

1. Un problema di genere

“Che cosa sono le nuvole” recitava il titolo del celebre episodio pasoliniano di *Capriccio all'italiana* con Totò e Ninetto Davoli. Che cosa sono le guide è la domanda che con meno fantasia ci chiediamo noi oggi, in questo volume, ma con non minori difficoltà esplicative. Perché delle guide si potrebbe dire di tutto e di fatto si è detto pochissimo. Eppure, basterebbe analizzarne i collegamenti sociali e culturali con il viaggio e i viaggiatori per poter comprendere quanto importante sia stato e sia il loro ruolo all'interno dell'analisi della letteratura di viaggio; basterebbe osservarle dal punto di vista della sociologia del viaggio e del turismo per comprendere quanta parte hanno in qualsiasi definizione di un luogo e strategia di valorizzazione dello stesso. È proprio questa centralità delle guide turistiche in una varietà di discorsi intrecciati fra loro che in un qualche modo ha segnato un limite all'analisi. Perché la guida è la guida, nella sua stessa parola sembra mostrarsi una spiegazione necessaria e decisamente sufficiente. Che la si consideri elemento fondamentale per il viaggio di Goethe o di Maupassant in Italia, o che la si inserisca nella rielaborazione delle informazioni e delle trasformazioni sociali di una città, la guida sembra essere destinata ad apparire elemento dato per compreso, analizzato, capito ed inserito in un contesto più ampio che in un qualche modo la determina culturalmente e insieme la definisce solo come specchio di qualcos'altro (un romanzo, un'analisi dei flussi turistici, un'architettura). Ma forse è la prima cosa su cui vale la pena interrogarsi, che cosa stiamo dando per scontato?

Stiamo dando per scontato, innanzitutto, di sapere quali sono i limiti della guida turistica, qual è il modello narrativo che le è sotteso. Ci interessa capire, quindi, visto che è nei fatti l'esistenza di un modello e di un insieme di testi che possiamo definire “guide turistiche”, a tal punto presente nella realtà da dedicarci una curatela di semiotica, qual è il meccanismo testuale che ci permette di riconoscere questi oggetti come tali, come si relazionino al loro lettore iscritto, come organizzino il percorso nello spazio, come determinino una gerarchia di valori.

Soffermarsi sulla definizione del genere “guida” sembra necessario passaggio per qualsiasi analisi successiva. Certo non una digressione esaustiva che ci porterebbe lontano; ci si limiterà ad una breve schematizzazione che ci possa servire come base per il nostro percorso. Si tratterà di porsi due domande:

- a) In che modo si può utilizzare ancora la nozione di genere?
- b) Quale schema è più duttile per aiutarci in una definizione di guida che possa servire da filo rosso per i saggi della raccolta?

Per quanto riguarda la prima domanda, è necessario sottolineare come la storia della definizione dei generi in letteratura sia una storia fra le più sofferte e dibattute. Anna Maria Pedullà (1980), in un saggio, al quale



Guide turistiche: un'introduzione

Ruggero Ragonese

rimandiamo per un approfondimento, riporta numerosi esempi di modelli classificatori per generi per ogni periodo storico. Abbiamo modelli del periodo greco-latino, modelli dell'età medioevale (si pensi solo alla celebre suddivisione per finalità proposta da Dante nel *De Vulgari eloquentia*, secondo la quale alle tre grandi finalità dell'uomo, utile, diletto e onestà corrispondono i tre stili classici della tragedia, della commedia, dell'elegia), modelli di età rinascimentale, di età moderna e di età contemporanea. Ma arrivati all'età contemporanea l'elencazione dei modelli si complica e necessita di specificazioni; l'autrice è costretta allora ad organizzare dei sottoinsiemi per dar conto della complessa evoluzione del concetto di genere che si è verificata negli ultimi cento anni. Dalla *Poetica* in poi il genere è stato una necessità di sistematicizzazione, di ordine che aveva portato a correzioni e indicazioni sempre “interne al campo”, modificazioni di modelli onnicomprensivi per tutta la letteratura. La storia dei generi fino all'inizio dello scorso secolo era stata una storia di meccanismi classificatori che si succedevano.

Bürger (1990, p. 83) ci ricorda come, invece, “la crisi del concetto di opera provocata dai movimenti di avanguardia” ha condotto in questo secolo alla nascita dell'opera non organica “dove le parti si emancipano dall'ordine superiore del tutto”. I vecchi modelli di genere divengono quindi degli elenchi di classi alle quali non possono però essere assegnati gli oggetti corrispondenti, poiché questi oggetti, i testi, tentano proprio di appartenere a più classi o nessuna.

Sono note, in questo senso, le critiche forti e opposte al concetto di genere di Croce e di Blanchot. Per quanto riguarda il primo però, la critica ad una teoria di genere è semplicemente il corollario di una concezione dell'arte come momento pre-logico non risolvibile in alcun rapporto con le tecniche attraverso cui trova la sua manifestazione oggettiva. L'atto artistico in quanto

unico e irripetibile non può sottostare a nessuna forma di classificazione, meno che mai si può costringere l'individualità del momento artistico a schemi aprioristici di qualsiasi natura. Croce (1950, p. 40) definisce "la dottrina dei generi" come "l'errore più cospicuo della critica intellettualistica". È chiaro però che se una presa di posizione così netta può aver aiutato l'abbandono definitivo di una vecchia concezione classificatoria del modello di genere, allo stesso tempo essa riduce al minimo qualunque tentativo di ricostruzione di una teoria dei generi ed elimina drasticamente qualsiasi tipo di approccio critico al testo.

Dall'altra parte, Blanchot (1959, p. 202) ricorda che: "Il libro solo importa, così com'è, fuori dai generi, dalle rubriche, prosa, poesia, romanzo, testimonianza, in cui rifiuta d'incasellarsi, negando loro il potere di fissare quale sia il posto e di determinare la sua forma. Un libro non appartiene più a un genere, ciascun libro dipende dalla sola letteratura". La letteratura critica moderna, per Blanchot, non deve limitarsi a rubricare e derubricare, al contrario deve trovare nuove analisi per ciascun libro calcolato nella sua unicità, nel suo sfuggire a una determinazione rigida, se c'è un'idea di genere, c'è per dare la possibilità a un testo di sfuggirvi.

Riconoscendo la validità di questa impostazione, Tzvedan Todorov (1978) parla di reimpostare la teoria del genere come *imperativo negativo*: si costruisce una normatività vuota, un modello che di fatto non esiste nella pratica, ma che si presentifica proprio nell'essere trasgredito, si realizza nelle differenze.

Questo vuol dire, metodologicamente, procedere nell'individuazione di un genere guida turistica, costruire un modello che, sottolineate alcune strutture minime di base, si preoccupi di andare a vedere poi, in sede di analisi, le differenze fra i vari testi: per esempio, alcune guide di "nicchia", come quelle per particolari tipologie di turisti, fidanzati, single gay o etero, buongustai, che sempre più stanno diffondendosi, si potranno solo in parte posizionare nei confini di genere che individuano al guida "classica". Maria Corti (1976, pp. 158 e segg.), giustamente, in questo senso, osservava come l'analisi semiotica diacronica di vari testi appartenenti a una medesima classe riesca a sprigionare risultati proficui quanto l'analisi sincronica. Questo ragionamento vale, a nostro avviso, maggiormente quando, come nel caso delle guide, si ha a che fare con dei testi in cui le variazioni appaiono a prima vista minime e di poco rilievo. Ciò premesso proviamo a definire le caratteristiche della nostra guida.

