MI), si risale alla prima simultanea trasmessa dalla televisione italiana, ripercorrendo poi altre significative esperienze che il piccolo schermo ci ha permesso di vivere nel corso degli ultimi decenni. La terza sezione affronta un nuovo e più recente modo di viaggiare: quello dell'interpretazione a distanza che la pandemia da Covid-19 ha esteso e potenziato. A

¹ Questo e altri simili sostantivi utilizzati al maschile sono da intendersi come riguardanti egualmente donne e uomini.

illustrazione del viaggio digitale saranno presentati esempi tratti dal corpus multimediale di prestazioni interpretative svolte durante il Festival di Giffoni, edizione 2020.

2. Agli albori della disciplina

Kurz² ricorda come una prima forma di mediazione interlinguistica esistesse già nel 3000 a.C.: iscrizioni sulle tombe dei principi di Elefantina attestano infatti l'impiego di interpreti che consentivano comunicazioni di varia natura tra gli Egizi e le tribù dei territori vicini³. Altri riferimenti⁴ si ritrovano in testi classici – da Cicerone a Orazio – o in documenti concernenti le campagne di Alessandro Magno durante le quali furono utilizzati interpreti militari sia per comunicare con popoli conquistati sia per coordinare legioni eterogenee all'interno degli stessi eserciti. Gli interpreti ebbero ruoli di rilievo anche in imprese successive come le crociate, l'islamizzazione dell'Africa, le spedizioni in Cina⁵ o la colonizzazione delle Americhe⁶.

Queste prime figure erano di bassa estrazione sociale, prive di formazione specifica e arruolate in modo occasionale, motivo per cui la documentazione storica è per lo più episodica⁷. Indigeni, schiavi o prigionieri erano obbligati a fungere da interpreti, il che li poneva in una condizione di estraneità anche agli occhi del loro stesso popolo: dall'interprete di Cortés durante la conquista del Messico, detta La Malinche, deriva infatti il ter-

² I. Kurz, *The Rock Tombs of the Princes of Elephantine. Earliest References to Interpretation in Pharaonic Egypt*, «Babel», XXXI, 4, 1985, pp. 213-218.

³ Si sottolinea che questa ricostruzione storica non è esente da critiche: C. Falbo, *Going Back to Ancient Egypt: Were the Princes of Elephantine Really "Overseers of Dragomans"?*, «The Interpreters' Newsletter», XXI, 2016, pp. 108-114.

⁴ J. Delisle, J. Woodsworth, *Interpreters and the Making of History*, in *Translators Through History. Revised Edition*, ed. by J. Delisle, J. Woodsworth, 2nd ed., Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2012, pp. 247-284.

⁵ *Ibid.*

⁶ E. Brambilla, *Cowboys, Indians and Interpreters. On the Controversial Role of Interpreters in the Conquest of the American West*, «The Interpreters' Newsletter», XXI, 2016, pp. 63-78.

⁷ R. Merlini, *Alla ricerca dell'interprete ritrovato*, in *Interpretazione di trattativa. La mediazione linguistico-culturale nel contesto formativo e professionale*, a cura di M. Russo, G. Mack, Milano, Hoepli, 2005, pp. 19-40: 20-21.

mine *malinchismo* che indica proprio chi tradisce le sue origini a favore di gente straniera⁸. Conosciuta anche come Malintzin o Doña Marina, La Malinche nacque in una famiglia di lingua nahuatl in una zona vicina allo Yucatan e dopo essere stata probabilmente venduta ad alcuni mercanti di lingua maya, imparò anche questo secondo idioma. Al suo arrivo nel 1519 Cortés incontrò Jerónimo de Aguilar, uno spagnolo che in seguito a un naufragio aveva appreso la lingua maya. Quando entrò a far parte della spedizione anche La Malinche, quest'ultima iniziò a interpretare tra il nahuatl e il maya, fornendo così la traduzione resa poi in spagnolo da de Aguilar. Ben presto l'indigena imparò anche lo spagnolo e di fatto divenne l'interprete ufficiale di Cortés, colei che lo accompagnava in tutti i suoi spostamenti. Il suo servizio fu indubbiamente fondamentale visto che lo stesso Cortés ebbe a scrivere: «se il capo maya Canec avesse voluto sapere la verità, non avrebbe dovuto far altro che chiedere all'interprete che viaggiava sempre con me»⁹.

Altro ambito in cui lavoravano i primi interpreti era quello commerciale. D'altronde una possibile etimologia stessa del termine "interpretazione" (*inter-pretium*¹⁰) sembrerebbe indicare la funzione di sensale dell'interprete, la cui intermediazione era fondamentale per giungere a un accordo sul prezzo delle merci¹¹. Dai piccoli scambi tra paesi limitrofi alle grandi rotte commerciali e ai traffici veneziani¹², i mercanti si avvalevano di tali collaboratori per comunicare con popoli di lingua straniera e concludere i loro affari in ogni parte del mondo.

Una graduale evoluzione verso una vera e propria professionalizzazione iniziò soltanto nel XIX secolo, prima in ambito diplomatico e subito dopo in quello industriale¹³. Fu in questo

⁸ F. Karttunen, *Malinche*, in *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*, ed. by F. Pöchhacker, London-New York, Routledge, 2015, pp. 242-244: 243.

⁹ *Ibid.*; mia trad.

¹⁰ Altri studiosi sostengono che la parola "interprete" deriva dal latino *interpres* (F. Pöchhacker, *Introducing Interpreting Studies*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2016, p. 10) da cui risulta il binomio *interpretatio*/"interpretazione" (C. Battistini, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Giunti Marzocco, 1975, p. 2066).

¹¹ Merlini, *Alla ricerca dell'interprete*, cit., p. 20.

¹² Delisle, Woodsworth, *Interpreters and the Making of History*, cit., p. 249.

¹³ Merlini, *Alla ricerca dell'interprete*, cit., pp. 21-22.

secolo che in occasione di missioni e negoziati i diplomatici ripresero a comunicare nei loro idiomi nazionali, abbandonando l'uso del latino e del francese come lingue franche e ricorrendo quindi agli interpreti. Forte impulso al commercio internazionale, ai viaggi d'affari e all'impiego di interpreti fu dato poi dalla rivoluzione industriale.

In tutti i contesti fin qui elencati l'interpretazione avveniva per lo più frase per frase¹⁴. Fu solo nel 1919 che nacque l'interpretazione consecutiva¹⁵: durante i negoziati di pace di Parigi questa modalità permise una resa dettagliata di segmenti discorsivi più lunghi. Altra pietra miliare fu il processo di Norimberga, occasione in cui si sperimentò per la prima volta l'interpretazione simultanea¹⁶ grazie alle innovazioni tecnologiche a cui era giunta l'IBM e che permisero una comunicazione ancora più veloce rispetto alla consecutiva.

In sintesi, gli interpreti vivevano con le valige in mano: si pensi ad esempio a Paul Mantoux che accompagnò Lloyd e Clemenceau in tutte le tappe cruciali della Prima guerra mondiale¹⁷. Vi fu poi chi, come Édouard Roditi, celebre interprete ai Processi di Norimberga e in seguito all'ONU, si convinse a sostenere l'esame di ammissione alla rinomata Scuola Interpreti di Ginevra proprio durante un viaggio in treno, incontrando in modo del tutto occasionale Hans Jacob, interprete per il Ministero degli Esteri della Repubblica di Weimar¹⁸.

3. *Il media interpreting*

I contesti in cui operano gli interpreti si muovono lungo un *continuum* che va da eventi internazionali a situazioni intra-so-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Nella consecutiva classica gli interpreti ascoltano interventi che possono anche essere di più minuti e prendono appunti con una tecnica specifica che permette di riferire fedelmente e compiutamente nella lingua d'arrivo ciò che hanno udito.

¹⁶ Nella simultanea gli interpreti ascoltano il discorso originale e contemporaneamente producono la traduzione nell'altra lingua.

¹⁷ Delisle, Woodsworth, *Interpreters and the Making of History*, cit., pp. 269-270.

¹⁸ Ivi, p. 254.

ciali¹⁹. I primi includono conferenze multilaterali e incontri di organizzazioni internazionali, mentre le seconde si identificano con ambiti sociosanitari, educativi e giuridici. In entrambi la prospettiva è sempre quella del viaggio: ad esempio, se da un lato medici e interpreti viaggiano per partecipare a un convegno scientifico, dall'altra interpreti che lavorano come mediatori linguistico-culturali permettono la comunicazione tra medici e pazienti stranieri immigrati giunti nel Paese che li accoglie dai luoghi più disparati. Le modalità utilizzate variano dalla simultanea, con la quale tradurre gli interventi dei convegnisti mediante un'attrezzatura che include cabina, microfoni e auricolari, alla cosiddetta «interpretazione dialogica»²⁰, nella quale l'interprete condivide fisicamente lo stesso spazio degli altri partecipanti e traduce tutti i loro turni di parola dall'una all'altra lingua.

Dal canto suo, grazie al mezzo televisivo o digitale il *media interpreting* (MI) permette agli spettatori di compiere innumerevoli viaggi senza muoversi da casa. Due sono le principali categorie di eventi che richiedono l'intervento di un interprete in ambito mediatico²¹. Da una parte l'edizione speciale di un telegiornale potrebbe trasmettere la simultanea del discorso alla nazione del Presidente USA: in questo caso pur essendo la modalità d'interpretazione identica a quella di un convegno, l'interprete non si trova negli Stati Uniti e la sua traduzione è a esclusivo beneficio dei telespettatori italiani anziché dei destinatari primari di quel testo – i cittadini statunitensi. Il secondo ambito riguarda ad esempio i *talkshow* che ospitano star internazionali: pur non rientrando qui nella tipologia intra-sociale, l'interpretazione assume la medesima configurazione – quella dialogica. Il MI infatti è una forma ibrida poiché, anche se ha a che fare con un *input* di contenuti internazionali, è circoscritto nel contesto

¹⁹ Pöchhacker, *Introducing Interpreting Studies*, cit., p. 161.

²⁰ R. Merlini, *Dialogue Interpreting*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by M. Baker, G. Saldanha, London-New York, Routledge, 2020, pp. 147-152.

²¹ G. Mack, *New Perspectives and Challenges for Interpretation. The Example of Television*, in *Interpreting in the 21st Century*, ed. by G. Garzone, M. Viezzi, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2002, pp. 203-213; 207-208.

istituzionale di un determinato Paese ed è quindi un fenomeno tanto nazionale quanto globale²².

Rispetto alla modalità, Falbo²³ propone la distinzione tra simultanea *in absentia* e simultanea *in praesentia*: nel caso dell'allunaggio (vedi *infra* 3.1), Stagno – il giornalista che funse da interprete – non si trovava nella navicella spaziale insieme agli astronauti, i quali non avevano certo bisogno di lui per comunicare (*absentia*); al contrario, in un programma come *Che tempo che fa* la voce fuori campo dell'interprete traduce un'intervista con un ospite straniero a beneficio della star, di Fazio e dei telespettatori, condividendo con i primi gli studi televisivi (*praesentia*) pur restando invisibile su schermo. Nella tipologia più tipica di *talkshow* (vedi *infra* 3.3), l'interprete si trova accanto all'ospite, è visibile al pubblico a casa e alterna turni sussurrati alla star ad altri udibili in chiaro a beneficio dei telespettatori²⁴. Diverso ancora è il contesto trattato come caso di studio del presente contributo (vedi *infra* 4.1), laddove tutti i turni dell'interprete sono udibili da tutti i partecipanti.

In virtù della sua natura ibrida il MI è definito oggi come quella forma di mediazione interlinguistica che include un'ampia gamma di eventi comunicativi appartenenti alla macrocategoria della traduzione audiovisiva²⁵. Dato che il presente contributo illustrerà esempi di viaggi virtuali resi fruibili sia per mezzo della televisione sia via web, si è scelto di adottare questa denominazione che include al suo interno sia le interpretazioni televisive sia le nuove forme di comunicazione digitale²⁶.

²² Pöchhacker, *Introducing Interpreting Studies*, cit., p. 161.

²³ C. Falbo, *CorIT (Television Interpreting Corpus): Classification Criteria*, in *Breaking Ground in Corpus-Based Interpreting Studies*, ed. by F. Straniero Sergio, C. Falbo, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 155-186: 164.

²⁴ E. Dal Fovo, *Media Interpreting*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2020, pp. 315-320: 316.

²⁵ Ivi, p. 315.

²⁶ F. Pöchhacker, *Researching TV Interpreting: Selected Studies of US Presidential Material*, «The Interpreters' Newsletter. Television Interpreting», XVI, 2011, pp. 21-36: 22.

3.1 Viaggiando nello spazio: l'allunaggio

L'allunaggio fece sbarcare in televisione la prima simultanea²⁷. Nella notte tra il 20 e il 21 luglio 1969 gli astronauti della missione Apollo 11 toccarono il suolo lunare e 20 milioni di italiani seguirono tale conquista grazie alle parole di Tito Stagno e Ruggero Orlando, due celebri giornalisti dell'epoca che funsero da “quasi interpreti”: il primo si trovava negli studi di Roma, mentre il secondo a Houston e insieme avrebbero dovuto raccontare al pubblico quello che veniva riferito loro da un membro dell'*équipe* di interpreti simultaneisti. Si verificarono però dei grossi problemi di audio²⁸ e quel viaggio è a tutt'oggi ricordato come uno dei più grandi fraintendimenti della storia della televisione italiana²⁹. Stagno anticipò di ben 56 secondi l'allunaggio poiché nel momento cruciale si mise a riportare ogni singolo scambio tra gli astronauti e il centro di comando e visto che le prime sillabe risultavano tutte tagliate, quando Aldrin disse che il modulo si trovava a 270 piedi dalla luna, Stagno udì solo 70, riferendo così una distanza di 25 metri. Il giornalista celebrò così lo sbarco quando i piloti erano ancora distanti 30 metri; il pubblico in studio e presumibilmente quello a casa applaudì, ma Orlando fece eco da Houston e smentì il collega, innescando così un divertente siparietto finché Orlando stesso non confermò l'allunaggio.

Giova sottolineare come la diretta televisiva mondiale fosse cruciale non solo per la credibilità di questo evento storico, ma anche per la divulgazione di quella «storia americana a lieto fine» annunciata da Kennedy nel 1961³⁰. Il giornalista statunitense Rothman affermò che senza la televisione l'allunaggio sarebbe stato un evento come tanti, ma dato che fu seguito in diretta in tutto il mondo, esso divenne un'esperienza autentica, intima e globale allo stesso tempo. Fu il mezzo televisivo che

²⁷ F. Straniero Sergio, *Talkshow interpreting. La mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*, Trieste, EUT, 2007, p. 9.

²⁸ Ivi, p. 24.

²⁹ D. De Rosa, *La diretta e la svista della Rai sull'allunaggio*, «Il Post», 14 luglio 2019, <<https://www.ilpost.it/2019/07/14/allunaggio-rai-tito-stagno/>>.

³⁰ C. Treccaricchi, *Come la discesa sulla Luna fu trasmessa in diretta tv*, ivi, <<https://www.ilpost.it/2019/07/14/discesa-luna-diretta-tv/>>.

permise alla gente comune di vedere quell'incredibile viaggio, ma fu grazie a Stagno e Orlando e alla loro "interpretazione" che lo si poté veramente vivere dagli schermi... anche se con qualche secondo di anticipo.

3.2 *Viaggiando per il mondo: gli eventi medial*

L'allunaggio fu il primo di tanti viaggi che il piccolo schermo ha permesso di compiere. Esso rientra nella categoria dei *media events*³¹, ossia quelle trasmissioni in diretta di eventi epocali organizzati da istituzioni pubbliche che sfruttano il mezzo televisivo, che si impongono sulla programmazione quotidiana e che costituiscono un'interruzione che tiene incollati allo schermo i telespettatori³². Dayan e Katz suddividono tali eventi in "incoronazioni" (matrimoni reali, insediamenti presidenziali, funerali di Stato), "competizioni" (dibattiti presidenziali, Olimpiadi) e "conquiste" (allunaggio). Straniero Sergio³³ offre una panoramica più articolata che va dagli eventi bellici (es. la guerra del Golfo nel 1991) a quelli storico-politici (es. la caduta del Muro di Berlino nel 1989), dalle catastrofi (es. lo *tsunami* nel sud-est asiatico nel 2004) alle cerimonie di premiazione (es. la Notte degli Oscar).

Il ruolo dell'interprete è centrale tanto quanto quello delle telecamere: senza il suo servizio l'evento sarebbe linguisticamente inaccessibile e di conseguenza le emozioni che la televisione tenta di re-iniettare nei telespettatori, che si tratti della commozione per la compianta principessa Diana o della scarica d'adrenalina di un acceso dibattito presidenziale in vista di una tornata elettorale, non potrebbero essere provate. Numerose sono le difficoltà che devono affrontare gli interpreti: ad esempio devono saper passare da un *format* televisivo ad un altro, da una trasmissione giornalistica a un programma di puro intratte-

³¹ D. Dayan, E. Katz, *Media Events: the Live Broadcasting of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

³² E. Dal Fovo, *Il progetto CorIT: corpus e prospettive di ricerca*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», XV, 2014, pp. 45-62: 53.

³³ Straniero Sergio, *Talkshow interpreting*, cit., p. 11.

nimento in cui viene magari mandata in onda l'interpretazione di una manciata di secondi³⁴. Al contempo, vengono loro richiesti spostamenti fisici spesso del tutto inattesi qualora si tratti di raggiungere improvvisamente, anche nel cuore della notte, lo studio televisivo per un'edizione straordinaria del telegiornale³⁵.

3.3 Viaggiando nello spettacolo: il talkshow interpreting

L'altra grande categoria che compone il MI corrisponde al *talkshow interpreting*, in cui gli interpreti diventano soggetti centrali dello spettacolo tanto per il pubblico a casa quanto per i partecipanti primari all'interazione³⁶. La modalità di interpretazione più tipica è quella che prevede l'interprete accanto all'ospite, visibile sullo schermo e che sussurra prima la traduzione alla star per poi usare il microfono per interpretare a beneficio dei telespettatori (vedi *supra* 3).

CorIT è un corpus multimediale che include programmi trasmessi dalle emittenti italiane dall'allunaggio a oggi³⁷ e grazie alle cui clip sono state indagate le caratteristiche principali del *talkshow interpreting*³⁸. È noto come lo scopo principale dei *talkshow* sia l'intrattenimento del pubblico a casa, vero destinatario di ciò che accade sullo schermo: tutti i partecipanti si attengono a un'«etica dell'intrattenimento»³⁹ secondo la quale l'obiettivo è quello di divertire i telespettatori mostrando di essere a proprio agio in quel che si sta facendo. Qualora siano (inaspettatamente) coinvolti in *sketch* divertenti, anche gli interpreti devono stare al gioco e puntare alla spettacolarità dell'evento. Le rese degli interpreti devono essere televisivamente accattivanti

³⁴ Ivi, 12.

³⁵ G. Mack, *Conference Interpreters on the Air: Live Simultaneous Interpreting on Italian Television*, in *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*, ed. by Y. Gambier, H. Gottlieb, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2001, pp. 125-132: 127.

³⁶ Mack, *New Perspectives and Challenges*, cit., p. 207.

³⁷ Falbo, *CorIT*, cit.

³⁸ Si veda tra gli altri Straniero Sergio, *Talkshow interpreting*, cit.

³⁹ D. Katan, F. Straniero Sergio, *Look Who's Talking. The Ethics of Entertainment and Talkshow Interpreting*, «The Translator», VII, 2, 2001, pp. 213-237.

ti anche a livello vocale ed espressivo, come confermato da vari studi sulla ricezione di prestazioni autentiche da parte dei telespettatori⁴⁰.

Volto per eccellenza dell'interprete televisivo in Italia è quello di Olga Fernando, colei che incarna il prototipo dell'intera professione⁴¹ e a cui il pubblico tributa vere e proprie esternazioni da fan club⁴². Come lei stessa afferma in un'intervista⁴³, il suo lavoro la porta a incontrare star dell'industria creativa e a viaggiare con loro tra parole e confidenze allo scopo di intrattenere il pubblico. Ma Olga Fernando è anche la professionista con la valigia in mano, dato che dagli anni '80 accompagna i Presidenti della Repubblica durante le visite ufficiali all'estero e assiste le più importanti personalità straniere durante i loro soggiorni ufficiali in Italia.

4. *Lontani ma vicini: l'interpretazione ai tempi della pandemia*

L'ultima sezione di questo viaggio nel MI ci porta alla storia più recente: la pandemia da Covid-19 ha trasformato ogni aspetto della nostra vita, ivi compreso il settore dei media e dell'intrattenimento. Eventi e programmi tv si sono svolti diversamente dal passato: data l'impossibilità di spostarsi hanno infatti previsto collegamenti con ospiti (inter)nazionali tramite Skype, Zoom o analoghe piattaforme di videoconferenza, le cui immagini erano a loro volta mandate in onda. Ciò ha esteso l'esperienza del viaggio virtuale alla dimensione digitale, incidendo sulle dinamiche interazionali dei partecipanti – interprete compreso – e su quelle di ricezione da parte degli spettatori. Il caso di studio qui riportato intende offrire esempi indicativi di tale innovazione.

⁴⁰ Pöchhacker, *Researching TV Interpreting*, cit., pp. 29-30.

⁴¹ Straniero Sergio, *Talkshow interpreting*, cit., p. 190.

⁴² Ivi, p. 188.

⁴³ M. Manca, *Olga Fernando: quando sognavo di diventare un'attrice*, «Vanity Fair», 18 maggio 2020, <<https://www.vanityfair.it/show/tv/2020/05/18/olga-fernando-intervista-quando-stavo-per-diventare-attrice>>.

4.1 *Il Giffoni Film Festival 2020 come caso di studio*

Il Giffoni è uno dei festival internazionali più importanti d'Italia e si svolge ogni anno dal 1971 a Giffoni Valle Piana (SA) con la caratteristica unica nel suo genere di rivolgersi a una platea di giurati italiani e stranieri dai 3 agli oltre 18 anni. In virtù di questo e di altri elementi quali la scelta di italiano e inglese come lingue ufficiali, l'impiego di interpreti dialogici e la presenza di un'*audience* remota, si è pensato che potesse essere il candidato ideale come caso di studio⁴⁴, al fine di analizzare i seguenti due aspetti dell'interpretazione nei festival cinematografici⁴⁵: l'agentività e la visibilità sullo schermo degli interpreti. Per quanto concerne il secondo aspetto si sottolinea che il Festival prevede il *live-streaming* di alcuni eventi sul canale YouTube ufficiale⁴⁶ e pertanto gli interpreti si rivolgono anche al pubblico che segue da casa e che diventa così compagno di viaggio delle star.

Se è vero che ogni nuovo *medium* "ri-media" il precedente, nel senso che lo riprende riadattandolo⁴⁷, è anche vero che ogni mezzo di comunicazione ha la sua struttura propria, le cui caratteristiche specifiche plasmano la trasmissione del messaggio⁴⁸. La differenza tra il mezzo televisivo e lo *streaming* in digitale è dunque potenzialmente marcata, come già anticipato

⁴⁴ L. Picchio, *L'interpretazione dialogica tra cinema e media digitali: il Giffoni Film Festival come caso di studio*, tesi di dottorato in Umanesimo e Tecnologie, ciclo XXXV, supervisore di tesi Raffaella Merlini, coordinatore Roberto Lambertini, Università di Macerata, 2023.

⁴⁵ Per l'uso di questa denominazione si veda R. Merlini, *Developing Flexibility to Meet the Challenges of Interpreting in Film Festivals*, in *Teaching Dialogue Interpreting. Research-Based Proposals for Higher Education*, ed. by L. Cirillo, N. Niemants, Amsterdam-New York, John Benjamins, 2017, pp. 137-157.

⁴⁶ Canale YouTube del GFF, <<https://www.youtube.com/c/giffonifilmfestival>>.

⁴⁷ J. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

⁴⁸ M. McLuhan, *Understanding Media: the Extension of Man*, New York, McGraw Hill, 1964.

altrove⁴⁹. Ma i nuovi media hanno altresì modificato la natura stessa dell'*audience*, rendendola più attiva di quella tipicamente passiva della televisione⁵⁰ e creando un nuovo paradigma ricettivo che combina una tradizionale comunicazione mediatica uno-a-molti a quella interpersonale “faccia-a-faccia”⁵¹. Grazie alla vasta gamma di piattaforme e canali che il web mette a disposizione, il pubblico è oggi diventato più frammentato⁵²: gli utenti sono viaggiatori più consapevoli, che scelgono tra le tante offerte un pacchetto personalizzato; in altre parole, sono gli utenti a decidere cosa guardare, quando e con quale mezzo, commentando, condividendo i contenuti e persino interagendo in diretta con i protagonisti⁵³.

A motivo della situazione epidemiologica dovuta alla pandemia, l'edizione 2020 del Festival di Giffoni (vedi tabella 1) ha affiancato al consueto *live-streaming* una videochiamata Zoom per permettere l'interazione tra i partecipanti e gestire così la loro «presenza remota»⁵⁴. I partecipanti includevano i moderatori che coordinavano l'incontro, i giurati italiani o stranieri che ponevano le domande, gli ospiti internazionali che rispondevano e gli interpreti che traducevano tra l'italiano e l'inglese. Il digitale è stato quindi il mezzo che ha reso possibile il viaggio sia per i “passeggeri” principali sia per gli spettatori-viaggiatori.

⁴⁹ R. Merlini, L. Picchio, *Liminalità e interpretazione: sconfinamenti tra posizioni interazionali e piani comunicativi*, in *In limine: frontiere e integrazioni*, a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2019, pp. 199-233.

⁵⁰ H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

⁵¹ R. Schröder, *Social Theory after the Internet*, London, UCL Press, 2018.

⁵² S. Bentivegna, G. Boccia Artieri, *Le teorie della comunicazione di massa e la sfida digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

⁵³ Durante una diretta YouTube (tabella 1) un utente del web ha salutato l'interprete di turno chiamandolo persino per nome nella chat istantanea che la piattaforma mette a disposizione.

⁵⁴ K. Ziegler, S. Gigliobianco, *Present? Remote? Remotely Present. New Technological Approaches to Remote Simultaneous Conference Interpreting*, in *Interpreting and Technology*, ed. by C. Fantinuoli, Berlin, Language Science Press, 2018, pp. 119-139; mia trad.

Tab. 1. Corpus relativo a Giffoni 2020

	Sessione	Ospite/i	Tipo di interazione	Durata (min)
1	estiva	R. Gere	mista	41.00
2	estiva	S. Stallone	mista	18.00
3	estiva	K. Langford	mista	31.20
4	estiva	D. Ridley	mista	25.00
5	estiva	G. Keane	mista	57.00
6	invernale	attrici	remota	79.00
7	invernale	attrice, produttrice	remota	60.00

I cinque incontri estivi hanno visto la partecipazione di altrettante star internazionali che hanno dialogato con i giurati su svariati aspetti della loro vite e delle loro carriere; l'interazione si è svolta su più piani comunicativi, dato che moderatore, interprete e parte dei giurati si trovavano a Giffoni, mentre l'ospite e gli altri giurati erano collegati da remoto. I due incontri invernali hanno invece previsto una serie di dibattiti tra la giuria e i membri delle *troupe* di due film fuori concorso; a causa di regole più restrittive per gli spostamenti, in questi due casi tutti i partecipanti erano collegati da remoto. Nonostante queste differenze, gli interpreti hanno sempre tradotto in consecutiva breve italiano-inglese e i loro turni erano pertanto udibili a tutti. Dato che gli incontri analizzati erano mediati da una videochiamata Zoom, è possibile includere la tipologia di interpretazione in questione nell'iperonimo *distance interpreting*⁵⁵ e nell'iponimo (*web*)*videoconference interpreting*⁵⁶. Già tempo prima dello scoppio della pandemia l'interesse dei ricercatori si era indirizzato verso le sfide poste dal *distance interpreting*⁵⁷: tra queste la limitata visibilità dei parteci-

⁵⁵ A. Constable, *Distance Interpreting: a Nuremberg Moment for Our Time*, 2015, <<https://aiic.ch/wp-content/uploads/2020/05/di-a-nuremberg-moment-for-our-time-andrew-constable-01182015.pdf>>.

⁵⁶ S. Braun, *Remote Interpreting*, in *Routledge Handbook of Interpreting*, ed. by H. Mikkelsen, R. Jourdenais, London-New York, Routledge, 2015, pp. 352-367.

⁵⁷ Si vedano tra gli altri: *Videoconference and Remote Interpreting in Criminal Proceedings*, ed. by S. Braun, J. Taylor, Antwerp-Cambridge, Intersentia, 2012; *Handbook of Remote Interpreting. SHIFT in Orality*, ed. by A. Amato, N. Spinolo, M.J. González Rodríguez, Bologna, AMS Acta, 2018.

panti con la conseguente difficoltà di accedere al linguaggio non verbale oltre ai frequenti problemi tecnici che hanno inevitabili ripercussioni sulla comprensione, sull'organizzazione spaziale, sul sistema dei turni di parola e sul suo coordinamento.

4.1.1 *La «presenza remota»: agentività e pubblico*

La «presenza remota» dei partecipanti primari ha inciso sulla funzione e sul ruolo dell'interprete. Non sono stati rari i casi in cui questi ultimi sono dovuti intervenire attivamente proprio a causa di problemi di connessione e/o di audio. L'interprete si è così assunto la responsabilità della gestione dell'incontro decidendo di:

- porre domande per capire la natura del problema: «Can you hear us? We can't hear you at the moment»;
- verificare il funzionamento del canale comunicativo: «We can hear you loud and clear»;
- concedere la parola a chi la chiedeva: «Absolutely, yes please go ahead»;
- dare ulteriori istruzioni: «Hi guys, can you introduce yourselves before the question please?».

Si può notare qui come il mezzo digitale abbia reso a volte più ridondante l'interazione: il ricorso a numerosi scambi faticosi si è reso necessario per assicurare la reciproca comprensione e gli interpreti hanno dimostrato un'agentività maggiore rispetto agli incontri in presenza del Festival.

Dal canto suo, l'unico modo che il pubblico ha per vivere l'esperienza del viaggio digitale è attraverso ciò che la regia rende visibile sullo schermo, a prescindere dal fatto che l'interazione si svolga in presenza o a distanza. Se però negli incontri in presenza il Festival deve gestire “solo” le inquadrature delle varie telecamere presenti in sala⁵⁸, gli eventi a distanza richiedono una gestione su più fronti. Le scelte relative alle sessioni dell'edizione 2020 sono state di diverso tipo. In quella estiva venivano proiettate sullo schermo quasi esclusivamente le immagini dell'ospite straniero, con una progressiva inclusione dei partecipanti che

⁵⁸ Merlini, Picchio, *Liminalità e interpretazione*, cit., p. 216.

si trovavano a Giffoni – interprete compreso – nel corso degli incontri: se nel primo (tabella 1) l'attore è stato il soggetto principale delle inquadrature anche quando non aveva turno di parola, negli incontri successivi si è data maggiore visibilità anche agli altri partecipanti. La tendenza è continuata anche nella sessione invernale in cui la regia ha utilizzato non solo riprese singole sull'attrice di turno, bensì anche la tecnica dello *split screen*⁵⁹ per mostrare contemporaneamente, ad esempio, interprete e ospiti, o persino l'intera griglia dei partecipanti⁶⁰.

Questo graduale ampliamento della visibilità di più partecipanti ha permesso agli utenti di avere un accesso via via più completo all'intero impianto interazionale. È indubbio, infatti, l'effetto straniante che si ha quando l'attenzione visiva è focalizzata su un ospite che ascolta in silenzio la voce fuori campo dell'interprete. Al contrario, l'utilizzo di strategie come quella dello *split screen* permette la visione contemporanea di entrambi, rispettando al contempo la convenzione di «mettere su schermo il parlante»⁶¹. Ciò significa per l'interprete vedere riconosciuta la propria dignità di partecipante primario, e per gli utenti avere a disposizione linguaggio e verbale e non verbale. D'altronde è proprio grazie al fatto di essere sempre inquadrata che Olga Fernando è diventata un'icona riconoscibile.

Queste esperienze a distanza hanno permesso al pubblico di avvicinarsi ancor più alla vita privata e quotidiana dei divi: a differenza dell'artificiosità di uno studio televisivo, le videochiamate entrano nelle loro case, come è accaduto durante il collegamento con Sylvester Stallone, il quale ha mostrato in video l'Oscar che tiene gelosamente chiuso in una bacheca nella sua abitazione.

⁵⁹ L. Mondada, *Video Recording Practices and the Reflexive Constitution of the Interactional Order: Some Systematic Uses of the Split-Screen Technique*, «Human Studies», XXXII, 1, 2009, pp. 67-99.

⁶⁰ Non è dato sapere con certezza se la schermata mostrata abbia incluso tutti i partecipanti alla videochiamata o se, come è più lecito ipotizzare dati i numeri che solitamente il Festival deve gestire, questa sia stata una delle griglie in cui Zoom mostra solo una parte dei partecipanti.

⁶¹ C. Licoppe, C.A. Veyrier, *How to Show an Interpreter on Screen? The Normative Organization of Visual Ecologies in Multilingual Courtrooms with Video Links*, «Journal of Pragmatics», CVII, 2017, pp. 47-164; mia trad.

5. *Conclusion*

Questo viaggio nell'interpretazione ha mostrato come tale attività sia sempre stata caratterizzata da un'elevata mobilità. In occasione di spedizioni militari, viaggi d'affari o incontri politici, gli interpreti si sono spostati in tutto il mondo, fisicamente e virtualmente, per contribuire a fare la storia, soprattutto nei suoi momenti più cruciali.

Esplorando in particolare il *media interpreting* si è evidenziato come gli interpreti abbiano permesso alla gente comune di vivere eventi mediali geograficamente molto distanti o addirittura accaduti nello spazio. Sono loro che ci hanno accompagnato in viaggi spettacolari, traghettandoci nelle parole di artisti, atleti, giornalisti e politici che si sono raccontati al pubblico.

E sempre loro hanno dovuto cambiare i piani di viaggio adattandosi di volta in volta alle diverse forme e modalità di interpretazione, fino a quelle in videoconferenza durante l'emergenza scatenata dal Covid-19, la quale ha causato l'impossibilità di spostarsi fisicamente. I viaggi sono diventati così anche e soprattutto digitali grazie alla sinergia tra le moderne piattaforme audiovisive come Zoom e YouTube. Da una parte ciò ha indubbiamente comportato la necessità di risolvere nuove problematiche legate alla connessione con i partecipanti remoti: gli interpreti hanno assunto il ruolo di coordinatori dell'evento, mentre la regia ha dovuto gestire la visibilità dei vari protagonisti per rendere fruibili gli incontri in *streaming*. Dall'altra parte, le nuove esperienze digitali hanno reso la fruizione sempre più intima, spalancando le porte delle case hollywoodiane, in passato inaccessibili alle persone comuni.

In conclusione, si può affermare che la televisione e ancor più i nuovi media hanno reso possibili i viaggi dalla Terra alla Luna, dagli studi televisivi italiani alle case californiane; come ha scherzosamente fatto notare Richard Gere collegato su Zoom durante uno degli eventi del Festival di Giffoni 2020: «This is very nice. I travel very fast from country to country, thank you. I don't need an airplane, I can travel all over the world!».

Bibliografia

- Bentivegna S., Boccia Artieri G., *Le teorie della comunicazione di massa e la sfida digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2018
- Constable A., *Distance interpreting: a Nuremberg moment for Our Time*, 2015, <<https://aiic.ch/wp-content/uploads/2020/05/di-a-nuremberg-moment-for-our-time-andrew-constable-01182015.pdf>>
- Dal Fovo E., *Media Interpreting*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by M. Baker, G. Saldanha, London-New York, Routledge, 2020, pp. 315-320
- Delisle J., Woodsworth J., *Interpreters and the Making of History, in Translators Through History. Revised Edition*, ed. by J. Delisle, J. Woodsworth, 2nd ed., Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2012, pp. 247-284
- Katan D., Straniero Sergio F., *Look Who's Talking. The Ethics of Entertainment and Talkshow Interpreting*, «The Translator», VII, 2, 2001, pp. 213-237
- Merlini R., *Alla ricerca dell'interprete ritrovato*, in *Interpretazione di trattativa. La mediazione linguistico-culturale nel contesto formativo e professionale*, a cura di M. Russo, G. Mack, Milano, Hoepli, 2005, pp. 19-40
- , *Developing Flexibility to Meet the Challenges of Interpreting in Film Festivals*, in *Teaching Dialogue Interpreting. Research-Based Proposals for Higher Education*, ed. by L. Cirillo, N. Niemants, Amsterdam-New York, John Benjamins, 2017, pp. 137-157
- Merlini R., Picchio L., *Liminalità e interpretazione: sconfinamenti tra posizioni interazionali e piani comunicativi*, in *In limine: frontiere e integrazioni*, a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2019, pp. 199-233
- Picchio L., *L'interpretazione dialogica tra cinema e media digitali: il Giffoni Film Festival come caso di studio*, tesi di dottorato in Umanesimo e Tecnologie, ciclo XXXV, supervisore di tesi Raffaella Merlini, coordinatore Roberto Lambertini, Università di Macerata, 2023
- Pöchhacker F., *Introducing Interpreting Studies*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2016
- Straniero Sergio F., *Talkshow interpreting. La mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*, Trieste, EUT, 2007

Miriam Morf

Schweizerdeutsch (svizzero tedesco) VS. *Schweizerhochdeutsch* (tedesco svizzero standard): viaggio nella diglossia della Svizzera tedesca tra passato e presente

In nessun altro paese di lingua tedesca la comunicazione avviene su due binari paralleli come nel caso della Svizzera tedesca, da sempre contraddistinta da diglossia¹. Qui il fenomeno diglossico si estende su tutta l'area tedescofona ed è caratterizzato dalla coesistenza di due varietà linguistiche differenziate funzionalmente: lo *Schweizerdeutsch* (svizzero tedesco), termine che comprende l'insieme dei vari dialetti, e lo *Schweizerhochdeutsch* (tedesco svizzero standard), identificabile con la varietà svizzera standard del tedesco.

Per lungo tempo la situazione linguistica della Svizzera tedesca è stata definita di «diglossia mediale»² quindi incentrata sul medium comunicativo, orale (fonico-acustico) o scritto (grafico-visivo), quale fattore determinante nell'uso delle due varietà considerate³. Per comunicare oralmente si utilizzava lo svizzero tedesco, mentre nella comunicazione scritta veniva impiegata la varietà standard, denominata non a caso anche *Schriftsprache* (lingua scritta). Negli ultimi decenni però, con l'introduzione delle nuove tecnologie e lo sviluppo della comunicazione mediata dai computer (CMC), la netta separazione tra lingua scritta e orale è venuta meno, determinando un profondo cambiamento

¹ C.A. Ferguson, *Diglossia*, «Word», XV, 2, 1959, pp. 325-340.

² G. Kolde, *Sprachkontakte in gemischtsprachigen Städten*, Wiesbaden, Steiner, 1981, p. 65.

³ I. Werlen, *Zur Sprachsituation der Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Diglossie in der Deutschschweiz*, «Bulletin VALS-ASLA», LXXIX, 2004, pp. 1-30.

nel panorama linguistico in generale e soprattutto nelle realtà caratterizzate da diglossia. Nella Svizzera tedesca il dialetto è oggi utilizzato anche in forma scritta, rafforzando così il fenomeno della *Mundartwelle* (ondata dialettale)⁴, mentre il tedesco standard è riuscito a permeare solo alcuni ambiti della comunicazione orale. Ciò ha creato uno sbilanciamento tra le due varietà che ha portato i linguisti persino a chiedersi se la varietà standard sia da considerarsi piuttosto una lingua straniera⁵.

Il presente contributo intende ripercorrere, mediante esempi concreti, un viaggio nella diglossia della Svizzera tedesca. Dopo una breve introduzione del termine “diglossia”, si procederà alla descrizione diacronica della situazione linguistica nella Svizzera tedesca. Successivamente verrà evidenziato come di recente la comunicazione scritta nei nuovi media abbia contribuito a trasformare la diglossia da mediale a concettuale⁶, dove la scelta della varietà da utilizzare non è più legata al mezzo, ma al grado di conoscenza e familiarità dei partecipanti alla comunicazione.

1. Diglossia: l'evoluzione di un concetto controverso

Il termine diglossia viene usato per la prima volta nel 1885 dal filologo Yánnis Psycháris per descrivere la particolare situazione linguistica della Grecia, caratterizzata dalla compresenza, all'interno di una singola comunità di parlanti, di due differenti forme di una stessa lingua, il *katharevousa* e il *demotiki*, utilizzate con funzioni diverse⁷. Il concetto fu poi ripreso nel 1930

⁴ M.H. Graf, *Aktuelle Tendenzen des Sprachwandels im Schweizerdeutsch*, in *Schriebe und Schuetze im Dialekt. Die Sprachsituation in der heutigen Deutschschweiz*, Hrsg. VSDL, Verein Schweizerischer Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer, «Deutschblätter», LXVI, 2014, pp. 11-19.

⁵ S. Hägi, J. Scharloth, *Ist Standarddeutsch für Deutschschweizer eine Fremdsprache? Untersuchungen zum Topos des sprachreflexiven Diskurses*, «Linguistik online», XXIV, 3, 2005, 19-47.

⁶ B. Siebenhaar, *Varietätenwahl und Code-Switching in Deutschschweizer Chatkanälen*, «Networx», XLIII, 2005, pp. 3-76.

⁷ G. Kremnitz, *Diglossie / Polyglossie*, in *Sociolinguistics / Soziolinguistik, An International Handbook of the Science of Language and Society / Ein Internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, Hrsg. U. Ammon, N. Dittmar, K.J. Mattheier, Berlin-New York, De Gruyter, 1987, pp. 208-209.

dal linguista francese Marçais per caratterizzare la particolare situazione dell'arabo⁸ e infine nel 1959 da Charles Ferguson in un articolo apparso sulla rivista *Word*⁹, dove lo studioso espone alcune considerazioni basate sull'esperienza personale per descrivere le situazioni linguistiche della Grecia, di Haiti, dell'Egitto e della Svizzera tedescofona. Sebbene le osservazioni di Ferguson possano essere considerate, come lui stesso le ha definite, «impressionistiche»¹⁰, a lui va il merito di aver dato una prima definizione di uno dei termini più controversi della linguistica e sociolinguistica odierne¹¹.

La diglossia è una situazione linguistica relativamente stabile in cui, in aggiunta ai dialetti originari della lingua (che possono comprendere una varietà standard o standard regionali), vi è una varietà sovrapposta e molto divergente ed altamente codificata (spesso grammaticalmente più complessa) veicolo di un vasto e rispettato “corpus” letterario, sia di un periodo precedente sia di un'altra comunità linguistica, che viene appresa in larga parte attraverso l'istruzione formale e viene usata per lo più per scopi formali e nella forma scritta, ma che non è usata mai da nessun settore della comunità per la comune conversazione¹².

Secondo la definizione di Ferguson la diglossia è un tipo particolare di standardizzazione in cui due varietà di una lingua coesistono all'interno di una stessa comunità, ricoprendo ciascuna un ruolo ben definito. Una varietà, per lo più in forma scritta, è riservata alle occasioni formali e pubbliche mentre l'altra viene impiegata nel parlato quotidiano. Le due varietà vengono distinte da Ferguson¹³ a seconda del prestigio in varietà alta (H – *high*), che coincide con quella standard, e varietà bassa (L – *low*), che corrisponde invece a uno o più dialetti regionali.

⁸ C.B. Paulston, G.R. Tucker, *Sociolinguistics*, UK, Blackwell Publishing, 2003, p. 343.

⁹ Ferguson, *Diglossia*, cit., pp. 325-340.

¹⁰ Ivi, p. 340.

¹¹ A. Urselli, *La diglossia nelle scuole svizzere: ricerca sul rapporto tra svizzero tedesco e tedesco standard*, Trieste, EUT, 2005, p. 4.

¹² Ferguson, *Diglossia*, cit., p. 336; trad. it. in *Linguaggio e società*, a cura di P.P. Giglioli, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 294.

¹³ Ferguson, *Diglossia*, cit., p. 327.

Proprio per questo motivo nelle realtà caratterizzate da diglossia si parla anche di «lingua standard e vernacolo»¹⁴.

Basandosi sull'analisi delle costanti evidenziate nelle quattro realtà prese in esame, Ferguson individua una serie di criteri di distinzione tra le due forme linguistiche riassumibili come segue¹⁵:

- Funzione: le due varietà sono distinte in base alla differente funzione con cui vengono utilizzate, forme di sovrapposizione tra loro sono estremamente rare;
- Prestigio: la varietà alta viene percepita come di maggior prestigio rispetto a quella bassa;
- Ereditarietà letteraria: la varietà standard è utilizzata in letteratura e gode di una lunga tradizione letteraria;
- Acquisizione: la varietà bassa viene acquisita da bambini come lingua madre, mentre la varietà alta è appresa successivamente in un contesto strutturato, ad es. quello scolastico;
- Standardizzazione: la varietà alta è codificata, vanta una struttura normativa e si presta a poche variazioni;
- Stabilità: le due varietà sono ben distinte tra loro da un rapporto che rimane stabile e costante nel tempo e che ha cause spesso riconducibili a un isolamento politico o religioso;
- Grammatica: la varietà standard gode di una maggiore complessità grammaticale;
- Lessico: parte del lessico è comune alle due varietà, anche se si evidenziano piccole oscillazioni nella forma, nel contenuto o nell'uso di alcuni termini. La varietà alta dispone inoltre di termini tecnici privi di un equivalente nella varietà bassa, mentre in quest'ultima si possono individuare espressioni familiari o termini legati a una determinata realtà locale;
- Fonologia: i suoni della varietà bassa vengono utilizzati anche per realizzare quelli della varietà standard, tanto che si parla di un unico sistema fonologico. Ciò fa sì che il parlante sia soggetto a interferenze e, nel caso alcuni fonemi esistenti nella varietà alta non abbiano un corrispettivo nella varietà

¹⁴ R.A. Hudson, *Sociolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 56.

¹⁵ Ferguson, *Diglossia*, cit., pp. 328-336.

bassa, questi vengono sostituiti da fonemi simili della varietà bassa creando così un effetto di “accento straniero”.

Il lavoro di Ferguson, da considerarsi «pioneristico»¹⁶, ha avuto il merito di stimolare il dibattito scientifico e, tra i vari sviluppi, anche l'estensione del concetto da parte di Fishman¹⁷. Questi sostiene la possibilità di considerare diglossiche anche le realtà nelle quali le due forme linguistiche parlate non sono necessariamente due varietà di una stessa lingua, ma possono essere lingue imparentate tra loro o completamente indipendenti l'una dall'altra. A una simile conclusione giunge anche Fasold¹⁸ a cui si deve il concetto di “doppia diglossia” sviluppato in seguito all'analisi di comunità multilingui dell'India, della Malaysia e della Tanzania¹⁹. Sulla scia dei lavori di Fishman e Fasold e reagendo ad alcune critiche mosse dalla comunità scientifica, Ferguson torna più volte sulle sue posizioni, rivedendo e rielaborando il concetto nel 1981²⁰. In questo scritto lo studioso definisce il fenomeno diglossico in maniera meno ristretta come una situazione linguistica in cui due varietà anche molto diverse di una stessa lingua, identificabili con una varietà alta e una bassa, sono funzionalmente complementari. La varietà alta viene usata in forma scritta per scopi formali, mentre quella bassa viene impiegata oralmente nelle conversazioni ordinarie²¹.

¹⁶ R. Schmidlin, *Wie Deutschschweizer Kinder schreiben und erzählen lernen. Textstruktur und Lexik von Kindertexten aus der Deutschschweiz und aus Deutschland*, Tübingen, Francke, 1999, p. 49.

¹⁷ J.A. Fishman, *Bilingualism with and without Diglossia; Diglossia with and without Bilingualism*, «Journal of Social Issues», XXIII, 2, 1967, pp. 29-38.

¹⁸ R. Fasold, *The Sociolinguistics of Society*, UK, Blackwell Publishing, 1987, pp. 41-51.

¹⁹ F. Simanjuntak, H. Haidir, J.Mhd. Pujiono, *Diglossia: Phenomenon and Language Theory*, «European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies», III, 2, 2019, pp. 62-63.

²⁰ *Language in the USA*, ed. by C.A. Ferguson, S. Brice Heath, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 528.

²¹ *Ibidem*.

2. Diglossia nella Svizzera tedesca

Nonostante i tentativi di formulare una definizione chiara e una tassonomia più precisa che si adatti alle quattro realtà studiate da Ferguson (greca, haitiana, egiziana e svizzera), la situazione linguistica della Svizzera tedescofona non rientra, se non con alcune forzature, nei criteri sopra elencati. Un primo punto di disaccordo riguarda il maggior prestigio della varietà alta. Per gli svizzeri, infatti, è lo *Schweizerdeutsch*²² ad avere più credito, perché è visto come una componente importante dell'identità nazionale, un simbolo per delimitare la comunità degli svizzeri parlanti tedesco da altri paesi tedescofoni, prima fra tutti la Germania²³. Ne consegue che il dialetto non può essere identificato come varietà bassa e ciò rende difficile la chiara distribuzione tra le due forme linguistiche²⁴. A questo si aggiunge il fatto che in Svizzera la varietà standard non si apprende in un clima strutturato, ma viene acquisita molto prima della scolarizzazione²⁵. I bambini nella Svizzera tedescofona sviluppano infatti una competenza attiva e passiva della varietà alta molto prima dei cinque anni grazie alla lettura da parte degli adulti di testi narrativi nonché alla visione di film e cartoni animati in lingua standard, prodotti per un più vasto mercato tedescofono²⁶.

Difforme è anche il criterio di stabilità del rapporto tra le due varietà, che in Svizzera non risulta essere costante nel tempo, a causa di una continua lotta per i domini comunicativi. La

²² Cfr. Schmidlin, *Wie Deutschschweizer Kinder schreiben und erzählen lernen*, cit., pp. 50-51 e F. Rasch, *The German Language in Switzerland. Multilingualism, Diglossia and Variation*, Bern, Lang, 1998.

²³ U. Ammon, *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Das Problem der nationalen Varietäten*, Berlin, De Gruyter, 1995, p. 295.

²⁴ M. Pektova, *Die Deutschschweizer Diglossie: eine Kategorie mit fuzzy boundaries*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», XLII, 2012, pp. 126-154: 130.

²⁵ A. Häcki Buhofer et al., *Früher Hochspracherwerb in der deutschen Schweiz: Der weitgehend ungesteuerte Erwerb durch sechs- bis achtjährige Deutschschweizer Kinder*, in *Spracherwerb im Spannungsfeld von Dialekt und Hochsprache*, Hrsg. H. Burger, A. Häcki Buhofer, Bern, Peter Lang, 1994, pp. 147-198.

²⁶ A. Häcki Buhofer, H. Burger, *Wie deutschschweizer Kinder Hochdeutsch lernen: der ungesteuerte Erwerb des gesprochenen Hochdeutschen durch deutschschweizer Kinder zwischen sechs und acht Jahren*, Stuttgart, Steiner, «Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik» Beihefte, Heft 98, 1998, pp. 42-51.

diglossia della Svizzera tedesca nasce infatti nel XVI secolo da una spaccatura linguistica a livello diamesico, dovuta all'utilizzo della varietà standard in forma scritta presso le cancellerie e le istituzioni politiche e religiose delle più importanti città della Svizzera tedescofona²⁷. Con il passare del tempo, però, negli strati sociali più alti si inizia a utilizzare la varietà standard anche oralmente, provocando nel XVII secolo un cambiamento della diglossia che da diamesica diventa diastratica. A seguito dell'instaurarsi dell'obbligo scolastico la lingua standard penetra in tutte le situazioni più formali mentre i dialetti vengono relegati alla sola sfera del privato, tanto che la diglossia diventa di tipo diafasico. La situazione rimane immutata fino al XVIII secolo quando, in epoca romantica, i dialetti vengono riscoperti e valorizzati, tanto da fornire ai linguisti la base per ricerche sistematiche. Tale rivalutazione si trasforma nel corso del XIX secolo in una vera e propria difesa e tutela dei dialetti che è stata per lungo tempo al centro dei dibattiti linguistici in Svizzera²⁸.

Non incasellabile nei criteri fergusoniani è anche la questione della maggiore complessità grammaticale della varietà standard²⁹. In alcuni settori della morfologia, infatti, i dialetti svizzero-tedeschi risultano molto più complessi, come nel caso del dialetto bernese, dove la flessione dei numerali dipende dal genere del sostantivo, evidente nel femminile *zwo Froue* (due donne), nel maschile *zwe Männer* (due uomini), e nel neutro *zwoi Chind* (due bambini)³⁰.

Dal momento che la situazione della Svizzera tedesca non rientra a pieno titolo nella tassonomia di Ferguson, alcuni linguisti hanno deciso di inserire un aggettivo accanto al termine, per definire meglio il fenomeno nella parte tedescofona della Confederazione. Nasce così il concetto di «diglossia mediale»³¹, che fa riferimento alla distribuzione complementare di varietà

²⁷ Urselli, *La diglossia nelle scuole svizzere*, cit., p. 26.

²⁸ R. Schläpfer, *Das Spannungsfeld zwischen Standard und Dialekt in der deutschen Schweiz*, in *Spracherwerb im Spannungsfeld von Dialekt und Hochsprache*, cit., pp. 15-17.

²⁹ Schmidlin, *Wie Deutschschweizer Kinder schreiben und erzählen lernen*, cit., pp. 50-52.

³⁰ Urselli, *La diglossia nelle scuole svizzere*, cit., p. 28.

³¹ Kolde, *Sprachkontakte in gemischtsprachigen Städten*, cit., p. 65.

Lieber Fritz,

Im Moment, wo ich Dir diesen Brief schreibe, wirst Du ja bereits das Pflaster von New York unter den Füßen haben. Wir Alle heffen, dass Du eine recht gute und schöne Reise gemacht hast, trettz dem unerhannten Sturm im Kanal, von dem wir natürlich mit speziellem Interesse gelesen und gehört haben. Dem gressen Schiffleisch QUEEN MARY wird es ja wehl nicht se viel gemacht haben, oder hast Du trotzdem oft den Papiersack über der Bordwand benützen müssen? Ich bin höllisch neugierig über Deine ersten Eindrücke von der Grosstadt.

Fig. 1. Estratto iniziale di una lettera informale scritta il 3 dicembre del 1954

standard e dialetti in base alla modalità di impiego, scritta e orale³². A supporto di ciò, vengono indicati di seguito due esempi di conversazioni scritte informali, datate 1954 e 1979. La prima è una lettera scritta dal nonno dell'autrice al suo amico Fritz, partito per trascorrere un anno a New York negli Stati Uniti (fig. 1).

A un primo sguardo si nota subito che la varietà svizzera utilizzata è quella standard, che si discosta dal tedesco utilizzato in Germania per l'ortografia, evidente nelle parole *Füße* (piedi) e *Großstadt* (metropoli), scritte con la doppia s anziché con la *Eszett* (*ß*). La scelta della varietà standard è evidente anche dalla presenza di «elvetismi»³³ come il termine *Schiffleisch* al posto di *Schiffkörper* per indicare lo scafo della nave. Vengono inoltre rispettate tutte le regole grammaticali. I sostantivi sono scritti in maiuscolo, vi è una standardizzazione dei saluti iniziali e finali e i pronomi di seconda persona singolare *Du*, *Dir* (tu, ti) così come gli aggettivi possessivi *Deine* (le tue) vengono scritti in maiuscolo, come era consuetudine quando ci si rivolgeva direttamente a una persona. Anche i nomi propri, come quello del transatlantico *Queen Mary*, vengono distinti: nello specifico, con l'uso del maiuscolo. Si evince che la lettera è informale solo dal contenuto e dalla presenza di espressioni tipiche del linguaggio

³² J. Gutzwiller, *Identität versus Kommunikation. Junge Deutschschweizer zwischen Dialekt und Standardsprache*, in *Das Spannungsfeld zwischen Mundart und Standardsprache in der deutschen Schweiz. Sprechereinstellungen junger Deutsch- und Welschschweizer. Eine Auswertung der Pädagogischen Rekrutenprüfungen 1985*, Hrsg. R. Schläpfer, Aarau-Frankfurt am Main, Sauerländer, 1991, pp. 45-214: 75.

³³ Ammon, *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und in der Schweiz: Das Problem der nationalen Varietäten*, cit., pp. 251-253.

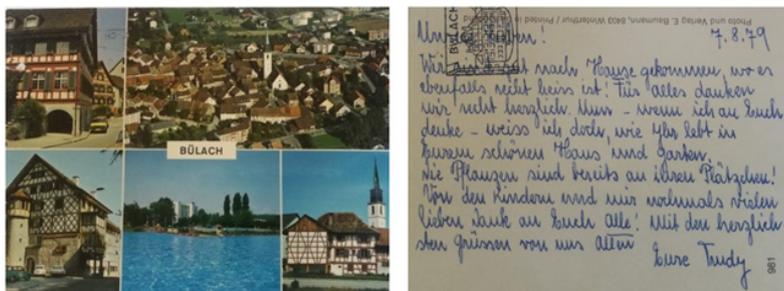


Fig. 2. Cartolina scritta nel 1979 dopo una permanenza a casa di parenti

colloquiale, come il modo di dire *das Pflaster von NY unter den Füßen haben* (calpestare il selciato newyorkese) o l'espressione *ich bin höllisch neugierig über Deine ersten Eindrücke von der Grosstadt* (sono maledettamente curioso di sapere le tue prime impressioni sulla metropoli).

Nel secondo esempio, una cartolina scritta 25 anni dopo (fig. 2), sono ancora evidenti l'utilizzo della varietà del tedesco svizzero standard e il rispetto delle regole grammaticali. Le uniche particolarità che si notano sono la sottolineatura dell'*alle* (tutti) nell'enfatizzare il ringraziamento rivolto a tutti i componenti della famiglia e la presenza di numerosi punti esclamativi con funzione enfatica, che però potrebbero essere considerati come tratti individuali.

Sebbene il concetto di diglossia mediale abbia rappresentato meglio di ogni altro la situazione linguistica della Svizzera tedesca fino agli anni 2000, in realtà non l'ha mai descritta pienamente. Ciò perché la varietà standard è sempre stata impiegata anche oralmente, seppur in determinati contesti molto circoscritti, come nei notiziari delle emittenti pubbliche da parte di moderatori e inviati o per trasmissioni con portata sovraregionale, nei parlamenti cantonali, nel Parlamento federale e per fare gli annunci nei luoghi pubblici quali stazioni e aeroporti³⁴. D'altro canto, anche la scrittura non è stata sempre regno esclu-

³⁴ I. Werlen, *Mediale Diglossie oder asymmetrische Zweisprachigkeit? Mundart und Hochsprache in der deutschen Schweiz*, «Babylonia», I, 1998, pp. 22-35: 23.

sivo della lingua standard: ciò è testimoniato dalla fiorentina letteratura dialettale nella variante bernese³⁵, ma anche dal fatto che lo *Schweizerdeutsch* ha conquistato nel tempo un piccolo spazio nella stampa locale, sotto forma di trafiletti³⁶, lettere all'editore o più di recente nei commenti online sugli articoli di stampa³⁷. Parole dialettali si sono sempre trovate anche nel linguaggio pubblicitario, inserite per creare frasi a effetto con sfumatura locale³⁸.

3. Comunicazione Mediata dai Computer e cambiamento del panorama diglossico

Con lo sviluppo esponenziale delle nuove tecnologie, soprattutto nell'ultimo ventennio, e la conseguente nascita della comunicazione mediata dai computer (CMC), la netta separazione tra lingua scritta e orale è venuta meno. Ne consegue che il panorama linguistico in generale e le realtà caratterizzate da diglossia in particolare hanno subito un profondo cambiamento.

La CMC viene spesso definita come ibrido tra lingua orale e scritta³⁹ e ciò porta a considerare diversamente i due concetti di oralità e scrittura, tra i quali è difficile trovare una linea netta di demarcazione. Già a metà degli anni Novanta, infatti, erano stati conati i termini di «scrittura e oralità concettuale»⁴⁰. Con la prima si fa riferimento a una lingua concettualmente scritta, realizzata mediante canale fonico-acustico come nel caso di un

³⁵ I. Imhof, *Schwiizertüütsch - das Deutsch der Eidgenossen*, 7. Aufl., Bielefeld, Reise Know-How, 2002, p. 22.

³⁶ C. Schmid, *Schwiizer Aart*, «Der kleine Bund, Wochenbeilage vom Samstag», CCLXII, 9. November 2002, p. 5.

³⁷ E. Ruoss, *Schweizerdeutsch und Sprachbewusstsein. Zur Konsolidierung der Deutschschweizer Diglossie im 19. Jahrhundert*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, p. 186.

³⁸ S. Gentsch, *Für 'Bölletüle' nach Bern*, «Der Bund», CLIII, 276, 26 November 2002, p. 16.

³⁹ G. Fiorentino, *Scrivere come si parla. Variabilità diamesica e CMC: il caso dell'e-mail*, «Horizonte», VIII, 2004, pp. 83-110: 83.

⁴⁰ P. Koch, W. Österreicher, *Schriftlichkeit und Sprache*, in *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Hrsg. G. Hartmut, O. Ludwig, Berlin, De Gruyter, 1994, pp. 587-603: 588.

conseguenza, a un cambiamento del panorama diglossico. Non è infatti più il medium il fattore prevalente per la scelta della varietà da usare, ma il rapporto di vicinanza o distanza con la lingua e l'interlocutore. Nella sfera privata la scrittura dialettale è sempre più frequente non solo tra i giovani⁴⁵, ma anche tra persone mature come si può vedere nei due esempi seguenti:

- *I ha di fescht liäb :-)* *än schönä Tag :-)* *chuss*
Ti voglio tanto bene :-) buona giornata :-) bacio (48 anni)
- *Haallooooooooooh?!? Scho lang nüüt meh gseh + ghört vo dir - gits dich no?*
Ciaoooooooooooo?!? È da tanto che non ci si vede + sente. Sei ancora in giro? (58 anni)

Anche in questi casi c'è un chiaro richiamo alla grammatica del parlato, con fenomeni di riduzione (*gseh = gesehen*), assimilazione (*gits/gibt es*) ed elisione (*I ha = ich habe*). Da notare è anche l'uso di simboli da tastiera per creare faccine o abbreviare il messaggio, così come la pragmatizzazione dei segni di interpunzione che, abbinata alla ripetizione multipla delle vocali, serve a enfatizzare quanto viene detto. L'impiego di una scrittura palesemente orientata all'oralità porta a definire la situazione odierna della Svizzera tedescofona come diglossia concettuale⁴⁶, dove la lingua della vicinanza è rappresentata dallo svizzero tedesco, mentre quella della distanza dalla varietà standard. A sostegno di questa ipotesi vengono qui portati dati raccolti nei due corpora di riferimento per la CMC, il *Swiss SMS* e il *What's up Switzerland*. Il primo nasce nell'ambito del progetto *sms4science*⁴⁷ coordinato dal CENTAL (*Center for Automatic Language Processing*), dell'Università cattolica di Louvain in Belgio. La raccolta dati per la parte elvetica ha interessato la popolazione svizzera nel periodo da novembre 2009 a gennaio 2010. Ogni cittadino/a poteva inviare fino a cinque messaggi,

⁴⁵ I. Szanyi, *Geschriebene Mundart in der schriftlichen Kommunikation. Neue Wege in der wissenschaftlichen Forschung*, «Publicationes Universitatis Miskolcensis/ Sectio Philosophica», XVIII, 3, 2014, pp. 355-362: 356.

⁴⁶ B. Aschwanden, „Wär wot chätä“ *Zum Sprachverhalten deutschschweizer Chatter*, «Networx», XXIV, 2001, pp. 1-81: 69.

⁴⁷ Pagina ufficiale del progetto *sms4science* <<http://www.sms4science.org/>>.

compilare un questionario per integrare il corpus con i propri dati e partecipare così all'estrazione di un iPhone, messo in palio a cadenza settimanale. In totale sono stati raccolti 23.988 messaggi, redatti in tutte le lingue nazionali (tedesco, francese, italiano e romancio)⁴⁸. Di questi, la maggior parte è in dialetto, come è possibile osservare nella seguente tabella, dove SD sta per *Schweizerdeutsch*, SHD per *Schweizerhochdeutsch*, FR per francese, IT per italiano, RO per romancio ed EN per inglese.

	SD	SHD	FR	IT	RO	EN	Altre
SMS	13.434	4.734	4.505	474	214	561	66

La stessa tendenza si evince anche dal corpus *What's up Switzerland?*⁴⁹, i cui dati sono stati raccolti nei mesi di giugno e luglio 2014⁵⁰. Nel corpus sono presenti 967 chat per un totale di 1.291.022 messaggi, la cui divisione fra le lingue ufficiali della Confederazione è riportata nella tabella successiva.

	SD	SHD	FR	IT	RO
Chat	275	93	141	87	77
Messaggi	506.984	81.456	197.255	42.559	29.094

Sebbene i due corpora forniscano ampio materiale di studio, occorre ricordare che la CMC è in continua evoluzione e muta considerevolmente anche a distanza di pochi anni, come si evince dai tre esempi seguenti. Il primo messaggio proviene dal corpus *Swiss SMS* ed è datato 2009, il secondo è un messaggio privato che mi è stato inviato nel 2018 e il terzo è una risposta ai messaggi di auguri pubblicata sulla bacheca di *Facebook* da una conoscente nel 2020.

⁴⁸ A. Stähli, C. Dürscheid, M.J. Béguelin, *sms4science: Korpusdaten, Literaturüberblick und Forschungsfragen*, «Linguistik online», XLVIII, 4, 2011, pp. 1-18: 5.

⁴⁹ Pagina ufficiale del progetto *What's up, Switzerland* <<https://www.whatsapp-switzerland.ch/index.php/it/>>.

⁵⁰ S. Überwasser, E. Stark, *What's up, Switzerland? A Corpus-Based Research Project in a Multilingual Country*, «Linguistik online», LXXXIV, 5, 2017, pp. 105-126: 108.

- *oh schnuggiputz hallo, i miss you! Du hesches bald gschafft :-)* vernünftig bisch mitem zug gange, super! *Cu soon :-**
oh tesorino ciao, mi manchi! Ce l'hai quasi fatta :-) fortuna che sei andato in treno, ottimo! A presto :-*
- *Hoi Morfli, i bi immer ds spät...i gratuliere dir glich no ganz härzlech zum Geburi! Liebe Grüäss us Burgdorf! ☺*
Ciao Morfina, sono sempre in ritardo...auguri di tutto cuore per il tuo compleanno! Cari saluti da Burgdorf! ☺
- *Merci viu Mau für au die guete Wunsch! I ha e super Tag gha ✨ mit liebe Lüt 🍷 und emene feine Znachtässe 🍷! Merci tuusig!*
Grazie mille per gli auguri! Ho avuto una giornata fantastica ✨ con persone adorabili 🍷 e una bella cena 🍷! Grazie mille!

Gli esempi sono tutti in *Schweizerdeutsch*, ma presentano caratteristiche diverse. Nel primo i sostantivi sono scritti in minuscolo, mentre nel secondo e nel terzo in maiuscolo. Un motivo potrebbe essere il fatto che dal 2014 in poi è stato possibile impostare nei cellulari la funzione della tastiera in dialetto svizzero che riconosce i sostantivi e li propone in maiuscolo con la funzione t9. Il divario temporale tra i messaggi è visibile anche dall'uso sempre più ingente di emoticon negli ultimi due, mentre nel primo si ricorre ancora ai simboli da tastiera. Per quanto riguarda le caratteristiche linguistiche, in tutti i messaggi sono presenti forme contratte della lingua come *mitem* = *mit dem* (con il) e *i* = *ich* (io)/ *us* = *aus* (da)/ *ha* = *habe* (ho). Tipica dell'oralità è anche la presenza di interiezioni (*oh* nel primo messaggio), di elisioni dei pronomi personali soggetto, come in *vernünftig bisch mitem zug gange* (fortuna che sei andato con il treno), e di dislocazioni a destra dei complementi che fanno parte di una stessa frase (*I ha e super Tag gha mit liebe Lüt und emene feine Znachtässe*). Nel primo messaggio si nota inoltre una chiara commistione di codici tra dialetto e lingua inglese, con tanto di *Code-Switching*. Questo fenomeno, da collegarsi alla biografia linguistica di chi ha redatto il testo, è molto presente nella messaggistica degli elvetici, che tendono a utilizzare

spesso una comunicazione plurilingue, soprattutto tra le lingue nazionali.

4. Conclusioni e prospettive di indagine future

A conclusione di questo contributo vorrei delineare alcuni aspetti che sarebbe interessante approfondire, come per esempio indagare l'uso delle due varietà nei vari social media. Osservando alcune bacheche di *Facebook* di svizzeri parlanti tedesco emerge che non tutti i post informali vengono redatti in dialetto. Le eccezioni sono costituite dagli annunci, che vengono scritti nella varietà standard per raggiungere il maggior numero possibile di persone. Tra questi ci sono la pubblicizzazione del proprio lavoro, i messaggi relativi a case da dare o prendere in affitto, gli avvisi di conferenze di rilievo nazionale e internazionale e di corsi proposti da enti pubblici e privati.

Di particolare interesse è anche l'uso delle due varietà in ambito accademico, dove la lingua ufficiale dovrebbe essere lo standard; tuttavia, sono sempre più frequenti le situazioni in cui viene impiegato il dialetto. Ciò rafforza ulteriormente l'ipotesi che nella Svizzera tedescofona la diglossia sia di tipo concettuale e funzionale, considerando comunque anche il contesto d'uso quale fattore che determina la scelta della varietà linguistica.

La diversa funzionalità nell'impiego delle differenti varietà, standard e non standard, può essere analizzata anche in ambito pubblicitario, offrendo da un lato gli annunci a stampa e dall'altro gli spot televisivi un ampio campo di indagine.

Uno studio accurato andrebbe infine condotto sugli audiovisivi e, in particolar modo, su film o serie televisive create in Svizzera per un pubblico tedescofono più vasto. Questo perché sono sempre più frequenti casi di doppiaggio e sottotitolaggio dallo *Schweizerdeutsch*, come è successo per il film diretto dal regista Alain Gsponer, *Heidi* (2015), o per la serie televisiva *Tatort* ambientata a Berna. Quest'ultima è stata trasmessa nella Svizzera tedescofona da due emittenti televisive (ARD e ORF) doppiata in lingua standard, mentre altri due canali (SF e DRS) hanno

mandato in onda la versione originale in dialetto⁵¹, evidenziando come lo svizzero tedesco stia penetrando sempre più in aree che fino a ora sono state appannaggio del tedesco standard.

Bibliografia

- Ammon U., *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Das Problem der nationalen Varietäten*, Berlin, De Gruyter, 1995
- Aschwanden B., „Wär wot chätä“ *Zum Sprachverhalten deutschschweizer Chatter*, «Networx», XXIV, 2001, pp. 1-81
- Ferguson C.A., *Diglossia*, «Word», XV, 2, 1959, pp. 325-340
- Graf M.H., *Aktuelle Tendenzen des Sprachwandels im Schweizerdeutschen, in Schriebe und Schwetze im Dialekt. Die Sprachsituation in der heutigen Deutschschweiz*, Hrsg. VSLD, Verein Schweizerischer Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer, «Deutschblätter», LXVI, 2014, pp. 11-19
- Pektova M., *Die Deutschschweizer Diglossie: eine Kategorie mit fuzzy boundaries*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», XLII, 2012, pp. 126-154
- Ruoss R., *Schweizerdeutsch und Sprachbewusstsein. Zur Konsolidierung der Deutschschweizer Diglossie im 19. Jahrhundert*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019
- Schmidlin, R., *Wie Deutschschweizer Kinder schreiben und erzählen lernen. Textstruktur und Lexik von Kindertexten aus der Deutschschweiz und aus Deutschland*, Tübingen, Francke, 1999
- Siebenhaar B., *Varietätenwahl und Code-Switching in Deutschschweizer Chatkanälen*, «Networx», XLIII, 2005, pp. 3-76
- Stähli A., Dürscheid C., Béguelin M.J., *sms4science: Korpusdaten, Literaturüberblick und Forschungsfragen*, «Linguistik online», XLVIII, 4, 2011, pp. 1-18
- Überwasser S., Stark E. *What's up, Switzerland? A Corpus-Based Research Project in a Multilingual Country*, «Linguistik online», LXXXIV, 5, 2017, pp. 105-126
- Urselli A., *La diglossia nelle scuole svizzere: ricerca sul rapporto tra svizzero tedesco e tedesco standard*, Trieste, EUT, 2005

⁵¹ Werlen, *Zur Sprachsituation der Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Diglossie in der Deutschschweiz*, cit., pp. 1-30: 23.

- Werlen I., *Mediale Diglossie oder asymmetrische Zweisprachigkeit? Mundart und Hochsprache in der deutschen Schweiz*, «Babylonia», I, 1998, pp. 22-35
- , *Zur Sprachsituation der Schweiz mit besonderer Berücksichtigung der Diglossie in der Deutschschweiz* «Bulletin VALS-ASLA», LXXIX, 2004, pp. 1-30

Viaggi letterari

Michelangelo Cardinaletti

Viaggio a Goldonia di Ugo Gregoretti. Un curioso reportage nel mondo letterario di Carlo Goldoni

Nell'arco temporale che dall'aprile del 1981 giunge sino ai primi mesi del 1982 Ugo Gregoretti – giornalista, regista e autore televisivo – fu attivamente impegnato negli stabilimenti della sede Rai di Torino per lavorare alle riprese della sua ultima creazione per la tv, uno sceneggiato in tre puntate dal titolo *Viaggio a Goldonia*.

La trasmissione, nelle intenzioni del suo autore, si proponeva di rivolgere l'attenzione all'universo letterario di Carlo Goldoni, inteso come terreno di indagine all'interno del quale condurre, non solo in senso metaforico, un viaggio esplorativo.

Gregoretti già qualche tempo prima aveva avuto modo di confrontarsi con l'opera del drammaturgo veneziano. Il suo primo vero impatto con Goldoni, se si escludono i contatti giovanili rammentati nell'introduzione alla sceneggiatura di *Viaggio a Goldonia* (pubblicata nel 1982 da Il Saggiatore), risale al 1979, quando al Teatro Stabile di Genova, a quel tempo diretto da Ivo Chiesa, fu coinvolto per curare la regia de *Il bugiardo*, che vedeva come interprete principale un ormai affermato Gigi Proietti¹.

Fu in quell'occasione che il regista, per poter esprimere al meglio la vitalità del testo, si immerse in un profondo studio dell'opera di Carlo Goldoni, in modo da penetrare e far propria l'essenza di quel mondo letterario così sfaccettato e multiforme. Con il conferimento dell'incarico intraprese una lunga serie

¹ G. Tabanelli, *Il teatro in televisione*, prefazione di E. Pozzi, 2 voll., Roma, Rai Eri, II: Id., *Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, prefazione di E. Pozzi, Roma, Rai Eri, 2003, p. 235.

di letture contestuali, costituite da atti di convegno, interviste e saggi critici, che gli consentirono di consolidare la conoscenza non solo dei testi letterari di Goldoni, ma anche dei fatti sociali, culturali, antropologici in essi contenuti. Elementi, come vedremo, di grande interesse per chi, come Gregoretti, aveva alle spalle una solida esperienza professionale nel mondo del giornalismo d'inchiesta.

Tornando agli studi condotti in quel periodo, una delle letture più significative e suggestive fu sicuramente il brillante volumetto del 1977 di Franco Fido *Guida a Goldoni*, edito da Einaudi. Tale testo non lasciò indifferente il regista, ma anzi lo indusse a riflettere sull'opportunità di realizzare «una guida spettacolarizzata a Goldoni»². In effetti Fido, già nelle pagine introduttive, sosteneva che «l'opera del commediografo veneziano potrebbe essere paragonata a una città, estesa, piena di animazioni e di contrasti, coi suoi quartieri signorili e i suoi sobborghi popolari»³. E anche il titolo del saggio, stando alla struttura che proprio Fido gli aveva conferito, intendeva rifarsi attraverso la parola “guida” ad una dimensione volutamente turistica, come se l'universo goldoniano fosse una meta da esplorare, un luogo fisico, quindi, che «dopo un panorama storico iniziale presenta una serie di itinerari privilegiati»⁴.

Da diversi anni Gregoretti stava realizzando per la Rai sceneggiati innovativi tratti dalle più varie opere letterarie⁵. Dopo l'incontro teatrale con Goldoni, e soprattutto dopo quell'appassionato studio sull'autore veneziano, fu naturale per lui pensare di condurlo sul piccolo schermo degli italiani. Si capisce, dunque, perché Gregoretti – che aveva ben interiorizzato la complessità e la profondità dell'opera goldoniana – non pensò per la trasposizione in tv a un mero allestimento teatralizzato di una o più commedie. Piuttosto, rimanendo fedele alla sua indole di anticonformista, tentò di escogitare una formula più originale, immaginando «una sorta di grande documentario sceneggiato,

² U. Gregoretti, *Viaggio a Goldonia*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 8.

³ F. Fido, *Guida a Goldoni*, Milano, Einaudi, 1977, p. VIII.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 404.

in cui dalle commedie di Goldoni si traesse una realtà storica, sociale, morale ben precisa»⁶.

Proprio questa prospettiva, per così dire turistica, lucidamente esposta da Fido indusse Gregoretti, ancora in fase di ideazione, a strutturare lo spettacolo televisivo come un viaggio-inchiesta. In altre parole, un *tour* privilegiato per mettere sotto la lente d'ingrandimento l'opera di un illustre protagonista della letteratura e del teatro italiano.

Molteplici, d'altronde, sono state nel corso del tempo le trasmissioni radiotelevisive che hanno proposto approfondimenti su determinati argomenti sotto la formula del viaggio (con esplicita menzione nel titolo del programma). In alcuni casi fu del tutto naturale. Si pensi al fortunato ciclo radiofonico *Viaggio in Italia* (1953-1956) condotto da Guido Piovene, o alla serie *Viaggio nell'Italia del Po* (1957-1958) di Mario Soldati (prima grande inchiesta enogastronomica Rai). Questi reportage itineranti indagavano concretamente, sia da un punto di vista territoriale che antropologico, il nostro Paese⁷. Ben presto il viaggio divenne il pretesto narrativo anche di molte trasmissioni di divulgazione scientifica, come confermano *In viaggio tra le stelle* (1973), curato da Mino Damato, *Viaggio intorno al cervello* (1965) di Giulio Macchi, e, in tempi più recenti, i cortometraggi animati di cui si è sempre servito il programma *Superquark* condotto da Piero Angela, per viaggiare, ad esempio, all'interno del corpo umano.