2. Il genere guida turistica

Secondo Todorov (1978, pp. 7-27), ci sono tre aspetti di un'opera che possono indicarne il genere: a) l'aspetto verbale, che è "l'insieme delle frasi che costituiscono il testo"; b) l'aspetto sintattico, "le relazioni tra le parti dell'opera"; c) l'aspetto semantico sono "i temi del libro". La combinazione di questi tre aspetti caratterizzano l'appartenenza ad un genere di un'opera.

Certo, il metodo d'individuazione del genere proposto da Todorov non è nuovo, ma ci sembra un metodo duttile e pratico. Soprattutto, Todorov nell'aspetto verbale fa rientrare anche quel rapporto "pragmatico" fra testo e lettore che solitamente è situato fuori dal testo. Todorov insomma iscrive nel testo la relazione enunciativa. In questo aspetto, le guide turistiche si presentano con una struttura attanziale tipica: il lettore iscritto viene costituito in base a un contratto veridizionale: quello che si trova di fronte è un testo che descrive un luogo del mondo reale. Non può in nessun caso esserci ambiguità fra reale e immaginario¹; il lettore deve sapere, attraverso precisi effetti di senso, che tutto quanto sta leggendo potrà essere ritrovato nel luogo di cui parla la guida. Questo contratto, in apparenza ovvio, è fondamentale perché nega subito la possibilità di confondere guide turistiche con la letteratura fantastica o romanzesca legata al viaggio.

Rimane da risolvere l'apparente sovrapposizione fra guida e resoconto di viaggio; a livello narrativo la differenza fra generi appare netta: mentre la letteratura di viaggio racconta le memorie di un soggetto che poi coincide quasi sempre con l'enunciatore, la guida turistica racconta la storia possibile del lettore in un viaggio, quindi, all'opposto, il soggetto dell'enunciato deve essere costantemente "eliminato dalle costruzioni impersonali o socializzato attraverso l'installazione del si e del noi" (Greimas 1983, p. 109). Nelle guide che precedono la nascita delle grandi case editrici di viaggio (Baedeker, Hachette), questa forma di contratto fra autore e lettore si stabiliva in due luoghi privilegiati: nel frontespizio e nella prefazione. In questi due luoghi paratestuali,² l'autore rimarcava l'autenticità della sua descrizione e ne sottolineava l'utilità per il viaggiatore. Con la nascita delle guide di "massa" all'inizio del secolo scorso, non ci si è trovati più nella necessità di sottolineare la veridicità delle descrizioni riportate, la collana, il formato garantivano già del tipo di contratto che si sarebbe stabilito fra lettore e autore.

Stabilito il contratto e presentatisi nel testo enunciatore ed enunciatario, il primo cerca di modellizzare il secondo sul piano di un *saper fare cognitivo*; sono le classiche vedute d'insieme che sono il preambolo di quasi tutte le guide turistiche di massa dal Baedeker in poi. Abbiamo enunciati del tipo: "Roma per le sue bellezze artistiche, la sua storia, i suoi paesaggi è una delle mete principali del turismo internazionale". Si noti come questi siano spesso ripetuti per la "descrizione" dei monumenti più importanti.

Dopo questo momento, si passa dal piano cognitivo a quello pragmatico in cui il destinatario viene modalizzato come un soggetto incaricato di portare a termine un programma narrativo ben preciso: congiungersi con l'oggetto di valore-luogo turistico (via, museo, chiesa, monumento). Una serie di marche all'interno della "descrizione" del singolo monumento, indicheranno se il programma narrativo (PN) sarà lineare o ci sarà



bisogno di altri PN secondari (PN d'uso) perché il PN di base si possa compiere (ad esempio, per poter dire di aver visitato una chiesa sarà necessario visitare la data cappella segnalata o per poter dire di aver visitato un museo sarà necessario vedere una particolare sala o galleria dello stesso)³.

Chiaramente dal piano verbale siamo passati a quello che Todorov chiama l'aspetto sintattico. In questo, sono due i punti che ci sembra necessario rimarcare subito: a) il primo è il più ovvio e anche il meno interessante: la guida apparentemente non parla di un viaggio che è avvenuto, ma di un viaggio che deve ancora avvenire o che sta avvenendo, di un programma di viaggio. In base a questo programma, il visitatore e il lettore coincidono.

b) il secondo motivo, più interessante, è che la guida non racconta un viaggio del soggetto x e neanche un *viaggio tipo*, la guida racconta gli spazi del viaggio, essa è il racconto degli spazi e attraverso questo costituisce l'identità di colui che li attraversa.

Arriviamo, quindi, all'ultimo aspetto todoroviano, quello semantico. Certamente il tema di base riconoscibile nelle guide è il viaggio del visitatore in un altro luogo, ma questo tema avrebbe una rilevanza relativa, tantissimi testi hanno come tema il viaggio del visitatore (si pensi alle descrizioni delle vie per la terra santa contenute nei mirabilia medioevali). La guida turistica si definisce soltanto se al tema del viaggio si interseca il tema dello spazio. Essa cala il lettore non nel viaggio, ma nello spazio del viaggio: articola i luoghi per un soggetto che, calato in una realtà che non conosce, percorre il suo programma narrativo. Il testo non descrive

spazi che servono da scena (come nei racconti o anche nella letteratura fantastica legata al viaggio), e neanche si serve di questi come strumenti per il raggiungimento di un fine diverso, al contrario sono gli spazi stessi oggetto di valore e il visitatore ritrova nelle descrizioni e nella loro articolazione il suo fine ultimo, il suo piacere e la sua conoscenza.

Si potrebbe dire che in relazione al rapporto e alla diversa organizzazione dell'aspetto semantico e dell'aspetto verbale consegue l'aspetto sintattico del testo-guida. Da una parte, quindi, avremo la valorizzazione dello spazio descritto che diviene espressione di una complessa assiologia ideologica, dall'altra la creazione di un'identità del soggetto visitatore che accetta questa messa in spazio di determinati valori e cerca di "raccolglierli", "collezionarli". La guida stretta fra queste due istanze si definisce nella sua componente sintattica e si determina come genere. In nessun'altra tipologia testuale, infatti, la valorizzazione dello spazio si correla in maniera tanto forte con la costituzione dell'identità del soggetto lettore iscritto. Non è il soggetto quindi ad agire nello spazio che lo circonda e a presentarlo al suo enunciatario (letteratura di viaggio) in base a dei suoi percorsi narrativi, non è allo stesso tempo, lo spazio ad essere presentato al di là e al di fuori dei possibili percorsi di un soggetto al suo interno (relazione scientifica su un luogo, perizia architettonica o urbanistica). Lo spazio si presenta in funzione di un soggetto lettore che compirà il suo percorso leggendolo e attraversandolo. Ma se è specifico di tutte le guide (alla conoscenza di lingue straniere, all'apprendimento della chitarra classica etc.) la programmazione di un sapere cognitivo e di un fare



pragmatico che viene insegnato al lettore pagina dopo pagina, la guida turistica valorizza l'oggetto di cui si è programmata la conoscenza attraverso il percorso che propone al lettore. La lingua francese o spagnola non vengono valorizzate dall'apprendimento da parte del lettore di una determinata coniugazione verbale, così come la chitarra dalla conoscenza di un determinato accordo. La città descritta dalla guida viene via via valorizzata, come testo dotato di senso e di possibili percorsi, proprio attraverso la programmazione della visita di un soggetto visitatore. Si crea, quindi, in quella che Todorov chiamerebbe la componente sintattica, ma che altro non è che l'insieme delle strutture semionarrative di superficie: relazione fra un soggetto, sempre meglio definito nel suo ruolo e nella sua figurativizzazione, e un percorso spaziale, l'organizzazione semantica e sintattica dei luoghi, che si riempie di senso proprio perché un soggetto l'attraversa e si definisce attraversandola.