Il viaggio, più in generale, è sempre stato visto dall'uomo come occasione di conoscenza, come un'esplorazione dell'ignoto e quindi come possibilità per crescere e migliorarsi come individui. Semplificando potremmo dire che è stata proprio questa l'intenzione che ha animato le sopracitate proposte televisive Rai, ovvero far viaggiare gli spettatori, e in qualche modo istruirli, comodamente dal divano di casa.

Da tali trasmissioni *Viaggio a Goldonia* si distingue in modo radicale. Se messi a confronto, i prodotti sono tra loro pro-

⁶ Gregoretti, *Viaggio a Goldonia*, cit., p. 8

⁷ Cfr. I. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci, 2021, pp. 39-40.

fondamente diversi, strutturati e congegnati in modo differente. Ciononostante è importante rilevare che tutti condividono il medesimo fine. Al di là dell'argomento proposto, sia esso scientifico, socio-antropologico o letterario, ciò che tutti questi viaggi intendono fare è perseguire una finalità pedagogica. In tal senso l'idea elaborata da Gregoretti per questo sceneggiato è senza dubbio una ventata di novità per i palinsesti televisivi del tempo.

A convincere il regista che l'opera dovesse strutturarsi sul modello del viaggio esplorativo fu anche l'antica e mai sopita passione per i diari e per la letteratura odeporea in generale. È egli stesso ad ammettere, per questo lavoro, l'esplicito riferimento ad alcuni scrittori amati in gioventù come de Brosses, Goethe, Stendhal, tutti autori di celebri resoconti di viaggi nel Belpaese⁸. Pertanto questo «*voyage* figurato e sonoro»⁹ ideato da Gregoretti non doveva essere solo fine a sé stesso, volto a illustrare epidermicamente un certo panorama, ma era necessario che lo facesse rivivere, che lo raccontasse in una sorta di reportage contemporaneo in grado di esaltare la ricchezza del paesaggio culturale desumibile dalle molteplici informazioni di carattere storico, sociale e morale disseminate nel corpus delle opere di Goldoni.

A stabilire questo taglio narrativo, come è stato anticipato, furono senz'altro i trascorsi professionali di Gregoretti, esponente assai prolifico nel settore dell'inchiesta giornalistica, del reportage di costume, del documentario, come testimoniano, a partire dalla seconda metà degli anni '50, le importanti sperimentazioni condotte per conto della Rai in questo senso¹⁰. «*Viaggio a Goldonia* – dice Gregoretti – è uno dei molti modi di leggere Goldoni, e io lo leggo a modo mio, cogliendo principalmente (per affinità elettiva), il Goldoni che rappresenta mimeticamente la società del suo tempo, il Goldoni documentarista»¹¹.

⁸ L. Giustolisi, *Con Gregoretti a «Goldonia»*, «Paese Sera», 14 marzo 1982, p. 17.

⁹ B. Alterocca, *Gregoretti inviato speciale nel mondo di Goldoni*, «La Stampa», 28 gennaio 1981, p. 17.

¹⁰ Gregoretti è stato autore di celebri documentari, inchieste e reportage sul costume italiano a partire dagli esordi del mezzo televisivo. Fra questi si rammentano *Semaforo* (1955), *La Sicilia del Gattopardo* (1960) e *Controfagotto* (1961).

¹¹ C. Ciaffi, *Gregoretti ci presenta «Viaggio a Goldonia»*, «L'Unità» (ed. Tori-

Una volta consolidata e ritenuta percorribile questa intuizione, occorre definire dal punto di vista narrativo la meta del viaggio, nonché l'oggetto dell'inchiesta che si sarebbe condotta. Facendo ricorso all'immaginazione, Gregoretti considerò di ambientare lo sceneggiato in una località fittizia. Questo perché la destinazione del viaggio non poteva, nella logica del regista, identificarsi con una città specifica: oltre che a Venezia, Firenze e Roma, le commedie di Goldoni sono infatti ambientate anche in molte altre città. Sceglierne una soltanto avrebbe significato limitare il raggio d'azione o comunque non rendere giustizia al più ampio campionario umano argutamente osservato e raccontato da Goldoni. Era necessario, dunque, identificare un luogo alternativo, anche immaginario, che potesse offrire uno sguardo completo sul catalogo letterario del commediografo. Così, dal suo ispiratore, venne creata una città di fantasia con il nome di Goldonia.

Per la complicata redazione della sceneggiatura Gregoretti cercò e ottenne la collaborazione dello sceneggiatore Pier Benedetto Bertoli, figura ben nota in Rai per la sua navigata esperienza in materia di adattamenti televisivi, e di Gerardo Guerrieri, regista, drammaturgo, saggista e critico teatrale. Per determinare i confini, il contesto e la struttura di Goldonia, ma soprattutto per operare l'eterogenea selezione di testi dai quali doveva dipanarsi l'inchiesta, fu fondamentale proprio il contributo di un esperto uomo di teatro come Guerrieri. È grazie alla sua conoscenza approfondita dell'opera di Goldoni che furono scelte, mediante un lavoro di ricerca non certo privo di difficoltà, una serie di pagine goldoniane comprendenti anche le commedie meno note e i poco rammentati libretti d'opera. Come traccia da seguire, Gregoretti, aveva indicato una serie di tematiche sulle quali il viaggio-inchiesta avrebbe dovuto soffermarsi. Questo articolato studio diede alla luce un collage di brani estratti da circa cento testi di Goldoni e inseriti organicamente all'interno di un nuovo corpus strutturato e ordinato secondo un criterio tematico¹².

no), 2 gennaio 1982, p. 11.

¹² Tabanelli, *Regie e registi*, cit., pp. 236-237.

Mentre Gregoretti stava lavorando con i suoi collaboratori alla sceneggiatura del suo programma, nacque l'idea di inserire tra i fatti e tra i personaggi dello sceneggiato – come già embrionalmente era accaduto con *Il circolo Pickwick* (1968) – la figura di un reporter contemporaneo che potesse documentare e raccontare tale realtà. Una trovata che, oltre a ritornare spesso nelle realizzazioni gregoretiane, sarà qualche anno più tardi ripresa, con toni meno ironici, dal regista Renato Castellani per lo sceneggiato Rai *La vita di Leonardo* (1971), dove il ruolo di narratore-guida venne affidato a Giulio Bosetti.

Come era accaduto per *Il circolo Pickwick*, anche in questa circostanza a interpretare l'inviato speciale a Goldonia fu Gregoretti in persona, stavolta presente non come semplice elemento di raccordo fra le varie puntate, ma come vero protagonista della storia, come personaggio fra i personaggi, obbligato a muoversi rigorosamente in incognito mediante un fedele travestimento in abiti settecenteschi¹³.

Nella finzione dello sceneggiato il filo conduttore del racconto diventa proprio il giornalista Gregoretti, autore sotto mentite spoglie di un'inchiesta su Goldonia e i suoi abitanti. Per entrare nella realtà dei «goldonici» – così sono chiamati i cittadini del posto – Gregoretti, cronista in ogni scena, non parla solo attraverso le sue parole, ma regolarmente si appropria delle battute di un personaggio che viene rimosso per far posto a lui. Durante il viaggio si serve quasi sempre di una parte scritta da Goldoni, senza aggiungere o togliere nulla al testo¹⁴. Attraverso quella che Aldo Grasso ha definito «*mise en scene* metalinguistica»¹⁵ assistiamo a segmenti in cui il regista si rivolge direttamente allo spettatore, guardando in camera, per dare delle spiegazioni tecniche sull'inchiesta che sta conducendo: in questi casi è generalmente solo o, comunque, parla quando è sicuro di non essere ascoltato.

¹³ U. Gregoretti, *Il mio viaggio con Pantalone*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1982, p. 15.

¹⁴ L. Giustolisi, *Un reporter al servizio di Goldoni*, «Paese Sera», 16 marzo 1982, p. 14.

¹⁵ A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana 1980-1999*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 635.

Una volta stabilito il procedimento narrativo non restava che individuare l'espedito con cui il viaggiatore avrebbe dovuto raggiungere la destinazione. Era necessario giustificare agli occhi degli spettatori attraverso quale modalità il giornalista avrebbe potuto avviare la sua esplorazione. L'escamotage congeniato da Gregoretti prevedeva che l'arrivo a Goldonia avvenisse attraverso una particolare macchina del tempo, in grado di viaggiare non nel passato storico come quella di Wells¹⁶, ma nel passato letterario e teatrale racchiuso all'interno dell'opera di un preciso autore. Una variante unica nel suo genere e, a dire il vero, anche un po' polemica nei confronti del classico stereotipo del viaggio nel tempo attraverso assurdi marchingegni, schema che stava dilagando sia nella letteratura che nella cinematografia internazionale di quel periodo. Questo argomento rappresentava per Gregoretti un « cliché alquanto abusato » – lo afferma proprio all'inizio della prima puntata dello sceneggiato – tanto che scelse di non mostrare agli spettatori l'apparecchio che gli avrebbe consentito di raggiungere Goldonia¹⁷.

Lo spettacolo televisivo fece il suo esordio sul primo canale della Rai il 16 marzo del 1982. In apertura si segnalano un breve antefatto, sul quale scorrono i titoli di testa, e un bizzarro prologo. Inizialmente vediamo Gregoretti raggiungere un tecnico in camice bianco in una sorta di laboratorio per ritirare una serie di speciali gadget. Sono le apparecchiature di registrazione necessarie per condurre l'inchiesta, camuffate all'interno degli oggetti più disparati: nella suola delle scarpe, sotto l'ametista di un anello gentilizio, nel finto sottofondo di una tabacchiera, nella montatura d'orata a *pince-nez* degli occhiali da vista in perfetto stile Settecento. A seguire, Gregoretti è in una sala degli studi Rai di Torino intento a rispondere alle domande di alcuni giornalisti convenuti per una conferenza stampa sulla missione verso Goldonia. In un clima volutamente ironico vengono svelati particolari interessanti. Viene spiegato, ad esempio, che l'arrivo a Goldonia è previsto durante le celebrazioni del carnevale,

¹⁶ Il riferimento è ovviamente a Herbert George Wells e al suo celebre romanzo *The time machine* (1895; 1ª ed. italiana: *La macchina del tempo*, 1902).

¹⁷ Gregoretti, *Viaggio a Goldonia*, cit., p. 13.

che il periodo storico-culturale in cui egli si ritroverà è quello compreso tra il 1750 e il 1760, e che per vivere nella città sarà provvisto di moneta dell'epoca, lo zecchino d'oro, fabbricato nel presente, ma con conio originale. Oltre al denaro porterà con sé anche il guardaroba: per potersi muovere inosservato per le calli e i canali di Goldonia è infatti necessario un travestimento da gentiluomo del Settecento, con abiti damascati bordati di pizzi e merletti, cappelli a tricorno, *culottes* di raso e bastoni da passeggio impreziositi da pomelli d'argento finemente lavorati¹⁸.

Il reportage procede per gradi nel corso delle tre puntate. Esso ha il suo avvio tra le classi più umili, attraversa il mondo dei professionisti e dei commercianti, e si conclude nei salotti dell'aristocrazia. Gregoretti compie una scalata fra gli strati della società di Goldoni, documentando «tutto quello che avrebbe potuto osservare un viaggiatore ben accreditato di quell'epoca»¹⁹.

Nella prima puntata il giornalista-forestiero entra in contatto, non senza episodi comici e grotteschi, con la gente del popolo, con gli umili lavoratori quali gondolieri, pescatori, servitori e piccoli artigiani. La loro parlata è caratterizzata da un marcato dialetto veneziano e, anche se a volte burberi o rissosi, i soggetti di questo ambiente sono per lo più disponibili e facili da avvicinare. Tutto scorre facilmente, tanto che al termine di questa prima tappa, Gregoretti, giocando un po' con il pubblico televisivo, si dichiara preoccupato per il tono eccessivamente superficiale che l'inchiesta sta assumendo. È così che, come prossimo obiettivo, si propone di inoltrarsi all'interno degli strati sociali più elevati.

Nella seconda puntata inizia l'esplorazione del mondo borghese dominato dalle professioni liberali, ovvero da medici, avvocati e controversi commercianti. Dei vari «Pantalone» approfondisce i disagi economici, spesso causati dalle insolvenze degli aristocratici che in certi casi ne provocano addirittura la bancarotta. In questa parte del viaggio allestisce anche una tavola rotonda con dame e gentiluomini per discutere sulle condizioni

¹⁸ I costumi di Gregoretti e degli altri interpreti sono stati confezionati da Mariolina Bono, la musica è di Fiorenzo Carpi.

¹⁹ M. S. [M. Sciaccaluga], *Gregoretti: "Per il mio Goldoni ci vorrebbero dei politici"*, «Il Secolo XIX», 8 marzo 1981, p. 13.

della donna nella società del Settecento, restando sorpreso nel vedere le analogie con il presente²⁰. Dopo aver raccolto molte informazioni per la sua indagine sociologica, Gregoretti lascia il mondo borghese per concludere l'avventura fra i personaggi dell'élite aristocratica goldoniana.

Nell'ultima puntata si addentra nei salotti della nobiltà, non quella di governo pressoché impenetrabile, ma quella dei patrizi, dei nobili di vario rango. Avvicinerà molti di loro grazie a degli astuti stratagemmi. Prima di poter concludere l'inchiesta è però costretto a tornare nel presente (è l'unico momento in cui vediamo la macchina del tempo) perché rimasto senza zecchini d'oro. Piomba nello studio del dottor Benassi, responsabile del centro di produzione Rai, il quale non intende concedere altro denaro per la missione. Tuttavia il funzionario spiega che in taluni casi l'azienda può erogare un contributo per sostenere le spese sanitarie presso dei centri convenzionati. Attraverso questo escamotage i due si accordano per un soggiorno alle terme di Abano. Da qui farà di nuovo ritorno a Goldonia dove avrà modo di prendersi un attimo di riposo insieme agli aristocratici professionisti dell'ozio, recandosi con loro in villeggiatura e finendo addirittura con l'essere coinvolto in una fugace avventura amorosa.

Rientrato in città, dopo aver assistito a una desolante scena di un nobile in fuga dai suoi creditori, decide amareggiato di ritornare nel presente. Quando il viaggio sembra ormai volgere al termine ecco che spunta Carlo Goldoni in persona (nello sceneggiato interpretato da Carlo Cecchi). La visione incredibile causa a Gregoretti quasi uno svenimento. Dopo essergli corso incontro per confessargli tutta la sua ammirazione, il commediografo, lusingato, lo invita ad assistere alle prove dello spettacolo *Il teatro comico*. Finalmente il reporter può realizzare il suo sogno, ovvero intervistare Carlo Goldoni per farsi illustrare nel dettaglio la celebre riforma della commedia, «l'unico che in Italia abbia saputo fare una riforma seria»²¹, chiosa Gregoretti.

²⁰ U. Buzzolan, *Un dibattito sulla donna nella Venezia del '700*, «La Stampa», 23 marzo 1982, p. 25.

²¹ Gregoretti, *Viaggio a Goldonia*, cit., p. 214.

Lo sceneggiato è al termine. Completamente estasiato dalla figura di Goldoni, il regista decide di seguirlo, rinviando a data da destinarsi il rientro negli studi Rai di Torino.

Nelle tre ore di spettacolo il regista ha deciso di inserire in sovraimpressione le didascalie che riportano il titolo e il preciso passaggio delle commedie, degli intermezzi, dei libretti d'opera da cui le varie scene sono tratte. È una scelta che appare importante e meritevole di attenzione. La citazione delle opere non è gratuita, ma è inserita con lo scopo precipuo di segnalare al pubblico, secondo una finalità di carattere didattico-pedagogico, le fonti drammaturgiche dei numerosi brani utilizzati, evidenziando quindi anche la complessità del lavoro svolto. Su questo aspetto non sono mancati disappunti da parte degli osservatori. Mino Doletti sulle colonne de *Il Tempo* parla di «minestrone alla veneziana», dove l'operazione risulta «condizionata dalla struttura tipo mosaico»²²; Nicola Fano su *L'Unità*, oltre a contestare la scelta di individuare cronologicamente un decennio preciso (1750-1760) per poi inserirvi testi anche precedenti a quegli anni con il rischio di «mescolare gli stili, oltre alle carte ai temi», nega allo sceneggiato la possibilità di offrirsi come approfondimento critico pur riconoscendone la valenza didattica quale «mezzo estremamente didascalico per entrare in contatto con l'autore»²³.

Per interpretare i vari personaggi previsti nel collage di brani predisposto fu coinvolto un numero di attori piuttosto elevato. A dare corpo, nel corso delle tre puntate, ai numerosi tipi umani descritti da Goldoni intervennero durante le riprese circa duecento attori, raccolti fra le fila del cinema, del teatro, del varietà, e tra i quali spiccano nomi di rilievo come Paolo e Lucia Poli, Vittorio Caprioli, Laura Betti, Stefano Satta Flores, Carlo Cecchi, Paolo Bonacelli, Gabriele Lavia, Gianni Cavina, Monica Guerritore, Mario Scaccia e molti altri. Ciò che colpisce di questo breve quanto indicativo elenco è sicuramente la varia provenienza regionale. Spiega Gregoretti:

²² M. Doletti, *Minestrone alla veneziana*, «*Il Tempo*», 17 marzo 1982, p. 10.

²³ N. Fano, *La macchina del tempo per incontrare Goldoni*, «*L'Unità*», 18 marzo 1982, p. 8.

Sarebbe stato letteralmente impossibile scovare duecento attori veneziani che interpretassero tutti questi ruoli. [...]. D'altro canto la mia idea iniziale era quella di evitare gli attori specializzati in Goldoni, sia per uscire dai soliti clichés, sia perché volevo cancellare ogni eco teatralizzante, in quanto si tratta d'una inchiesta condotta all'interno d'un ambiente sociale reale. E il fatto che un attore non avesse mai interpretato Goldoni mi è sembrato e continua a sembrarmi una garanzia: meglio ancora, quindi, se quest'attore invece d'esser settentrionale è romano o positanese, tanto il suo modo di parlar veneziano resterebbe, comunque, approssimativo²⁴.

Quanto all'impressionante numero di interpreti – si badi bene, interpreti, non comparse – esso è stato senz'altro favorito dalla brevità delle scene selezionate. In effetti per girare la gran parte degli episodi non si rendevano necessari più di due giorni di lavoro. Inoltre occorre tener presente che la mole di pagine goldoniane obbligava la macchina organizzativa ad un frenetico andirivieni di attori, che venivano convocati e congedati dal set in tempi record. Si trattò di un carosello inevitabile, necessario per ricoprire tutte le numerose parti previste in sceneggiatura ed evitare al pubblico la poco piacevole sensazione di vedere riproposto il medesimo volto per ruoli differenti. Questi elementi messi insieme alimentarono una carovana interminabile dei più vari attori, molti dei quali coinvolti all'ultimo, intercettati durante una pausa della produzione che li impegnava altrove. In questo viavai non mancarono problematiche legate ai forfait, spesso gestite attraverso una riorganizzazione fulminea dei ruoli. Per dare un'idea della portata dell'operazione si consideri che, per non interrompere la produzione, fu indispensabile la disponibilità di una media di circa dodici attori a settimana. L'unico interprete fisso quale fulcro dello sceneggiato fu Gregoretti nei panni del viaggiatore-guida che, con sagacia e ironia, illustra il variopinto universo di Goldoni non tralasciando di parodiare anche sé stesso e alcune trascorse esperienze giornalistiche.

La città di Goldonia, interamente ricreata negli studi televisivi della Rai di Torino, fu progettata e allestita da Eugenio Guglieminetti, lo scenografo preferito di Gregoretti e già collaudato in numerose precedenti realizzazioni. Il sodalizio consolidatosi nel

²⁴ D. Gianeri, *Un reporter nella Venezia di Goldoni*, «Radiocorriere», LIX, 10/11, 14-20 marzo 1982, p. 77.

corso degli anni fra il regista e lo scenografo permise di rendere concreta e osservabile una intuizione stilistica che Gregoretti aveva maturato nei precedenti sceneggiati televisivi. Egli sosteneva che «la falsità poteva essere convertita in scelta di linguaggio», e che quindi, più in generale, «la telecamera può rivelarsi, ribaltando la sua antica esperienza naturalistica, un mezzo straordinario, ancor più efficace della macchina da presa cinematografica nella direzione di una ricerca favolistica e fantastica»²⁵. In pratica, secondo Gregoretti, nel campo della *fiction* non si dovrebbe ambire ad una rappresentazione realisticamente convincente, ma si dovrebbe al contrario promuovere, attraverso il peculiare linguaggio del mezzo elettronico, un'immagine manipolata e innaturale, ma non per questo priva di espressività. Sulla scorta di questo orientamento anche per *Viaggio a Goldonia* si optò per una ricostruzione tutt'altro che veritiera. Il paesaggio che ci si presenta risulta decisamente cartolinesco, attraversato da un'atmosfera rarefatta, quasi irreali. Per quanto riguarda gli esterni, i fondali vennero realizzati a partire da alcune immagini ispirate alle rappresentazioni pittoriche delle vedute lagunari del Canaletto e del Tiepolo, o al repertorio fotografico curato da Guglielminetti riguardante luoghi e ambienti veneziani. Queste, attraverso l'utilizzo del *chroma-key*, un artificio elettronico in grado di sovrapporre due sorgenti video, vennero applicate e ingrandite all'occorrenza su un telo posizionato alle spalle dello spazio di recitazione. Per quanto riguarda gli interni, invece, l'allestimento fu generalmente sobrio, in molti casi quasi essenziale. L'unione di queste due componenti lascia trasparire un certo grado di finzione, evidentemente ricercato per le ragioni sopra esposte, ma anche per sottolineare, in questo caso, l'esperienza irreali del viaggio e il carattere teatrale dell'argomento²⁶.

Quanto fin qui analizzato ci induce ad una ulteriore riflessione sul valore di questa particolare escursione turistica ideata e, di fatto, intrapresa da Gregoretti. Anche se siamo di fronte a uno sceneggiato che ha come obiettivo inderogabile quello di

²⁵ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, «Cinemasessanta», XVII, 116, luglio-agosto 1977, p. 43.

²⁶ B. Bertuccioli, *Gregoretti, per servirla*, «Il Resto del Carlino», 16 marzo 1982, p. VII.

offrire una proposta culturale e al contempo di evasione al pubblico televisivo, è necessario osservare che in questo caso il tema del viaggio può essere declinato in una triplice prospettiva.

In primo luogo lo sceneggiato si presenta come un viaggio all'interno di una dimensione immaginaria, elaborata in studio televisivo con tecnologie dell'epoca, ma già all'avanguardia da consentire, attraverso l'utilizzo del chroma-key, una ricostruzione virtuale di luoghi e ambienti squisitamente goldoniani all'interno dei quali gli spettatori sono accompagnati nell'esplorazione dalla figura del viaggiatore-guida. In secondo luogo il viaggio di Gregoretti è anche e soprattutto un viaggio nel tempo per raggiungere un'epoca lontana. Un'esperienza resa possibile grazie alle potenzialità del mezzo televisivo e che, nella fattispecie, consente di vedere da vicino e di comprendere le consuetudini sociali e i costumi morali della collettività contemporanea del drammaturgo. Infine *Viaggio a Goldonia* è anche un viaggio nel testo, o, per meglio dire, nei testi di Carlo Goldoni. Sulla base di una personale selezione tematica, Gregoretti ci propone un itinerario inedito fra le varie pagine goldoniane, offrendo concretamente la possibilità allo spettatore di entrare in diretto contatto con numerosi scorci di opere dell'autore, facendole rivivere e svelandone la loro attuale dinamicità.

Gregoretti definì questo sceneggiato come il suo «programma testamentario»²⁷. Ciò non perché intendeva congedarsi dall'attività di regista televisivo, ma perché voleva sottolineare come in esso, in modo ancor più evidente degli altri già realizzati per il piccolo schermo, si potevano cogliere i tratti caratteristici del suo eclettico stile. Lo sceneggiato, custodito nelle teche Rai, resta di difficile reperimento, ma chi avesse l'opportunità di intercettarlo potrà cogliere, al di là del giudizio critico, lo spirito di una proposta culturale originale e rigorosa, necessaria – secondo Ugo Buzzolan – «in un momento di invasione sul teleschermo privato e pubblico di film e telefilm [...] comprati all'estero»²⁸. Una proposta che, anche se non è riuscita a rag-

²⁷ Gregoretti, *Il mio viaggio con Pantalone*, cit., p. 15.

²⁸ U. Buzzolan, *Se nella Venezia del Settecento viene a curiosare Ugo Gregoretti*, "La Stampa", 14 marzo 1982, p. 21.

giungere un pubblico molto esteso (cosa che in realtà non è mai stata una prerogativa del Gregoretti regista televisivo), ha saputo differenziarsi anche grazie al marcato slancio comico. A Gregoretti, d'altronde, occorre riconoscere il merito di essere stato, sin dalla nascita del nuovo mezzo televisivo, un indagatore delle sfaccettature umane, un promotore dell'esplorazione di mondi letterari, un divulgatore intelligente che, attraverso racconti intrisi di ironia, ha saputo intrattenere e divertire più di una generazione. È anche per questo che ripercorrere oggi le tappe del suo *Viaggio a Goldonia* può forse aiutarci, in tempi cupi come quelli stiamo vivendo, ad attraversare più agevolmente il buio.

Bibliografia

- Alterocca B., *Gregoretti inviato speciale nel mondo di Goldoni*, «La Stampa», 28 gennaio 1981, p. 17
- Argentieri M., *Gregoretti e il mezzo televisivo*, «Cinemasessanta», XVII, 116, luglio-agosto 1977, pp. 42-49
- Bertuccioli B., *Gregoretti, per servirla*, «Il Resto del Carlino», 16 marzo 1982, p. VII
- Buzzolan U., *Se nella Venezia del Settecento viene a curiosare Ugo Gregoretti*, «La Stampa», 14 marzo 1982, p. 21
- , *Un dibattito sulla donna nella Venezia del '700*, «La Stampa», 23 marzo 1982, p. 25
- Ciaffi C., *Gregoretti ci presenta «Viaggio a Goldonia»*, «L'Unità» (ed. Torino), 2 gennaio 1982, p. 11
- Doletti M., *Minestrone alla veneziana*, «Il Tempo», 17 marzo 1982, p. 10
- Fano N., *La macchina del tempo per incontrare Goldoni*, «L'Unità», 18 marzo 1982, p. 8
- Fido F., *Guida a Goldoni*, Milano, Einaudi, 1977
- Gianeri D., *Un reporter nella Venezia di Goldoni*, «Radiocorriere», LIX, 10/11, 14-20 marzo 1982, pp. 76-78
- Giustolisi L., *Con Gregoretti a "Goldonia"*, «Paese Sera», 14 marzo 1982, p. 17
- , *Un reporter al servizio di Goldoni*, «Paese Sera», 16 marzo 1982, p. 14
- Grasso A., *Storia critica della televisione italiana 1980-1999*, Milano, Il Saggiatore, 2019
- Gregoretti U., *Il mio viaggio con Pantalone*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1982, p. 15

- , *Viaggio a Goldonia*, Milano, Il Saggiatore, 1982
- Monteleone F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2020
- Piazzoni I., *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma Carocci, 2021
- S., M. [Sciaccaluga M.], *Gregoretti: “Per il mio Goldoni ci vorrebbero dei politici”*, «Il Secolo XIX», 8 marzo 1981, p. 13
- Tabanelli G., *Il teatro in televisione*, prefazione di E. Pozzi, 2 voll., Roma, Rai Eri, II: Id., *Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, prefazione di E. Pozzi, Roma, Rai Eri, 2003

Michele Felice

Coordinate metafisiche per *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti

Fin dalle prime pagine, *Un viaggio in Italia*¹ di Guido Ceronetti mette a dura prova il lettore bisognoso di sentieri sicuri e itinerari bene organizzati. Pubblicato nell'estate del 1983², si presenta in apparenza come taccuino d'un viaggio unico, ma in verità è il resoconto di brevi viaggi successivi, spesso fatti a distanza di alcuni mesi l'uno dall'altro³. *Viaggio*, com'è noto a chi abbia frequentato la parola ceronettiana, per lo scrittore torinese non è mai solamente vie percorse e oggetti trafitti da sguardi penetranti, ma cammino iniziatico. La parola, oltretutto, porta pesante sulle spalle l'accezione da Grand Tour, ingombrante se confrontata con la disposizione ceronettiana a deviare per i luoghi minori, spesso invisibili, nell'archeologia di un'Italia ormai ridotta a brandelli. Per ammissione dell'autore è un «viaggiare impreciso»⁴ e spesso, quando la stretta della pur lieve necessità formale s'allenta, la parola scelta – e quando non scelta comunque da ritenere sottintesa – è *vagabondaggio*.

Come del resto nella intera produzione letteraria di Ceronetti, una struttura metafisica celata qui soggiace all'impianto formale: radici meditative che fuggono alla presa sicura in corso di lettura, lasciandosi riconoscere nella misura in cui si riconosce una sagoma familiare nel caotico, nutrono lo stile marcata-

¹ G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 2014.

² Ripubblicato nel 2004 e nel 2014 con l'aggiunta di supplementi e appendici.

³ J.J. Marchand, *Dai taccuini alla stampa: appunti sulla genesi di Un viaggio in Italia di Guido Ceronetti*, «Quaderns d'Italià», XXIV, 2019, p. 83.

⁴ Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, cit., p. VII.

mente satirico che è via d'accesso privilegiata alla comprensione del tragico e che ciononostante s'alterna a momenti di sublime elevazione formale. Per illuminare una tale struttura occorre innanzitutto delineare alcuni punti pregnanti del pensiero e della scrittura di Ceronetti.

Conviene iniziare a percorrere, con lente d'ingrandimento, i primi capoversi partendo dall'*incipit*:

La gamba ancora inferma, e troppi libri nella valigia. Il bagaglio mi pesa, qualcuno dovrebbe portarmelo, apparendo e sparendo al momento giusto. Prenderò treni, corriere, battelli, taxi; andrò a piedi. L'Italia non la troverò più, ma so viaggiare nell'invisibile, dove la ritroverò⁵.

L'inizio in prima persona, dal sapore di sincera intimità, ha breve corso. Giunge una dichiarazione d'intenti di natura pratica che in realtà già si rivolge allo spazio intellettuale, poiché per Ceronetti *cosa fare e come* sono intimamente connessi all'*essere*, alla identità. In questo caso, sull'altra faccia delle umili parole-medaglie da vagabondo, leggiamo: «rifiuto di essere parte attiva all'abbruttimento veicolante, quando devo mi faccio portare dai mezzi, quando posso cammino»; non a caso l'andare a piedi è posto alla fine e staccato dall'elenco, chiuso dal rigore della punteggiatura, a godere della pienezza significativa di un modo di viaggiare radicalmente diverso, solitario, sensibile. Infine, insieme così vicina e lontana dall'*incipit* pragmatico, la dichiarazione più importante, la scelta programmatica di viaggiare nell'Invisibile, dove qualche cosa si può ancora trovare.

Rapido slittamento anche nel secondo capoverso. Inizia elencando i libri che porta in valigia: Petrarca, Manzoni, Dante, Stendhal e, in fondo all'elenco, il sillabario di arabo «per imparare a memoria la *fâtiḥa*»; in fondo, come poco sopra l'andare «a piedi», a indicare il celato. Anche qui l'autore nasconde altro dietro l'apparente praticità: l'essenza profonda di una disposizione intellettuale eclettica, che è opportuno riconoscere nella intera sua opera e non solo nel *Viaggio*. Proseguendo, subito si entra in un sogno, o meglio, scrive Ceronetti, in una «prova notturna della potenza della *bàsmala*» per proteggersi dalla fu-

⁵ Ivi, p. 5.

ria di alcuni animali feroci. Ecco lo squarcio tra sogno e veglia: su un piano marcatamente diverso si rivela l'utilità del sillabario di arabo portato in valigia. Il tutto si chiude con un drastico ritorno alla concretezza corporea, una «violenta emorragia dal naso» che si pone a metà tra la mera segnalazione realistica e il riferimento simbolico al Tragico sempre in agguato: da notare qui l'assenza delle due parole chiave, *sogno* e *sangue*, che pure sgorgano fantasmatiche dal testo, pervadono l'atmosfera della scena bipartita e fluiscono nella mente del lettore. Del resto, germinazione significativa e di conseguenza imaginifica, si dà anche nell'assenza di espressione formale.

Basti questa breve incursione a evidenziare l'instancabile equilibrio dello scrittore tra i piani espressivi. Lo spazio pratico-quotidiano, l'intimo e personale, l'onirico, lo speculativo-intellettuale, sono accessibili a Ceronetti a volte per fili rossi espressivi, altre per immediato spostamento: rapidità e facilità di manovra sono virtù stilistiche che rendono la sua scrittura tra le più peculiari e creative. La rapidità di trasferimento, oltre ai piani tematici, si applica agli spostamenti geografici: conviene proseguire allontanando un poco lo sguardo.

Compare la prima città, Trieste. È effettivamente la prima tappa del viaggio, ma il primo approdo è squisitamente intellettuale e conduce a un'apertura prospettica di grande portata:

L'Asia comincia a Trieste, ma al di qua di Trieste l'Asia ricomincia. La differenza è tra un'Asia della piattezza e del terrore, e un'Asia alchemica e sottile, che ha le sue vie e i suoi rami. L'Italia spirituale nasce in Provenza, dall'agonia di un'eresia asiatica. L'Asia che comincia al di là di Trieste è maledetta e triste, e Trieste di tristezza ne ha già della sua. Questo viaggio io volevo iniziarlo da Montségur, montagna asiatica sacrificale, vagina della più segreta Italia.

Il passaggio è repentino dall'estremo orientale a quello ultra-occidentale della penisola, sulla scorta di un'Asia che si fa stella polare remota, osservata attraverso la lente intellettuale più che come espressione geografica: pure è compresente quest'ultima, a dare concretezza. Ma lo spostamento speculativo della mente in qualche modo si trascina dietro il corpo e Ceronetti si ritrova a Villa Carlotta, sul lago di Como, in un capoverso che inaugura una modalità espressiva molto frequen-

te: una sequenza descrittiva e meditativa ad alta concentrazione, capace di manipolare con rapidità e leggerezza elementi artistici, letterari e culturali in genere. Ecco un estratto eloquente:

A Villa Carlotta (Cadenabbia) l'eroe Palamede si avvanza col pene corazzato (la foglia di fico ha chiaramente funzione di scudo). È l'esatto significato della foglia nella Genesi: ora che conosci il Bene e il Male sei diventato debole, proteggiti i coglioni. [...] In mezzora la visita è finita, dopo è lecito perdersi nel giardino bellissimo. Non è un luogo da pensieri elevati, però il piacevole regna. [...] Winckelmann, fine istruttiva dell'Esteta Puro, accoppato da un volgare cuoco in una locanda di piazza Grande a Trieste: l'illusione del secolo XVIII ammazzata dalla verità feroce del XIX⁶.

Lo sguardo per un attimo si posa di nuovo su Trieste, ma Ceronetti vi giunge solo dopo essere passato per Venezia e prima ancora per Padova, dove ha inizio il vero e proprio resoconto di viaggio scevro da digressioni intellettuali, testimonianze oniriche e considerazioni speculative.

Sono a Padova, in piazza Capitaniato, seduto sulle gobbe di cortecchia di quei magnifici tronchi cronolatri che per miracolo non sono stati abbattuti. C'è la fiera al Santo! Il Luna Park! Giostre sempre più terrificanti! Impassibile bionda sbatteva pezzetti di carne filamentosa sulla piastra unta, l'avvolgeva in una pasta colante, incartocciava e dava con sguardo di pietra. Tiro diciassette colpi con buona carabina centrando diciassette palloncini; vinco un giocattolo⁷.

L'impatto con Venezia è immediato, il lettore si trova subito di fronte le incisioni di Rembrandt al museo Correr. Stavolta il tono è diverso, non degradante e satirico come in Villa Carlotta, ma vicino alla prosa d'arte, un distillato d'ammirazione che è quasi devozione:

Di fronte a me, che combatto col Sonno che vuole annebbiarmi la Conoscenza, è un lumino rembrandtiano remoto eppure chiarissimo, lontana luce stellare che canta l'Unità e la Trascendenza, ed emana dalla Lanterna che regge Giuseppe nella notte della Fuga in Egitto, lanterna che rischiarava e comprende tutto. [...]

Di un inesprimibile sublime è il nudo femminile accanto alla stufa. La donna che invecchia, inquieta del proprio mutamento, accerchiata dall'alito e dai

⁶ Ivi, p. 6.

⁷ Ivi, p. 7.

presagi della disgregazione, solo un filogino infinitamente compassionevole e adoratore mistico della vita poteva rappresentarla così, nuda e malata, in cerca di tepore contro il rigore del Tempo, e farne una parola benedicente, un archetipo lunare della Bellezza, puro di ogni predica sulla caducità, e superiore per moralità e intensità di vita a ogni maestria del Sud⁸.

Bastino questi pochi esempi a dar prova di uno stile evidentemente stravagante e al contempo raffinato, che poggia sulla capacità di muoversi rapidamente su piani e registri senza far degradare la scrittura, anzi rendendola originale e colorita. Così Ceronetti riesce a portare sulla pagina un'Italia che si rivela sdoppiata: una visibile, inquinata e soffocata dalla bruttura estetica e morale; e una invisibile, che sopravvive in forma di frammenti, schegge di luce nella tenebra opprimente.

Il contrasto dei registri permette la cristallizzazione della bellezza residua, che può essere così separata dall'impurità dominante: esito profondo è la separazione degli opposti, che convivono in totale squilibrio. Primo ed essenziale è il dualismo tra Bene e Male, poi tra bello e brutto, morale e immorale, vitale e mortifero, virtuoso e degenerare, proseguendo per declinazione tematica anche laddove non siano specificati per mezzo lessicale. L'impianto celato degli scritti ceronettiani è scandito da una volontà programmatica di evidenziare i dualismi che regolano l'esistenza. È un impianto di estrazione gnostica, molte volte confessato esplicitamente dall'autore nei suoi scritti e in *Un viaggio in Italia* già nella premessa, che chiude come segue:

Campo di lotta tra Bene e Male è dappertutto, dove c'è un uomo capace di pensare: in Italia il loro contendere – per la delicatezza e la forza insieme delle braccia agitate, per la malinconia e l'armonia dei paesaggi – ha sempre coinvolto anche la bellezza, l'ha avuta come suprema moderatrice, oggi per vittima.

Ma certo il Male è una smisurata quanto impenetrata forza, e lo sento all'opera, sbilanciare a suo favore tutto, fare crollare tutte le impalcature dove qualcuno si sforza di riparare una crepa, di fermare un corpo che cade; così come sento l'avvicinarsi di Qualcosa, che in qualsiasi luogo mi rende attento⁹.

⁸ Ivi, pp. 7-8.

⁹ Ivi, pp. XIV-XV.

Una breve parentesi su quest'ultima parola. Non ne fa vessillo significativo come di altre, ma l'*attenzione* è a tutti gli effetti per lui imprescindibile nella misura in cui permette di esplorare l'Italia invisibile. Non è qui intesa l'attenzione semplicemente come necessaria dote analitico-descrittiva dello scrittore, ma come sensibilità spirituale. Proprio alla parola *sensibilità* – che ricorre ed è piena di significato nell'esperienza dell'autore – va avvicinata. Ne tento una definizione: *sensibile* è per Ceronetti chi mantiene una particolare disposizione d'animo, chi riesce a vedere la proiezione di un sovrappiù di reale nello spazio di un gesto, di una parola, del movimento di una marionetta, in un intervallo di esistenza, per una formidabile attitudine al riconoscimento dell'invisibile, che non per fantasia prende vita, come spesso è dato per assunto, ma per attenzione riemerge da vita celata. *Attenzione* come disposizione intima, spirituale e intellettuale, che si proietta nell'espressione e la informa. Soprattutto è disposizione per così dire passiva, un mettersi a disposizione, un'attesa. Simone Weil così ne scrive:

L'attenzione consiste nel sospendere il proprio pensiero, nel lasciarlo disponibile, vuoto e permeabile all'oggetto, nel mantenere in se stessi, in prossimità del pensiero ma a un livello inferiore, e senza che vi sia contatto, le diverse conoscenze acquisite che si è costretti a utilizzare. [...] E soprattutto il pensiero deve essere vuoto, in attesa, non deve cercare alcunché, ma essere pronto ad accogliere nella sua nuda verità l'oggetto che sta per penetrarvi¹⁰.

Cristina Campo – a Ceronetti legata per frequentazione personale e sensibilità condivisa – ne perfeziona la meditazione, sulla scorta della stessa Weil.

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola. Davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra

¹⁰ S. Weil, *Attesa di Dio*, Milano, Adelphi, 2008, p. 197.

invece, direttamente e come simbolo [...]. Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione¹¹.

Campo specifica anche la prerogativa passiva dell'attenzione, ponendola in relazione con la sofferenza, che per Ceronetti è indispensabile nell'ottica di una estrazione della bellezza che sopravvive. Così in un saggio su Čechov:

un'attenzione esercitata è una feritoia aperta a tutte le frecce, una sorta di continua passione. Fatica enorme di dare ad ogni presenza l'identica misura di presenza, serbando tuttavia l'intimo alveo a ciò che solo importa veramente¹².

Naturalmente, nel contesto letterario, seguire una tale stella polare deve accompagnarsi alla volontà pratica e intellettuale. Weil e Campo scrivono dell'attenzione pura, del santo, del genio, del poeta assoluto, ma le loro parole non perdono significato se declinate nella scrittura di Ceronetti, anzi aprono uno spiraglio per la comprensione e l'avvicinamento spirituale a quest'ultima. L'attenzione dunque, nel senso che ne danno Campo e Weil, scorre come linfa vitale nel pensiero e di conseguenza nella scrittura ceronettiana.

Tornando alla premessa – in cui l'autore chiarisce che «campo di lotta tra Bene e Male è dappertutto» – è dunque evidente che un impianto di tipo gnostico regge l'opera di Ceronetti. Scrive a Sergio Quinzio, nel 1971: «per inclinazione giovanile, resto fedele a qualche lampo di metafisica gnostico-cataro-manichea, per la quale la “creazione” è opera essenzialmente maligna»¹³. In un saggio del 1977 è più esaustivo:

Tra le metafisiche accarezzate, quella che più ha impregnato di sé i miei versi è sicuramente la gnosi ellenistica e manichea, la luce portata in Occidente dalla chiesa catara e bogomila, spenta, per nostra sciagura, o misterioso divino disegno. Perciò mi infastidisce ogni filosofia che voglia la relatività di Bene e di Male: il bene e il male relativi esistono, ma non sono che un prodotto di mescolanza maligna; la relatività del bene è una faccia del Male, e risalendo la scala di tutto il bene relativo chi troveremo

¹¹ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 167-168.

¹² Ivi, p. 197.

¹³ G. Ceronetti, S. Quinzio, *Un tentativo di colmare l'abisso*, Milano, Adelphi, 2014, p. 70.

dietro la porta? Le dottrine della Luce prigioniera nella materia, del mondo come Male, dell'anima sbattuta di corpo in corpo a purgare lo stupro delle tenebre, e l'albero del Male piantato nel cuore dell'uomo, tutto questo mi è così connaturato che lo ritrovo in ogni immagine di sicura dettatura inconsciente¹⁴.

Nonostante la natura maligna della creazione, Ceronetti è sempre alla ricerca del Bene, o per meglio rendere i rapporti, di frammenti di Bene nel dominio del Male, frammenti di Luce nel dominio della Tenebra¹⁵. Qui si riferisce ai suoi versi, ma ciò che scrive vale per l'intera sua produzione letteraria e artistica.

Altra parola fondamentale dello gnosticismo è *riconoscere*. Riconoscere i segni visibili di un'Italia invisibile è il senso profondo del *Viaggio*, anche in questo caso esplicitato nella premessa:

E questo mio Viaggio non è fatto che per incoraggiare a riconoscere l'Italia tra i fantasmi, a evocarla con mente pia, a farla emergere dal contraffatto, dall'angolo di stupro, a percepirne lo sgocciolio nel muto¹⁶.

Così l'Italia che Ceronetti va cercando è raddensata e cristallizzata in frammenti di Luce dispersi in oceano tenebroso, frammenti da far emergere, in una lotta impari ma sempre combattuta contro l'egemonia del Male.

Quello di Ceronetti è un pensiero gnostico che considera il mondo come mescolamento maligno di Bene e Male. Dopo la necessaria adesione al dualismo fondamentale, l'iniziato percorrere la via della conoscenza per giungere al suo più alto grado: la «separazione tra il bene e il male, tra ciò che è tenebre e ciò che è luce», scrive Julien Ries, «si presenta come esito della conoscenza»¹⁷. Ceronetti lo annuncia fin dalla prefazione:

L'intenzione, in principio, era di un pellegrinaggio iniziatico, senza itinerario prestabilito, che avesse per barlume il pensiero di Frithjof Schuon

¹⁴ G. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 170-171.

¹⁵ Per un approfondimento cfr. A. Lattuada, *Frammenti di una luce incontaminata in Guido Ceronetti*, Lavis, La Finestra Editrice, 2016.

¹⁶ Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, cit., p. XIV.

¹⁷ J. Ries, *Opera omnia*, 12 voll., Milano, Jaka Book, IX: *Gnosi e manicheismo*, 2 tt., II: *Manicheismo: un tentativo di religione universale*, Milano, Jaka Book, 2011, pp. 197-198.

che «l'abolizione della bellezza è la fine dell'intelligibilità del mondo», di cui le linee moltiplicandosi e intrecciandosi per finto caso andrebbero componendo, di attimo in attimo, una vaga mappa di rivelazioni tracciata da una mano occulta¹⁸.

Abolire la bellezza preclude l'intelligibilità del mondo, poiché non permette l'operazione essenziale di discernere, separare anche solo per un istante il Bene dal Male. Obiettivo non è l'ottenimento di *qualcosa*, né un preciso risultato conoscitivo, bensì l'azione stessa del discernere, che apre una via per la salvezza. «Ma salvezza finale è fuori dall'orizzonte di Ceronetti», scrive Francesco Zambon, e prosegue:

Non che il desiderio, la speranza, la tensione verso questa salvezza siano in lui assenti: al contrario ne sono percorsi tutti i suoi scritti, con accenti che evocano direttamente la dottrina gnostica e soprattutto quella tragica rinascita del dualismo gnostico che fu, nel medioevo, la religione catara¹⁹.

Quest'intima disposizione, oltre ad essere esplicitata sul piano teorico in premessa, acquisisce una forma particolare all'interno del *Viaggio* e già nelle prime pagine, con riferimento esplicito al catarismo: la incontriamo come vero e proprio prolungamento ipotetico del viaggio, ipotetico eppure tangibile. È il caso, ad esempio, di un passo già incontrato in precedenza – «Questo viaggio io volevo iniziarlo da Montségur, montagna asiatica sacrificale, vagina della più segreta Italia» – che viene ripreso e sviluppato a un capoverso di distanza:

Alvaro diceva che la Provenza è un'Italia mancata, e va visto un senso in questo, perché l'Italia (non la visibile) potrebbe essere una Provenza compiuta, il ricettacolo di un mistero provenzale che qui ha trovato linfa e ha ramificato. Gli spirituali italiani sarebbero gli eredi del Tempio, di Montségur... E Dante messaggero, inviato, di una Provenza segreta in Toscana, la Provenza compiuta: tanto più esule tra i figli della materia fiorentini²⁰.

In un primo taccuino di viaggio datato 1980, inserito nell'edizione del 2014, ribadisce:

¹⁸ Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, cit., p. XIII.

¹⁹ F. Zambon, *Guido Ceronetti, non morto di Montségur*, in *Pareti di carta*, a cura di P. Masetti, A. Scarsella, M. Vercesi, Mantova, Tre Lune, 2016, p. 179.

²⁰ Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, cit., p. 6.

Un vero viaggio in Italia dovrebbe partire dal Campo dei Cremati di Montségur. Dalla Val di Susa, dalla rocca di San Michele, sarebbe ancora un inizio adeguato²¹.

Ceronetti ipotizza di iniziare un viaggio in Italia da un luogo oltreconfine pervaso dal tragico. L'Italia che cerca è la martirizzata, la violentata, un'Italia che eredita la tragedia degli oltre duecento catari arsi vivi ai piedi della Rocca di Montségur, all'alba del 16 marzo 1244, per non aver voluto rinunciare alla libertà dell'eresia: dei quali gli «spirituali italiani» sono eredi di sofferenza e solitudine.

Nella premessa all'edizione del 2014 Ceronetti vi fa esplicito riferimento:

In verità, l'iniziazione più esauriente mi dovrebbe venire soltanto in punto di morte: due *bonshommes* Catari, due Perfetti, ombre o reincarnazioni dei *cremats* di Montségur, comparando tempestivamente, m'impartiranno il Consolamentum²².

C'è una poesia di Ceronetti – giusto sigillo a questa breve parentesi – che esprime questo legame: la sofferenza degli eretici, dei solitari, di cui l'autore si sente fratello spirituale; il titolo è, appunto, *Consolamentum*:

E le mani guariscano i pensieri
 E le voci distinguano la tenebra
 E da mani occhi voci senza i crani
 Il crematorio dei mondi sia fenduto
 E tra i crimini il Verbo meditato
 E attorno in cerchio alla non nata Rosa
 I piedi accorsi le contate essenze
 Di noi non morti di Montségur²³

Ed è significativa la breve, eloquente nota dell'autore al componimento: «Lo gnosticismo cataro fondamentale dell'autore sembra davvero irriducibile».

Lo stile marcato da una peculiare rapidità di movimento; l'importanza dell'attenzione come disposizione spirituale al ri-

²¹ Ivi, p. 346.

²² Ivi, p. VIII.

²³ Id., *La distanza (Poesie 1946-1996)*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 311.

conoscimento, virtù sorella della sensibilità; l'impianto gnostico-cataro-manicheo sempre presente: sono tre temi fondamentali che introducono alla scrittura di Ceronetti e qui nello specifico a *Un viaggio in Italia*, ma soprattutto permettono di svelare un significato profondo di alcuni passi fondamentali dell'opera.

Uno dei quali compare all'inizio, poco dopo il sopracitato passo su Rembrandt:

Dopo il temporale, nei toni grigi crepuscolari di un paesaggio di Guardi, ecco le fiamme, i fumi, l'inferno gassoso e metallico, la gola cancerosa, la ferraglia appestata – *l'éclat de forge* bosco – di Marghera. È una visione di orrore, che però mi fa un'impressione, dopo Venezia, ogni volta, non cattiva del tutto: come di un'altra faccia ugualmente necessaria, quasi l'atroce avvicinarsi delle due architetture, il loro assoluto non compatirsi e respingersi, trovassero pace in una superiore armonia placatrice. Se la visione di Marghera fosse separata da Venezia, di cui è il cancro corrovente, la malattia mortale, sarebbe un più doloroso, un più perduto inferno; ma Venezia e Marghera sono parti di uno stesso dittico, che si può leggere da destra a sinistra, da sinistra a destra, paradiso-inferno, tendendo l'orecchio anche agli stridori, al loro bisogno di pietà, alla loro supplica di essere accolti, interpretati²⁴.

Fra i temi fondamentali del pensiero di Ceronetti è la critica ecologica e ambientalista. L'autore nei suoi scritti rappresenta il patimento ambientale e paesaggistico utilizzando tutti i mezzi a sua disposizione, sul piano fisico come su quello metafisico. Qui, oltre al consueto e caratteristico stile fortemente immaginifico, costruisce il capoverso su una struttura dualistica evidentemente derivante dalla sua disposizione gnostica. Il dittico Venezia-Marghera, il miracolo artistico e architettonico accanto alla sua nemesi, che pare emersa dalle profondità infernali, appare vera e propria declinazione tangibile del dualismo Bene-Male. Nonostante Ceronetti non lo espliciti – di nuovo l'abitudine a tenere celata, non detta, una parte di ciò che vuole comunicare – anche qui è evidente lo squilibrio, il dominio del Male sul Bene, rappresentato dalla dimensione e disposizione spaziale dell'esempio stesso. Venezia è bellezza isolata, stretta in uno spazio vitale che non può aumentare; Marghera sta invece sulla

²⁴ Id., *Un viaggio in Italia*, cit., pp. 8-9.

terraferma, è bruttura inquinante che idealmente può estendersi senza limiti e aumentare il suo dominio.

Non meno importante il repertorio lessicale; è relativo al fuoco quello utilizzato per descrivere Marghera, espresso e insistito attraverso un elenco pregno di attributi dalla forte carica visiva e sensoriale: «le fiamme, i fumi, l'inferno gassoso e metallico, la gola cancerosa, la ferraglia appestata»; viceversa non c'è riferimento all'acqua che scorre nelle vene di Venezia. L'acqua è inespressa, taciuta; è annichilito l'elemento complementare al fuoco, che dovrebbe portare equilibrio. Nonostante Ceronetti ipotizzi una «superiore armonia placatrice», la scelta di non tradurre in parola la capacità difensiva del Bene contro il Male è chiaramente legata alla sua concezione della creazione come opera essenzialmente maligna, a cui si oppongono, silenziosi e invisibili quasi sempre, piccoli frammenti di un Bene impotente che non può affrontare uno scontro frontale.

Anche qui lo sguardo intercetta parole ed espressioni significative su cui non è superfluo posare lo sguardo. L'«atroce avvinghiarsi delle due architetture» esprime pienamente quanto per Ceronetti il mescolamento di Bene e Male si presenti come catena tragica che tutto stringe, in cui solo gli spazi angusti tra gli anelli ospitano residui di materia benefica. Emerge anche il riferimento alla necessaria virtù dell'attenzione e della sensibilità nel reagire al dominio del dualismo tragico «tendendo l'orecchio anche agli stridori, al loro bisogno di pietà, alla loro supplica di essere accolti, interpretati»: l'uomo si rende disponibile, in attesa, mentre il circostante sintetizzato in stridori – ma potremmo anche leggere *grida*, aprendo uno spiraglio sul tragico veterotestamentario – si rivolge a lui non per ottenere qualcosa di finito, non per scatenare una reazione attiva, ma per essere compreso e accolto infinitamente, mediante compassione.

Se qui l'acqua è taciuta, altrove lungo il viaggio Ceronetti vi dedica una particolare attenzione, meditando una sua proiezione paradigmatica, quella rappresentata dal fiume Po: sua nemesi assoluta è la centrale nucleare di Caorso, «architettura senz'anima» che sfrutta «la più taciturna e rovente energia del mondo, [...] rivelazione del fondo maligno del mondo sensibi-

le»²⁵. L'autore qui peraltro esprime chiaramente il potenziale d'espansione infinito del Male, che nella descrizione di Marghera ha fatto solamente intuire: nella centrale c'è «come un annuncio e una premonizione grave dei deserti stellari che saremo; la terra potrebbe esserne tutta silenziosamente occupata». Dopo qualche riga Ceronetti fa fluire i pensieri nella familiare struttura bipartita:

Il mais, i grembi virginali e il Po da una parte, la Centrale solitaria dall'altro – che li insidia nel profondo, nella vita germinale, nell'anonimo frammento di luce – sono Ahura-mazda e Angra-manu²⁶: chi può pensare che ci sia tregua tra loro? Sono due eternità in figura di provvisorio, destinate al combattimento etico senza fine²⁷.

E altrove:

Il Po di Tolle è generoso, immenso, misterioso, fantastico. Dall'acqua si alzano voci antiche, lontane e pie. Alle spalle ho il terzo scomparto di un trittico di Bosch: la smisurata Centrale ENEL di Ca' Dolfin.

Sono due silenzi, due misteri paralleli. Il fiume ha le sue voci, la centrale il suo sibilo triste, di materia condannata. La bellezza del fiume e il brutto massacrante della Centrale l'occhio se vuole li separa: se mi volto su un lato è la luce del fiume, sull'altro è un mistero d'iniquità; una sapienza e un delitto. [...] Due forze, due potenze che potrebbero esistere senza l'uomo²⁸.

Il fiume ha le sue voci – al plurale, specifica l'autore – che però mantengono la propria individualità, la propria essenza: torna alla mente quel senso di fratellanza con i *cremats* di Montségur e i loro eredi spirituali, gli eretici di ogni tempo. La centrale produce invece un solo indistinto sibilo triste: è la disumanità, il simbolico terribile scioglimento e mescolamento delle singolarità pensanti e sofferenti, in omogenea sostanza tenebrosa. Ed è ora perfettamente comprensibile lo specificare che «l'occhio se vuole le separa», nell'adesione al fondamentale dettame manicheo del «riconoscere in modo da distinguere, separare, scegliere

²⁵ Ivi, p. 36.

²⁶ Rispettivamente il dio creatore benefico e lo spirito del Male negli insegnamenti di Zarathuštra.

²⁷ Ivi, pp. 36-37.

²⁸ Ivi, p. 270.

re»²⁹. Due forze assolute che, se riconosciute, escono dall'ordine del tempo e riconducono al dualismo originario: entrambe dunque, in senso ontologico, preesistenti all'uomo.

Il vagabondaggio di Ceronetti può essere visto da molte prospettive, ma certamente l'intera sua testimonianza – le strade percorse, le persone incontrate, le parole pensate e dette, il paesaggio indagato e interpretato – va letta riconoscendo una sempre soggiacente architettura metafisica di matrice dualista, sulla scorta delle tradizioni gnostiche, catare e manichee. Con lo stile peculiare di cui sono stati qui brevemente sottolineati alcuni aspetti, con una dedizione profonda alla virtù dell'attenzione, intesa come disposizione intima e spirituale al riconoscimento dell'invisibile, quest'architettura permette a Ceronetti di non affondare nel relativismo pulviscolare, di collocare ed esprimere le cose del mondo e della vita, attraverso la scrittura, nei termini di uno scontro fondamentale tra Bene e Male, potendo prendervi parte in modo radicale. Seguendolo un'ultima volta, ancora rivolto all'eterna lotta disperata tra il Po e la centrale nucleare, si legge definitiva la presa di posizione:

piglio il mio posto, povera recluta di una leva disperata, tra le file straccione, ostinatamente vandeeane, per ora in rotta generale, del mais, delle galline, dei campanili cristiani, dell'acqua, del Po³⁰.

Bibliografia

- Campo C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987
 Ceronetti G., *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, 1988
 –, *La distanza (Poesie 1946-1996)*, Milano, Rizzoli, 1996
 –, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 2014
 Ceronetti G., Quinzio S., *Un tentativo di colmare l'abisso*, Milano, Adelphi, 2014
 Lattuada A., *Frammenti di una luce incontaminata in Guido Ceronetti*, Lavis, La Finestra Editrice, 2016

²⁹ Ries, *Manicheismo*, cit., p. 223.

³⁰ Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, cit., p. 37.

- Marchand J.J., *Dai taccuini alla stampa: appunti sulla genesi di Un viaggio in Italia di Guido Ceronetti*, «Quaderns d'Italià», XXIV, 2019, pp. 81-96
- Marinangeli G., *Guido Ceronetti il veggente di Cetona*, Isola del Piano, Fondazione Alce Nero, 1997
- Ries J., *Opera omnia*, 12 voll., Milano, Jaka Book, IX: *Gnosi e manicheismo*, 2 tt., II: *Manicheismo: un tentativo di religione universale*, Milano, Jaka Book, 2011
- Weil S., *Attesa di Dio*, Milano, Adelphi, 2008
- Zambon F., *Guido Ceronetti, non morto di Montségur*, in *Pareti di carta*, a cura di P. Masetti, A. Scarsella, M. Vercesi, Mantova, Tre Lune, 2016

Caterina Miracle Bragantini

I rimorsi del viaggiatore sensibile.

Un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi

Un viaggiatore sensibile ripete nella mente le sue peregrinazioni, un po' come un assassino d'una qualità particolare, che in punta di piedi torni sul luogo del suo involontario e piacevole delitto.

Cecchi, *Messico*

1. *Esorcizzare il viaggio*

I *reportages* per il «Corriere della Sera» realizzati durante gli anni Trenta dal critico, giornalista e saggista fiorentino Emilio Cecchi sono un caso estremamente interessante di scrittura odeporica del nostro primo Novecento. Dalle pagine di *Messico*, *Et in Arcadia ego*, *America amara* e *Appunti per un periplo dell'Africa*, che raccolgono in volume gli articoli (cui vanno aggiunte le corrispondenze da Italia, Libia, Francia, Inghilterra, Olanda, confluite parzialmente e sparsamente in altre raccolte) emerge il ritratto di un viaggiatore inquieto che non può fare a meno, nelle proprie peregrinazioni, di portar dietro sé stesso¹. A ben vedere, si tratta di un difetto fisiologico del *traveller*, come l'esperienza personale di ciascuno può testimoniare: chi viaggia, difficilmente è in grado di disinnescare i propri schemi conoscitivi. Eric J. Leed ha definito tale meccanismo il «paradosso della scoperta», spiegando che

qualsiasi definizione dell'ignoto ha sempre come presupposto un insieme di conoscenze sicure preesistente. [...] È dunque il noto che dà forma all'ignoto, sono i veli della conoscenza accumulata che indicano con preci-

¹ Cfr. M. Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, p. 9.

sione ciò che non sappiamo, le sue dimensioni, la sua posizione. [...] una cosa deve essere inquadrata e definita nei suoi contorni dalla conoscenza, prima di poter essere scoperta, identificata come ignota [...]»².

Diviene così abituale che, per comprendere e descrivere l'altrove, si ricorra a un continuo gioco delle differenze con la propria origine; rischiando così di ridurre l'ignoto al "diverso" da sé, anziché instaurare con esso un dialogo complesso, che porti a un'interrogazione reciproca sulla propria identità. Tale atteggiamento dipende, nel caso di Cecchi, da molteplici interferenze: una «bussola colta»³, ossia il suo innumerevole bagaglio di letture sui luoghi visitati, che determina l'inserimento del racconto personale all'interno di un «intertesto che si richiama a modelli, scenari e stereotipi preesistenti»⁴; i pregiudizi di tipo razziale e culturale⁵; l'obbedienza, infine, alle «veline» del Minculpop, che durante il regime fascista diramano quotidianamente direttive agli organi di informazione⁶. A dominare, però, è un sentimento bipolare, che è stato variamente identificato e nominato da numerosi critici, nel quale «si

² E.J. Leed, *Per mare e per terra*, tr. it. E.J. Mannucci, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 24.

³ F. Petrocchi, *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, in *Contributi di letteratura comparata*, a cura di F. Petrocchi, Viterbo, Sette Città, 2010, pp. 99-166: 101. Della stessa autrice, con una simile prospettiva, che rivela il Cecchi critico d'arte dietro il giornalista viaggiante, è il contributo: *Il "collaudo" di Rembrandt: sulle prose di viaggio in Olanda di Emilio Cecchi e Giuseppe Ungaretti*, in Ead., *Esperienze e scritture di viaggio lungo il primo trentennio del Novecento*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 175-216.

⁴ A. Meda, *Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», III, 2010, pp. 9-20: 13. Testimonianza della «bussola colta» sono le *Note bibliografiche* che Cecchi pone in calce ad alcune edizioni dei volumi di viaggio (E. Cecchi, *Messico*, Milano, Treves, 1932, pp. 149-151; Id., *Messico*, Firenze, Vallecchi, 1948, pp. 195-201; Id., *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936, pp. 165-170).

⁵ Sull'idioma culturale di Cecchi, cfr. G. Rigano, *Note sull'antisemitismo in Italia prima del 1938*, «Storiografia», XII, 2008, pp. 215-267; B. Pischedda, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Torino, Arago, 2015.

⁶ Su alcuni esempi di interferenza delle veline nell'operato di Cecchi *reporter*, si rimanda a Pischedda, *L'idioma molesto*, cit., e a C. Miracle Bragantini, *La retorica del diverso: Emilio Cecchi reporter per il «Corriere della Sera»*, in *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno internazionale della MOD (Roma 17-19 giugno 2021), a cura di E. Mondello, G. Nisini, M. Venturini, Pisa, ETS, 2023, pp. 451-459.

alternano e si avvicendano, strettamente connessi, l'aspirazione alla razionalità, al domestico, alla faticosa ma tranquillizzante geometria, e l'orrore-attrazione per l'ignoto, l'incontrollato e il caos»⁷. Si tratta di un'ambivalenza che pertiene all'intera opera cecchiana, ma che, risulta evidente, nel contesto del viaggio, nel quale la propria identità culturale è messa alla prova dell'altro, si acuisce. La reazione dell'intellettuale è la più consueta nel codice odeporico: egli ricorre alla comparazione, che funge da «dispositivo di catalogazione e accertamento: in ultimo, di assicurazione»⁸. In questo modo esercita, anche dal punto di vista retorico, una forma di resistenza all'inevitabile straniamento provocato dall'altrove. Di fronte all'ignoto, l'inevitabile e perenne deuteragonista dell'Io viaggiatore, egli crea dunque delle immagini mentali che sopperiscono al vuoto gnoseologico; e lo fa, trovando nel proprio bagaglio culturale (classico-umanistico e domestico-toscano), le parole per dire ciò che non conosce e lo perturba. Così, Cecchi percorre i giardini galleggianti di Xochimilco e vi riconosce una «Venezia rusticana»⁹; San Francisco, vista di notte, dalla baia, gli appare come un piatto di zuccheri e canditi¹⁰; due ballerini mascherati, nell'isola di San Tomé, gli ricordano il Gatto e la Volpe di Collodi¹¹.

⁷ A. Dei, *La scacchiera di Cecchi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984, p. 13. Tra le più acute interpretazioni è quella di G. Contini, *Emilio Cecchi o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, ora in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 98-111. Scrive Contini: «l'attitudine di chi a ogni passo sente formicolarsi attorno significati segreti, sensi reconditi [...]. Una religio demoniaca, geniale [...] gli insegna la riverenza alle forme inferiori della vita, gremite di mistero», ivi, pp. 98, 102.

⁸ Schilirò, *La misura dell'altro*, cit., p. 58.

⁹ E. Cecchi, *Messico*, in Id., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 545-692: 632.

¹⁰ «San Francisco, vista di notte in lontananza dalle acque della baia, sembra un vassoio di zuccheri e canditi, con rosee fette di cocomeri spruzzate d'una dolce brinata bianca», Id., *America amara*, in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1115-1524: 1126-1127.

¹¹ «Uno sembrava una vecchia strega, nanerottola e ammantata di nero; una nera pezzuola intorno al viso che portava una maschera bianca come la ricotta. Stava in mezzo uno spilungone, che teneva alla strega un braccio affettuoso intorno al collo; il cappellaccio di feltro calcato alla spavalda, e la sua maschera era fatta d'una pelle di coniglio sporcata di rosso, se non addirittura di sangue. Subito pensai alla Volpe e al Gatto di Pinocchio, dai colli fiorentini trasportati nelle selvagge equatoriali», Id., *Appunti per un periplo dell'Africa*, in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1525-1618: 1565-1566.

Sebbene, come si anticipava, la mistificazione prodotta dalla sovrapposizione del noto all'ignoto sia condivisa dalla maggior parte degli autori di viaggio, stupisce in Cecchi il suo provenire da confusi propositi di un maggiore realismo stilistico; pertanto, nel presente contributo si cercheranno di indagare tale difformità e le sue conseguenze sui reportage.

2. *Svolgere un «filo di impressioni»*

Anteriormente agli anni Trenta è possibile riconoscere la prima testimonianza del genere odeporico nell'opera del fiorentino in alcune corrispondenze inviate durante la guerra, tra l'estate del 1915 e l'inverno del 1916, al quotidiano romano «La Tribuna». Occorre contestualizzare gli articoli all'interno di una fase di profonda delusione e insofferenza nei confronti della stampa quotidiana nazionale, che secondo l'autore non è in grado di rappresentare convenientemente l'andamento del conflitto, scadendo continuamente in toni retorici, falsi e inopportuni. Di fronte a tale situazione egli, sottotenente ad Alessandria e poi capitano a Caltrano, sull'Altopiano dei Sette Comuni, compie la scelta etica del silenzio¹², e anziché parlare esplicitamente della guerra, nelle sue poche corrispondenze racconta la propria vita quotidiana. Durante questi mesi gli vengono affidati alcuni viaggi di servizio verso le retrovie del fronte, che divengono l'occasione per la scrittura di alcune corrispondenze.

La prima missione lo porta a Marengo, nel luglio 1915; alla moglie Leonetta Pieraccini scrive che la località «è povera cosa», e che non gliela racconta «per non consumare quel filo di impressioni che cerco di modellare in una colonna di prosa»¹³. Il

¹² Cfr. A. Dei, *I taccuini e la guerra tacita*, in Ead., *La scacchiera di Cecchi*, cit., pp. 88-113.

¹³ Lettera inedita di E. Cecchi a L. Cecchi Pieraccini, 21/07/1915, LCP.2.561; conservata nel Sub-fondo L. Cecchi Pieraccini aggregato al Fondo E. Cecchi, presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux. Si ringraziano l'Archivio Contemporaneo, il direttore Michele Rossi e il dottor Fabio Desideri; gli Eredi dell'autore: Masolino d'Amico, Anna ed Emilia Cecchi; la Regione Toscana, per l'autorizzazione alla consultazione dei fondi e alla riproduzione dei materiali inediti. Non è l'unica occasione in cui l'autore preferisce non condividere le proprie impressioni con la moglie, che è la sua prima e costante interlocutrice. Durante i

termine “impressione” tornerà più volte nei racconti di viaggio di Cecchi: apre, ad esempio, il volume *Messico*, laddove l'autore scrive, dichiarando fin dalla prima pagina il senso della sua operazione: «io vedrò quel che mi càpita, e quel che mi pare; e segnerò, più esattamente possibile, qualche impressione»¹⁴. Più che rappresentare i luoghi, egli intende descrivere l'effetto, l'impronta che questi (e i loro abitanti) determinano sulla propria sensibilità e sulla propria coscienza.

Per questo il racconto riproduce il punto di vista dinamico della sua esperienza di viaggio, che avviene, per tutte e tre le missioni, via treno. Cecchi racconta così sequenze di immagini: «tappeti gialli bordati di leccio nero in cima alle colline. In fondo, il tortiglione barocco delle nuvole»¹⁵; «Allo svolto del basso viadotto, il paesaggio trova uno scatto energetico, evocatorio. Nella penombra, gli alberi incurvi paiono una volata di cavalleria nera»¹⁶. I colori, per la rapidità della visione, si mescolano a chiazze, come in un quadro di Vincent Van Gogh, pittore che è Cecchi stesso a richiamare: «catene lontane di gelsi già bell'e messi in pittura, con un fuscello per gambo e un batuffolo in cima, o una piccola raggera, come li inventava a lapis Van Gogh». Ciò implica dunque un peculiare ritmo del racconto, costruito, come ha sottolineato Enrico Riccardo Orlando, come «montaggio meticoloso di paesaggi, eventi ed incontri che transitano sullo schermo dell'immagine»¹⁷. In esso si verifica anche una frequente sovrapposizione, al paesaggio, di immagini mentali che riproducono ricordi collettivi. Nella Marengo del 1915 lo sguardo del corrispondente è schermato da un filtro storico, attraverso il quale ricerca le tracce della celebre

viaggi degli anni Trenta, quando l'esperienza è particolarmente intensa (in Messico, nel 1931) o complicata (in Africa, nel 1939), e dunque il passaggio alla scrittura gli richiede uno sforzo maggiore, egli dichiara a Leonetta di non poter dilungarsi a raccontarle le proprie giornate, poiché deve conservare intatto il nucleo di sensazioni da trasferire sulla pagina.

¹⁴ Cecchi, *Messico*, cit., p. 547.

¹⁵ Id., *Pian di Marengo*, «La Tribuna», 29 luglio 1915.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E.R. Orlando, *Nelle retrovie della guerra: Cecchi tra narrazione e cinema, in La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno internazionale della MOD (Bologna, 22-24 giugno 2017), a cura di R. Gasperina Geroni, F. Milani, Pisa, ETS, 2019, pp. 295-302: 295.

battaglia napoleonica lì avvenuta più di cento anni prima, nella consapevolezza che «il luogo non si ricorda quel giorno, che mascherandosi di postumi critici»¹⁸.

Nel successivo *Retrovie* l'elemento bellico assume maggiore importanza ed è affidato ad uno stile più oggettivante, assente nel pezzo precedente. Muletti, salmerie, militari, costituiscono un elenco di dati, di chiaroscurali istantanee che si succedono, seguite a stretto giro da una ripresa coloristica e impressionistica che raffigura il paesaggio con tono quasi idillico:

Lungo la ferrovia, parchi di muletti [...] e a tutti i passaggi a livello colonne di salmerie che aspettano; *camions*, gruppi di militi isolati [...]. E sì che paesaggio superbo! Il cielo latteo come argento appannato, le montagne azzurre, le colline verde smeraldo; e, dinanzi, la terra smossa, di un marrone umido: quattro strati sovrapposti come allegorie, come quattro note d'organo tenute!¹⁹

Una settimana prima della pubblicazione dell'articolo, Cecchi si sfoga con la moglie di «essere ancora attaccato a certi fili impressionistici, nel senso quasi “vociano” della parola; mentre quella po' di forza che ho, è di natura classica»²⁰. E ancora, qualche giorno dopo:

C'è insomma un continuo, forzato e sterile compromesso, in noi, fra un “naturalismo” che a parole, in teoria, dichiariamo sorpassato, e qualche altra cosa bandita e non attuata. [...] Vorremmo il dato primo, quasi scientifico, per cavarne le nostre solide deduzioni di verità lirica; ma lo vorremmo anche come spettacolo variegato, interessante e chiuso in sé stesso, senza bisogno di dedurne nulla. [...] Questa roba alla spiccia, senza sforzo di echi, e come se non passasse per noi: una cosa a fiore di pelle²¹.

Questi esercizi di scrittura, nati da uno spostamento nello spazio, sono stimolati da una fase di autocritica e di rinnovamento stilistico, per ottenere il quale l'autore cerca di abbandonare il naturalismo e le «notazioni impressionistiche», a favore di una forma classica, distante dal frammentismo vociano. I suoi propositi appaiono però confusi. Anzitutto,

¹⁸ Cecchi, *Pian di Marengo*, cit.

¹⁹ Id., *Retrovie*, «La Tribuna», 23 agosto 1915.

²⁰ Lettera inedita di Cecchi a Pieraccini, 14/08/1915, LCP.2.584.

²¹ Lettera inedita di Cecchi a Pieraccini, 21/08/1915, LCP.2.593.

egli sembra identificare impressionismo e naturalismo, dichiarandosi ancora affetto da entrambe le opzioni stilistiche. In effetti, a questa data Cecchi risente ancora profondamente delle tendenze vociane, all'interno delle quali si è formato e ha raffinato la propria scrittura²². Non rappresenta le cose come sono, ma come le percepisce; raramente le esprime in termini realistici e oggettivi, piuttosto, le connota in base agli effetti che hanno sulla sua sensibilità. Inoltre, dichiarando di voler abbandonare un naturalismo che di fatto non adotta, aspira, insieme, a rendere «il dato primo, quasi scientifico» del reale, ottenendo così una scrittura immediata, grazie alla quale la poesia del mondo, nel suo compiuto disordine, si trasmetta senza bisogno di spiegazioni. Egli parla infatti di una scrittura «a fiore di pelle», che rappresenti il canale attraverso il quale il reale si mostra al lettore, «come se non passasse per noi»²³.

Tali intenzioni evocano quelle di uno scrittore e viaggiatore di qualche decennio più tardi, Gianni Celati, per il quale scrivere diviene «qualcosa come un “lasciarsi scrivere” – dagli eventi, dal momento presente, dalle cose come appaiono qui, adesso»²⁴. In *Verso la foce*, il lettore assiste all'apparire delle cose, al loro mostrarsi: «Descrizione del luogo: uno stradone stretto che va a zig zag per piatte campagne, solo qualche vecchia casa colonica in vista, soprattutto villette con orticelli pieni di fiori, ma qui senza addobbi, completamente disadorne»²⁵.

Malgrado l'aspirazione a una sorta di anonimata del dettato, che costituisce, insieme alla tendenza verso una forma più organica, ordinata e proporzionata (che di lì a poco Cecchi individuerà nel genere saggistico), la chiave del suo distacco dal vocianesimo, nello stile odeporico dell'autore avviene il contrario: non solo la sua presenza come viaggiatore e autore è, naturalmente, ineliminabile, ma modifica l'immagine dei luoghi

²² L. Lugnani, *Cecchi giovane e «La Voce»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXX, 1, 1966, pp. 37-64; R. Macchioni Jodi, *L'esordio critico di Cecchi*, «Nuova Antologia», DXX, 3, 1974, pp. 365-380; Id., *Cecchi critico negli ultimi anni de «La Voce»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXV, 1, 1981, pp. 216-237.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994, p. 91.

²⁵ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 41.

narrati. Occorre precisare che tale comportamento scrittorio non è affatto inusuale nella sua opera. Di fronte all'irrazionale e all'ignoto che gli sembrano percorrere sotterraneamente il reale, Cecchi fa ricorso alla cornice dell'immagine, come dispositivo di esorcizzazione dell'alterità e della diversità, per riportare ordine, nel caos del mondo, almeno sulla sua pagina. A questo proposito, riferendosi alla scrittura critica del fiorentino, Adelia Noferi ha parlato di una «strategia difensiva» e insieme «costruttiva»²⁶: per spiegare opere e autori (soprattutto quelli che più generano in lui un sentimento d'inquietudine) egli fa un passo indietro, li mette a distanza e li rappresenta attraverso una «creazione di secondo grado»²⁷, ossia ne riproduce i caratteri tematici e stilistici in un'immagine che sia insieme emblematica ed ermeneutica. Così, ad esempio, nella *Storia della letteratura inglese* egli scrive, a proposito dell'opera di William Wordsworth: «sembra si possa girare intorno a una sua strofe come intorno a un bel pezzo di scoltura dove non sono anfratti né vuoti morti e l'aria e la luce avvolgono facilmente da tutte le parti»²⁸.