Se vogliamo continuare a utilizzare la fortunata, e utilizzatissima, metafora del ritratto di città, possiamo davvero dire che il paesaggio, la mappa, la carta sono senz'altro dei buoni e possibili ritratti dello spazio urbano o di quello naturale. La guida, introducendo e costruendo l'identità del soggetto-visitatore che attraversa lo spazio del testo, ricreandolo, non può essere in nessun modo un ritratto (di città, di regione, di campagna). La guida dona all'immagine dello spazio, la terza dimensione, lo approfondisce per consentire il suo attraversamento: se il paesaggio e la mappa sono ritratto (così come i resoconti di viaggio), la guida turistica è il plastico del luogo, la *maquette* perfetta del luogo: "rappresentazione di tutti i possibili percorsi e luoghi" (Leed 1991, p. 100).

È chiaro che si tratta di un "mascheramento oggettivo" (Greimas 1983) che la guida ci nasconde della città tutto ciò che non racconta, ma ciò che importa è che si costituisca come se quello che non racconta non fosse degno di visione per il visitatore.

Inquadrate le linee che potranno aiutarci a stabilire un campo, certo dai confini labili, ma non indeterminati (non ogni resoconto su un luogo è, ovviamente, guida), possiamo forse provare a dare delle date che ci relazionino dei diversi momenti del testo-guida turistica.

3. Breve storia delle guide turistiche

Abbiamo scelto di posporre questa breve introduzione storica alle guide turistiche poiché credevamo importante non correre il rischio di confondere il genere guida con il ben più vasto genere della letteratura di viaggio. Crediamo che "letteratura di viaggio" sia un classico rappresentante di quelli che vengono chiamati "termini ombrello". Un'analisi che si occupasse principalmente di una risistemazione di tutti i testi posizionabili all'interno di questo termine di comodo dovrebbe innanzitutto costituire opportune classi e specificazioni alle quali assegnare sistematicamente testi assolutamente eterogenei come le *Anabasi* di Senofonte o i *Geografica* di Strabone piuttosto che le *Passeggiate romane* di Stendhal o il *Milione* di Marco Polo. Continuare a accomunare i testi citati in un unico calderone chiamato letteratura di viaggio può portare soltanto ad un elegante, ma sterile esercizio di tipologia letteraria, esercizio che comunque non porta aiuto né all'analisi critica del testo né a quella storica⁴.

Nel paragrafo precedente abbiamo provato a cercare delle invarianti nei tre piani testuali (verbale, sintattico, semantico). Questo ci permette di prendere in analisi numerosi testi che riguardano la sfera del viaggio come, ad esempio, quelli sopracitati. È chiaro infatti che un testo come le *Anabasi* non presenta una sovrapposizione dell'enunciario e del soggetto dell'enunciato, ma bensì al contrario un enunciante che è spesso protagonista o coprotagonista dell'azione. Allo stesso modo, un testo come le *Passeggiate* di Stendhal presenta spesso un tentativo di dare competenza al proprio destinatario, raccontandogli le cose notabili della penisola, ma resta fuori da una definizione di guida in quanto più volte la descrizione cede il passo al racconto delle memorie dell'autore (i *souvenirs*); sotto l'aspetto sintattico il viaggio stendhaliano è non solo un percorso fra luoghi italiani, ma anche fra personaggi e situazioni legate al viaggio specifico fatto dall'autore. I *Geographica* di Strabone e il *Milione* di Marco Polo, pur presentando spesso una precisa articolazione di luoghi descritti senza la presenza di memorie dell'autore, sono sotto l'aspetto tematico più vicini al resoconto geografico-scientifico su luoghi diversi e esotici che al viaggio di piacere. La definizione di genere si presenta quindi come uno strumento metodologico utile, ma soprattutto elastico che, pur sottolineando le somiglianze, permette di cogliere le fondamentali differenze fra i testi.

Non ci soffermeremo troppo quindi, in questa breve trattazione storica, su testi, pure interessantissimi, di epoca antica e medioevale. Anche se alcuni di questi almeno un accenno crediamo lo meritino. In particolare, vorremmo ricordare: in epoca antica, le famose *Guide della Grecia* di Pausania e, in epoca medioevale, i cosiddetti *mirabilia*, manoscritti che per tutto il medioevo hanno accompagnato i viandanti diretti alla città Santa o ad altri santuari europei.

Le *guide* di Pausania si presentano già nel titolo come antenate "nobili" delle moderne guide. La traduzione del titolo in italiano ha esaltato questa "parentela", così Salvatore Rizzo (1997, p. 5), curatore dell'opera, nell'introduzione, scrive: "L'opera di Pausania è la più antica guida turistica a noi conservata che la civiltà e la cultura occidentale abbiano prodotto". Guardando al titolo originale in greco (*Perièghesis thes 'Hellàdos*) dove per periegesi s'intende quel filone storiografico, soprattutto di epoca ellenistica, che, intorno ad un itinerario geografico raccoglie notizie su popoli, persone e località, verificate, per quanto possibile, dall'esperienza diretta, ci si rende conto che considerare l'opera di Pausania una "guida" è una forzatura: siamo di fronte al resoconto erudito di un viaggio. È vero che "della guida l'opera presenta alcune sostanziali caratteristiche" fra cui "l'organizzazione della materia per 'itinerari' " e "i cenni storico-antiquari che illustrano il monumento e la sua storia" (Rizzo, pp. 6-7), ma è anche vero che nel testo si ritrovano racconti di esperienze personali (le suppliche delle vedove a Naupatto, la fiaccolata in onore di

Dionisio Lamptere presso Pellene), si trovano lunghissimi racconti mitologici incassati tra una descrizione e l'altra (Cleone uccisa per errore, Enomao che uccide i pretendenti di Ippodamia). Rizzo conclude dicendo che il libro di Pausania è "più e meno di una guida", ma forse è più giusto dire che, semplicemente, non è una guida. Ciononostante, la descrizione dei monumenti, la loro articolazione, gli itinerari proposti rendono il libro di Pausania un testo di confine che pur restando diverso dalla guida sopra definite presenta innegabili somiglianze con queste.

Per quanto riguarda i *mirabilia*, si tratta, è vero, "di itinerari prettamente liturgico-spirituali, senza alcuna attenzione a quanto, sia esso arte, storia, vita quotidiana, non ha attinenza con la fede" (Pellegrini, Colao 1984, p. 37), ma si tratta anche di libelli pensati per "accompagnare" il pellegrino e che quindi cercano di illustrare il tragitto da compiere, le locande da evitare o da frequentare. Fra tutti gli esempi letterari sul viaggio rintracciabili nel periodo antico e medioevale, sono i *mirabilia* quelli che più meritano il titolo di "prototipi di guide turistiche". Fra le opere di maggior pregio e più complete (in quanto gli autori tentano anche una descrizione storica dei monumenti sacri riportati) ricordiamo l'*Itinerario* di Einsiedeln del VII secolo e *Mirabilia Urbis Romae* manoscritto del XI secolo (che ci regala anche una splendida visione della chiesa di S. Pietro).