Nel 1923, sulla rivista «Primo Tempo», Cecchi esprime la necessità di ricorrere alle immagini come strumento di interpretazione e di rappresentazione del reale:

io ho bisogno d'immagini [...] sono un povero feticista, m'illudo di vivere in un mondo governato da figure. Tante volte avrei voluto fare come se una creatura non esistesse; o negare, distruggere una cosa. E le ritrovavo, dentro di me, in una forma, in un contorno che bisognava rispettarsi come un limite infrangibile: il limite che mi conteneva nell'ordine, e al di là del quale era l'arbitrio e la morte. [...] Tutti i nostri pensieri ed affetti [...] diventano realtà visiva²⁹.

²⁶ A. Noferi, *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, in Ead., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 43-52. Su quest'argomento, cfr. anche V.L. Puccetti, "Esatta maschera verbale": la critica per immagini di Emilio Cecchi, in *Percorsi per immagini e per narrazioni*, a cura di M.G. De Judicibus, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 263-312.

²⁷ P. Leoncini, *Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, «Studi Novecenteschi», III, 7, marzo 1974, pp. 75-105: 80. Cfr. anche il recente A. Dei, *L'immagine reversibile. Il giovane Emilio Cecchi fra arte e letteratura*, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 27-34.

²⁸ E. Cecchi, *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Milano, Treves, 1915, vol. I, p. 175.

²⁹ Id., *In una galleria di statue*, originariamente su «Primo Tempo», I, 7-8,

Nel medesimo articolo si sofferma sul problema della memoria, scrivendo che il «passato non ha volto se non lo guardiamo. Ma tutte le volte che lo guardiamo ha mutato volto»³⁰. Anche la terza e ultima corrispondenza di guerra, che data più di un anno dopo rispetto a *Retrovie*, è aperta da una riflessione sul valore del ricordo. L'incipit dell'articolo, intitolato *Tradotte*, è la prima attestazione di un motivo che tornerà, rimaneggiato e ampliato significativamente, nel *Commiato di Messico*: «I paesi dove siamo stati, dove abbiamo avuto noia e gioia, come si rispettano nel ricordo! E direi che diventano una sorta di rimorsi luminosi»³¹. Cecchi si mostra cosciente della problematicità del racconto odeporico, ammettendo l'impossibilità di render giustizia ai paesi visitati, che nel ricordo divengono «rimorsi luminosi», dei rimpianti, quindi, con un'accezione positiva.

Nell'articolo ricorrono frequentemente immagini sinestesiche, data la plurisensorialità attivata dall'esperienza del viaggio: «quel sentore sempre d'umido e muffa; dalla zolla d'una qualità di argento grasso, alle tinte de' muri grommosi. Il senso della forza e del colore passati traverso l'eccesso»³²; «Cittadine con le chiese piene di freddo salmastro [...]; verniciate di gialli e rosei prolissi fra le bocche nere e i freghi neri dei portici, sul chiarore delle strade di mota che cola e s'uguaglia»³³. Oppure, ancora, si fa riferimento alle impressioni visive derivanti dall'assunzione di un particolare punto di vista: «alla sosta della stazione, perno della raggera di fiumi obliqui, che si radunano per la campagna scagliosa, i buoi dallo spiraglio del carro parevano diventati immensi; la pancia sporca villosa e le membra, avevan preso la semplicità delle dimensioni colossali»³⁴.

luglio-agosto 1923, pp. 179-81; ora in Id., *Osteria del cattivo tempo*, in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 117-278: 249.

³⁰ Ivi, p. 250.

³¹ Id., *Tradotte*, «La Tribuna», 3 dicembre 1916. L'articolo verrà ripubblicato con il titolo *Paesi*, «Primato», II, 2, febbraio-marzo 1920, p. 11. Sarà poi raccolto in Id., *L'osteria del cattivo tempo*, cit., pp. 239-240.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

3. *Le immagini dell'altrove*

Quando Cecchi viene invitato a tenere un semestre di insegnamento all'Università di Berkeley, in California, pianifica di restare qualche mese in più e viaggiare verso sud, fino al Messico, che lo sconvolgerà completamente: «Roba da pazzi. Il paese dell'incredibile. [...] ci vorrebbero descrizioni da non finire più. Non c'è paese che mi abbia fatto tanta impressione»³⁵. È il primo, lungo viaggio lontano da casa. Lavorando ai reportage concordati con il «Corriere della Sera», racconta a Pieraccini: «Non guardate alla forma; molte cose bisognerà ritoccarle; ma a me premeva "lasciarmi andare" [...]. Io ero troppo *stylé*; di quel passo, non potevo più muovermi. Ora voglio che nei miei scritti ci siano *cose, realtà*; lo scritto poi sarà come meglio posso»³⁶. Ancora una volta, a distanza di più di dieci anni dalle lettere prima esaminate, Cecchi si trova a fare i conti con la propria scrittura in un contesto di straniamento, come lo erano state le missioni di servizio durante la guerra (la quale già di per sé rappresentava un contesto eccezionale), che nuovamente lo spinge verso un abbandono dello stilismo eccessivo, a favore di una rappresentazione di «cose, realtà». Queste, però, nemmeno stavolta (e così sarà, vedremo, per i viaggi successivi) vengono rappresentate nella loro oggettività. Per quanto il Messico lo attragga irrimediabilmente, la distanza tra la cultura di partenza e quella ospite resta, per il viaggiatore, incolmabile. Per tentare di riempirla egli ricorre, dunque, alla comparazione. Come ha opportunamente osservato Massimo Schilirò, «Cecchi è orfano del conforto di una scrittura realista; da scrittore primonovecentesco, è indotto a una descrizione associativa, plurisensoriale, alonata, che tende al simbolico se non al surreale. Cerca le cose e trova fantasmi»³⁷. I fantasmi non sono altro che sue immagini mentali, fatte spesso indossare a forza ai paesaggi reali³⁸.

³⁵ Lettera di Cecchi a Pieraccini, 30/01/1931, citata da Ghilardi in *Note e notizie sui testi*, in Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1691-1928: 1799.

³⁶ Lettera di Cecchi a Pieraccini, 17/01/1931, *ivi*, p. 1800. Corsivi dell'autore.

³⁷ Schilirò, *La misura dell'altro*, cit., p. 28.

³⁸ Occorre segnalare che l'esperienza di Cecchi risente di un ulteriore filtro che

Abitualmente, nei testi dell'autore le comparazioni si sviluppano tramite similitudini, metafore, allusioni introdotte da sintagmi come “far pensare a”, oppure da verbi quali “sembrare”, “apparire”, “parere”. Ancor prima di addentrarsi nei testi, già da questa senz'altro schematica classificazione è evidente la rivendicazione di uno sguardo soggettivo sull'altrove. Il mondo esterno, che inevitabilmente passa attraverso l'esperienza di Cecchi per poter essere rappresentato, è in certa misura costantemente tenuto a distanza. Non è descritto per sé stesso, ma sempre in quanto somigliante, richiamante qualcos'altro, che è senz'altro più prossimo all'orizzonte che l'autore condivide con il proprio pubblico.

Un esempio molto interessante e letterariamente riuscito è la descrizione, tramite una progressiva focalizzazione, della Piramide del Sol, a Teotihuacan. Cecchi racconta:

Finalmente, dietro palmizi che sembrano raggere di ferro, la massa grigia d'una piramide. Si potrebbe scambiarla per qualsiasi collina, se non fosse nel suo aspetto qualcosa d'inquietante. Via via che ci s'accosta, dentro a quella mole si formano lineamenti. La scalinata che fende perpendicolarmente la piramide sembra il nasale d'un elmo greco, e il taglio orizzontale delle terrazze superiori, la feritoia per gli occhi. [...] La piramide poggia sulla terra come una testa gigantesca che dagli occhi socchiusi domina la campagna. È a un tempo piramide e sfinge³⁹.

Egli non sta descrivendo (soltanto) la piramide, ma la propria esperienza nel vederla. Racconta una visione che muta, con l'avvicinarsi alla struttura; la quale da lontano sembra una semplice – ma inquietante – collina, poi un elmo greco, con nasale e feritoie per gli occhi; infine, una testa gigantesca che la apparenta

si interpone tra i suoi occhi e l'esterno, il più comune dei *gadget* del viaggiatore (che così comune non era, tuttavia, all'epoca): la macchina fotografica. A questo proposito, si rimanda a C. Miracle Bragantini, «*L'illustre fumatore di papastratos colla Leica*». *Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, «Quaderni del Pens», IV, 2021, pp. 13-34. L'obiettivo della sua Leica funge da protezione e insieme da cristallizzazione del momento esperienziale, utile a replicarlo al momento della stesura degli articoli osservando le immagini sviluppate. Sulle fotografie di viaggio di Cecchi, vd.: L. Weber, *Maschere, teschi e fotografie spettrali: una lettura di “Messico” di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», XIV, luglio-dicembre 2019, pp. 108-123; Id., “*Et in Arcadia ego*”: *i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 173-181; C. Lisini, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», II, 2021, pp. 98-109.

³⁹ Cecchi, *Messico*, cit., p. 649.

a una sfinge – innescando anche due spostamenti culturali più classici, verso il mondo greco-latino e l'antico Egitto. Un esempio simile si ritrova in *Appunti per un periplo dell'Africa*, quando Cecchi tenta di descrivere i copricapi dei *dansarinos*, gruppo di ballerini di San Tomé: «come lievi gabbie sferiche dall'armatura di giunco; decorati, ho già detto, con fettucce, ricami e smerlature di carta e cencio color carnicino. Ora mi sembravano cupolette d'alberi fioriti che si scrollassero al vento. Ora corna di cervi sgambettanti»⁴⁰. La descrizione avviene dunque tramite l'espedito di una mistificazione visiva, che permette al lettore di figurarsi l'ignoto attraverso riferimenti più familiari.

Avviene anche che il luogo descritto non sia particolarmente inatteso, e che la comparazione venga ugualmente impiegata per trasferire al lettore le impressioni del viaggiatore. Così, in *America amara*, quando il corrispondente racconta la visita presso una collezione artistica a New York:

Questo senso di similitudine e di disabitato, la lentezza del nostro procedere da un oggetto a un altro, da parete a parete, e tanto silenzio nel confronto di tanta ricchezza visiva, davano un'impressione, più che di camminare in una quadreria, di camminare dentro al palinsesto d'un'anima, fra le stalattiti d'una coscienza e d'una storia⁴¹.

Lo stesso si verifica nel reportage dalla Grecia, luogo in cui la sensazione di straniamento è assai meno acuta che nelle altre destinazioni; tale viaggio, che Cecchi organizza per piacere e intraprende assieme al figlio Dario, nasce anzi quasi per saggiare le fondamenta della propria identità culturale⁴². «Se il Messico e l'Africa incarnano l'“altro”», in forme molto diverse, e gli Stati Uniti richiamano numerose e urgenti questioni politico-culturali, in Grecia Cecchi ha il problema

di correggere il pericolo di staticità, dell'incontro con l'indescrivibile. La via d'uscita, oltre al ritorno all'arcaico, è l'esaltazione del multiforme quotidiano, del versante popolare e familiare in cui si registra un'ulteriore consonanza con le proprie radici⁴³.

⁴⁰ Id., *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., p. 1564.

⁴¹ Id., *America amara*, cit., p. 1215.

⁴² Petrocchi, *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, cit., p. 99.

⁴³ Dei, *La scacchiera di Cecchi*, cit., pp. 41, 47.

Come acutamente rilevato da Luigi Weber, il “libro segreto” dentro *Et in Arcadia ego* rivela infatti la presenza di un’«antropologia minore»⁴⁴, che controbilancia il vertice di chiarezza razionale e geometrica rappresentato dalla Grecia classica. Piuttosto che analogie e comparazioni, emergono durante questo viaggio i segni che mettono in comunicazione il passato con il presente, e che rivelano dunque continuità, piuttosto che differenze.

In *Messico*, accomiatandosi dai propri lettori, l’autore confida:

Quando uno è stato in un paese che probabilmente non vedrà più, e non c’è stato come un baule, ma tenendo aperti gli occhi e l’intelletto, è naturale che cotesto paese gli torni alla memoria. Ed ho sempre notato che i ricordi di questa specie hanno qualcosa d’un innocente rimorso. Mentre si difende la loro novità dall’attrito del vivere quotidiano, non si può a meno di chiederci se siamo proprio sicuri d’esser stati leali con le testimonianze offerteci dalla natura, dalla vita e dai monumenti, e di non aver travisto, in male od in bene, anche il poco che ci pareva d’aver visto⁴⁵.

La persistenza del motivo del rimorso attesta l’inesausta riflessione del «viaggiatore sensibile»⁴⁶ sulla corrispondenza tra l’esperienza vissuta e quella ricordata (e raccontata). Il dubbio di aver travisato le testimonianze offerte dall’altrove, oltre che incuriosire per l’insolita attribuzione della funzione testimoniale a quest’ultimo, anziché al viaggiatore-narratore, è indice della percezione di una responsabilità nei confronti dei luoghi visitati. Tuttavia, le *realtà* che l’autore vorrebbe trascrivere nei suoi brani, mantengono il carattere di *impressioni*, codificate attraverso un linguaggio sorvegliato e fortemente personale. Quella «cosa a fiore di pelle» cui Cecchi ambiva nel 1916 non sarà, in definitiva, ottenuta, né questo nuocerà alla riuscita dei suoi reportage. Che l’indescrivibile sia tale per ragioni oscure (Messico, Africa) o abbaglianti (Grecia), lo scrittore lo esorcizza ricorrendo, dal punto di vista retorico, alla comparazione con ciò che conosce, e dal punto di vista stilistico, alla configurazione di immagini verbali che fungono da cornice, da argine di fronte all’ignoto⁴⁷.

⁴⁴ Weber, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 180.

⁴⁵ Cecchi, *Messico*, cit., p. 689.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Si tratta di quella che Leoncini ha definito l’«etica del visivo» di Cecchi, cfr. P.

Bibliografia

- Cecchi E., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997
- Dei A., *La scacchiera di Cecchi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984
- Leed E.J., *Per mare e per terra*, tr. it. E.J. Mannucci, Bologna, Il Mulino, 2005
- Leoncini P., *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017
- Meda A., *Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», III, 2010, pp. 9-20
- Noferi A., *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, in Ead., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 43-52
- Orlando E.R., *Nelle retrovie della guerra: Cecchi tra narrazione e cinema*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, Atti del XIX Convegno internazionale della MOD (Bologna, 22-24 giugno 2017), a cura di R. Gasperina Geroni, F. Milani, Pisa, ETS, 2019, pp. 295-302
- Petrocchi F., *Il "collaudo" di Rembrandt: sulle prose di viaggio in Olanda di Emilio Cecchi e Giuseppe Ungaretti*, in Ead., *Esperienze e scritture di viaggio lungo il primo trentennio del Novecento*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 175-216
- , *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, in *Contributi di letteratura comparata*, a cura di F. Petrocchi, Viterbo, Sette Città, 2010, pp. 99-116
- Pischedda B., *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Milano, Aragno, 2015
- Schilirò M., *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017
- Weber L., *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», XIV, luglio-dicembre 2019, pp. 108-123
- , *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 173-18

Leoncini, *L'etica del visivo*, *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017; Id., *L'«argilla delle parole». Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova, 2023.

Chiara Lerede

Il principe Victor de Broglie negli Stati Uniti d'America. Impressioni e riflessioni di un volontario francese durante la Rivoluzione americana negli anni 1782-1783

La dichiarazione di indipendenza americana produsse «l'impressione la plus vive qui pût naître»¹ sull'*élite éclairée* francese. Come spiegato da Henri Doniol², la principale motivazione dell'interesse e della curiosità francese nei confronti dei ribelli americani fu il sentimento revanscista che caratterizzava l'opinione pubblica³ francese nella seconda metà del XVIII secolo. Nel 1776, la Francia era una grande potenza europea, desiderosa di rifarsi dell'onta del Trattato di Parigi (1763) che, al termine della Guerra dei Sette anni, aveva sancito la sua umiliazione e la perdita di significative parti del suo impero coloniale, a beneficio della vittoriosa Gran Bretagna. La seconda motivazione è invece di ordine culturale. A partire dagli anni Sessanta del *siècle de la raison*, gli ideali di libertà e uguaglianza, predicati negli anni precedenti dai *philosophes* e fino ad allora sottovalutati dal potere costituito, si erano radicati nello spirito delle frange più liberali dell'aristocrazia e della borghesia francese. Imbevu-

¹ H. Doniol, *Histoire de la participation de la France à l'établissement des États-Unis d'Amérique. Correspondance diplomatique et documents*, 6 voll., Paris, Imprimerie nationale, 1886, vol. I, p. 632.

² Ivi, p. 633.

³ L'espressione si intende nell'accezione impiegata da Jürgen Habermas. «Soltanto quando viene attribuita dai fisiocratici a un *publique éclairé*, l'*opinion publique* assume il significato rigoroso di un'opinione che, mediante la discussione critica e nell'ambito della sfera pubblica, si depura sino a diventare autentica opinione; in essa si risolve il contrasto di *opinion* e *critique*». Cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971, pp. 117-118.

ta delle idee illuministe, l'*élite* si dimostrava ormai sempre più incline alla contestazione della tradizione politica e sociale di stampo assolutista, rendendosi emotivamente partecipe alle imprese di un popolo che si dimostrava disposto a sacrificare la propria vita, pur di ripudiare l'odioso potere inglese e fondare un nuovo regime, liberamente scelto dagli stessi cittadini.

La presenza a Parigi della delegazione guidata da Benjamin Franklin, inviato in qualità di ambasciatore dagli Stati Uniti per cercare il supporto del governo francese, non fece altro che corroborare il sentimento di solidarietà di una parte dell'opinione pubblica nei confronti dei rivoltosi americani, nonché quello di insofferenza per la politica prudente del conte di Vergennes, Ministro degli Affari esteri, fino a quel momento poco incline a prendere apertamente le parti degli insorti⁴. In questo clima di diffuso entusiasmo e apparente attendismo politico, la generazione aristocratica coetanea di Luigi XVI si dimostrò particolarmente irrequieta e distante dai valori nobiliari che fino a quel momento avevano caratterizzato la società degli ordini di Antico Regime. Educati agli ideali della cavalleria medievale e impazienti di mostrare il proprio valore in battaglia, gli *enfants gâtés* erano oltraggiati dalla perdita di prestigio della Francia sullo scenario internazionale e dalla stagnazione interna del regime borbonico. Oltre all'idea di riscattare il ferito orgoglio francese, la causa delle Tredici colonie aveva anche una seconda attrattiva per i giovani rampolli della nobiltà: la messa in atto

⁴ Più ragioni consigliavano al Ministro la prudenza di fronte alla possibilità di uno scontro al fianco dei ribelli americani contro la Gran Bretagna: «Deux questions capitales se posent. La première concerne la résolution politique des insurgés. Jusqu'à quel point sont-ils hostiles aux Anglais, auxquels tant de liens les unissent ? Le réflexe loyaliste en faveur de la Couronne britannique ne va-t-il pas reprendre le dessus? [...] La seconde question concerne les capacités militaires des insurgés. Sur la foi de nombreux rapports, les Français s'en font une haute idée, mais le vent tourne bientôt», B. de Monferrand, *Vergennes. La gloire de Louis XVI*, Paris, Taillandier, 2017, pp. 178-179.

Inoltre, come naturale in una monarchia assolutista, al di fuori del ristretto ambiente del governo di Versailles, nessuno poteva sapere dell'incessante lavoro del ministro francese, iniziato già nel 1776, per trovare un accordo con l'alleata Spagna in vista di una possibile guerra contro la Gran Bretagna. Vergennes era infatti preoccupato per un eventuale attacco inglese alle colonie francesi nelle Antille, come riparazione alla perdita dei territori in Nord America. Cfr. Doniol, *Historie de la participation française*, cit., p. 249.

dell'idea della ricerca della libertà e della felicità, tipici del clima illuminista, in cui tanti di loro si erano formati attraverso la frequentazione dei *salons* parigini. Solo molti anni dopo, a seguito della Rivoluzione francese e della caduta dell'Antico Regime, alcuni di loro si resero conto della contraddittorietà delle idee professate in gioventù, prendendo atto di come il clima di contestazione aristocratica, concepito allora come un semplice *jeu de plume*, avesse in realtà contribuito a minare le basi della monarchia borbonica e dei privilegi feudali, all'ombra dei quali erano nati e vissuti fino al 1789⁵. Nel marzo 1778, quando il governo francese ruppe ogni indugio e scelse di prendere parte al conflitto anglo-americano a sostegno dei rivoltosi statunitensi, per molti giovani aristocratici si concretizzò l'occasione di prendere le armi, arruolandosi tra le fila dell'esercito americano. Il più celebre dei volontari francesi fu sicuramente il marchese di La Fayette⁶ che, per le sue imprese nel Nuovo Mondo, venne preso a modello da molti dei suoi amici e coetanei, smaniosi di emularne il valore e il coraggio.

* * *

Charles Louis Victor de Broglie (1756-1794), figlio di Victor-François, Maresciallo di Francia e Segretario di Stato agli Affari esteri, intraprese ben presto la carriera militare sotto gli ordini paterni, scalando rapidamente le gerarchie dell'esercito. Appena venticinquenne venne infatti nominato colonnello in seconda nel reggimento di fanteria d'Aunis. Ben inserito per nascita negli ambienti di Versailles, de Broglie faceva parte dei

⁵ «Le vieil édifice social était totalement miné dans ses bases profondes, sans qu'à la superficie aucun symptôme frappant annonçât sa chute prochaine. Le changement de mœurs était inaperçu parce qu'il avait été graduel: l'étiquette était la même à la cour; on y voyait le même trône, les mêmes noms, les mêmes distinctions de rang, les mêmes formes». Cfr. L.P. de Ségur, *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*, 3 voll., Paris, Alexis Eymery, 1824-1826, vol. I, p. 26.

⁶ A differenza di molti suoi coetanei, La Fayette non doveva rendere conto delle proprie azioni all'autorità paterna, poiché orfano fin da bambino. Egli era inoltre unico erede di un'immensa fortuna, di cui poteva disporre liberamente. Per queste due motivazioni, il marchese riuscì a partire per l'America già nel 1777, mentre molti dei suoi amici, come il conte di Ségur, riuscirono ad ottenere il permesso per imbarcarsi solo quando il conflitto volgeva ormai a termine.

circoli di giovani aristocratici vicini a Luigi XVI e a Maria Antonietta, tutti dediti alla vita mondana, sostenitori dei *philosophes* e della causa americana. Nel 1782, il principe de Broglie, entusiasta delle imprese di Washington e Rochambeau, decise di partire per il Nuovo Mondo per unirsi all'armata di quest'ultimo, prendendo parte a una spedizione che annoverava fra i suoi membri alcuni dei suoi amici più stretti: il conte Louis-Philippe de Ségur, il duca Armand-Louis di Lauzun, Charles-Louis de Montesquieu, nipote del celebre illuminista e i fratelli Charles, Alexandre e Théodore de Lameth, suoi cugini.

Il gruppetto di giovani aristocratici, imbarcatosi sulle due fregate la *Gloire* e l'*Aigle*, riuscì ad arrivare in America a seguito di una difficile navigazione oceanica, nel momento di massima difficoltà per la Gran Bretagna. A seguito della presa di Yorktown (1781), la potenza britannica aveva infatti compreso di non poter avere ragione dei rivoltosi americani, rassegnandosi suo malgrado a un prossimo riconoscimento dell'indipendenza degli Stati Uniti. In un momento di stagnazione delle operazioni militari sulla terraferma, la spedizione agli ordini di Rochambeau si ritrovò confinata nel ruolo di messaggera fra i vari avamposti franco-statunitensi, con grande frustrazione e disappunto dei giovani volontari, che si sarebbero aspettati di prendere parte attiva agli eventi bellici. L'ambizione di de Broglie e dei suoi compagni venne ulteriormente beffata quando, a seguito del passaggio di comando dal generale Rochambeau al marchese di Vaudreuil, luogotenente generale delle armate navali, la spedizione venne dirottata sulle coste dell'America centrale e meridionale al fine di preparare, insieme alla flotta spagnola, un'operazione contro le colonie inglesi nelle Antille. Anche in questo caso, le speranze di prendere parte attiva al conflitto vennero frustrate dagli eventi: la notizia della pace tra la Francia e la Gran Bretagna raggiunse i volontari nella primavera del 1783, annullando i preparativi per l'operazione antilleana e costringendoli a rientrare in Francia prima che potessero sparare un solo colpo.

Per quanto i sogni di gloria militare di de Broglie e dei suoi compagni fossero sfumati a causa del corso degli eventi, il viaggio compiuto dal principe nelle Americhe non poté dirsi del tutto

inutile. Egli ebbe infatti l'occasione di compiere un'esperienza niente affatto banale per il suo tempo, poiché un viaggio tanto lungo e pericoloso come la traversata atlantica non era di riuscita scontata. Per di più, non furono molti i Francesi che ebbero occasione di vedere in prima persona un Paese che aveva catalizzato l'attenzione europea, una giovane repubblica che, agli occhi degli osservatori del tempo, sembrava volersi rifondare su principi di libertà e uguaglianza del tutto sconosciuti al Vecchio Continente, abbandonando per sempre l'oppressione e l'ingiustizia di un potere dispotico. Lo stesso de Broglie si dimostrò fin da subito ben conscio dell'eccezionalità della possibilità di compiere un viaggio nel Nuovo Mondo, ritenendo opportuno annotare le sue esperienze in terra americana su un diario, intitolandolo *Journal de mon voyage commencé en 1782 et qui finira je ne sais quand ni comment*. Il giornale di viaggio di de Broglie venne conservato fra i documenti del principe dopo la sua morte, e apparve frammentariamente nel 1825 sulla *Revue Française*, con un'introduzione di Charles de Rémusat. Soltanto nel 1903, la *Société des Bibliophiles François* lo pubblicò integralmente all'interno di uno dei suoi volumi miscellanei. L'edizione venne curata da un suo discendente, il duca Albert de Broglie (1821-1901), e pubblicata insieme ad alcuni frammenti della corrispondenza dei coniugi Ségur, in una sezione intitolata *Deux Français aux États-Unis et dans la Nouvelle Espagne en 1782*⁷.

Per la sua impostazione, il giornale di viaggio di de Broglie si distacca da molti dei *récits de voyage* scritti dai suoi contemporanei, pensati e rielaborati per la pubblicazione dagli autori stessi. Probabilmente concepito per una circolazione ristretta fra gli amici del principe e non per una vera e propria pubblicazione letteraria, il diario risulta infatti privo degli artifici stilistici tipici dei racconti odeporici del Settecento e dei secoli precedenti, inseriti nel testo per giustificare l'interesse del racconto agli occhi del lettore. Anche le notizie geografiche ed etnografiche, molto

⁷ C. de Broglie, *Journal de voyage du Prince de Broglie aux États-Unis d'Amérique et dans l'Amérique du Sud (1782-1783)*, edito in A. de Broglie (éd. par), *Deux Français aux États-Unis et dans la Nouvelle Espagne en 1782*, in *Mélanges publiés par la Société des Bibliophiles François*, II, Paris, Rahir et C.ie, 1903, pp. 15-148.

in voga nel panorama letterario del tempo, non sono di respiro particolarmente ampio o di carattere scientifico, ma servono soltanto a corroborare la cronaca e gli aneddoti che costellano le tappe del viaggio di de Broglie.

La narrazione si apre con la partenza del principe da Parigi nell'aprile 1782⁸, insieme al cugino Alexandre Lameth, e prosegue speditamente nella descrizione delle difficoltà affrontate dai volontari francesi durante la navigazione⁹ per raggiungere il continente americano. Dopo essere scampata miracolosamente alle tempeste e agli scontri navali con gli Inglesi, la spedizione toccò il suolo statunitense il 13 settembre, in modo tutt'altro che trionfale: le due fregate che componevano la spedizione, l'*Aigle* e la *Gloire*, furono inseguite dalla marina britannica fino alla Baia del fiume Delaware, particolarmente pericolosa da navigare per i suoi banchi di sabbia, costringendo i due equipaggi francesi ad abbandonare le imbarcazioni. L'approdo venne effettuato a bordo di scialuppe e nel disordine generale, «sans valet, sans chemise, et avec l'équipage du monde le plus leste»¹⁰. Una volta giunto a terra, de Broglie si occupò, su ordine di Vioménil, comandante in seconda del generale Rochambeau, del trasporto verso la città di Dover di parte del denaro che componeva il carico delle due fregate; in seguito, insieme ad alcuni dei suoi compagni, de Broglie venne incaricato di recapitare alcune lettere al Cavaliere di Lauzerne, rappresentante del re di Francia presso gli Stati Uniti d'America, che al tempo risiedeva nella città di Filadelfia. Di conseguenza, de Broglie cominciò una lunga traversata nella nascente repubblica americana che, seguendo gli spostamenti delle truppe franco-statunitensi, lo condusse fino a Boston, attraverso gli attuali Stati della Pennsylvania, New York e Connecticut.

⁸ Prima di riuscire a partire per l'America, la spedizione fu costretta a trascorrere sei settimane a Brest, sia a causa dei venti contrari sia di un minaccioso presidio britannico, collocato a poche miglia dall'uscita del porto. Cfr. de Broglie, *Journal de voyage*, cit., p. 15.

⁹ Nelle sue memorie, il conte di Ségur descrisse con grande precisione le disavventure vissute durante la traversata atlantica, soffermandosi in particolare sullo scontro delle due fregate francesi, l'*Aigle* e la *Gloire*, con l'imbarcazione inglese *Hector*. Cfr., de Ségur, *Mémoires*, cit., vol. I, pp. 186-188.

¹⁰ De Broglie, *Journal de voyage*, cit., p. 29.

* * *

La descrizione degli Stati Uniti d'America tracciata da de Broglie sembra rispondere alle attese del lettore europeo del XVIII secolo, affascinato dalla conquista di un continente selvaggio di cui non si conoscevano ancora i limiti e dall'energia di un popolo che aveva costruito dal nulla una nuova società, con spirito di giustizia e uguaglianza. Proprio su questi valori, si concentrano alcune delle più interessanti riflessioni del militare francese. L'immagine che il principe diede della giovane repubblica appare infatti più sfumata rispetto al ritratto idealizzato tracciato a tavolino dagli Europei e certamente influenzato dalle idee dell'Illuminismo. In particolare, de Broglie notò come nelle città più grandi e ricche, come Filadelfia e Boston, l'ideale di una vita semplice, improntata allo spirito repubblicano, si fosse già incrinato a causa della ricchezza di alcuni commercianti che, sebbene non potessero vantare una superiorità di sangue di tipo aristocratico, tenevano a distinguersi dai propri concittadini sia sulla base del patrimonio che sull'anzianità di residenza:

L'esprit qui y règne, entièrement républicain, devrait, ce me semble, entretenir parmi les habitants la plus parfaite égalité; cependant, la vanité et l'amour-propre, passions si naturelles à l'esprit humain, commencent déjà à s'y faire sentir, et quoique le mot de noblesse et distinction quelconque en soit banni, les habitants qui peuvent dater leur séjour à Philadelphia du moment de sa fondation s'arrogent déjà quelques privilèges, et cette prétention est même plus marquée parmi ceux qui joignent de grandes richesses à ce grand avantage¹¹.

La ville de Boston, forte commerçante en temps de paix, réunit nécessairement un grand nombre de gens aisés et une petite quantité de négociants fort riches. Le luxe s'y est établi plus anciennement que dans toute autre ville d'Amérique; il y a prospéré, au moyen de quoi cette ville est une de celles où pour la société ainsi que pour la bonne chère on s'éloigne le plus de la rusticité un peu grossière des usages américains¹².

Sebbene la speranza nutrita da de Broglie di vedere realizzata una società ideale fosse stata parzialmente delusa dalla frequentazione delle città più grandi, egli ammise di aver goduto

¹¹ Ivi, p. 47.

¹² Ivi, pp. 74-75.

appieno del tempo che vi trascorse, fatto di passatempi tipicamente europei, come balli e serate mondane. Solo muovendosi fra le comunità più piccole e isolate, il principe ritrovò il tanto decantato spirito franco e repubblicano degli Stati Uniti. Lungo la strada che lo condusse a Boston, egli raccontò di essere stato ospitato con generosità e cortesia in ogni casa in cui si fermò, senza ritrovare alcuna traccia dell'opprimente etichetta europea. Il principe non poté che apprezzare tanta gentilezza, commentando che probabilmente la sofisticata società francese non avrebbe compreso e apprezzato fino in fondo l'importanza attribuita dagli Americani ai piccoli gesti compiuti nei suoi confronti:

Je considérais avec plaisir ce peuple et ce pays naissants; [...] je rencontrais de deux en deux lieues des villages bien bâtis, où l'on ne voyait aucune trace d'indigence. Les habitants bien verts, grands, forts et déjà fiers de leur liberté recouvrée, achevaient de me décider en faveur d'un pays qu'ils semblaient chérir si parfaitement eux-mêmes [...] Je m'arrêtais pour dîner et pour coucher, et partout j'étais reçu avec la plus parfaite hospitalité. J'aimais à causer avec les maîtres de la maison, et ils étaient assez bons pour ne pas se moquer de la manière dont je parlais leur langue; [...] j'obtenais aussi, ce qui est encore rare, d'avoir à mon lit des draps qui n'eussent encore servi à aucun *gentleman*. [...] Toutes ces petites préférences dont on n'a pas idée en France, sont de grandes faveurs en Amérique, où la propreté n'est pas aussi bien établie que la franchise¹³.

L'apprezzamento di de Broglie per la semplicità e la franchezza degli Americani si manifestò ulteriormente nel ritratto che egli tracciò del generale Washington, presentatogli da Rochambeau a Crompond¹⁴, e del quale egli era ansioso di fare la conoscenza. La descrizione del primo Presidente degli Stati Uniti risulta particolarmente lusinghiera poiché, agli occhi del giovane francese, le caratteristiche fisiche del generale si univano a quelle morali, per dare vita a un esempio di virtù civica e valore militare. In questo caso, de Broglie non si distaccò dalla tradizione letteraria degli *specula principum*, anche se in versione laica e repubblicana. Dotato di un corpo «grand, noblement fait, très

¹³ Ivi, pp. 49-50.

¹⁴ L'incontro avvenne a Crompond, borgo dell'attuale città di Yorktown, nella contea di Westchester (New York), allora quartiere d'inverno di Washington.

bien proportionné»¹⁵, Washington aveva un carattere riflessivo e taciturno, che ispirava senza fatica il rispetto da parte dei suoi sottoposti. Il principe apprezzò soprattutto la coerenza del comportamento del generale sia nel pubblico che nel privato, nonché il suo totale disprezzo per l'ostentazione e l'equilibrio del suo carattere, «Il conserve dans la conduite privée cette décence polie et attentive qui satisfait tout le monde, et cette dignité réservée qui n'offense pas; il est ennemi de l'ostentation et de la vaine gloire; son caractère est toujours égal, il n'a jamais témoigné la moindre humeur; modeste jusqu'à l'humilité, il semble ne pas s'estimer ce qu'il vaut»¹⁶.

Oltre alle riflessioni più impegnate, de Broglie si soffermò a lungo, e con ironia più o meno malcelata, su una tematica particolarmente cara ai Francesi, soprattutto se giovani e frequentatori del bel mondo. A suo dire, un estimatore della «philosophie en couleur de rose» non poteva deludere i propri lettori trascurando le rappresentanti americane del gentil sesso. Anche in questo caso, il principe riscontrò alcune sostanziali differenze fra le abitanti delle città, impegnate in attività mondane e vestite all'europea, e le giovani ragazze della provincia, spesso appartenenti a rigide comunità religiose, come quella quacchera, dotate di costumi e modi più semplici.

Come accennato in precedenza, de Broglie ebbe occasione di soggiornare a Boston e Filadelfia, città in cui l'*élite* aveva adottato i divertimenti tipici di quella europea, come i balli nei saloni pubblici. Il militare francese prese volentieri parte alle serate in società, non risparmiando tuttavia alcune pungenti osservazioni nei confronti delle signore americane. Se infatti il principe riconobbe come le donne di Filadelfia fossero, «assez magnifiques dans leur habillement» e «assez bien faites», il loro tentativo di imitare la moda e i modi delle dame francesi risultava grossolano e sgraziato, soprattutto ai suoi occhi, abituati da sempre alla raffinatezza di Versailles.

Anche a Boston, de Broglie osservò come il benessere economico di alcune signore non fosse sinonimo di eleganza, né tanto-

¹⁵ De Broglie, *Journal de voyage*, cit., p. 54.

¹⁶ *Ibidem*.

meno di un'educazione raffinata come quella che veniva impartita alle giovani francesi delle classi più agiate. Vestite con ricercatezza ma ancora incapaci «de se coiffer», le bostoniane erano goffe nei movimenti e poco portate per la danza¹⁷. Se il principe non rimase particolarmente colpito dai modi delle Americane, la loro rigida morale attirò la sua attenzione. De Broglie era infatti certamente avvezzo alla gestione dei rapporti sociali e matrimoniali tipica della corte di Versailles, all'interno della quale l'adulterio era accettato senza particolari difficoltà, entro i limiti ben precisi del mantenimento delle buone apparenze. Da buon *tombreur des femmes*, egli non poté esimersi dall'osservare, con sottile ironia, come per una bella donna americana la presenza di un marito geloso potesse essere allo stesso tempo un "inconveniente" e un elemento di approvazione da parte della società.

Le donne delle comunità quacchere, probabilmente per lo stridente contrasto con l'ideale femminile europeo, catturarono l'attenzione di de Broglie e dei suoi compagni, che rimasero incantati di fronte al loro fascino ingenuo, e furono rapiti dai loro modi semplici, gentili e dalla loro candida innocenza¹⁸. In particolare, sia il principe che il conte di Ségur rimasero colpiti da una giovane quacchera incontrata durante una sosta a New Port. Nel diario di de Broglie, che la definì un «chef-d'œuvre de la nature», Polly Leyton venne sublimata e descritta in forma allegorica, a metà strada fra la dea pagana Atena e la Madonna¹⁹. Come nel ritratto di Washington, anche in quello di Polly, de Broglie rese speculari le sue qualità morali al suo aspetto fisico, soffermandosi in particolare sulla semplicità del suo abbigliamento, simbolo della sua purezza e castità. Agli occhi del milita-

¹⁷ Ivi, p. 75

¹⁸ L'attitudine delle donne quacchere venne efficacemente sintetizzata dal generale Rochambeau nelle sue Memorie, «Les jeunes filles, dit-il, sont libres jusqu'à leur mariage. Leur première question est de savoir si vous êtes marié, et si vous l'êtes, la conversation tombe à plat». Cfr., J.B.D. de Vimeur de Rochambeau, *Mémoires militaires, historiques et politiques*, Paris, Fain imprimeur, 1809, p. 324.

¹⁹ Le impressioni suscitate da Polly Leyton sui militari francesi furono confermate anche dal conte di Ségur nei suoi *Mémoires, souvenirs ou anecdotes*, nei quali, dopo essersi soffermato su una lunga descrizione delle qualità della giovane, egli arrivò a confessare che «si je n'avais pas été marié et heureux, tout en venant défendre la liberté des Américains, j'aurais perdu la mienne aux pieds de Polly Leiton». Cfr. de Ségur, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 396.

re, così come a quelli del lettore europeo, la giovane quacchera appariva dunque come un compendio di virtù femminile, tanto più seducente poiché conscia del proprio fascino, ma senza sgradevoli frivolezze o civetterie:

Nous vîmes entrer la déesse de la grâce, de la beauté, Minerve en personne ayant troqué ses attributs guerriers contre les agréments d'une simple bergère [...] Elle se nommait Polly Leyton. Conformément à l'usage de sa secte elle nous parla en nous tutoyant, mais avec une simplicité, une grâce, que je ne puis mieux comparer qu'à celle de son habillement; c'était une espèce de robe à l'anglaise, juste à la taille et blanche comme du lait [...] sa coiffure composée d'un simple petit bonnet de batiste [...] achevait de donner à Polly l'air d'une Vierge [...] elle nous enchanta tous, s'en aperçut un peu, et ne parut aucunement fâchée de plaire à ceux qu'elle nommait complaisamment ses amis²⁰.

De Broglie rimase affascinato dai modi semplici di Polly Leyton, tanto da dichiarare che il ricordo della sua immagine gli faceva venire voglia di scrivere «un gros livre contre la parure, les grâces factices et la coquetterie de plusieurs Dames que l'on admire dans le monde»²¹. Un'attestazione non di poco conto da parte di chi, fino a quel momento e a poche pagine prima, aveva considerato il modello femminile francese ed europeo come esempio a cui conformarsi, sorridendo con ironia dei goffi tentativi di imitazione da parte delle signore americane.

* * *

Il principe de Broglie fu uno dei numerosi osservatori francesi della nascente società americana e le sue riflessioni rispecchiano lo spirito di entusiasmo generato dall'indipendenza americana in Europa, incarnazione della speranza di vedere messo in atto un modello di società libera ed egitaria. Il suo *mémoire* trova posto a fianco di quello dello stesso generale Rochambeau, autore dei *Mémoires militaires, historiques et politiques* (1809), dell'abate Robin, che pubblicò il *Nouveau voyage dans l'Amérique septentrionale en l'année 1781* (1782) e del conte Louis-Philippe de Ségur che nei suoi *Mémoires ou souvenirs et*

²⁰ De Broglie, *Journal de voyage*, cit., pp. 67-68.

²¹ *Ibidem*.

anecdotes, pubblicati nel biennio 1824-1826, dedicò un'ampia e dettagliata descrizione della spedizione in America compiuta con de Broglie. Nello specifico, il diario del principe risulta particolarmente interessante poiché specchio degli ideali di un'intera generazione, l'ultima a trascorrere la giovinezza all'interno del sistema di valori nobiliari di Antico Regime e ancora inconsapevole delle conseguenze che di lì a poco quegli ideali di uguaglianza e libertà avrebbero avuto sulla loro realtà, fatta di privilegi e distinzioni di stampo feudale. I racconti e le riflessioni di de Broglie e Ségur sono il frutto di un'educazione oscillante fra tradizioni ereditarie e aspirazioni ardite alla libertà e all'uguaglianza, e rappresentano

la peinture fidèle des sentiments, des idées, de cette jeune noblesse, [...] qui sous le drapeau du roi de France venait défendre en Amérique la cause de la liberté républicaine. Sentiments et idées souvent contradictoires, dont le mélange inattendu dans les mêmes cœurs et dans les mêmes esprits constitue un curieux phénomène, et n'a pu exister qu'à une seule époque de notre histoire, à un seul moment de notre vie nationale, chez les représentants d'une seule de classes qui composaient alors la société française. [...] Ce qui domine chez tous, c'est la gaieté, cette qualité si française, et une souriante confiance dans l'avenir²².

Bibliografia

- De Broglie C., *Journal de voyage du Prince de Broglie aux États-Unis d'Amérique et dans l'Amérique du Sud (1782-1783)*, edito in A. de Broglie (éd. par), *Deux Français aux États-Unis et dans la Nouvelle Espagne en 1782*, in *Mélanges publiés par la Société des Bibliophiles Français*, II, Paris, Rahir et C.ie, 1903, pp. 15-148
- De Monferrand B., *Vergennes. La gloire de Louis XVI*, Paris, Taillandier, 2017
- De Ségur L.P., *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*, 3 voll., Paris, Alexis Eymery, 1824-1826
- De Vimeur de Rochambeau J.P.D., *Mémoires militaires, historiques et politiques*, Paris, Fain imprimeur, 1809
- Doniol H., *Histoire de la participation de la France à l'établissement des États-Unis d'Amérique. Correspondance diplomatique et documents*, 6 voll., Paris, Imprimerie nationale, 1886

²² Ivi, pp. 4-5, 7.

Virginia Pili

«Le Nari-fiamma purpuree della locomotiva / sfrecciano furiose nella notte nera»: il viaggio in treno di Lev Trockij nella Russia della Guerra Civile¹

Analizzando da vicino il paesaggio della Russia immediatamente post-rivoluzionaria impegnata nella Guerra Civile ci troviamo a dare un nuovo significato alla frase di Karl Marx secondo la quale «le rivoluzioni sono la locomotiva della storia»². Sui binari sconnessi di una Russia provata da quattro anni di conflitto mondiale si affollano infatti convogli di ogni tipo, dai treni militari delle varie fazioni impegnate nel conflitto, semplici o blindati; i coloratissimi agit-poezdy, che modificano il paesaggio con le loro fiancate ricoperte di immagini di propaganda; e, infine, i treni personali delle alte cariche del Partito.

Tra questi ultimi troviamo il treno blindato di Lev Trockij, un'istituzione *sui generis* la cui storia culturale merita di essere approfondita. Si tratta infatti di una sorta di micromondo su rotaie che si auto-perfeziona via via con l'obiettivo di essere autosufficiente, arrivando al punto di contenere al suo interno una biblioteca, una tipografia, una lavanderia, una sala da bagno, una stazione radio-telegrafica. Nel suo fondamentale lavoro *Honour Among the Communists. "The Glorious Name of Trotsky's Train"* Robert Argenbright sottolinea più volte il carattere di mondo chiuso e autosufficiente del treno, ed arriva

¹ La citazione nel titolo è tratta da A. Petrov, *Poezd*, Rossijskij Gosudarstvennyj Voennyj Archiv (d'ora in avanti RGVA), f. 4, op. 7, d. 35, l. 41.

² K. Marx, *Le lotte di classe in Francia*, in K. Marx, F. Engels, *Opere Complete*, vol. X, settembre 1849 – giugno 1851, a cura di A. Aiello, M. Olivieri, tr. it. G. de Caria, E. Fubini, P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 121.

a descriverlo, in una metafora particolarmente suggestiva, come «a spaceship exploring uncharted worlds. Never could it be assumed that the outside world, even in Moscow, was entirely hospitable. Therefore, the train's space was always secured. No one and nothing was supposed to enter or leave without permission»³. Questa caratteristica spontanea viene ulteriormente incoraggiata dall'attività educatrice e formatrice di Lev Trockij, che all'interno della comunità ristretta e controllata del treno blindato inizia ad agire a livello pratico su una serie di problemi – dall'analfabetismo all'uso del linguaggio, passando dall'alfabetizzazione politica per arrivare alle norme basilari di igiene personale – destinati ad assumere in seguito un ruolo chiave nella sua politica culturale. All'interno del treno viene così introdotto e incoraggiato un sistema di valori che punta a superare l'insieme di quei comportamenti che Trockij considera come espressione di arretratezza, e a mettere così in moto un vero e proprio processo trasformativo virtuoso che porti alla nascita dell'«uomo nuovo».

La squadra del treno blindato, inoltre, presenta alcuni di quei tratti che per Eric Hobsbawm sono tipici dei collettivi rivoluzionari utopici: «Theirs is at such times a miniature version of the ideal society, in which all men are brothers and sacrifice all for the common good without abandoning their individuality»⁴.

Questa descrizione collima indubbiamente con l'immagine del treno blindato che si vuole trasmettere al pubblico attraverso la letteratura e paraletteratura di propaganda, tracciando un filo comune che può essere rintracciato in opere di diversa ampiezza, dal grande affresco epico-corale di Georgij Ustinov *Tribun Revoljucii (L.D. Trockij)* al racconto epico di Larisa Rejsner *Svijazsk* per arrivare infine al breve testo di cronaca *Tam gde umirajut za Respubliku*, apparso sulle pagine delle «Izvestija V.C.I. K» il 10 gennaio 1919. I medesimi temi possono essere ritrovati in un ciclo di testi che avrebbe dovuto costituire un'an-

³ R. Argenbright, *Honour Among the Communists*. «The Glorious Name of Trotsky's Train», «Revolutionary Russia», I, 1, 1998, p. 48.

⁴ E. Hobsbawm, *Primitive Rebels*, London, Little Brown Book Group, 2012 (Edizione Kindle, pos. 1300).

tologia di memorie sulla storia del treno, ma che non venne mai pubblicato.

Il progetto dell'antologia era stato proposto dalla testata «Na straže», una delle due riviste pubblicate regolarmente nella tipografia del treno nel corso della sua storia. I cambiamenti avvenuti nel tessuto politico e sociale sovietico in seguito alla perdita di potere da parte di Trockij avrebbero poi reso il progetto irrealizzabile, relegando le memorie dei membri del treno ai faldoni d'archivio conservati presso il Rossijskij Gosudarstvennyj Voennyj Archiv di Mosca.

Questo piccolo corpus di testi è particolarmente interessante non solo per il suo carattere di inedito, ma anche perchè propone un'autonarrazione che coinvolge l'intero organigramma del treno, dal suo comandante Rudolf Peterson a nomi sconosciuti che sembrano appartenere a soldati semplici, passando per l'allora segretario di Lev Trockij, Michail Glazman⁵. Inoltre, i testi che fanno parte del corpus sono relativi a diversi momenti della storia del treno, disegnando così un quadro di tipo cronologico. Utilizzando questi testi, procederemo ad analizzare quali forme simboliche di autorappresentazione assume il viaggio del "treno di Trockij" per il collettivo che lo abitava.

La partenza e le prime "stazioni"

Il treno blindato di Trockij vede la luce in circostanze tutt'altro che favorevoli nell'agosto del 1918: il 6 agosto, infatti, le truppe rosse avevano abbandonato la città di Kazan', ponendo i destini della Guerra Civile e del neonato potere sovietico su un pericoloso piano inclinato. La formazione del convoglio è quindi una misura d'emergenza, tesa a permettere il rapido spostamento di Trockij e della sua cerchia di comando lungo un fronte che si va via via disgregando.

Le prime ore del treno vengono immortalate nel ciclo di testi dalla penna di Michail Glazman e da quella di Rudolf Peterson. Si tratta di scritture che differiscono notevolmente l'una dall'al-

⁵ Con l'esclusione di Michail Glazman e di Rudolf Peterson, allo stadio attuale non disponiamo informazioni biografiche sulla maggior parte delle personalità coinvolte nel progetto dell'antologia.

tra nella loro impostazione stilistica, riflettendo così la personalità dei due autori, che pur giovanissimi ricoprivano cariche di notevole responsabilità⁶. Rudolf Peterson preferisce infatti mantenere sempre un tono sobrio e composto, e il suo racconto della partenza del convoglio finisce così, a tratti, per assomigliare a un rapporto ufficiale:

Поезд т. Троцкого был организован в ночь с 7-го на 8-го августа 1918 года в Москве, на Московско-Казанской ж.-д., и утром 8-го августа отправился по направлению к Казани, где создавался фронт против чехословаков. Работники и охрана были посланы из Наркомвоена, Московского Окружного Военного Комиссариата и других военных учреждений, были посланы также и работники из парторганизаций⁷.

Il treno del compagno Trockij venne organizzato nella notte tra il 7 e l'8 agosto 1918 a Mosca, alla stazione ferroviaria Kazanskaja, e la mattina dell'8 agosto si avviò in direzione di Kazan', dove creò il fronte contro i cecoslovacchi⁸. Gli addetti al treno erano stati mandati dal Narkomvoen, dal Commissariato militare distrettuale di Mosca e da altre istituzioni militari, vennero inviati addetti anche dal Partito.

Michail Glazman, viceversa, nel narrare i medesimi fatti si concede invece un tono più leggero e a tratti scherzoso:

7 августа 1918 года. Я прихожу в комиссариат. Тов. Познанский подзывает меня с таинственным видом и говорит: “Хотите ехать в Казань? Собирайтесь! Через два часа Вы поедете” [...] В 11 часов вечера выезжаем на Казанский вокзал. Там полнейшая неразбериха. Поезд не составлен. Вагоны разбросаны по путям. Никто не знает, что нужно делать, где грузит вещи, машины, куда садиться⁹.

7 agosto 1918. Arrivo al Commissariato. Il compagno Poznanskij

⁶ Nati rispettivamente nel 1896 e nel 1897, Glazman e Peterson avevano quindi 22 e 21 anni nel momento in cui si trovavano sul treno di Trockij.

⁷ R.A. Peterson, *Vospominanija o rabote v poezde Predrevuoensoveta*, RGVA, f.4, op. 7. d. 35, p. 2. Le traduzioni dei brani di archivio sono mie.

⁸ La Legione Cecoslovacca (35.000 uomini, in gran parte prigionieri di guerra) era diventata parte dell'esercito francese nel 1918. Il progetto iniziale prevedeva che venisse trasportata in treno lungo la Transiberiana per essere imbarcata a Vladivostok e da lì raggiungere l'Europa per continuare la guerra. Durante il percorso si erano però moltiplicati gli incidenti con i soviet locali, che cercavano costantemente di disarmare i cecoslovacchi. Questi ultimi, temendo che il potere sovietico avrebbe infranto l'accordo e li avrebbe consegnati agli Imperi Centrali, si ammutinarono, aprendo un ennesimo nuovo fronte.

⁹ M.S. Glazman, *Iz našego prošlogo*, RGVA, f.4, op. 7. d. 35, l. 115. L'uso del corsivo indica una parola manoscritta nel documento originale.

mi chiama da parte con aria misteriosa e dice “Volete andare a Kazan’? Preparatevi! Partite tra due ore” [...] Alle 11 di sera arriviamo alla stazione Kazanskaja. C’è una confusione totale. Il treno non è stato formato. I vagoni sono sparsi per i binari. Nessuno sa cosa va fatto, dove vanno caricati i bagagli, le macchine, dove si deve prendere posto.

La prima “fermata” del treno di Trockij è il piccolo avamposto di Svijažsk, nelle vicinanze di Kazan’: da lì comincerà una generale riscossa dell’Armata Rossa che sul lungo periodo garantirà la vittoria al potere sovietico.

L’esperienza di Svijažsk e della riconquista di Kazan’ diventano non solo un tassello fondamentale della narrazione con cui la Guerra Civile viene raccontata al pubblico sovietico, ma porranno anche le basi per il mito di Lev Trockij quale condottiero dell’Armata Rossa.

Per il collettivo del treno, che si ritrova coinvolto in prima persona, gli eventi di Svijažsk e di Kazan’ assumono una funzione simbolica ancora maggiore: sotto il fuoco nemico la ‘tribù guerriera’ si compatta internamente stringendosi intorno alla propria ‘casa su rotaie’ e al proprio condottiero.

Il brano *Dorogie vospominanija* di Dzubinskij immortalata così l’entrata trionfale a Kazan’ di Lev Trockij e dei suoi uomini:

Благодаря исключительно сильной воле, стойке и преданности цели город Казань был нами взят, и мы вместе с т. Троцким 10 сентября победоносно вошли в город, где население встретило нас с неопишуемым энтузиазмом¹⁰.

Kazan’ venne da noi presa solo grazie alla forte volontà e alla dedizione alla causa. Insieme al compagno Trockij il 10 settembre entrammo in città, dove la popolazione ci accolse con indescrivibile entusiasmo.

Ritroviamo poi il treno anche sul teatro di un altro momento critico del conflitto, verificatosi circa un anno dopo la riconquista di Kazan’: l’avanzata su Pietrogrado dell’Armata bianca di Judenič durante l’autunno del 1919¹¹. Si tratta, nuovamente, di

¹⁰ S. Dzubinskij, *Dorogie Vospominanija*, RGVA, f. 4, op. 1, d.35, l. 38. I passaggi racchiusi tra {} erano stati espunti nel documento originale.

¹¹ Tra l’estate e l’autunno del 1919 i generali bianchi Denikin e Judenič muovono con una doppia avanzata verso Mosca e Pietrogrado. In giugno Denikin muove verso Mosca alla testa di un esercito di 15.000 uomini, lungo un fronte che va da Kiev a Carycin. Tra settembre e ottobre Judenič organizza il suo attacco dai Paesi Baltici: la

un evento dall'altissimo valore simbolico, tanto più che ad essere in pericolo, in questo caso, è la città culla della rivoluzione. La difesa di Pietrogrado produce una serie di momenti ad altissimo tasso di possibile mitizzazione: l'arrivo di Trockij e del suo treno blindato sul luogo del pericolo, il suo appello alla città, la sua comparsa a cavallo tra le fila dei combattenti si configurano quali punti di una narrazione che si struttura di pari passo con gli eventi. La potenza simbolica del fronte di Pietrogrado è tale da riuscire a distogliere per qualche attimo addirittura Rudolf Peterson dal suo consueto tono sobrio, portandolo a regalarci un passaggio in cui il treno appare simile ad un colosso addormentato:

Захожу на платформу Николаевского вокзала. Там в полумраке как-то еще величественнее казался мне поезд. Он стоял, вытянувшись по обоим сторонам платформы своими двумя, как бы бесконечными, уходящими в черную ночь, рядами вагонов; как и всегда, при самых опасных минутах, так и тогда он внушал своим спокойствием и неустрашимостью твердую уверенность в победном исходе борьбы¹².

Mi trovai sulla banchina della stazione Nikolaevskaja, e nella penombra il treno mi parve ancora più maestoso. Se ne stava lì, distendendo da entrambi i lati della banchina le sue due, pressoché infinite, file di vagoni, che sparivano nel buio, quasi non avessero fine; come sempre nei momenti di maggior pericolo, anche allora il treno ispirava, con la sua calma e la sua intrepidezza, una salda convinzione nell'esito vittorioso del conflitto.

Tappa dopo tappa, il collettivo procede a modellare un'immagine simbolica concreta del proprio treno, che ha come caratteristica principale quella di saper accorrere prontamente in soccorso delle forze rosse in difficoltà. Immagine che non manca di trovare espressione ufficiale nelle parole del comandante Peterson:

Поезд Троцкого с вождем своим всегда прибывал в то место, где была непосредственная опасность; где была болезнь фронта и где была необходимость твердой рукой и воли к победе; где нужно было согласовать,

sua avanzata verrà fermata a meno di 100 chilometri da Pietrogrado.

¹² Peterson, *Vospominanija o rabote v poezde Predrevvoensoveta*, cit., l.3. Rudolf Peterson, peraltro, in quel momento si trovava in missione presso un altro fronte ed era tornato sul treno solo temporaneamente: in questo passaggio, dunque, il suo sguardo si poggia sul treno dal punto di vista di un osservatore esterno.

организовать работу военных штабов, партийных и советских органов [...] Много раз на вокзалах, близ фронта, мне приходилось слышать “Приехал т. Троцкий, теперь дело пойдет, через три дня переходим в наступление”¹³.

Il treno del compagno Trockij e il suo condottiero arrivavano sempre nei posti dove c’era pericolo diretto, dove c’era una “malattia del fronte”, laddove c’era bisogno di coordinare e organizzare il lavoro dei quartier generali militari, degli organi di Partito o di soviet. [...] Non di rado nelle stazioni vicino al fronte mi è capitato di sentir dire “È arrivato il compagno Trockij, ora si sistema tutto, in tre giorni passeremo all’attacco. Si dice che il compagno Trockij ha portato rinforzi e ha inviato il proprio reparto”.

Una versione più spontanea e artistica di tale concezione del treno appare nei versi con i quali Amvrosij Petrov racconta le peripezie del convoglio in occasione del suo secondo anno di vita:

Вот на пути растерявшийся Питер.
Осада. Мы тут. Защищай. Береги.
Выдержал Питер. Штыка же не вытер-
Снова осада и снова враги.

[...]

Мчимся мы в гущу, где пуше угроза
Эй, не сдавайся. Сумеем помочь¹⁴.

Ecco sul cammino Piter in subbuglio.
L’assedio. Siamo qui. Difendi. Proteggi.
Piter ha retto. Ma non gettare la picca.
Di nuovo l’assedio e di nuovo i nemici.

[...]

Sfrecciamo là, dove più fitto è il pericolo,
Ehi, non arrenderti. Arriviamo in aiuto.

Da questi passaggi, appare chiaro che è proprio nell’atto di narrare la partenza e le azioni in battaglia del convoglio che si forma il primo strato dell’autorappresentazione del convoglio prodotta dal collettivo del treno quale soggetto trans-individuale. L’immagine che viene creata è quella di un convoglio eroico abitato da un’umanità dedita alla difesa della Rivoluzione.

¹³ Ivi, ll. 3-4.

¹⁴ A. Petrov, *Poezd (Stichotvorenje, čitannoe Amvrosiem Petrovym v den’ 2- godovščini poezda)*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 41. È interessante notare che, nonostante all’epoca il toponimo della città fosse Pietrogrado, Petrov scelga di utilizzare il tradizionale diminutivo “Piter” (da Pitsersburg, Pietroburgo).

A bordo

Oltre alla dimensione eroica e bellica, risulta non meno importante per la formazione del mondo concettuale del collettivo del treno la vita quotidiana che si svolge all'interno del 'guscio protettivo' del convoglio. Si tratta di una dimensione 'domestica' che si svolge secondo codici di comportamento in gran parte sanciti dal fatto che il treno era il quartier generale e la 'casa mobile' del capo del Soviet militare rivoluzionario. Inevitabilmente, infatti, sui fronti il treno appare non solo come mezzo blindato salvifico, ma anche come una diretta emanazione del potere centrale che «istruiva, incitava, riforniva, puniva e premiava»¹⁵. Alla già ampia gamma di ruoli rivestita dal treno si aggiunge così anche quello di simbolo ed esecutore del sistema di premiazioni pubbliche e di altrettanto pubbliche punizioni elaborato da Trockij per stringere saldamente le fila di un esercito rivoluzionario costruito da zero sotto il fuoco nemico. Particolarmente severe risultano le aspettative di Lev Davidovič nei confronti di quei soldati che fanno parte degli iscritti al partito. Il soldato-comunista, infatti, non solo ha «gli stessi diritti di qualsiasi altro soldato – neanche un filo in più, ma ha incomparabilmente molti più doveri» ma «durante la battaglia deve trovarsi sempre in prima linea e trascinare con sé gli altri nei momenti di maggior pericolo, deve essere un esempio di disciplina, coscienziosità e coraggio»¹⁶.

Secondo il programma di Trockij, inoltre, l'Armata rossa funge anche da potente motore di una trasformazione collettiva e individuale che possa rendere possibile un'azione comune contro una serie di problemi endemici della società russa che vanno dalla mancanza di attenzione all'atteggiamento "trascurato" verso il proprio equipaggiamento, al divario culturale tra proletariato e ceto contadino.

Il codice morale interno del treno appare come una sintesi generale di tutti gli elementi citati sopra. Rispetto agli altri sol-

¹⁵ Ivi, p. 237.

¹⁶ L.D. Trockij, *Rol' kommunistov v Krasnoj Armii. Prikaz Predsedatelja RVSR, in Kak vooružas' revoljucija*, Moskva, Vysšij Voennyj Revoljucionnyj Sovet, 1923 p. 185.

dati rossi, gli uomini del treno si trovano ad avere anche qualche responsabilità aggiuntiva, quella di essere rappresentanti del potere sovietico e di dover dare l'esempio e di tenere alto "il glorioso nome del treno di Trockij"¹⁷.

Robert Argenbright ha svolto un minuzioso lavoro di ricerca nei fondi d'archivio del treno, portando alla luce una serie di materiali fondamentali per comprendere il funzionamento di questo codice morale, caratterizzato, come vari altri aspetti del "treno di Trockij" quale fenomeno culturale, da una peculiare combinazione di spontaneismo e organizzazione dall'alto.

Da un lato, l'universo chiuso e indipendente del treno, dotato di comodità come biblioteca, sala da bagno, e lavanderia si qualifica come una "scuola pratica di socialismo", un luogo dove si potevano spontaneamente mettere in pratica gli obiettivi di trasformazione del vivere quotidiano promossi da Trockij; dall'altro, vista l'impossibilità di dare per scontato che tutti i membri del collettivo fossero ugualmente inclini ad impegnarsi in maniera costante in questo processo di automiglioramento, si ricorre a un preciso sistema di premi versus sanzioni.

Grazie al suo lavoro Argenbright offre un ampio campionario di atteggiamenti sanzionati dai quadri dirigenti del treno, tale da dare un'idea abbastanza chiara, per opposizione, di quali modelli di comportamento si volessero invece incoraggiare. Di seguito se ne riportano alcuni:

Insanitary habits, like spitting on the floor, littering floor with sunflower-seed hulls, failure to bathe regularly;

Playing cards;

Drunkenness;

Obscene language;

Rudeness toward superior;

Rudeness toward a subordinate, i.e., use of the ty form of address¹⁸.

Questi esempi non costituiscono di per sé un'infrazione della disciplina militare, ma rientrano semmai nella categoria di comportamenti individuali sconvenienti. Il fatto che questi atti siano

¹⁷ Vedi Argenbright, *Honour Among the Communists*. "The Glorious Name of Trotsky's Train", cit., p. 46.

¹⁸ Ivi, pp. 53-54.

stati sanzionati è senza dubbio indicativo degli obiettivi dei quadri dirigenti del treno, il cui scopo ultimo era quello di eliminare totalmente, almeno nello spazio ridotto del convoglio, tutti quei comportamenti considerati nocivi e tipici del vecchio *byt* per introdurre al loro posto nuove forme di vita quotidiana¹⁹.

Anche lo stile di vita interno al convoglio, di cui si sono ora tracciate le coordinate principali, trova specifiche forme di autorappresentazione all'interno del mondo concettuale del collettivo del treno e, di conseguenza, non manca di fare la sua comparsa nel gruppo dei testi da noi presi in esame. Spicca immediatamente la forte partecipazione emotiva mostrata dai narratori verso una parentesi di vita in comune avvenuta sotto il segno del cameratismo e della condivisione degli spazi. Il pathos è tale da riuscire ad ammorbidire a tratti anche il tono ufficiale di Peterson:

Внутренняя жизнь сотрудников поезда протекала очень дружно-товарищески. [...] Наш поезд отличался своею простотой и деловитостью. Вагоны все обыкновенные, каждое нормальное место в нем занято, и отдельное купе предоставлялось работнику как исключение – или вследствие его слабого здоровья, или других каких-нибудь причин. Пища простая, для всех общая, порядок внутри вагонов образцовый: чисто, тепло и сухо²⁰.

La vita interna dei lavoratori del convoglio procedeva in modo molto amichevole e cameratesco. [...] Il nostro treno si distingueva per la sua semplicità e per la sua operosità. Erano tutti vagoni ordinari, ed ogni posto era occupato; uno scompartimento separato veniva assegnato a un membro del treno solo come eccezione – per via di problemi di salute, o per qualche altro motivo. Il cibo era semplice ed uguale per tutti, la cura all'interno dei vagoni era esemplare: era pulito, caldo, asciutto.

Michail Glazman, a sua volta, ricorda con tono divertito il primo pasto comune consumato dal collettivo, nonché altre “avventure alimentari” avvenute a bordo del treno nei giorni in cui il convoglio non aveva ancora raggiunto la perfetta organizzazione successiva e i suoi membri, quindi, potevano ancora permettersi qualche atteggiamento non proprio ligio alle regole:

¹⁹ Pressoché intraducibile, il termine *byt* indica nella lingua russa l'insieme delle forme del vivere quotidiano.

²⁰ Peterson, *Vospominanija o rabote v poezde Predrevvoensoveta*, cit., l. 3.

Первый обед все хвалят. Два начхоза, тощий Преображенский и толстый Дрянов засматривают всем в глаза и напрашиваются на комплименты. Но все же голодная московская публика не довольствуется обедом. На каждой станции выскакивает кто-нибудь и бежит покупать хлеб. [...] В каждом купе горн черного хлеба²¹.

Tutti lodano il primo pranzo. I due capi-rifornimento, il magro Preobraženskij e il grasso Drjanov guardano tutti di sottocchi e fanno i finti modesti. Ma l'affamato pubblico moscovita non si accontenta del pranzo. Ad ogni stazione qualcuno si scaglia giù dal treno per comprare del pane. [...] In ogni vagone c'è una montagna di pane nero.

Il narratore più entusiasta è però senza dubbio colui che si firma P. Kvasnikov e che immortala la temibile 'tribù guerriera' di Trockij durante quello che appare come un momento di riposo tra due missioni, durante il quale il convoglio lascia la dimensione "eroica" per assumerne una del tutto casalinga:

Душа радуется, так как видишь, что около состава мирно развлекаются твои друзья: кто играет на гармошке, кто понимает тяжести, некоторые раскатываются на велосипедах, а то и прямо сидят небольшими кружками и мирно беседуют, или устроившись поудобнее читают книжки. Из вагонов слышится игра граммофона, удалая песня или дружный заразительный смех²².

L'anima gioisce nel vedere i tuoi compagni intrattenersi in armonia vicino al convoglio: chi suona l'armonica, chi si allena sollevando i pesi, alcuni gironzolano in bicicletta e qua e là stanno seduti in piccoli gruppi conversando pacificamente, o sistematisi più comodamente, leggono dei libri. Dai vagoni si poteva udire il suono del grammofono, una canzone salace o una risata amichevole e contagiosa.

La vita quotidiana sul treno, infine, appare composta non solo dall'alternanza tra imprese eroiche e da momenti domestici e goliardici, ma anche da lunghe e noiose soste in piccole stazioni semi-distrutte, in avamposti lontani dalla gloria di Pietrogrado o di Kazan'. Ce lo ricorda l'ignoto autore del bozzetto *Mimo stancii (Nabrosok v doroge)*:

²¹ Glazman, *Iz našego prošlogo*, cit., l.116. Nel novembre del 1919 l'acquisto di beni alimentari da parte dei membri del treno sarebbe stato oggetto di severe restrizioni. In seguito, sarebbero diventati possibili solo acquisti in gruppo autorizzati da una specifica commissione. Lo scopo era quello di evitare che i membri potessero passare per speculatori alimentari, gettando così un'ombra sull'onore del treno.

²² P. Kvasnikov, *Nam nužna borba*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 77.

Целый день, словно стая обозленные собак, звонко, звонко лая, бросали на меня, все почти разом, хрипловатые звонки трех или четырех телефонов. К вечеру стало тихо [...] Заходящее солнце косо, сильно поблещивало зайчиками, пляшущими на стеклах, на стенах и даже в глазах. Чего то ему хотелось, добраться до портрета Маркса? [...] Казалось, никогда не стронется с места серая, стальная лента вагонов²³.

Per tutto il giorno mi si erano gettati addosso come una muta di cani rabbiosi gli strilli rauchi di tre o quattro telefoni, quasi sempre tutti assieme. Verso sera si fece silenzio [...]. Il sole calante sfarfallava forte e obliquamente con i suoi riflessi, che danzavano sulle pareti, sui finestrini, e sugli occhi. Che cosa voleva ancora, arrivare fino al ritratto di Marx? [...] Pareva che il grigio nastro dei vagoni d'acciaio non si sarebbe mai mosso da dove si trovava.

L'intrecciarsi e sovrapporsi di voci narranti diverse tra loro produce quindi un'immagine domestica del treno che affianca quella della dimensione eroica del convoglio. All'immagine del convoglio che accorre in aiuto dei compagni in pericolo si aggiunge così quella di una "casa mobile" dove ci si può riposare, divertirsi, leggere e lavorare alla propria formazione.

Capolinea

Nel 1921, con l'affievolirsi della guerra civile e l'introduzione della Nèp (Nuova Politica Economica), che riapre una serie di spazi all'economia privata, si chiude la prima e più importante fase di vita del "treno di Trockij". I viaggi si diradano e il convoglio inizia a passare sempre più tempo fermo sui binari della stazione Nikolaevskaja. Nella primavera del 1923, ad appena cinque anni dalla sua formazione, il treno sembra essersi ormai trasformato in un'istituzione dalla valenza soprattutto simbolica, una sorta di "pezzo da esposizione vivente". Nel 1924 – anno che mette gravemente in crisi il potere di Trockij – il treno conclude definitivamente la sua esistenza.

Il cambio di stile di vita del treno, unito ai rapidi mutamenti che si stavano verificando nel tessuto sociale sovietico, hanno un impatto profondo sul collettivo del convoglio. La fine della fase eroica della rivoluzione, comporta l'abbandono della "cap-

²³ Anonimo, *Mimo stancii (Nabrosok v dorog)*, RGVA f. 4, op. 7, d. 35, l. 19.

sula spaziale” del treno per avventurarsi nel mondo esterno. Un mondo esterno, tuttavia, che si presentava molto diverso da quanto era stato immaginato a inizio rivoluzione.

L’apertura di spazi economici di tipo capitalistico finisce per fagocitare molte esperienze di tipo collettivistico nate in seguito all’Ottobre, che non hanno gli strumenti necessari per reggere la concorrenza nel mutato contesto economico. Soccombono alle nuove condizioni economiche e sociali anche due realtà direttamente legate al collettivo del treno: il suo *kolchoz* e la casa vicino alla stazione Nikolaevskaja dove vivevano le loro famiglie.

Non stupisce, di conseguenza, che il tono principale delle memorie relative a questa fase sia quello di una sensazione di generale smarrimento. Citando ancora una volta Hobsbawm:

When normal modes of behaviour creep in again – for instance, after the triumph of a new revolutionary régime – men will not conclude that the changes for which they long are impracticable for long periods or outside exclusive groups of abnormally devoted men and women, but that there has been ‘backsliding’ or ‘betrayal.’ For the possibility, the reality, of the ideal relationship between human beings has been proved in practice, and what can be more conclusive than that?²⁴

Il sistema di autorappresentazione collettiva che aveva funzionato fino a quel momento sembra incepparsi, e il collettivo del treno si trova improvvisamente privo di una narrazione globale che sappia dare senso a quanto sta accadendo. La testata “Na straže” prova a porre riparo a questa situazione dettando una linea ben precisa e candidandosi a diventare polo agglutinante del collettivo ormai frammentato. Lo spirito della rivista traspare dall’appello *Vsem rabotnikam poezda*:

«У каждого из нас бывает много разных мыслей, возникают вопросы, вызываются воспоминания из недавнего прошлого [...] Целый ряд вопросов, связанных с хозяйственным строительством, возникает у нас ежедневно, и многие из них не находят ответа. Чтобы найти ясный и понятный для всех ответ, и чтобы быть бойцом, на этом новом фронте, нужно научить его²⁵.

A ognuno di noi vengono in mente tanti pensieri, tante domande, lo assillano ricordi di un passato non ancora lontano [...] ogni giorno si

²⁴ Hobsbawm, *Primitive Rebels*, cit., pos. 1307.

²⁵ *Vsem rabotnikam poezda*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 6

presentano sfilze intere di domande relative alla ricostruzione economica, e molte di esse non trovano risposta. Per trovare una risposta chiara e comprensibile per tutti, e diventare dei combattenti su questo nuovo fronte, è necessario studiarlo prima.

La risposta offerta da «Na straže» alle perplessità del collettivo ricalca del resto il modello comportamentale appreso sul treno: nessuno si salva da solo, e le difficoltà possono e devono essere risolte attraverso la condivisione, lo studio e una buona dose di spirito guerriero.

La proposta di «Na straže» viene ad esempio pienamente accettata e messa in pratica dall'autore della lettera *K ostajuščimsja*, V. Moskalev:

Нас не пугают не обстоятельства, в которых мы можем очутиться после ухода с поезда. Мы не будем терять тесной связи с ним. Журнал “На Страже” будет служить для нас путевой звездой при нашей труде в деревне, на фабрике, заводе и проч. государственных предприятиях²⁶.

Non ci spaventano le circostanze in cui potremmo immetterci dopo aver lasciato il treno. Non perderemo il forte legame con esso. La rivista “Na straže” ci farà da stella polare nel nostro lavoro al villaggio, in fabbrica, nello stabilimento e nelle altre imprese statali.

Ben più sconsolato appare l'ex entusiasta Kvasnikov, che descrive colmo di amarezza una sua visita al treno:

Редко, редко встретишь кого-нибудь из сотрудников поезда. Увидит, поздоровается и идет дальше. А частенько даже и не поздоровается [...] Чем же это объясняется? Главной причиной служит то, что нет поездок, которые невольно вносили собой спайку в среду сотрудников. [...] Новички все молодые, и молодежь мало развитая [...] Все живут, больше заботясь о себе, мало интересуясь жизнью рядом с ними товарищей²⁷.

Assai di rado incontri qualcuno dei lavoratori del treno. Ti vede, saluta e procede oltre. E spesso non saluta neppure [...] Come si spiega questa situazione? La causa principale è la mancanza di quei viaggi che creavano inevitabile coesione tra i membri del treno. [...] I novellini sono tutti giovani, e la gioventù è poco evoluta, [...] Tutti vivono pensando solo ai fatti propri si interessano poco della vita dei compagni che vivono fianco a fianco a loro.

²⁶ V. Moskalev, *K ostajuščimsja*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 45.

²⁷ Kvasnikov, *Nam nužna borba*, cit., l. 79.

Moskalev e Kvasnikov propongono due soluzioni radicalmente diverse per uscire dall'*impasse*. Il primo, infatti, sembra procedere verso il futuro, seguendo il modello proposto da Trockij che prevede di riversare le energie rivoluzionarie in altre forme di lotta, in attesa che si riaccenda la rivoluzione mondiale. Per Kvasnikov, invece, appare molto più difficile staccarsi dall'esperienza del treno, alla quale cerca di immettere nuova linfa con una serie di proposte tese a rinsaldare il collettivo con una serie di attività culturali e sportive.

Appare tuttavia evidente che l'epopea del treno sia ormai conclusa, e che il suo collettivo sia destinato a disgregarsi, tornando allo stato originario di individui singoli scollegati. Il fallimento della rivoluzione tedesca nel 1923 e la caduta di Trockij nel 1925 chiuderanno in maniera definitiva la parentesi storica in cui era esistito il treno²⁸. L'onda della rivoluzione mondiale, sulla cui spinta aveva viaggiato il collettivo del treno, si è spezzata ed è tornata indietro.