Meritano anche un accenno i manoscritti dei viaggiatori islamici, venuti a visitare le terre d'occidente (questo tipo di viaggio era diffusissimo nel mondo arabo). Particolare interesse desta il *Libro di Ruggero* (XII sec.) del marocchino Idris che descrive tutto il mondo occidentale visto nei suoi frequenti viaggi dove l'Italia e la Sicilia occupano una posizione di rilievo. Soprattutto, Idris non si limita a raccontare la sua esperienza, ma si preoccupa di dare indicazioni pratiche per i viaggiatori che lo seguiranno.

Per tracciare una storia delle guide turistiche che cerchi di essere il più possibile conforme alle indicazioni di genere viste sopra, sono due le date che con una certa precisione ci aiutano a fissare un percorso. La prima data è quella del 1552, anno della pubblicazione della *guida delle strade di Francia*, opuscolo stampato da Charles Estienne. La seconda è quella del 1618, anno in cui viene dato alle stampe *Itinerary* di Fynes Moryson (libro concepito e scritto però quasi trent'anni prima). Il testo di Estienne è un testo curioso e particolare, sorprendentemente anticipatore delle guide turistiche che lo seguiranno, ma in molte parti più che una guida per il viaggiatore si delinea come un sapiente incrocio di memorie storiche e curiosità aneddotiche. Estienne era un erudito stampatore parigino e più di una volta eccede nello sfoggio di citazioni da altri libri di viaggio celebri. Così, Estienne si sofferma ad esempio sui luoghi dove è passato Giulio Cesare o Orlando; altre volte si sofferma a raccontare del grande diluvio che colpì Vienne o del passaggio del connestabile a Montmercy.

Ciononostante la guida di Estienne è molto diversa dai racconti di viaggio che l'hanno preceduto: al lettore viene attribuita competenza pratica su un viaggio da compiere e spesso esso stesso diventa soggetto dell'enunciato ("si eviti la Chapelle-la-Royne e si rechi a Saint Mathurin de Larchant..."), ma la guida di Estienne è diversa anche dai *libri indulgentiarum* o mirabilia, ossia le guide dei pellegrini diretti verso i santuari europei o la terra santa. Al contrario di quest'ultimi la guida di Estienne non vede il viaggio come passaggio per raggiungere un luogo preciso, ma, piuttosto, nel piacere del viaggio essa trova il suo tema principale. La guida dello stampatore parigino è il primo libro in cui sono riconoscibili le invarianti del genere guida.

Si succedono per circa cinquant'anni numerose pubblicazioni a metà fra le guide turistiche e i compendi di carattere politico-geografico. Soprattutto in Inghilterra spiccano testi come: *Britanni* di William Camden (1586) e *An historical description of the island of Britain* (1577). Nonostante questi libri fossero difficilmente trasportabili (dato il loro enorme formato) essi "rispondevano perfettamente ai bisogni educativi dei viaggiatori. Erano una sorta di enciclopedie, secondo le quali uno straniero o un viaggiatore indigeno poteva muoversi cercando di solito la conferma delle notizie apprese dai libri." (Brilli 1995, p. 43)

L'itinerary di Fynes Moryson del 1618 (scritto nel 1593, non molti anni dopo il testo di Estienne) per molti studiosi della letteratura di viaggio segna storicamente la nascita delle guide turistiche.⁵ In verità, uno sguardo attento al testo del viaggiatore inglese lascia perplessi sull'opportunità di affidare ad esso la paternità del genere. *L'itinerary* è una serie di grossi volumi che raccontano soprattutto i viaggi dell'autore per l'Europa. Moryson ci narra del suo passaggio avventuroso per le Alpi ("dove si sentivano più di un centinaio di lupi ululare"), ci descrive i suoi incontri nelle locande, della sua visita alla corte polacca. È vero che spesso vengono date delle indicazioni pratiche per intraprendere un viaggio o sui luoghi da visitare, ma lo sguardo soggettivo dell'autore è sempre presente e dominante. Perché allora si è attribuita tanta importanza a questi racconti di esperienze di viaggio? La risposta sta nell'importanza storica del documento più che nella sua salienza letteraria. *L'itinerary* di Moryson è il primo libro di viaggio ad avere un vasto pubblico (il libro di Estienne era rimasto poco conosciuto fuori Parigi), a raccontare un viaggio per l'Europa e ad avere le seguenti caratteristiche:

- a) *L'itinerary* si presenta non come un resoconto scientifico di un viaggio, ma bensì come racconto di pure esperienze del piacere del viaggio (questo c'era anche nel libro di Estienne anche se nascosto da una vasta aneddotica di sapore didattico);
- b) il libro delinea molto precisamente *l'itinerary* seguito e ne evidenzia i pericoli, il paesaggio, le comodità;
- c) la terza caratteristica riguarda condizioni esterne al testo; il libro di Moryson è di fatto il racconto dei viaggi

fatti dall'autore. Esso diviene però un testo-guida per il viaggiatore inglese della prima metà del Seicento che serve da modello per indicare al viaggiatore i percorsi da seguire, i luoghi da vedere. *L'itinerary* di Moryson diviene il testo che si deve leggere per "sapere" come si viaggia. Questa sorta di descrizione preventiva, da leggere e da ricordare prima del viaggio, non può rientrare nel genere guida che abbiamo cercato di delineare, ciononostante per tutto il diciassettesimo secolo sono testi come quello di Moryson che di fatto venivano usati come guide dal viaggiatore.

Non è solo il libro di Moryson ad avere vasta eco: si susseguono per tutto il Seicento libri analoghi a quello visto sopra. Ricordiamo i *Travels through the low-countries, Germany, Italy and France*, stampati nel 1636; nel 1670, viene pubblicato *The Voyage of Italy* di Lassels. Quest'ultimo, ristampato più volte, è particolarmente interessante. Nella prefazione all'edizione del 1690, l'autore sottolinea come "Nessuno è in grado di comprendere Cesare e Livio come colui che ha compiuto il *grand tour* completo della Francia e il giro d'Italia." Il testo assume la consapevolezza di essere oltre che un racconto di viaggio anche una guida per il suo lettore. L'enunciario iscritto non è più un soggetto che deve essere informato di fatti scientifici o meravigliosi, ma un soggetto che deve e vuole ripercorrere il percorso intrapreso dall'autore. Inizia la consapevolezza della nascita di una società di viaggiatori, di *grandtourists*.⁶ Laddove il viaggio ancora per buona parte del Seicento era visto come un'occasione per lo studioso e l'aristocratico inglese e francese di "farsi una cultura", di aumentare le proprie conoscenze scientifiche visitando le università europee o i monumenti più celebri, alla fine del seicento e per tutto il Settecento il viaggio diventa il viaggio di formazione del giovane rampollo aristocratico in cerca di bellezze e di avventure. Per comprendere meglio questo cambiamento è illuminante il confronto fra *l'Of Travel* di Bacon del 1612 e *Some thoughts Concerning Education* di John Locke del 1693. Il primo testo è infatti il testo di un intellettuale elisabettiano che vede nel viaggio la possibilità di arricchire la propria conoscenza scientifica attraverso la conversazione con culture diverse e l'osservazione di fenomeni naturali visibili in vari zone dell'Europa. *Some thoughts* è invece un compendio di raccomandazioni al giovane di buona famiglia dove l'esperienza del viaggio di formazione è vista come il miglior modo di far acquisire al ragazzo "le doti dell'intraprendenza, del coraggio, dell'attitudine al comando, della capacità di prendere rapide decisioni, di conoscere costumi, maniere, galatei e lingue straniere"⁷. L'idea del viaggio di formazione dei giovani di buona famiglia troverà due splendide parodie nelle *Lettere persiane* di Montesquieu del 1721 (dove lo sguardo del turista occidentale viene capovolto nell'occhio del giovane sultano di Persia in visita in Europa) e nel *Sentimental Journey* di Sterne del 1768.