Bibliografia

- Argenbright R., *Honour Among the Communists. "The Glorious Name of Trotsky's Train"*, «Revolutionary Russia», I, 1, 1998, pp. 45-66
- Dzjubinskij S., *Dorogie Vospominanija*, RGVA, f. 4, op. 7, d.35, ll. 35-38
- Glazman M.S., *Iz našego prošlogo*, RGVA, f.4, op. 7. d. 35, ll.115-118
- Kvasnikov P., *Nam nužna borba*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, ll. 78-79
- Hobsbawm E., *Primitive Rebels*, London, Little, Brown Book Group, 2012
- Löwy M., *Lucien Goldman: Il pari socialista di un Marxista pascaliano*, «Consecutio Temporum», VII, novembre 2014, pp. 25-37
- Marx K., *Le lotte di classe in Francia*, in K. Marx, F. Engels, *Opere Complete*, vol. X, settembre 1849 - giugno 1851, a cura di A. Aiello, M. Olivieri, tr. it. G. de Caria, E. Fubini, P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1977
- Moskalev V., *K ostajuščimsja*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 45
- Peterson R.A., *Vospominanija o rabote v poezde Predrevnoensoveta*, RGVA, f.4, op. 7. d. 35, ll. 2-5

²⁸ Nel gennaio del 1925, in seguito alla feroce disputa nata dalla sua opera Uroki Oktjabrja, che viene tacciata di trasformare il leninismo in trockismo, Lev Trockij rinuncia alla carica di Commissario del Popolo alla Guerra, perdendo di fatto il suo principale strumento simbolico di influenza sulla società sovietica.

- Petrov A., *Poezd {Stichotvorenje, čítannoe Amvrosiem Petrovym v den' 2- godovščini poezda}*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 41
- S.a., *Vsem rabotnikam poezda*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 6
- S. a., *Mimo stancii (Nabrosok v doroge)*, RGVA f. 4, op. 7, d. 35, ll. 19-19ob
- Trockij L.D., *Rol' kommunistov v Krasnoj Armii. Prikaz Predsedatelja RVSR*, in *Kak vooružalas' revoljucija*, Moskva, Vysšyj Voennyj Revoljucionnyj Sovet, 1923
- Ustinov G.F., *Tribun Revoljucii (L.D. Trockij)*, Moskva, b.i., 1920

Viaggi archivistici

Luca Placci

Sconfinamento nell'antico Mediterraneo. Il primo viaggio in Italia di Aino e Alvar Aalto: una *condicio sine qua non*

L'insospettabile appassionato di cinema Marc Bloch paragona la Storia ad un film, di cui noi vediamo nitidamente soltanto l'ultimo fotogramma. Il compito dello storico è quello di srotolare l'intera bobina per ricostruire gli eventi remoti. Questo è ciò che mi prefiggo di compiere nel presente intervento per risalire alle origini dell'incontro tra Alvar Aalto (1898-1976) e l'Italia. Il tema è ampio e complesso e percorre l'intera carriera dell'architetto finlandese, per di più serba prospettive inedite, anche alla luce delle recenti scoperte documentarie. Pertanto mi limito a ripercorrere le tappe principali e le impressioni raccolte durante il suo primo viaggio italiano. Che cosa spinge Aalto a viaggiare in Italia? cosa vi trova? e quali i modelli che individua? ecco alcuni dei quesiti più ricorrenti nella letteratura specialistica¹.

In particolare, il viaggio che nell'autunno 1924 Aalto intraprende all'estero in compagnia della moglie e collaboratrice Aino (1894-1949) offre la possibilità di risalire all'origine dell'interesse per il Belpaese che nella visione collettiva degli architetti nordici d'inizio secolo rappresenta una terra promessa. L'incontro con la «cultura latina»² è paragonato ad una folgorazione che

¹ In diverse occasioni si è discusso dell'argomento, come in occasione del convegno *Alvar Aalto l'Italia* (curatori: Aglieri Rinella, Micheli, Varvaro, Ugolini), Politecnico di Milano (13-14 gennaio 2016); ma anche durante i seminari internazionali promossi dalla Fondazione Alvar Aalto ospitati a: Seinäjoki (12-14 marzo 2012), Rovaniemi (16-18 febbraio 2015), Jyväskylä (9-10 giugno 2017).

² A. Aalto, *Viaggio in Italia*, «Casabella-Continuità», CC, 1954, p. 5.

genera un effetto dirompente nelle loro vite, non ultimo per il fatto che coincide con la loro luna di miele.

La iniziale complicità sul lavoro sfocia nell'affetto coniugale, suggellato dal matrimonio celebrato il 6 ottobre 1924. I due giovani si sono conosciuti pochi mesi prima, quando Aino è assunta nello studio di Aalto a Jyväskylä. In estate, mentre si trova fuori città, Alvar le manda una lettera: «On paljon hyvempi matkustaa sinun kanssasi kuin ilman sinua»³. Il legame non si attenua nemmeno negli anni drammatici della guerra, quando nel 1945 la donna riceve un telegramma dagli Stati Uniti: «landed in New York via Bermuda mirror-like Ocean reflecting your smile»⁴, dettato dal marito in transito verso l'MIT di Boston dove è convocato come visiting professor. Nei primi anni Venti, invece, il viaggio non significa spostarsi esclusivamente per incarichi professionali o fare visita ai parenti di Alvar per ufficializzare il loro fidanzamento, ugualmente rappresenta l'occasione per conoscersi a vicenda, condividendo importanti momenti durante i quali arricchire il comune bagaglio culturale.

Più di ogni altra cosa, l'esperienza al Sud d'Europa costituisce una sorta di rito d'iniziazione, imprescindibile nella biografia collettiva degli architetti finlandesi⁵. Un posto speciale viene riservato alle testimonianze architettoniche dei Paesi del Sud, la cui conoscenza diretta costituisce il coronamento dell'educazione dei neofiti d'architettura⁶.

³ «È molto meglio viaggiare con te che senza di te» [trad. it. dell'autore]. Collezione privata degli eredi. Aalto nutre una stima incondizionata per la collaboratrice che lo sostituisce quando è lontano dallo studio.

⁴ Il telegramma è pubblicato in: H. Aalto-Alanen, *Rakastan sinussa ihmistä. Aino ja Alvar Aallon tarina*, Helsinki, Otava, 2021, p. 324.

⁵ Chiara De Felice chiarisce il tentativo di Aalto di mettere in relazione i due mondi (scandinavo e mediterraneo) sulla base dei documenti d'archivio che compongono un catalogo della memoria a cui di volta in volta attinge l'architetto. C. De Felice, *Alvar Aalto e l'Italia. Le radici antiche della nuova Finlandia*, Parma, Diabasis, 2020.

⁶ Tra il 1910 e il 1930 nei Paesi che si affacciano sul Mar Baltico si diffonde il cosiddetto Classicismo Nordico, il movimento architettonico nato dalla volontà dei giovani che si propongono come la valida alternativa al gusto romantico *fin-de-siècle*. Gli architetti guardano con ammirazione alle architetture classiche e – più di tutto – rilevano l'anonima architettura minore italiana. Per approfondire l'argomento, vedi: H. Andersson *et al.* (a cura di), *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, Electa, 1988.

Necessariamente la progressiva dimestichezza con la cultura classica è mediata dai docenti del Dipartimento di Architettura dell'Università Tecnica di Helsinki, dove Aino si laurea nel 1920, un anno prima di Alvar. Gli studenti sono introdotti alla cultura del viaggio che offre loro la possibilità di toccare con mano le architetture del Mediterraneo, per cui l'Italia funge da naturale asse attorno al quale ruota l'intera organizzazione della didattica. Nell'ambito dei corsi di Storia dell'Architettura e Disegno Architettonico, i professori Lindgren, Lindberg e Nyström illustrano le opere dei maestri. Alberti, Brunelleschi, Michelangelo, Palladio diventano i loro numi e in sede d'esame gli insegnanti esigono che i candidati siano in grado di riprodurre a memoria le piante delle chiese e i prospetti dei palazzi fiorentini trattati a lezione⁷. Per rendere accattivanti le spiegazioni non è raro che i docenti facciano digressioni descrivendo i *loci* in cui si collocano i capolavori rinascimentali in questione ed evocano persino i colori e i profumi di cui hanno goduto in prima persona. Le vedute idilliache dell'Umbria e della Toscana, la luce 'antica' dei vicoli dei borghi arroccati, le strette calli veneziane, le architetture dipinte negli affreschi di Giotto e Mantegna, perfino i passanti che fischiavano per le strade di Trento ricorrono nelle cronache odepatiche di chi fa ritorno al Nord. Gli allievi hanno l'impressione che la Storia prenda vita grazie all'ausilio delle diapositive che vengono proiettate in aula. Inoltre, la biblioteca di ateneo mette a disposizione le pubblicazioni sull'architettura europea e americana, cosicché gli studenti possano trovare le riviste con le ultime novità nel campo della progettazione ed essere stimolati a visitare tali luoghi⁸. Qualora

⁷ Nel 1970 l'architetto Salme Setälä commenta: «Meidät pumpattiin kuin ilmapalloon täyteen kaikkea mitä arkkitehtuurin varhaishistoriasta saattoi vetää esiin – ja ainoastaan sitä». «Siamo stati pompati come palloni con tutto ciò che poteva riferirsi alla storia dell'architettura antica, e solo con quello» [trad. it. dell'autore]. La citazione in finlandese è riportata in U. Kinnunen (a cura di), *Aino Aalto*, Helsinki, Alvar Aalto Foundation, 2004, p. 52.

⁸ Tra le collezioni librerie dell'università vi è il secondo fascicolo di *Arkkitehti* del 1923, la rivista specialistica in cui è contenuto il lungo articolo *Italia la bella – Matkarapsodia* in cui l'architetto Hilding Ekelund esalta il soggiorno di sei mesi in Italia assieme alla moglie Eva Kuhlefelt (1921-1922). Il testo è affiancato dagli schizzi firmati dall'autore e dall'amico Erik Bryggman che è in Italia nel 1920. Le rappresentazioni dei borghi dell'Italia centrale tendono ad esaltare la "città che sale" con le

essi esprimano il desiderio di spostarsi al Sud, gli stessi professori elargiscono volentieri consigli pratici per pianificare al meglio l'esperienza all'estero⁹.

D'altro canto essi sono consapevoli del fatto che, a differenza dei Paesi che vantano una salda tradizione accademica in cui la pratica del *Grand Tour* è una consuetudine sin dal Settecento, in Finlandia solo dagli anni Ottanta dell'Ottocento si pianificano le prime trasferte d'Oltralpe; al termine della Prima Guerra Mondiale i giovani possono riprendere a viaggiare alla volta dell'Italia, dove generalmente vi restano dalle quattro settimane ai sei mesi, ora che possono beneficiare della capillare rete ferroviaria che innerva il Paese e che agevola gli spostamenti¹⁰.

Aino e Alvar Aalto non costituiscono l'eccezione alla regola. Da marzo a luglio 1921 la ventiseienne Aino Marsio peregrina lungo la Penisola assieme a due compagne. Le fotografie, i disegni, le cartoline e le lettere che diligentemente invia ai familiari ci consentono di ricostruire l'itinerario che comprende Venezia (Fig. 3), Padova, Ravenna, Ferrara, Bologna, Firenze, Siena, Roma e le città della Campania¹¹. Le tre amiche giungono a Napoli in una notte di metà maggio, colme di speranza per scorgere

sue strade scavate nel pendio dei colli, caratterizzati dai campanili e dai cipressi che emergono nel profilo dei tetti. Grazie a queste illustrazioni, l'articolo diventa subito popolare tra gli studenti di architettura, tanto da spingerli a varcare le Alpi al più presto. Certamente anche gli Aalto ne sono al corrente e traggono ispirazione per il loro viaggio di nozze. L'esperienza odepórica di Ekelund è indagata in K. Björklund (a cura di), *Italia la bella. Arkitekterna Hilding och Eva Ekelunds resedagbok 1921-1922*, Helsinki, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004.

⁹ Uno tra i molti episodi noti in cui un docente offre informazioni pratiche per un soggiorno in Italia è testimoniato tra il professore Armas Lindgren e l'architetto Arne Helander, il quale nella primavera del 1927 intraprende un viaggio di cinque settimane, seguendo l'itinerario e alloggiando negli alberghi raccomandati. R. Nikula, *Armas Lindgren 1874-1929 Arkkitehti Architect*, Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1988, pp. 148-149.

¹⁰ Fabio Mangone ha censito la presenza dei giovani progettisti nordici in Italia. F. Mangone, *Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento*, in *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, 2 tt., Napoli, CIRCE, II: *Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE, 2016, pp. 35-42.

¹¹ Nel 2021 il nipote della coppia ha reso pubblico lo scambio epistolare dei nonni, offrendo agli studiosi la possibilità di chiarire alcuni nodi rimasti nell'ombra. Aalto-Alanen, *Rakastan sinussa ihmistä*, cit.

l'eruzione del Vesuvio, nel rispetto dei migliori resoconti di viaggio. Nonostante la velata delusione per il mancato spettacolo della natura, si innamorano del golfo che esplorano fino a Capri «se matka oli niin ihana, ettei se helpolla mielestälähde»¹², malgrado la pena causata dalla scottatura che Aino riporta dopo aver nuotato nelle acque cerulee dell'isola. Naturalmente il tono dei commenti su questa terra esotica è entusiasmante e trapela il desiderio di farvi ritorno.

A differenza di Aino, Alvar lascia la Finlandia tre volte prima del 1924. Nell'estate del 1920 cerca un impiego temporaneo come disegnatore presso alcuni studi di architettura in Svezia, mentre l'anno successivo espone i suoi acquerelli alla mostra d'arte baltica di Riga e nel 1923 lo troviamo come visitatore all'Esposizione svedese di Göteborg.

L'8 ottobre 1924 Aino e Alvar Aalto partono per il loro viaggio di nozze alla volta dell'Italia. Lasciano Helsinki a bordo dell'idrovolante che decolla dalla baia di Katajanokka e dopo poche ore plana nelle acque prospicienti Tallinn, da lì con un altro volo raggiungono Monaco e proseguono in treno fino a Verona. La scelta di spostarsi in aeroplano è inusuale, se si tiene conto che soltanto sei mesi prima in Finlandia viene inaugurato il traffico passeggeri che a lungo resta un privilegio elitario¹³.

Paradossalmente l'ebbrezza del volo è contrapposta all'immutabilità dell'Antico mediterraneo, eppure Alvar Aalto non nutre alcun intento iconoclasta volendo approfondire la conoscenza della Storia. Grazie alla tecnica moderna muta il modo di vivere il viaggio, di vedere il paesaggio sfuggente dall'automobile, dall'aeroplano o dal treno: egli viene sopraffatto dalla maestosità delle Dolomiti che scorge dal finestrino non appena il treno lascia Innsbruck o cattura il profilo di Monselice sulla tratta Venezia-Bologna¹⁴.

¹² «così bella che è stato difficile partire» [trad. it. dell'autore]. Lettera inviata ai genitori da Roma il 29 maggio 1921. Vedi ivi, p. 35. Per quanto riguarda il viaggio del 1921 si rimanda a Kinnunen (a cura di), *Aino Aalto*, cit.

¹³ Nel frattempo Giacomo Balla ha già celebrato in pittura l'ardore del volo. Tuttavia all'epoca Aalto lo ignora, benché sia attratto dalla velocità ed ambisca ad emergere come architetto aperto alle novità della tecnica provenienti dal continente.

¹⁴ Disegni custoditi nelle collezioni private degli eredi.

Con l'immane matita 6B tra le dita accenna i tratti del paesaggio alpino di cui distinguiamo un ponte che scavalca il fiume nel fondovalle, le cime screziate dalla prima neve e le nuvole che comprimono la parte superiore della scena¹⁵. Il ricordo del momento in cui varca la frontiera è superbo: «ogni qualvolta passo il Brennero mi sento un piccolo Goethe. Ho l'impressione d'intravedere, laggiù, la Penisola che si estende nel baluginare del sole mediterraneo»¹⁶, è quanto confessa all'amico torinese Leonardo Mosso e a sua moglie Laura Castagno.

Giunti in Italia, gli Aalto bruciano le tappe perché visitano Verona prima di raggiungere Venezia, la loro meta principale. La ricevuta fiscale rilasciata dall'Albergo Commercio, sito alle spalle dell'Orologio di San Marco, conferma il loro soggiorno avvenuto tra il 15 e il 28 ottobre¹⁷. Possiamo ipotizzare che essi trascorrono le giornate vagabondando a piedi o in gondola, mentre la sera cenano sotto la pergola della Trattoria Giardinetto, la stessa che raccomandano alla primogenita Johanna Flora Maria Annunziata (1925) (un nome inequivocabilmente italiano) quando la ragazza è a Venezia nel 1948 (Fig. 1)¹⁸. La bella vita però comporta costi imprevisti, così il 22 ottobre Alvar è costretto ad inviare un telegramma all'unico collaboratore rimasto a dirigere il cantiere del Työväentalo, il club operaio di Jyväskylä a cui impone di inviare 4000 marchi finlandesi¹⁹. La coppia riceve la somma pattuita con cui acquista come souvenir quattro sedie che tuttora arredano la sala da pranzo della loro casa-museo al civico 20 di Riihitie, Helsinki. Se Ruskin esalta *The Stones of Venice* (1851) adagiati sull'acqua, Aalto matura una particolare affinità con Venezia, di cui soprattutto apprez-

¹⁵ L'attrazione per la flora locale, la conformazione orografica e gli eventi atmosferici che incontra durante le sue trasferte in giro per il mondo sono tradotte negli schizzi. A tal proposito vedi: G. Schildt, *Alvar Aalto in viaggio. Gli schizzi dai taccuini*, «Lotus International», LXVIII, 1991, pp. 34-47.

¹⁶ Testimonianza dell'architetto Leonardo Mosso riferita a voce all'autore (ottobre 2018).

¹⁷ Aalto-Alanen, *Rakastan sinussa ihmistä*, cit., p. 65.

¹⁸ La scelta degli alberghi e dei ristoranti fa trasparire l'ambizione di Aalto a voler fare esperienza del lusso ad ogni costo. Le ricevute, gli schizzi e le annotazioni sono custoditi negli archivi privati degli eredi.

¹⁹ G. Schildt, *Alvar Aalto. The Early Years*, New York, Rizzoli, 1984, p. 136.

za la dimensione a misura d'uomo. Più avanti, nel 1956, coronerà il sogno di lasciarvi la propria *petit signature*, disegnando il padiglione finlandese nei Giardini della Biennale, da lui visitati ogni qualvolta sia di passaggio in città per trascorrere momenti di riposo o dare appuntamento ad amici e potenziali committenti²⁰.

Il 21 ottobre la coppia compie un'escursione a Padova. Lo prova lo schizzo della porta della sagrestia della chiesa di Santa Maria dell'Arena (Cappella degli Scrovegni) che reca tale data. Curiosamente Alvar non fa alcun accenno al ciclo giottesco, viceversa è colpito dagli affreschi di Andrea Mantegna nella vicina chiesa degli Eremitani. Sarà addolorato nell'apprendere la notizia del loro danneggiamento a causa dei bombardamenti del 1944²¹. Tra le carte che ci sono pervenute vi è lo schizzo della soluzione angolare di una volta decorata con un cielo stellato che indica come parte della scarsella della Cappella degli Scrovegni, ma che in realtà è il dettaglio dell'interno di un altro edificio gotico non ancora identificato (Fig. 5)²². Sorprende constatare come finora non si sia messo in dubbio quanto indicato dall'autore che, forse, appunta il luogo in un secondo momento. Frattanto Aino esplora la città nel giorno di mercato e fotografa piazza delle Erbe e il Palazzo della Ragione²³.

Prima di lasciare l'Italia entrambi si spingono fino a Firenze. Sostano nel capoluogo toscano non più di due giorni durante i quali si affrettano a esplorare i siti che Aino evidenzia sulla

²⁰ Aalto riceve diverse commissioni in Italia. Riesce a portare a termine solo il padiglione veneziano e la chiesa di Riola di Vergato, sull'Appennino bolognese. S. Micheli, "I am Brunelleschi" *Aalto's Fever for the Mediterranean*, in *Aalto Beyond Finland*, Helsinki, Alvar Aalto Academy, II: *Projects, Buildings and Networks*, E. Laaksonen, S. Micheli eds., Helsinki, Alvar Aalto Academy, 2018, pp. 62-75.

²¹ G. Schildt, *Alvar Aalto in his own Words*, New York, Rizzoli, 1998, p. 287.

²² Collezione privata degli eredi.

²³ Aino intuisce i potenziali della fotografia quando il professore Carolus Lindberg ne introduce l'uso in occasione delle campagne di rilevamento delle chiese antiche a cui partecipano gli studenti. Aino non resta indifferente allo strumento moderno che velocizza l'acquisizione di informazioni che prima passavano attraverso l'osservazione e il disegno. Nel 1921 acquista la sua prima macchina fotografica a Dresda mentre è in viaggio verso l'Italia. Con l'esperienza affina la tecnica per pubblicizzare i propri oggetti di design e le ultime architetture del marito o ritrarre i propri cari. Aalto-Alanen, *Rakastan sinussa ihmistä*, cit., p. 29.

mappa del centro storico, conservata all'interno della copertina della guida in tedesco edita da Bemporad, presumibilmente acquistata sul posto²⁴.

I luoghi segnati a lapis sono quelli che vede nel 1921 e trovano corrispondenza con gli schizzi conservati negli archivi della maggior parte degli architetti finlandesi, a riprova del fatto che gli itinerari nelle città d'arte sono più o meno prestabiliti. Al Sud i viaggiatori nordici non si curano dell'architettura contemporanea, invece prediligono gli episodi architettonici storici con cui hanno già familiarizzato all'università e di cui desiderano coglierne l'aura antica, l'atmosfera nel contesto originale. Di rado gli schizzi e le fotografie rilevano gli edifici nella loro interezza volumetrica (per quello ricorrono ai manuali e alle cartoline), quindi talvolta includono brani di città o accenni alle costruzioni limitrofe. L'integrazione al contesto li affascina quasi più dell'opera in sé, così a Venezia Aalto coglie la Basilica di San Marco da una prospettiva inusuale che lascia intravedere solamente una porzione della facciata e restituisce la sorpresa provata dal *flâneur* nell'attimo in cui raggiunge la piazza dopo aver superato il dedalo di calli (Fig. 4)²⁵. Inoltre, il bozzetto trasmette il prematuro interesse dell'architetto per il tessuto urbano dei centri storici in cui vie e piazze rappresentano una costante che si sforza di importare nei progetti urbanistici e architettonici finlandesi. L'importanza del disegno come processo conoscitivo della realtà è confermata dai taccuini che riempie nel corso del soggiorno, in cui l'occhio e la mano vengono allenati a catturare le sfumature di ciò che gli sta davanti, siano i paesaggi, le architetture o gli abitanti che incontra per strada. Si è conservato un piccolo appunto, abbozzato sul retro della ricevuta rilasciata dall'albergo veneziano, che attesta la precedente sosta in Veneto²⁶. Nel disegno inedito si riconoscono il volume del Sacello Rucellai in San Pancrazio, capolavoro di Leon Battista Alberti, e la sezione del Club dei lavoratori a Jyväskylä, allora in costruzione, ciò ci

²⁴ Archivio Fondazione Alvar Aalto (d'ora in avanti, AAA).

²⁵ AAA 3-35.

²⁶ Collezione privata degli eredi.

fa capire che, trovandosi davanti al capolavoro rinascimentale, egli lo sovrappone al proprio progetto nordico²⁷.

Il foyer al primo piano dell'edificio finlandese è delimitato dal volume absidato che a sua volta è modellato sul ricordo del piccolo tempio albertiano.

Se da un lato la prima trasferta italiana di Aino apre la strada alla sua seconda escursione col marito, dall'altro gli studiosi hanno difficoltà a datare i documenti accumulati nei due momenti, anche perché né Aino né Alvar hanno l'abitudine di compilare un diario e per giunta non resta traccia di alcun carteggio inerente il viaggio di nozze. Alvar Aalto da anziano non si cura di catalogare il materiale grafico prodotto in gioventù, alimentando non pochi interrogativi sugli anni giovanili. A lungo sono stati gli schizzi di Alvar e le fotografie di Aino a testimoniare il loro passaggio in Italia, cosicché si è ipotizzato che la permanenza non duri più di cinque settimane. Ancora negli anni Sessanta si ignora la sua conoscenza dell'Antico. In occasione del sopralluogo a Palazzo Strozzi in vista della retrospettiva dedicata alla sua opera (novembre 1965 - gennaio 1966), alla domanda di chi voglia come responsabile dell'allestimento, Aalto disorienta i presenti con la sua risposta concisa: «dove vuole trovare due maestri migliori di Benedetto da Maiano e del Cronaca?». Lo stesso professor Koenig – il quale riporta l'episodio – confessa che nessuno immaginava di trovarsi davanti ad un raffinato conoscitore della storia dell'architettura del Rinascimento anziché un «*enfant terrible*, iconoclasta e incolto»²⁸.

Sebbene sia fuori dubbio che per Aalto il primo viaggio in Italia abbia intenti educativi e gli permetta di accertarsi di quanto appreso all'università, esso è anche l'occasione per constatare come sia realizzabile l'utopica armonia tra Uomo e Natura. Le città a misura d'uomo si integrano nel contesto, così una volta rientrato in Finlandia si mette all'opera per realizzare il sogno di portare la Toscana in Finlandia con interventi puntuali sul territorio che avrebbero trasformato Jyväskylä nella «Floren-

²⁷ F. Dal Co, *Aalto e Alberti*, «Casabella», DCLIX, 1998, pp. 66-71.

²⁸ G. Koenig, *Alvar Aalto e Bernardo Buontalenti*, «Parametro», LXII, 1977, p. VIII.

ce of Finland» (Fig. 6) – oggetto della mia tesi di dottorato²⁹. Di propria iniziativa presenta una serie di proposte che – qualora compiute – avrebbero modificato l'assetto della modesta cittadina (Fig. 8): ad esempio nell'ambizioso piano urbanistico (irrealizzato) viali e piazze avrebbe nobilitato gli spazi pubblici, pertanto la «risonanza italiana»³⁰ si sarebbe riverberata nel cuore della Finlandia che a quel tempo è impegnata nella ricerca del proprio linguaggio architettonico nazionale. Nella serie di portici che avrebbero delimitato i luoghi di socialità è tangibile il ricordo della piazza della Santissima Annunziata, degli affreschi del Beato Angelico o del chiostro del convento domenicano di San Marco a Firenze (rilevato in uno schizzo del 1924)³¹, mentre nel progetto non compiuto della chiesa di Jämsä Aalto sovrappone le facciate delle chiese mantovane di Sant'Andrea e San Sebastiano, in un tentativo poco convincente (Fig. 7)³². Va meglio, invece, con la facciata della chiesa di Muurame, consacrata nel 1927, in cui l'arco trionfale della basilica di Mantova viene scorto in lontananza assieme all'alto campanile 'italiano' svettante sul colle. Il supporto fotografico di Aino è fondamentale nel processo di assimilazione dei caratteri immateriali degli spazi del Sud. Nella fotografia della chiesa degli Eremitani cattura la luce che filtra nella navata, un effetto che il marito trasferisce nello schizzo dell'aula del tempio di Muurame, come a voler ricreare le medesime condizioni³³.

Anche gli scritti che Alvar Aalto pubblica negli anni Venti sulla stampa locale esprimono la devozione per l'Italia che eleva a sua patria spirituale:

Ci sono numerosi esempi di paesaggi puri, civilizzati e armonici nel mondo; per esempio si trovano autentici gioielli in Italia e nell'Europa meridionale. Nemmeno un centimetro di terreno rimane intatto, eppure nessuno lamenta la mancanza della bellezza paesaggistica. La Finlandia Centra-

²⁹ L. Placci, *Alvar Aalto and the 'Florence in the North'. Visions, Realizations and Utopia in 1920s Finland*, «FORMA CIVITATIS. International Journal of Urban and Territorial Morphological Studies», II, 1, 2022, pp. 34-47.

³⁰ Mi riferisco al saggio: A. Alici, *Aino e Alvar Aalto risonanze italiane*, Palermo, Edizioni Caracol, 2018.

³¹ AAA 2-24.

³² AAA 20-87.

³³ E 22-4 (foto); AAA 20-118 (disegno).

le talvolta ricorda la Toscana, la patria della città collinari, che dovrebbe suggerire quanto la nostra provincia potrebbe essere bella se costruita in maniera appropriata [...]»³⁴.

A conti fatti l'esperienza giovanile italiana è per Aalto la *condicio sine qua non* atemporale a cui non smette di fare riferimento nemmeno negli ultimi anni di attività, perciò non può essere ridotta alla mera messa a punto di un voluminoso catalogo da cui estrapolare in maniera disinibita elementi che di volta in volta trovino corrispondenza con il gusto corrente. Negli anni Aalto affina la capacità di cogliere le influenze dei diversi contesti e le combina in una sintesi proficua che caratterizza le sue architetture della maturità. Il risultato più riuscito dell'impollinazione culturale tra il Baltico e il Mediterraneo è il Municipio di Säynätsälo (1952) (Fig. 9) in cui rintracciamo la stereometria dei volumi delle torri di San Gimignano e Bergamo, la scala umana e gli scorci dei vicoli delle cittadelle medievali, mentre i terrazzamenti esterni a prato ricordano le balze degli uliveti³⁵. Aalto dimostra la capacità di appropriarsi delle suggestioni che raccoglie durante le sue esperienze e che in un secondo momento reinterpreta in maniera personale rendendo inconfondibile l'eventuale citazione: «i suoi schizzi erano schede di parole architettoniche da aggiungere al proprio vocabolario»³⁶.

L'incontro con la cultura latina è vissuto con lo zelo del fanciullo nordico, tanto che Aalto desidera ripetere di continuo quell'esperienza seminale³⁷. Trent'anni più tardi, sulle pagine di «Casabella-Continuità», lui stesso confessa:

Non voglio parlare di un viaggio particolare, perché nel mio spirito c'è sempre un viaggio in Italia: forse un viaggio compiuto nel passato e che continua a vivermi nella memoria, uno che sto facendo o forse un viaggio che farò. Un viaggio di questo genere è forse una «condicio sine qua non» per il mio lavoro di architetto³⁸.

³⁴ A. Aalto, *Architettura nel paesaggio della Finlandia Centrale*, «Sisä-Suomi», 26 giugno 1925 [Trad. it. dell'autore].

³⁵ R. Weston, *Säynätsälo Town Hall*, New York, Phaidon, 1993.

³⁶ Koenig, *Alvar Aalto e Bernardo Buontalenti*, cit., p. 54.

³⁷ F. Mangone, M.L. Scalvini, *Alvar Aalto*, Roma-Bari, Laterza, 1993. p. 3.

³⁸ Aalto, *Viaggio in Italia*, cit., p. 5.

Significativamente l'ultimo viaggio che Aino e Alvar Aalto compiono assieme nel 1947 ancora una volta ha come meta l'Italia. Aino è affetta da un male incurabile che la porterà via nel gennaio 1949, lasciando un vuoto incolmabile nel marito e partner con cui ha contribuito a 'rendere più umano' il volto dell'Architettura Moderna, traendo ispirazione proprio dai luoghi visitati in gioventù.

Bibliografia

- Aalto-Alanen H., *Rakastan sinussa ihmistä. Aino ja Alvar Aallon tarina*, Helsinki, Otava, 2021
- Aalto A., *Architettura nel paesaggio della Finlandia Centrale*, «Sisä-Suomi», 26 giugno 1925
- , *Viaggio in Italia*, «Casabella-Continuità», CC, 1954, p. 5
- Alici A., *Aino e Alvar Aalto risonanze italiane*, Palermo, Edizioni Caracol, 2018
- Andersson K. et al. (a cura di), *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, Electa, 1988
- Björklund K. (a cura di), *Italia la bella. Arkitekterna Hilding och Eva Ekelunds resedagbok 1921-1922*, Helsinki, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004
- Dal Co F., *Aalto e Alberti*, «Casabella», DCLIX, 1998, pp. 66-71
- De Felice C., *Alvar Aalto e l'Italia. Le radici antiche della nuova Finlandia*, Parma, Diabasis, 2020
- Ekelund H., *Italia la Bella - Matkarapsodia*, «Arkkittehti», II, 1923, pp. 17-28
- Fagiolo M. (a cura di), *Alvar Aalto Idee di architettura. Alvar Aalto scritti scelti (1921-1968)*, Bologna, Zanichelli, 1987
- Kinnunen U. (a cura di), *Aino Aalto*, Helsinki, Alvar Aalto Foundation, 2004
- Koenig G., *Alvar Aalto e Bernardo Buontalenti*, «Parametro», LXII, 1977, pp. VIII, 54
- Mangone F., Scalvini M.L., *Alvar Aalto*, Roma-Bari, Laterza, 1993
- Mangone F., *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, Milano, Electa, 2002
- , *Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento*, in *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, 2 tt., Napoli, CIRCE, II: *Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE, 2016, pp. 35-42

- Micheli S., “*I am Brunelleschi*” *Aalto’s Fever for the Mediterranean*, in *Aalto Beyond Finland*, Helsinki, Alvar Aalto Academy, II: *Projects, Buildings and Networks*, E. Laaksonen, S. Micheli eds., Helsinki, Alvar Aalto Academy, 2018, pp. 62-75
- Nikula R., *Armas Lindgren 1874-1929 Arkkitehti Architect*, Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1988
- Placci L., *Alvar Aalto and the ‘Florence in the North’. Visions, Realizations and Utopia in 1920s Finland*, «FORMA CIVITATIS. International Journal of Urban and Territorial Morphological Studies», II, 1, 2022, pp. 34-47
- Schildt G., *Alvar Aalto. The Early Years*, New York, Rizzoli, 1984
- , *Alvar Aalto in viaggio. Gli schizzi dai taccuini*, «Lotus International», LXVIII, 1991, pp. 34-47
- , *Alvar Aalto in his own Words*, New York, Rizzoli, 1998
- Suominen-Kokkonen R., *Alvar and Aino Aalto – A Shared Journey. Interpretations of an Everyday Modernism*, Helsinki, Alvar Aalto Foundation, 2007
- Tuomi T. (a cura di), *Matkalla! Suomalaiset Arkkitehdit Opiellä/En Route! Finnish Architects’ Studies Abroad*, Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1999
- Weston R., *Säynätsalo Town Hall*, New York, Phaidon, 1993



Fig. 1. Alvar Aalto fotografato dalla moglie Aino in Piazza San Marco a Venezia nell'ottobre del 1924 (Collezione privata)



Fig. 2. La luce del mattino immortalata da Aino Marsio lungo la navata della Chiesa degli Eremitani a Padova (1921-24?) (Collezione privata)



Fig. 3. Aino Marsio con un'amica a Venezia durante la sua prima escursione in Italia (1921) (Collezione privata)

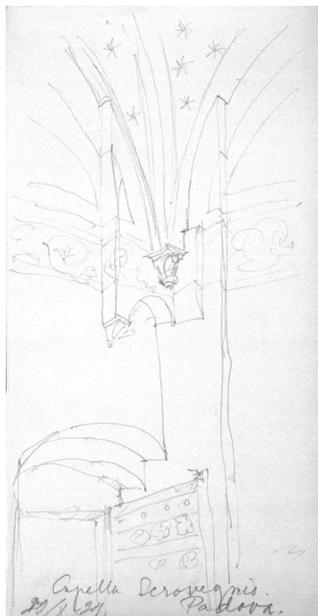


Fig. 4 (a sinistra). Scorcio veneziano realizzato da Alvar Aalto nel 1924 (Collezione privata). Fig. 5 (a destra). Schizzo di un edificio gotico realizzato da Alvar Aalto nel 1924 (Collezione privata)



Fig. 6. Schizzo prospettico del progetto per la piazza del mercato di Jyväskylä (Alvar Aalto -museo)

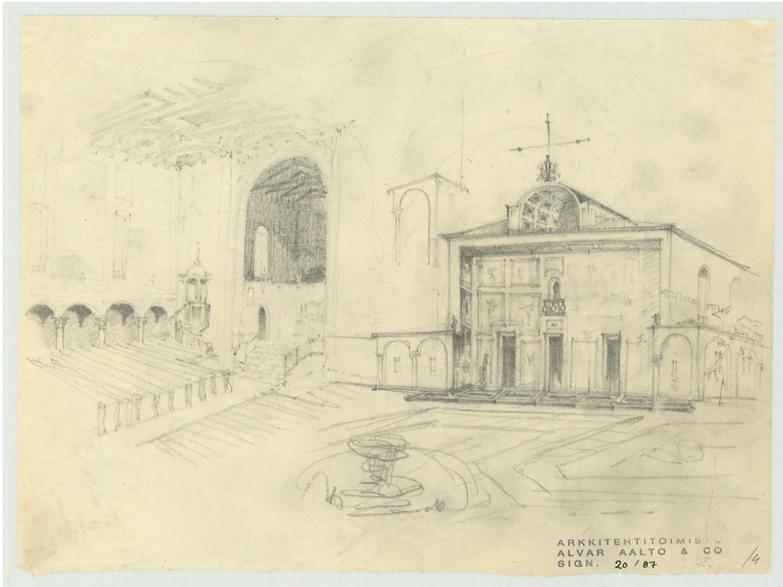


Fig. 7. Schizzi dal sapore italiano per la nuova chiesa di Jämsä rimasta irrealizzata (1925) (Alvar Aalto -museo)

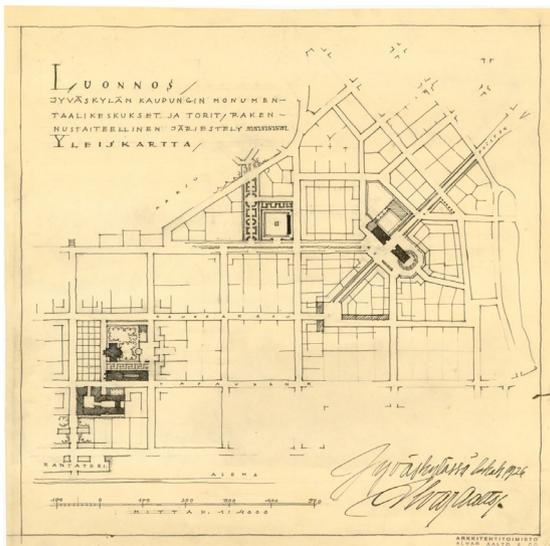


Fig. 8. Piano urbanistico per il nuovo centro monumentale di Jyväskylä (1926) (Alvar Aalto -museo)



Fig. 9. Scorcio del Municipio finlandese di Säynätsalo (1952) (Fda)

Filippo Comisi

Il viaggio della prima ambasciata giapponese presso la Santa Sede (1582-1590). Alcuni documenti dall'Archivio di Stato di Massa

Sulla scorta di una nutrita documentazione, questo studio si pone lo scopo di restituire un'immagine, quanto più esaustiva possibile, dell'incredibile viaggio della cosiddetta *Tenshō shōnen shisetsu* (La missione dei giovani dell'era Tenshō): la prima ambasciata giapponese presso la Santa Sede.

Nel 1579 arrivava in Giappone il gesuita Alessandro Valignano (1539-1606), che, percependo fin da subito l'alta cultura di quella terra, maturò ben presto la decisione di organizzare un'ambasciata che conducesse in Europa e in Italia quattro nobili giapponesi convertiti al cristianesimo¹.

Essa aveva un duplice scopo: far avvicinare il Giappone all'Occidente, impressionando i popoli europei per la cultura degli orientali, e ottenere dal papa il monopolio per la Compagnia di Gesù sulle missioni in Giappone, oltre ad un consistente aiuto finanziario.