L'itinerario del *Grand Tour* si snoda in tappe ben precise: la vivacità della grande metropoli parigina e l'antichità delle rovine italiane sono le tappe irrinunciabili. In particolare, in Italia il percorso va delineandosi con precisione: il classico passaggio avventuroso delle Alpi, l'arrivo a Milano, poi l'immancabile visita di Venezia, dopo, attraverso Bologna e la sua università, si arrivava alla patria del rinascimento, Firenze, per poi concludere il proprio viaggio nell'immortale città di Roma. Secondario era una gita a Napoli e a Pompei. Nell'ultimo periodo del *Grand Tour* assume importanza di rilievo un'appendice estrema: la Sicilia (quasi sempre attraverso dei postali che partivano da Napoli). Al di fuori di queste tappe vi è un raro interesse dei viaggiatori per altri itinerari. All'interno di queste, le varie città assumono via via una diversa centralità: fino alla fine del settecento è Roma il momento centrale del viaggio, dopo diviene sempre più importante la tappa fiorentina e in subordine quella veneziana.

Insieme alla crescente moda del viaggio si sviluppa parallelamente una vastissima serie di *travel books*. Alcuni di questi rivestono un'importanza sia storica che letteraria (ricordiamo per esempio *Remarks on several parts of Italy* di Addison del 1705 e il *Journal of a Voyage to Lisbon* del 1755, oltre naturalmente al *Viaggio in Italia* di Montesquieu⁸). La struttura scelta in questi libri è quella del *miscere utile e dolci*: "Un libro di viaggio costituisce uno dei prodotti letterari più attraenti e istruttivi. In esso si registra una felice commistione di *utile e dulce*; esso diverte e cattura la fantasia senza ricorrere alla finzione romanzesca"⁹. Questi testi, spesso ancora oggi molto suggestivi, non ci interessano particolarmente in questa sede e rimandiamo ad altri saggi una più approfondita visione critica.

Più interessante è vedere come se nei paesi da cui i viaggiatori partivano si stampava una copiosa letteratura di racconti di viaggio, nei paesi in cui questi viaggiatori arrivavano (in particolare Italia e in minor quantità Francia) si iniziava a stampare una serie di testi che di fatto rappresentavano esempi compiuti di guide turistiche. Se, come abbiamo visto, i testi stampati nei luoghi d'origine dei viaggiatori avevano una funzione preventiva nel definire che cosa sarebbe stato il viaggio, i testi che il viaggiatore trovava in Italia (quasi sempre stampati anche in inglese e in francese, oltre che in italiano) venivano ad essere dei compagni di viaggio. Il viaggio altrui scompariva con le sue memorie e il lettore diveniva il protagonista di un nuovo viaggio, il proprio. Ecco allora che nel 1763 compare un'opera molto importante che è, dopo l'esempio di due secoli prima di Estienne, una delle prime guide turistiche: *Itinerario istruttivo per trovare con facilità tutte le magnificenze di Roma* di Giuseppe Vasi, stampato dallo stesso a Roma. Il frontespizio del volume è come era uso dell'epoca un piccolo riassunto dell'opera ed è, nel nostro caso, molto interessante: "Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate, per ritrovare con facilità le magnificenze antiche e moderne di Roma". La guida è insomma divisa in otto "stazioni" o "giornate", che

non sono, si badi bene, i giorni di un ipotetico viaggio fatto dal Vasi, ma bensì i giorni ritenuti necessari perché il lettore possa vedere l'articolarsi di luoghi romani proposti dalla guida. Siamo di fronte ad una guida che solo per poche sfumature si differenzia da quelle che saranno le guide turistiche del secolo successivo e dei nostri giorni. È da sottolineare che il metodo di suddividere il testo in giornate ebbe un grande successo e servì da modello per numerose guide successive. Fino all'inizio dell'Ottocento, molte guide si vantavano di aver usato "il celebre metodo Vasi". Il proposito del Vasi è subito chiaro nella prefazione, la guida è scritta "affinché riesca facile ad ognuno, che viene a Roma trovare da per sé tutte le parti più riguardevoli di quest'alma città, senza lasciare inosservato alcuno"¹⁰. La guida assume la sua forma completa, diventa il viaggio del lettore-viaggiatore in una serie di luoghi articolati in diversa maniera nei vari testi.

Inizia così una nuova forma di letteratura che da subito cerca una precisa collocazione che si smarchi sia dai libri di viaggio che dalle trattazioni artistiche. Così due anni dopo il Vasi, Niccola Roisecco, autore di *Roma antica e moderna* si rivolge al "benigno lettore", ricordando nella prefazione che esistono molti testi che danno di Roma un'immagine parziale; Roisecco cita le opere del Donati e del Nardini sulle "antiche fabbriche" e quella del Martinelli sulle chiese. Ma nessuno di questi testi serve al lettore-viaggiatore perché si occupano di qualcosa di specifico e "lasciano tutto il restante sepolto nell'oscurità. Sicché i forestieri non hanno dove ricorrere per appagare la lodevole loro curiosità". La guida per il forestiero è qualcosa di diverso, essa "mette qualunque persona in istato di sapere in ogni luogo senza altrui aiuto, quale fosse l'uso presso gli antichi romani, quali fabbriche pubbliche o private vi si ammirassero, quali avanzi in oggi ne resti, in quale regione compreso fosse, a quale uso ne fosse destinato nel mezzo del tempo e qual fabbrica sacra."¹¹. Più avanti Roisecco è più esplicito ancora. "Si conduce ora per mano il curioso indagatore delle cose più rare, più magnifiche e più belle, gli si fa notare ogni quadro a pennello, o a mosaico o gli si fa vedere ogni deposito, ogni statua, ogni bassorilievo, gli si addita l'autore di ciascheduna di tali opere". Al di fuori di ogni critica di genere possibile, crediamo che "il condurre per mano il curioso indagatore delle cose più rare, più magnifiche, più belle" sia la definizione più suggestiva e poetica che si possa dare di una guida turistica.

Dalla fine del Settecento all'inizio dell'Ottocento si susseguono sempre più frequenti le guide turistiche ad uso del turista. Nel 1804 Angelo Dalmazzoni pubblica *L'antiquario o sia la guida de forestieri pel giro delle antichità romane*; Dalmazzoni si lamenta che non sia stato pubblicato un libro adatto a soddisfare la curiosità del forestiero in giro per Roma, poi si corregge ricordando che in verità vi sono "vari libri su questo argomento, benché in realtà non siano che uno solo essendo stati copiati uno dall'altro". Il riferimento è al Vasi¹².

Nel 1826 compare la guida d'Italia del Nibby che riscuote un notevole successo in Italia e in Francia. Gli itinerari sono divisi per giornate e la guida ha numerose ristampe anche dopo la morte dell'autore. Ci si approssima alle guide di tipo moderno che faranno la loro comparsa nel 1832 con il primo volume delle Baedeker. Questa data è da molti considerata epocale per la storia del viaggio, alcuni autori fissano al 1832 la morte del *Grand Tour*¹³. L'irruzione delle guide turistiche con il loro stile asciutto, piatto e neutro avrebbe aperto la strada al turista di massa, interessato solo a consumare lo spazio; la società dei viaggiatori sei-settecentesca con la sua idea di viaggio come momento di formazione, come possibilità di vivere lo spazio invece di consumarlo, riceveva con le Baedeker il colpo di grazia. A ben guardare, però la guida Baedeker è solo un momento di un processo che come abbiamo visto, ha radici molto remote. Di fatto, da un punto di vista strettamente testuale, le guide Baedeker apportano una sola, importante, novità rispetto a guide come quella del Vasi o del Roisecco: con queste scompare definitivamente la figura dell'autore. È per l'esattezza una novità paratestuale: l'autore già ridotto ai minimi termini in guide come quella del Nibby, viene eliminato dalla copertina, dal frontespizio e, fattore più importante, scompare anche dall'istanza prefativa. Il suo posto viene preso dall'editore o dalla casa editrice (il Baedeker, l'Hachette, il Touring). Il viaggiatore non si trova a confrontarsi con un libro scritto da un erudito e di cui si hanno poche edizioni, ma bensì con un testo "garantito" dal nome del proprio editore e di cui offre, negli anni, edizioni sempre più aggiornate; allo stesso modo scompare la lunga prefazione in cui l'autore si dilungava sui motivi della pubblicazione del libro ed al suo posto si trova una stringata paginetta che presenta velocemente le modifiche della nuova edizione. Elementi paratestuali sempre fissi (il formato, il colore, il carattere) divengono punti di riferimento fissi per il turista, tanto da dare il nome alle guide stesse (le guide blu della Hachette, le rosse della Baedeker).

In verità, è la società dei viaggiatori ad essere cambiata. Il numero delle persone che potevano permettersi un viaggio in Europa nella vita era sensibilmente aumentato all'inizio del secolo scorso e questo allargamento di partecipanti aveva portato variazioni anche la figura del viaggiatore tipo. Al giovane viaggiatore desideroso di conoscere la vita, si era sostituita una nuova figura non definibile precisamente se non per il fatto di vedere nel viaggio un'occasione di svago mondano. La variabile età diventa assolutamente relativa, viaggiano i giovani come i vecchi: se Goethe nel suo celebre viaggio in Italia (1799) quasi si giustifica nell'introduzione, per aver intrapreso il Tour della penisola ormai avanti negli anni, trent'anni dopo Stendhal non ha problemi a visitare e rivisitare l'Italia non più giovanissimo. I nuovi rappresentanti delle classi agiate si spostavano anche con tutta la famiglia per l'Europa alla ricerca più che

della propria formazione culturale, di un'occasione per poter vedere determinati posti che fino a pochi anni prima erano visibili solo ai ceti nobiliari. Il nuovo viaggiatore ha meno tempo del suo predecessore, il periodo del viaggio che nel Settecento poteva anche superare i cinque anni, adesso raramente superava i dodici mesi. In questo breve periodo, egli doveva cercare di vedere più luoghi possibili. Il nuovo viaggiatore diventava il "collector of signs" di cui ci parla Culler (1981) e quindi diventava il turista moderno.

In questo contesto, un oggetto come la guida turistica diventava elemento indispensabile in ogni viaggio. La guida permetteva di accompagnare il turista ovunque con rapidità e raccogliendo il maggior numero di luoghi notabili. È curioso vedere come se per tutto il settecento il racconto di viaggio era diventato nell'uso la vera guida del viaggiatore, nell'Ottocento esso prenda la strada di un rapido declino caratterizzato dal prevalere dei tratti poetici e pittoreschi. In questo scorcio del XIX secolo, nel trascolorare del libro di viaggio, in saggistica e in narrativa, appare essenziale un'attenta analisi del pittoresco per comprenderne gli esiti bozzettistici e estetizzanti" (Brilli 1995, p. 53).

La situazione per tutto l'Ottocento si presenterà però molto fluida. La guida del tipo Baedeker non sposterà subito altri testi di viaggio. Si verificherà piuttosto una strana forma di osmosi per cui avranno molto seguito e successo i racconti di viaggio che si avvicinano alla forma narrativa della guida. Già Goethe sempre nel suo *Viaggio* confessava di aver usato spesso per avere informazioni sui luoghi visitati la sua guida Volkmann¹⁴. Stendhal, con operazione già straordinariamente al passo coi tempi (1829), scrive le sue passeggiate dandogli spesso il tono secco e asciutto di una guida turistica. Nel 1852 poi vi è il vero e proprio caso editoriale di *Stones of Venice* di John Ruskin. L'enorme successo editoriale del libro del critico inglese (bissato vent'anni più tardi dalla pubblicazione di *Florence mornings*) è dovuto non solo all'originalità della critica artistica proposta, ma anche allo stile usato dall'autore. Ruskin unisce perfettamente le dissertazioni sull'arte rinascimentale fiorentina e il tono da guida dotta per il turista. "Alzatevi dunque all'alba di un bel mattino radioso e recatevi in Santa Croce muniti di un buon binocolo" (Ruskin 1991, p. 127). Il lettore di Ruskin percorre insieme all'autore le strade di Venezia e di Firenze. Di fatto, i testi di Ruskin accompagnano per tutta la seconda metà dell'Ottocento e per la prima parte del Novecento il turista dell'*upper class* londinese. Questa figura di turista così caratteristica, con ombrellino e cappellino in giro per le vie delle principali città italiane, accompagnava al tradizionale Baedeker, il testo di Ruskin o quello di Murray che invece si caratterizzava per una descrizione asciutta e rigorosa dei siti più importanti delle varie città disposti rigorosamente in ordine alfabetico. Uno splendido ritratto, a metà fra l'affettuoso e l'ironico, lo dà Forster in *Camera con vista*. In un capitolo, in particolare, chiamato

significativamente “In Santa Croce without Baedeker”, la protagonista del romanzo, giovane turista in soggiorno in Italia, manifesta tutto il suo sgomento nel trovarsi in una chiesa così importante senza la presenza della sua preziosa guida.

A questo punto, nata la nuova guida turistica sul modello Baedeker (la potremmo chiamare guida turistica di massa), non resta che ricordare qualche data cronologica importante per la nostra analisi. Se il primo *Manuale de Voyage* nasce nel 1832, passeranno numerosi anni prima che le guide Baedeker assumano una copertura efficace di tutti i luoghi frequentati dal turista (la prima “guida” vera e propria dedicata ad una regione specifica è *Rehmland* del 1839). La prima guida su Parigi risale al 1862, la prima edizione della Baedeker sull’Italia centrale e Roma viene pubblicata nel 1866. Nel 1882 vede la luce la guida Baedeker su Siria e Palestina che è il primo esempio compiuto di guida turistica per paesi extraeuropei.

Nel frattempo l’invenzione della bicicletta e la creazione di associazioni ciclistiche in tutta Europa (il *Bicycle Touring club* in Inghilterra, il *Touring club de France*) portò alla pubblicazione di una serie vastissima di guide turistiche su itinerari specifici scelti dai club. Queste guide, che variavano moltissimo nel formato, erano spesso degli opuscoli dove più che altro veniva riportato il tracciato da compiere in bici (poi in auto) corredato da qualche descrizione storico-artistica. In Italia, la proposta di aprire un’associazione cicloturistica viene avanzata nel 1891 dalla società sportiva e ginnica bresciana “Forza e Costanza”. L’idea piace a Luigi Vittorio Bertarelli e a Federico Johnson che, a Milano, nel 1894 fonderanno il *Touring club turistico italiano* che manterrà fino ai nostri giorni questa denominazione (tranne la breve parentesi in cui, a causa del divieto di usare nomi inglesi imposto dal regime fascista alla fine degli anni trenta, il Touring club diverrà *Consociazione Turistica Italiana*). Già nel 1895, il Touring pubblica quella che è “la prima pubblicazione turistica italiana”: la *Guida-itinerario dell’Italia e di alcune strade delle regioni limitrofe*. La guida non è altro che un testo costruito appositamente per la prima manifestazione cicloturistica organizzata dal Touring: la Milano-Roma. Come abbiamo detto, anche questa guida è più che altro una carrellata di percorsi ciclistici di cui viene data sistematicamente l’altimetria e una breve descrizione. Per tutto il primo decennio del Novecento, il Touring continua le pubblicazioni di questo tipo, approntando testi specifici regione per regione (il piccolo formato e l’elegante copertina contribuirono al largo successo di questi libricini). Di particolare interesse sono poi i tre volumi sulle vie di grandi comunicazioni in Italia, nei quali per la prima volta agli itinerari per ciclisti si affiancano quelli per automobilisti (la diffusione delle auto aumentava, in Italia era già nata, nel 1899, la Fiat). La prima guida rossa del Touring, costruita sul modello delle Baedeker, esce in commercio solo nel 1914, sarà la guida di *Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*,