¹ *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam Rebusque in Europa ac toto itinere animaduersis Dialogus ex ephemeride ipsorum legatorum collectus et in sermonem latinum versus ab Eduardo de Sande sacerdote Societatis Iesu*, In Macaensi portu Sinici regni, in domo Societatis Iesu, anno 1590 (rist. anast.: Tokyo, Tōyō Bunko, 1935; d'ora in poi *De Missione*); A. Valignano, *Dialogo sulla missione degli ambasciatori giapponesi alla curia romana e sulle cose osservate in Europa e durante tutto il viaggio basato sul diario degli ambasciatori e tradotto in latino da Duarte de Sande, sacerdote della Compagnia di Gesù*, a cura di M. Di Russo, tr. P.A. Airoidi, presentazione D. Maraini, Firenze, Olschki, 2016 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie 1, Storia, letteratura, paleografia, 450).

L'ambasciata si compose di quattro nobili giovani giapponesi: Itō Sukemasu Mansho (1570-1612), battezzato col nome di Mancio, pronipote del *daimyō* di Hyūga e parente di Francesco (1530-1587) quello di Bungo; Chijiwa Seizaemon Michele (1569-1633), cugino del *daimyō* di Arima, Joao Protasio (?-1612), e nipote di Bartolomeo (1532-1587), signore di Ōmura; Hara Martino (1569-1629) e Nakaura Jingorō Giuliano (1568-1633), tutti di 13 anni.

I quattro partirono la sera del 20 febbraio 1582 dal porto di Nagasaki, accompagnati dai Padri Valignano e Diego de Mesquita (1551-1614). Si tralascia il racconto delle vicende del viaggio, eccetto il fatto che, giunti a Goa, il Valignano fu costretto ad affidare il gruppo al de Mesquita, avendo trovato al suo arrivo la nomina a Provinciale delle Indie. L'11 agosto i giapponesi approdarono nel porto di Lisbona. Si omettono, per brevità, le vicende che ebbero luogo in Portogallo e in Spagna², tuttavia si deve sottolineare l'impatto che i forestieri ebbero agli occhi degli europei: il loro aspetto è descritto dalle cronache in maniera poco entusiastica. Urbano Monte che li incontrò a Milano così si esprime: «hanno il corpo di statura piccola [...] di colore olivastro, hanno gli occhi piccoli, le palpebre grosse, il naso largo nel fine, ma di aspetto che non ha niente del Barbaro»³, del tutto negativa è invece la descrizione di Marcantonio Tolomei che li definisce «bigi et piccolissimi [...] bruttissimi»⁴, così come poco edificante è la descrizione del fiorentino Francesco Settmani che scrive: «La loro faccia è stacciata et similmente il naso; la testa piccola, e la loro carnagione è pallida e smorticcia»⁵. Un'idea del

² D. Bartoli, *Ambasceria dei re giapponesi al Sommo Pontefice*, estratta dal Libro I delle Opere sul Giappone del padre D. Bartoli, Napoli, Marotta e Vanspardoch/ Andrea Festa, 1851 [1833¹], pp. 150-158.

³ U. Monte, *Compendio storico delle cose più notabili di Milano ed in specie della famiglia Monti, dal 1585 al 1587*, 4 voll., Biblioteca Ambrosiana di Milano, P 251 sup., ff. 64r-91v. La parte dedicata alla missione è nel vol. IV, pubblicata in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone, Testimonianze della Prima Missione Giapponese in Italia*, Milano, Diapress, 1990, pp. 111-176.

⁴ G. Sanesi, *I Principi Giapponesi a Siena nel 1585*, «Buletтино senese di storia patria», I, 1894, pp. 124-130.

⁵ Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Misc. Med.*, ms 129, edito in G. Berchet, *Le antiche ambasciate giapponesi in Italia*, Venezia, Visentini, 1877, pp. 53-54, col titolo di *Cronaca inedita del Settmani*.

loro aspetto è resa dalle immagini anonime di due cinquecentine di Benacci⁶; dai ritratti del *Compendio storico* del Monte⁷; da un affresco monocromo, attribuito ad Alessandro Maganza (1556-1632), nel Teatro Olimpico di Vicenza; da un dipinto presso l'Università Gregoriana e da un affresco presso il Casino dell'Aurora di Villa Ludovisi a Roma⁸.

L'ambasciata, quindi, dopo tre anni e dieci giorni, il 1° marzo del 1585, giunse nel porto di Livorno⁹. I giapponesi furono ricevuti a Pisa dal Granduca di Toscana, Francesco I de' Medici (1541-1587), visitarono il duomo della città e, il 7 marzo, partirono alla volta di Firenze¹⁰. Qui si trattennero fino al 13 del mese, ospiti in Palazzo Vecchio. Secondo le fonti¹¹ il gruppo

⁶ *Avisi Venuti Novamente da Roma delli XXIII di Marzo M D LXXXV*, in Bologna, per Alessandro Benacci [1585], stampato anche a Milano, per Pacifico Pontio [1585]; *Breve Raguaglio dell'isola del Giappone, Et di questi Signori, che di là son venuti à dar obedientia alla Santità di N.S. Papa Gregorio XIII*, in Bologna per Alessandro Benacci, 1585, ristampato anche a Modena [1585].

⁷ Tre ritratti simili sono stampati a Milano il 23 agosto 1585 da Bartolomeo Minolo. Uno successivo del 1586 stampato da Michael Mauer a Augsburg, con descrizione in tedesco. Due disegni poi ritraggono Mancio e Mesquita, ora conservati al Nagasaki Museum of History and Culture, rinvenuti nel 2006 nella biblioteca Boncompagni a Roma.

⁸ Archivio Digitale Boncompagni Ludovisi, *Rediscovered Gagliardi fresco cycle in Villa Aurora prompts blanket press coverage in Japan; Dr. Mayu Fujikawa explains why*, [23/08/2016] <<https://villaludovisi.org/2016/08/23/rediscovered-gagliardi-fresco-cycle-in-villa-aurora-prompts-blanket-press-coverage-in-japan-dr-mayu-fujikawa-explains-why/>>.

⁹ *De Missione*, Colloquio XX.

¹⁰ ASF, *Misc. Med.*, Filza 295, ins. 9, cc. 1-2, lettera di Raffaello de' Medici ad Anton Serguidi, 8 marzo 1584.

¹¹ L'arrivo dei giapponesi è descritto ASF, *Ricevimento delli Ambasciatori Giapponesi in Firenze 1585 - Lettere al segretario Serguidi*, *Misc. Med.*, Filza 295, ins. 9, cc. 1-9; ivi, Lettera di Giovanni Battista da Cerreto, *Ricevimento delli Ambasciatori*, *Misc. Med.*, Filza 95, ins. 9, f. 5r-v. L'avvenimento è trattato anche in A. Lapini, *Croniche della città di Firenze*, ASF, ms 121, cc.162v-164r, 167r (edito in *Diario fiorentini di Agostino Lapini dal 250 al 1596*, a cura di G.O. Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900, pp. 240-241 e Y. Gunji, *Dall'isola del Giapan. La prima giapponese in occidente*, Milano, Unicopli, 1985, pp. 169-171). Si vedano anche: *Breve ragguaglio dell'Isola del Giappone*, a stanza di Girolamo Mangini, 1585 e *Breve relatione del consistoro publico*, in Firenze, dalle Scalee di Badia, 1585. Sulla visita cfr. L. Fróis, *Kulturgegensätze Europa-Japan (1585). Tratado em que se contem muito susinta e abreviadamente algunas contradicoes e diferenças de costumes antre a gente de Europa e esta provincia de Japaõ*, Tōkyō, Sophia University, 1955; F. Boncompagni Ludovisi, *Le prime due ambasciate dei giapponesi a Roma (1585-1615)*, Roma, per Forzani & Comp. Tip. del Senato, 1904, p. 35; *De Missione*, cit., Colloquio XXI; G.

visitò vari luoghi tra cui s. Maria del Fiore, Palazzo Pitti, le ville di Castello e di Pratolino.

I giapponesi, poi, visitarono Siena¹² e da qui ripartirono, avendo trovato a S. Quirico d'Orcia un messo papale che li pregava di affrettarsi¹³. Entrarono nello Stato Pontificio, passando per Acquapendente¹⁴, e continuarono il viaggio attraverso Bolsena, pranzarono a Montefiascone¹⁵ e soggiornarono a Bagnaia.

Infine giunsero a Viterbo, dove ammirarono molte reliquie¹⁶. Ripartirono il 21 marzo, e dopo una breve sosta a Caprarola nella villa del cardinal Alessandro Farnese (1519-1589), il corteo giunse alle porte di Roma.

Il dì seguente avvenne l'entrata del corteo: i giovani¹⁷ furono ricevuti nella Sala Regia in Concistoro¹⁸, assistettero ai funerali del papa e all'elezione al soglio di Sisto V (1520-1590), inoltre presero parte alla processione in Laterano, la cui memoria rimane in un affresco di Giovanni Guerra (1544-1618) e Cesare Nebbia (1536-1614) nel salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana; furono nominati Cavalieri dello Speron d'Oro,

Malena, *Gli esordi della cristianità in Giappone e della letteratura sul Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, 2 voll., Roma-Napoli, ILSAO, 2003, vol. I, pp. 27-28.

¹² Sanesi, *I principi*, cit., p. 125; Boncompagni Ludovisi, *Le prime due ambasciate*, cit. p. 36.

¹³ Gunji, *Dall'isola del Giapan*, cit., *passim*; *De Missione*, cit., Colloquio XXI.

¹⁴ D. Sadun, *Un documento inedito relativo all'ambasceria giapponese del 1585*, in *Atti del XVIII Convegno di studi Giapponesi (Merano, 27-30 ottobre 1994)*, Venezia, Aistugia, 1995, pp. 361-378.

¹⁵ Passaggio narrato dal notaio Manilio Rosselli, cfr. E. Angelucci, *I giapponesi a Montefiascone nel 1585*, «Biblioteca e Società», XV, 1984, pp. 83-84.

¹⁶ *De Missione*, cit., Colloquio XXI.

¹⁷ Per le descrizioni degli abiti cfr. P. Meietto, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi venuti a dare obediienza à Sua Santità l'Anno 1585 all'Eccell. sig. Girolamo Mercuriale*, Venezia, Paolo Meietto, 1585.

¹⁸ A papa Gregorio XIII i giapponesi fecero dono di alcuni oggetti, tra cui un paravento dorato, cfr. *Carta Annua do Japão de 1582, para Reverendo Padre General da Companhia de Iesus, escrita polo Padre Luís Froes em Cochinço, aos Outubro de 1582*, in «*Cartas do Japão*,» II, ff. 37-38, Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI) Roma; Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 57 (tratto dalla *Relatione* del Benacci); P. Cavaliere, *Azuchi-jō no zu byōbu. Il paravento dipinto raffigurante il castello di Azuchi*, in *Atti del XXXI Convegno di studi sul Giappone*, Venezia, Tip. cartotecnica veneziana, 2008, pp. 133-148.

nonché cittadini e patrizi di Roma. Si trattennero a Roma dal 23 marzo al 3 giugno¹⁹.

Tanta e tale risonanza ebbe la visita degli ambasciatori che Gregorio XIII (1502-1585) ordinò la stampa degli atti del Conclistorio; del resto la missione aveva luogo in pieno clima di controriforma, pertanto l'atto di "sottomissione" di questi principi lontani era segno di indubbio prestigio per la Santa Sede che, dal canto proprio, additava i sovrani dissidenti d'Europa²⁰.

Il 3 giugno l'ambasceria riprendeva il viaggio, passando per Civita Castellana, Narni, Terni, Spoleto²¹, Montefalco, Foligno²², Assisi e Perugia²³, dove restò tre giorni. Poi la legazione attraversò Camerino²⁴, Tolentino, Macerata e Recanati,

¹⁹ Per le vicende romane cfr. i Colloqui XXII, XXIII, XXIV, XXVI del *De Missione*; G. Gualtieri, *Relationi della venuta de gli ambasciatori Giapponesi à Roma sino alla partita di Lisbona*, per Francesco Zanetti, Roma 1586, p. 6 (stampato anche a Venezia, Appresso I Gioliti, 1586; ristampato in Milano per Pacifico Pontio, 1587).

²⁰ Per un repertorio bibliografico sulle opere stampate cfr. A. Boscaro, *Sixteenth Century European Printed Works on the First Japanese Mission to Europe*, Leiden, Brill, 1973.

²¹ Archivio di Stato di Spoleto, Comune di Spoleto, Lettere al Comune, b. 98, ad annum (28 gennaio 1586, 1° febbraio 1586), i priori di Foligno chiedono ragguglio delle spese sostenute per ospitare i giapponesi, pubblicate in C. Pelliccia, *Japan Meets the West: New Documents about the First Japanese Embassy to Italy (1585)*, «Analele Facultății de Limbi și Literaturi Străine», XVIII, 1, 2018, pp. 104-123.

²² Archivio di Stato di Foligno, Archivio Priorale, b. 535. «Lunga lista delle spese fatte dall'illustre signor Vincenzo Stampa Governatore di Foligno» per gli ambasciatori tra l'8 e il 12 giugno.

²³ L'accoglienza perugina è descritta in una lettera inedita del 17 giugno 1585 di un gesuita, forse Sabatino Baldassarre (Archivum Romanum Societatis Iesu, *De Legatione Iaponica (1582)*, Ital. 159, ff. 51r). Si veda anche F. Briganti, *Principi giapponesi a Perugia e Foligno*, «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», X, 3, 1904, pp. 485-492, dove si pubblicano gli Annali decemvirali e la *Cronaca di Perugia di Gio. Battista Crispolti dall'anno 1578 al 1586*, edito anche in A. Fabretti (a cura di), *Cronache della città di Perugia*, 5 voll., Torino, Coi tipi privati dell'editore, 1887-1894, vol. IV, pp. 135-136.

²⁴ Sezione Archivio di Stato di Camerino, Comunale Camerino, Ordini e mandati di pagamento, K2, 1585-1587, c. n.n. r/v; Ivi, Atti dei consigli o riformanze, A 17, 1584-1585, f. 646 in cui Michele Bonelli (1541-1598) esorta il governatore ad accogliere la legazione. Doc. pubblicato in C. Pelliccia, «E sono venuti a rendere ubbidienza a Sua Santità»: *viaggiatori giapponesi a Roma nel 1585*, in *Il viaggio e l'Europa: incontri e movimenti da, verso, entro lo spazio europeo*, a cura di R. Caldarelli, A. Boccolini, Viterbo, Sette Città, 2018, pp. 226-227.

giungendo, il 12 giugno, a Loreto. Qui il gruppo visitò la sacra casa della Vergine e poi ripartì diretto a Venezia, attraversando Ancona²⁵, Senigallia, Fano²⁶ e Pesaro, dove pernottarono presso il duca di Urbino, Francesco Maria II Della Rovere (1549-1631). Il viaggio proseguì attraverso Rimini²⁷, Cesena²⁸, Forlì²⁹ e Imola, dove gli orientali lasciarono testimonianza del loro passaggio con un ringraziamento in caratteri giapponesi³⁰. Il 18 giugno entrarono a Bologna, dove, tra le cose vedute, furono colpiti dalla reliquia di S. Caterina de' Vigri, assisa in trono. Dal

²⁵ Archivio di Stato di Ancona, Archivio Comunale di Ancona – Antico regime, Sez. I, Consigli n. 57, f. 5; Ivi, Archivio Comunale di Ancona – Antico regime, Sez. I, Minutari e squarci dei Consigli n. 18, quint. n. 5, c.s.n, pubblicati in Pelliccia, *Japan Meets*, cit.

²⁶ Sezione Archivio di Stato di Fano, Antico Archivio Comunale III, Referendaria, 123, f. 188; Ivi, Depositaria, 203, f. 116, cfr. Pelliccia, *Japan Meets*, cit.

²⁷ Del passaggio per Rimini riferisce il medico Matteo Bruni nel suo *Diario (1571-1595)*, presso la Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini (Sc-Ms 80, ff. 76r-77r), ricorda l'epigrafe murata sotto il loggiato dell'Arengo, oggi nel magazzino dei Musei Comunali.

²⁸ Archivio di Stato di Cesena, Comune di Cesena (preunitario), Lettere al Comune, 1584-1590, b. 338, 23 marzo 1585, lettera di Nicola Aldini con la descrizione dei giovani, cfr. Pelliccia, *Japan Meets*, cit.

²⁹ Archivio di Stato di Forlì, Archivio storico del Comune di Forlì, Consigli generali e segreti, vol. n. 54/59, adunanza del 17 giugno 1585, si pone ai voti l'accoglienza dell'ambasciata; ivi, Amministrazione del Regolatore, 1585, registro n. 664, carte relative alle spese, cfr. Pelliccia, *Japan Meets*, cit.

³⁰ Archivio Storico Comunale di Imola, Campioni, n. XXIII, f. 148 bis.

22 al 25 giugno si trattennero a Ferrara³¹, ricevuti da Alfonso II d'Este (1533-1618)³².

Da qui, a bordo del Bucintoro³³, i giapponesi toccarono Chioggia³⁴ e il dì seguente, accolti da colpi di cannone nei pressi dell'isola di s. Giorgio, entrarono a Venezia. Fecero visita al Doge, Nicolò da Ponte (1491-1585)³⁵, cui donarono un abito giap-

³¹ Archivio di Stato di Modena (ASMo), *Cancellaria, Particolari*, b. 929, Lettera di Filippo Montecatini al cardinale Luigi d'Este a Roma, Ferrara 26 giugno 1585; ASMo, *Camera marchionale, Amministrazione della Casa: Libro di cucina e dispensa e Libro di spenderia*, 2325 giugno 1585, lista di spese, pubblicato in L. Beretta, *Giugno 1585: un'ambasceria giapponese a Ferrara*, «Bollettino della Ferrariae Decus», XXIII, 2006, pp. 227-237. Si veda anche un carteggio tra Mancio e il duca: T. Iannello, *Una legazione giapponese alla corte di Alfonso II d'Este (22-25 giugno 1585): documenti e testimonianze*, «Il Giappone», LI, 2013, pp. 29-50. Nella prima lettera, Mancio ringraziava il Duca per l'ospitalità (ASMo, *Cancellaria, Sezione estero: Carteggio con principi esteri, infra*, b. 1757, 3 luglio 1585, distrutta ma pubblicata in Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 73 e in G. Sorge, *Il cristianesimo in Giappone e il De Missione*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 79-80). Nella seconda il Duca risponde (ASMo, *Cancellaria, Sezione estero: Carteggio con principi esteri*, b. 1612, 20 luglio 1585); a questa fa seguito la lettera di Mancio spedita da Barcellona (ASMo, *Cancellaria, Sezione estero: Carteggio con principi esteri*, b. 1757, 16 agosto 1585); nell'ultima, da Lisbona appena prima della partenza, Mancio si congeda (ASMo, *Cancellaria, Sezione estero: Carteggi con principi esteri*, b. 1757, 16 marzo 1586). Si vedano anche Gualtieri, *Relazioni*, cit., p. 114 ss.; ASMo, *Cancellaria, Particolari*, b. 414, Lettera di Leonardo Conosciuti al cardinale d'Este, 25 giugno 1585, ff. 1r-2r.

³² T. Iannello, *L'Indiani gionsero qui sabato'. Riflessi ferraresi della prima missione giapponese alla Santa Sede (1585)*, «Annali online dell'Università di Ferrara-Lettere», VII, 1, 2012, pp. 339-356. Sul passaggio si vedano: M. Savonarola, *Cronache di Ferrara*, f. 78 v, in Biblioteca Ariosteia, Ferrara, fondo Antonelli ms 485 e Giovanni Maria di Massa, *Memorie di Ferrara (1582-1585)*, in Archivio Apostolico Vaticano, Arm. XLVII 22, pubblicato in M. Provasi (a cura di), *Deputazione provinciale ferrarese di storia patria*, Ferrara, Serie Monumenti XVII, 2004. Si vedano anche: G. Sardi, *Libro delle historie ferraresi del sig. Gasparo Sardi. Con una nuova aggiunta del medesimo Autore. Aggiuntivi di più quattro Libri del Sig. Dottore Faustini sino alla devolutione del ducato di Ferrara alla Santa Sede*, Ferrara, Giuseppe Gironi, 1646; A. Frizzi, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma, Reale Stamperia, 1779; Id., *Memorie per la storia di Ferrara. Raccolte da Antonio Frizzi con giunte e note del Conte Avv. Camillo Laderchi*, Abram Ferrara, Servadio, 1848 [1847¹].

³³ Gualtieri, *Relazioni*, cit., p. 81.

³⁴ Al podestà fu raccomandato dal Senato di Venezia di «incontrarli con segni di molto honore», cfr. A. Boscaro, *Manoscritto inedito nella Biblioteca Marciana di Venezia relativo all'Ambasciata Giapponese del 1585*, «Il Giappone», VII, 1967, p. 33, n. 48.

³⁵ L'udienza solenne con l'elenco dei doni è in Archivio di Stato di Venezia (ASV), Collegio, *Esposizioni principi*, f. 5, 28 giugno 1585.

ponese completo³⁶, e furono coinvolti in numerose attività³⁷, tra cui la processione di S. Marco organizzata in loro onore³⁸. Tra i luoghi visitati spiccano S. Marco, il palazzo Ducale, l'Arsenale e Murano. Oltre ai numerosi documenti³⁹, il loro passaggio è testimoniato da una lapide incisa in memoria della visita fatta alla Scuola di s. Maria della Carità⁴⁰ e da un ritratto⁴¹ di Mancio, attribuito a Domenico Tintoretto⁴².

Prima di partire⁴³ dalla laguna essi ricevettero in dono due grandi casse con oggetti in vetro, specchi e tessuti⁴⁴. L'ambasciata ripartì per Padova, dove si trattenne due giorni, e approdò a Vicenza⁴⁵, qui prese parte ad una rappresentazione nel Teatro

³⁶ Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 76, cita una deliberazione del senato che destinava i doni alla Sala del consiglio dei X (ASV, *Senato, deliberazioni segrete*, r. 85, f. 44r). Si veda anche: A. Boscaro, *La visita a Venezia della prima Ambasciata giapponese in Europa*, «Il Giappone», V, 1965, pp. 19-32; Ead., *Giapponesi a Venezia nel 1585, Venezia e l'Oriente*, Atti del XXV Corso internazionale di alta cultura (Venezia, 27 agosto-17 settembre 1983), a cura di L. Lanciotti, Firenze, Olschki, 1987, pp. 409-429.

³⁷ *De Missione*, colloqui XVII-XXIX.

³⁸ La processione è descritta dal notaio Doglioni: F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663*, in Venezia, Appresso Stefano Curti, 1663, pp. 457-466.

³⁹ Boscaro, *La visita a Venezia*, cit., pp. 19-32; Ead., *Manoscritto inedito nella Biblioteca Marciana di Venezia relativo all'Ambasciata Giapponese del 1585*, «Il Giappone», VII, 1967, pp. 9-39.

⁴⁰ La lapide è oggi nel cortile del Seminario Patriarcale alla Salute, il testo è pubblicato in Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 78.

⁴¹ Notizie sulla commissione dei dipinti sono in Gualtieri, *Relazioni*, cit., pp. 125-126; Bartoli, *Ambasciata*, cit., p. 92; Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 76; P. Di Rico, *L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, in *Aldèbaran II. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona, Scripta Edizioni, 2014, pp. 83-94; Boncompagni Ludovisi, *Le prime due ambasciate*, cit., pp. 60-61, n. 2.

⁴² Il ritratto, scoperto nel 2008, è stato donato alla fondazione Trivulzio. Il quadro commissionato a Jacopo Tintoretto, nel 1585, e realizzato dal figlio del suddetto, fu acquistato dallo spagnolo Gaspar Méndez de Haro, marchese del Carpio, che lo vendette al banchiere fiorentino Giovanni Francesco del Rosso, che a sua volta lo cedette ai fiorentini Rinucci. Nel 1831 Marianna Rinucci sposò Giorgio Teodoro Trivulzio, avendo in dote il quadro.

⁴³ La partenza dei giapponesi fu preceduta da un dispaccio del Senato: ASV, *Senato, deliberazioni Terra*, f. 94, 4 luglio 1585.

⁴⁴ La lista dei doni è in Bartoli, *Ambasciata*, cit., p. 92, si vedano anche Gualtieri, *Relazioni*, cit., p. 126; Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 77; Archivum Romanum Societatis Iesu, *Relatione della ricevuta*, Ital. 159, f. 63r.

⁴⁵ Biblioteca Bertoliana di Vicenza, *Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno*

Olimpico. A Verona visitò l'Arena e, dopo due giorni, incontrò a Villafranca, Muzio Gonzaga, che in nome del duca di Mantova l'invitò a varcare il confine⁴⁶. I giapponesi soggiornarono nella Reggia dei Gonzaga⁴⁷ e per ringraziare dell'ospitalità Mancio scrisse una lettera in giapponese al principe Vincenzo (1562-1612)⁴⁸. I quattro passarono, quindi, per Cremona e transitarono per Lodi⁴⁹. A Milano stettero otto giorni⁵⁰, videro il duomo, la fortezza ed altri luoghi, in seguito vennero informati da Genova che le navi su cui si sarebbero dovuti imbarcare erano pronte.

Il gruppo ripartì, e dopo una sosta al monastero dei certosini a Pavia⁵¹, il giorno seguente giunse a Tortona. Prossimo oramai alla partenza, passando per Novi Ligure, Gavi e Voltaggio, il 5 agosto arrivò a Genova⁵². Nella Superba fu abbondantemente

1584 sino tutto 1595, A.O. (Accademia Olimpica) b. 2, fasc. 13-Libro marcato O, ff. 13-14; Bartolomeo Ziggioni, *Accademia Olimpica*, Ms. 2916, ff. 55-56; ivi, L. Pagello, Ms. 171, ff. 47-50v, cfr. Pelliccia, *Japan Meets*, cit.

⁴⁶ Il duca di Mantova aveva già invitato i giapponesi. Camillo Capilupi in una lettera del 9 maggio riferiva dell'invito del duca Guglielmo: Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 937, ff. 305v-306r.

⁴⁷ Presso il monastero di S. Benedetto in Polirone venne realizzata una lapide marmorea, oggi conservata presso il Museo Civico Polironiano.

⁴⁸ Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 1703, 2 agosto 1585. Per il testo cfr. Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., p. 87.

⁴⁹ Archivio Storico Diocesano di Lodi, Fondo del Capitolo, cartella n. 8, *Liber reddituum et expensarum reverendi Capituli et Sacrae Cathedralis ecclesiae Laudensis pro anno 1583 et 1584 et 1585. Canonici Francinetti sindici. Sig. V*, si citano le spese fatte per appurare la cattedrale in occasione della visita dei giapponesi, cfr. Pelliccia, *Japan Meets*, cit.

⁵⁰ Per le fonti milanesi cfr. R. Marangoni, 'L'istesso giorno memorabile': sguardi incrociati fra Milano e il Giappone a partire dal 1585, in *Milano, l'Ambrosiana e la conoscenza di nuovi mondi (secoli XVII-XVIII)*, Atti del Convegno, a cura di M. Catto, G. Signorotto, Milano, Biblioteca Ambrosiana - Roma, Bulzoni, 2015 (Studia Borromaeica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna, 28), pp. 281-305; B. Gutierrez, *La prima ambasceria giapponese in Italia, dall'ignota cronaca di un diarista e cosmografo milanese del XVI secolo*, Cronaca di Urbano Monte, Milano, Stab. tipo-lit. Perego, 1938.

⁵¹ A testimonianza del passaggio rimangono due lettere inviate dai Decurioni di Pavia all'Oratore: Archivio Storico Comunale di Pavia, *Fondo manoscritti*, 30 luglio 1585 e 6 agosto 1585, pp. 835, 836.

⁵² A Genova fu ristampata una *Breve relatione del concistoro publico. Dato a gli ambasciatori Giapponesi dalla santità di Papa Gregorio XIII in Roma, il dì 23 di marzo 1585*, in Genova, 1585.

festeggiato⁵³, come testimoniano gli estratti del Manuale del Senato⁵⁴.

Fra gli illustri personaggi qui incontrati, i principi giapponesi conobbero Alberico I Cybo Malaspina (1534-1623), Principe di Massa e Marchese di Carrara. Presso l'Archivio di Stato di Massa si conservano, infatti, due preziose lettere, ignorate dagli specialisti⁵⁵, che documentano l'incontro:

- 1) *Copia di l.ra scritta da S Ecc.^a sotto li 28 Ap.le 1594 Al S.^r D. Mantio al Chiapone*, nei *Copialettere di Alberico I 1573-1612*, b. 271, f. 106rv (Fig. 1);
- 2) Lettera di Carlo Spinola *Dal Giappone* indirizzata *All'Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} Sig.^{re}, il Sig.^{re} Alb.^{co} Cybo Principe del Sacro Impero, et di Massa*, 12 novembre 1618, nel *Carteggio Originale dei Cybo lettere ad Alberico I 1617-1619*, N. 301, c.s.⁵⁶ (Figg. 2-3).

Nella prima lettera il principe, rivolgendosi a Mancio, si congratula per il fatto che «habbia voluto donarsi in tutto e per tutto al servizio di Sua Divina Maestà». Nella seconda lettera è Carlo d'Ottaviano Spinola (1564-1622) che risponde dal Giap-

⁵³ *De Missione*, cit., Colloquio XXX.

⁵⁴ Archivio di Stato di Genova, *Manuale del senato ad Annum*, 1585 die XVII julii; die XXVI julii; die XXXI julii; die secunda augusti; die IV septembris. Per i testi cfr. Berchet, *Le antiche ambasciate*, cit., pp. 88-90.

⁵⁵ F. Comisi, *Il Viaggio della prima ambasciata giapponese presso la Santa Sede (1582-1590). Percorsi e nuovi documenti dall'Archivio di Stato di Massa*, «Studia Ligustica», X, 2019, pp. 1-35; Id., *La prima ambasciata giapponese presso la Santa Sede (1582-1590): due documenti dall'Archivio di Stato di Massa*, «Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», XLI, 2019, pp. 425-458.

⁵⁶ Le lettere sono state trascritte, parzialmente ed erroneamente, da parte di G. Sforza, che non essendo informato della vicenda storica pubblicò i documenti non contestualizzandoli e non comprendendone l'importanza (G. Sforza, *Le relazioni di Alberico I Cybo Malaspina principe di Massa con l'Algeria, il Fez, la Persia, l'Inghilterra, la Cina e il Giappone*, «Giornale storico e letterario della Liguria», IV, 1903, pp. 151-152; Id., *Lettera inedita del beato Carlo Spinola ad Alberico I Cybo-Malaspina, principe di Massa*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIII, 1891, pp. 701-714). Si è ritenuto, quindi, che la pubblicazione ad opera dell'autore, avvenuta dopo più di un secolo da quella dello Sforza, potesse essere ritenuta pressoché inedita, pur non ignorando i contributi dell'erudito, come affermato in D. Massarella, *Japanese Travellers in Sixteenth Century Europe: a Dialogue Concerning the Mission of the Japanese Ambassadors to the Roman Curia (1590): Some New Source Material*, «The Journal of Hakluyt Society», April 2020, pp. 1-5.



Fig. 1. 'Copia di l.ra scritta da S Ecc.^a sotto li 28 Ap.le 1594 Al S.^r D. Mantio al Chiapone', Archivio di Stato di Massa, *Copialettere di Alberico I 1573-1612*, b. 271, ff. 106r-106v

pone ad Alberico, affermando che «Fra le lettere che d'Europa gionsero ve ne fù una di V. Ecc.^a di 26 di Dicembre di 615, per il P.^{re} Mantis» che «essendo passato a miglior vita sei anno sono, il P.^{re} Visitatore di questa Provin.^a ha ordinato a me come paesano di V. Ecc.^a che gli risponda», dando poi qualche notizia sui trascorsi di Mancio, informava che era divenuto «religioso nella nostra Compag.^a». Tiene poi lo Spinola ad informare sua Eccellenza della difficile situazione in cui versavano i cristiani in Giappone: «La persecuzione che 4 anni fa cominciò contra li Christiani il Rè universale di queste isole⁵⁷ destruendo tutte le chiese, et buttando tutti li predicatori dell'Evangelio fuera del Giappone, eccetto alcuni che vi restammo nascosti con evidente pericolo della vita, va continuando il Prencime suo figlio⁵⁸ di modo che in puochi anni questa novella Chiesa ha dato buono numero di gloriosi Martyri»⁵⁹, anche lo Spinola fu arrestato il

⁵⁷ Probabilmente lo *shōgun* Tokugawa Ieyasu (1543-1616).

⁵⁸ Tokugawa Hidetada (1579-1632).

⁵⁹ Esiste una lettera dello Spinola, in fase di studio, cfr. Archivio di Stato di

16 dicembre 1618 e, condotto a Nagasaki, il 10 settembre 1622 fu arso vivo.

Per quanto riguarda il viaggio di ritorno degli ambasciatori, esso non fu meno gravoso di quello d'andata. Il 3 marzo 1591, insieme a Valignano, furono ricevuti da Hideyoshi⁶⁰ e, malgrado i rovesci della fortuna, i giovani mantennero il loro proposito di divenire apostoli della nuova fede⁶¹.

Se quindi l'ambasceria contribuì enormemente a far conoscere l'Europa al Giappone, ancor più fece conoscere il Giappone agli europei, risultato che Valignano di certo non si attendeva. Il leggendario Zipangu di Marco Polo prendeva così forma, uscendo da quella narrazione fantasiosa e acquistando confini geografici precisi, nel 1595, infatti, nella ristampa del *Theatrum* di Ortelio il paese appare finalmente in una tavola a sé stante. Come ha ricordato Fosco Maraini «da questo punto in poi possiamo veramente parlare di una scoperta del Giappone in Italia»⁶².

Bibliografia

- Berchet G., *Documenti del saggio storico sulle antiche ambasciate giapponesi in Italia*, «Archivio Veneto», XIV, 1877, pp. 150-203
- Boncompagni Ludovisi F., *Le prime due ambasciate dei giapponesi a Roma (1585-1615). Con nuovi documenti*, Roma, per Forzani & Comp. tipografi del Senato, 1904

Massa, Negozi dello Stato e della Casa 1553-1796, b. 120, fasc. 35. La lettera originale è segnalata in F.A. Spinola, *Vita del padre Carlo Spinola della Compagnia di Giesù morto per la santa fede nel Giappone*, Roma, per gli eredi del Corbelletti, 1671, p. 166.

⁶⁰ D. Bartoli, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù*, 9 voll., Firenze, per Simone Birindelli, I.2: *Il Giappone. Seconda parte dell'Asia descritta dal P. Daniello Bartoli*, Firenze, per Simone Birindelli, 1830 [1660¹], pp. 367-368.

⁶¹ Archivum Romanum Societatis Iesu, *Jap.-Sin.*, 12 I, ff. 178r-179v, 3^a via. Per la documentazione dell'Archivum cfr. C. Pelliccia, *La Prima Ambasceria giapponese in Italia nel 1585: relazioni e lettere di viaggio nell'Archivum Romanum Societatis Iesu*, tesi di dottorato in Storia e cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna, ciclo XXVIII, supervisore di tesi Mariagrazia Russo, coordinatore Gaetano Platania, Università della Tuscia di Viterbo, 2016.

⁶² Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia, Italia-Giappone 450 anni*, cit., pp. 3-12.

- Boscaro A., *La 'fortuna' della visita in Italia*, in *La Scoperta e il suo Doppio. Mostra Commemorativa della prima missione giapponese in Italia*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Marciana, maggio 1985), Moncalieri, Centro Universitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1985, pp. 39-43
- De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam Rebusque in Europa ac toto itinere animaduersis Dialogus ex ephemeride ipsorum legatorum collectus et in sermonem latinum versus ab Eduardo de Sande sacerdote Societatis Iesu*, In Macaensi portu Sinici regni, in domo Societatis Iesu, anno 1590 (rist. anast.: Tokyo, Tōyō Bunko, 1935, con una introduzione di H. Iwai)
- Gualtieri G., *Relazioni della venuta de gli ambasciatori Giaponesi à Roma sino alla partita di Lisbona. Con le accoglienze fatte loro da tutti i principi Christiani, per dove sono passati. Raccolte da Guido Gualtieri*, In Roma, Per Francesco Zanetti, 1586
- De Sande E., Massarella D. (ed. by), *Japanese Travellers in the Sixteenth-Century Europe: a Dialogue Concerning the Mission of the Japanese Ambassadors to the Roman Curia (1590)*, tr. J.F. Moran, London, The Hakluyt Society, 2012
- Massarella D., *Japanese Travellers in Sixteenth Century Europe: a Dialogue Concerning the Mission of the Japanese Ambassadors to the Roman Curia (1590): Some New Source Material*, «The Journal of Hakluyt Society», April 2020, pp. 1-5
- Pelliccia C., *La Prima Ambasceria giapponese in Italia nel 1585: relazioni e lettere di viaggio nell'Archivum Romanum Societatis Iesu*, tesi di dottorato in Storia e cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna, ciclo XXVIII, supervisore di tesi Mariagrazia Russo, coordinatore Gaetano Platania, Università della Tuscia di Viterbo, 2016
- Sforza G., *Le relazioni di Alberico I Cibo Malaspina principe di Massa con l'Algeria, il Fez, la Persia, l'Inghilterra, la Cina e il Giappone*, «Giornale storico e letterario della Liguria», IV, 1903, pp. 151-152
- Valignano A., *Dialogo sulla missione degli ambasciatori giapponesi alla curia romana e sulle cose osservate in Europa e durante tutto il viaggio, basato sul diario degli ambasciatori e tradotto in latino da Duarte de Sande, sacerdote della Compagnia di Gesù*, a cura di M. Di Russo, tr. P.A. Airoldi, presentazione D. Maraini, Firenze, Olschki, 2016 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie 1, Storia, letteratura, paleografia, 450)

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

1. *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2017
2. *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, sous la direction de Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2018
3. *Histoire de lectures. Avec Susi*, sous la direction de Patrizia Oppici, 2021
4. *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Giulio Martire, 2021
5. *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli, 2024

Sistema binario

Il viaggio è una cifra distintiva dell'essere umano: un elemento originario e imprescindibile per lo sviluppo della cultura, della dimensione sociale, dello scoprire e dello scoprirsi. Mentre nel mondo infuriava la pandemia da Covid-19, con sempre maggiore urgenza è stata avvertita l'esigenza di potersi mettere in cammino per evadere fisicamente dalla limitatezza delle abitazioni. Al tempo stesso, l'emergenza ha decretato l'affermazione del mondo digitale, capace di accorciare la distanza emotiva che separava unioni e affetti. Partendo da queste considerazioni, il libro si propone di indagare le manifestazioni del "sistema binario", dalle rotaie simbolo del viaggio ai codici delle Digital Humanities, in un percorso di sedici saggi nati dal desiderio di approfondire il significato e il valore dell'esperienza odepórica, osservata da una pluralità di angolature disciplinari differenti.

Con contributi di: Manuel Berrón, Sara Pavan, Marina Mascherini, Camilla Domenella, Christian D'Agata, Marco Cornaglia, Francesca Fabbri, Laura Picchio, Miriam Morf, Michelangelo Cardinaletti, Michele Felice, Caterina Miracle Bragantini, Chiara Lerede, Virginia Pili, Luca Placci, Filippo Comisi.



eum edizioni università di macerata

ISSN 2532-2389

ISBN 978-88-6056-894-6