tirata in 150.000 copie. Dopo la pausa della guerra, le pubblicazioni Touring riprendono con il volume *Liguria, Toscana settentrionale, Emilia* ed infine coprono tutto il paese. Nel periodo compreso fra le due guerre, sono due le novità proposte dal touring che meritano di essere sottolineate: la prima è la creazione della *Guida breve d’Italia*, che compendia in tre snelli volumi tutta la penisola; la seconda è la *Guida dell’Africa orientale Italiana*. Fu scritta sull’onda delle nuove conquiste fasciste e della creazione dell’Impero e rappresenta il primo esempio di guida Touring che esce dai confini tradizionali italiani. La guida dell’Africa orientale, di cui si parlerà anche nel saggio di Luca Acquarelli, si propone come un testo che parla di un mondo esotico e lontano di fatto sconosciuto alla stragrande maggioranza degli italiani. In essa troviamo una curiosa miscela di elementi tipici del trattato scientifico (vi è una introduzione che si dilunga sugli elementi topografici e etnici delle colonie) e di elementi invece più pittorici (gli itinerari impervi per le strade sterrate dell’Etiopia e dell’Eritrea, le tradizioni folkloriche dei vari paesi). Si cerca di costruire un lettore che, probabilmente, non vedrà mai i luoghi descritti, ma che deve essere reso competente delle ricchezze presenti in questi territori ormai italiani senza però dimenticare l’esoticità e la particolarità di queste terre così lontane dalla patria.

Pretendere di dare una visione anche sommariamente esaustiva del panorama delle guide turistiche dal secondo dopoguerra ad oggi è operazione pressoché impossibile, infatti: a) in particolare dagli anni Sessanta in poi, in parallelo alle guide più tradizionali (Hachette, Baedeker, Michelin, Touring) si moltiplicano le guide che si rivolgono a pubblici ristretti e definiti. Con la rinascita del turismo giovanile, proliferano le guide che cercano di svecchiare la grafica, lo stile e gli itinerari del turismo classico, vengono proposti ostelli, locande, trattorie accessibili alle tasche del giovane turista assieme ai luoghi di incontro e divertimento più alla moda. Capisaldi di questo sottogenere sono le guide *Routard* in Francia (che non a caso propongono in copertina un giovane con sulle spalle un sacco a forma di mappamondo) e in Italia le guide Vallardi. Un altro sottogenere che prende molto piede e quello che potremmo chiamare “critico”. Assieme alla sempre maggiore massificazione del turismo si creano infatti testi appositi per far sfuggire il “viaggiatore cosciente” dagli itinerari più conosciuti del turismo “del viaggio organizzato”. Al lettore vengono consigliati luoghi eccentrici, poco conosciuti, dove trovare il vero “spirito del luogo”. A questo sottogenere appartengono ad esempio le guide *Let’s go* inglesi o le italiane guide *del Gabbiano*.

b) Negli ultimi vent’anni, anche il campo delle guide turistiche è stato colpito dalla crescente informatizzazione e dalla nascita dei nuovi media. La rivoluzione informatica meriterà, crediamo studi più approfonditi per almeno due motivi: i) la guida turistica non sembra più strettamente legata al supporto cartaceo, negli

ultimi anni si sono sviluppate forme di guide a fascicoli su quotidiani, su dvd e naturalmente in rete (rimandiamo ai saggi di Giannitrapani e Brucculeri). Molte guide turistiche su supporto cartaceo vengono accompagnate da dvd o altri supporti. Come considerare queste nuove forme di guida? Sono ancora guide turistiche e fino a che punto? La nostra analisi si occupa per lo più di descrizioni contenute in guide turistiche su supporto cartaceo, crediamo comunque che qualunque analisi che volesse incentrarsi sulla storia delle guide o sul genere, non possa non tenere conto delle domande poste sopra. Questo anche per un secondo motivo: ii) le guide turistiche in forma di libro vengono a loro volta influenzate nella struttura interna dal modello testuale proposto da internet e dai cd-rom. Un caso molto interessante è quello delle guide *city book* della Peugeot-Mondadori e delle corrispettive guide sulle città pubblicate del Touring. In esse, viene spesso riproposta su carta un'ideale pagina web. L'immagine di un determinato quartiere cittadino è attraversata da link visivi che collegano il luogo sulla carta alla sua fotografia e poi attraverso appositi rimandi alla sua descrizione contenuta in altre pagine.

Ci troviamo di fronte a un panorama tuttora molto fluido, sempre difficilmente definibile e con prospettive ancora incerte. Ma d'altronde questo ci sembra rispettare la nostra premessa teorica: definire un genere è sempre un'operazione che deve essere compiuta in negativo, fissare uno schema serve esclusivamente a osservare in che modo questo viene tradito. Ma una volta stabilito ciò che non è una guida, bisogna pur dire qualcosa su quello che è o almeno cercare di individuare i discorsi sottesi, le ideologie costruite, le pratiche inscritte che si possono ravvisare dietro questo specifico testo.

4. Una guida per le guide. Consigli per itinerari teorici

La guida turistica si presenta, dunque, innanzitutto come un testo con le sue caratteristiche di genere e con un suo percorso ben definito. Abbiamo cercato nelle pagine precedenti non tanto di ricostruire una semplice storia della guida turistica quanto di delineare un processo che via via ha consentito di costituire un modello e permesso di individuare *per differenze* la guida rispetto ad altri testi. Quello che ci resta è la consapevolezza che la guida rappresenta davvero un compiuto tentativo letterario di esaurimento di un luogo, e questo per sue caratteristiche strutturali: abbiamo visto nei capitoli precedenti che la guida si muove fra due istanze, quella della valorizzazione dello spazio, e quella della costruzione dell'identità del soggetto che attraversa lo spazio. È chiaro che l'articolazione di queste due istanze non si limita a determinare il percorso narrativo interno al testo, i diversi programmi, la diversa spazializzazione e aspettualizzazione degli spazi considerati: la città, la regione, il territorio si caricano di valori via via che vengono attraversati e l'acquisizione cognitiva e patemica trasforma costantemente l'identità il soggetto che la compie. Avremo quindi:

1) un testo-guida che si pone come rappresentazione letteraria totale e complessiva di uno spazio, quello della città e del territorio. La guida, come abbiamo detto, è la *maquette* del luogo e non un suo ritratto. Più sono i monumenti raccontati, i dettagli e i particolari descritti, più la guida è completa. Allo stesso tempo, ogni specifica descrizione, ogni percorso valorizzano l'oggetto descritto e raccontato come luogo "degn" di essere visto, come centro dello spazio, rispetto a un intorno che necessariamente perde peso e valore. Queste operazioni di valorizzazioni non sono ovviamente "neutre", non potrebbero in alcun modo esserlo. Come nel plastico, nella *maquette* (e non, si badi bene, nel paesaggio) la città e il territorio, già nel loro orientamento, nella particolare cura o sottolineatura di determinate aree o monumenti, costruiscono una specifica programmazione dell'idea dello spazio che vanno a riprodurre, così nella guida, la scelta di valorizzare un luogo rispetto a un altro, la decisione dell'ordine in cui vengono proposti e predisposti i punti centrali del percorso rivelano, ovviamente, un sistema ideologico sotteso. La guida, insomma, costruisce una città in base a un sistema di valori, e produce, inevitabilmente, un soggetto visitatore che di questo sistema è il frutto, il naturale risultante. Questo vale per tutte le guide, perché ogni costruzione del soggetto (che abbiamo visto essere caratteristica precipua del genere) avviene attraverso il suo percorso nello spazio e gli spazi nella guida possono essere valorizzati solo perché si costruisce un soggetto che trova necessario vederli e conoscerli. Un meccanismo che vale inevitabilmente tanto per una guida che presenta una ideologizzazione fortemente normativa come quella, per esempio, dell'Africa orientale italiana ("Il buon italiano deve visitare queste terre", "Il buon italiano deve conoscere la opere del regime fascista in queste terre", "il buon italiano non deve avere rapporti sessuali con le donne autoctone"), quanto per una guida con un sistema ideologico puramente storico-estetico come la guida Michelin o la Touring moderna ("Il visitatore dovrà dare priorità ai seguenti monumenti!", "Il visitatore dovrà conoscere la storia di questa chiesa o di questa via o di questo palazzo"). La guida costruisce una gerarchia ordinata di valori e li organizza nello spazio descritto.

2) C'è un altro meccanismo che però ci interessa. Al di là del sistema ideologico che ciascuna guida mette necessariamente in atto (dando in questo ragione, al breve, citatissimo, scritto di Barthes), essa si presenta anche, e forse soprattutto, come risultante di un lavoro di ricerca e di bricolage di testi diversi: essa è raramente scritta ex-novo e contiene, al contrario, i modelli delle guide precedenti; non solo, è anche un elemento che necessariamente è scritto per una pratica successiva (la visita) e per, soprattutto, un testo successivo: la guida che verrà dopo, i testi che torneranno a descrivere la città o il luogo. La guida, dunque, come memoria e come modello in una successione seriale. In questa raccolta troviamo alcuni esempi di saggi d'analisi sulla costruzione di un

modello di rappresentazione cartografica e verbale di una città o di un luogo, e molti altri ancora sono i casi che potrebbero essere osservati. La guida assume i caratteri del testo-documento: mantiene la sua autonomia (non potrebbe essere altrimenti), ma aumenta le sue possibilità euristiche se osservata nei suoi effetti di referenzializzazione, non tanto in rapporto allo spazio reale, quanto in rapporto con i testi che l'hanno preceduta (recupero e trasformazione della memoria) e con quelli che la seguiranno (costituzione, reiterazione e infrazione del modello). È l'inversione del problema di cui ci parla Greimas: "non sono i discorsi religiosi o letterari ad essere definiti dai contesti culturali, ma, al contrario, sono i contesti culturali (cioè le culture) ad essere definiti dalle interpretazioni connotative dei discorsi" (Greimas 1979, p. 105). E non si può che prendere atto, a trent'anni di distanza, che la semiotica non è riuscita ancora a costruire quella "tipologia strutturale degli atteggiamenti epistemici, o meglio delle interpretazioni discorsive dei discorsi segni" che avrebbe permesso di rendere conto "sia delle variazioni spazio-temporali dei contesti culturali, sia delle distribuzioni tassonomiche dei discorsi all'interno di una data cultura." (Greimas 1979, p. 105) La guida non è soltanto una messa in scena di una gerarchia di valori, ma anche il prodotto di un lungo percorso culturale, di cui rappresenta, ogni volta, un passaggio. Se da una parte (punto 1) abbiamo una guida come valorizzazione del luogo e costruzione di identità (aspetto ideologico), dall'altra (punto 2) abbiamo la guida come costruito culturale, come fenomeno che si presentifica in base a modelli e pratiche stratificate e culturalizzate che nel testo trovano espressione.

Non si tratta, dunque, di andare a ricercare ogni volta il rapporto fra la guida e il suo effettivo utilizzo da parte del suo lettore all'interno della città o dello spazio reale. "Nello spazio sensibile come nello spazio mitico, ogni 'qui' e 'là' non è un semplice qui e là, non è un semplice termine di una relazione generale che si ripeta in modo uniforme nei contenuti più diversi; ma ogni punto, ogni elemento possiede qui, per così dire, un proprio 'accento'. Lo spazio sensibile presenta un particolare carattere distintivo che non può essere più descritto in modo generale e concettuale, ma che come tale viene direttamente vissuto." (Crevatin 1981, pp. 15-23). È dunque già nel momento della percezione che lo spazio viene ritagliato, delimitato, definito e differenziato in luoghi o, come propone Crevatin (1981), in campi e percorsi. Il soggetto percipiente è dentro uno spazio che già in un qualche modo conosce e visualizza mentalmente. Non c'è nessun Robinson Crusoe moderno, perso in un'isola di cui non conosce i contorni. Al contrario, c'è un soggetto già parzialmente competente dello spazio che attraversa. Questa competenza cognitiva è, inevitabilmente, il frutto di un costruito culturale, ma, allo stesso tempo, è un percorso individuale, inevitabile e necessario. Io non conosco lo spazio, ma lo riconosco nel raffronto fra le mie scritture personali,

i miei testi, e le pratiche imposte dallo spazio stesso. In questo senso, anche se la soluzione può apparire elementare, il problema del rapporto fra pratiche e testi, semplicemente non si pone. La costruzione dei modelli è fatta per essere confrontata e confutata, eventualmente, dalla pratica sociale. Il problema vero in realtà non è questo. È chiaro che le rappresentazioni dello spazio non sono delle semplici descrizioni di questo, ma fanno parte dello spazio stesso (ci torniamo più avanti), in quanto costruttrici di un modello di pratica che dovrà essere rinegoziato, riconsiderato, riconfutato ogni volta. Ci sembra di poter dire che anche certe ricostruzioni di percorsi iscritti, certi recuperi archeologici di itinerari nello spazio hanno poco interesse per la ricerca se non sono accompagnati dall'analisi dei diversi modelli che uno spazio ha potuto sopportare nella sua evenemenzialità storica e dei quali ci restano testimonianze scritte.

Ora, la semiotica che vuole costruire un modello di percorso, per esempio all'interno di una città, e attraverso esso analizzare le pratiche possibili e quelle in atto, dovrebbe provare a farlo partendo da una guida turistica. Dovrebbe provare ad ancorarsi a un percorso "scritto". Non è l'unica soluzione, ma non è la peggiore. Una guida contribuisce a delimitare un testo altrimenti informe, offre già soluzioni ideologiche che possono essere più o meno confutate o affermate. Inoltre, la guida, anzi le guide, se considerate serialmente, non presentano solo "un allestimento scenografico" per il soggetto dell'enunciazione, né si esauriscono nella mediazione fra spazio descritto e soggetto visitatore, ma piuttosto forniscono la possibilità di cogliere, al di là degli elementi invarianti (derivanti dalle forme di referenzializzazione comuni alle diverse *mise en discourse*), alcuni punti di trasformazione.

Bachtin/Volosinov in *Marxismo e filosofia del linguaggio*¹⁵ ricordano che, di fatto:

"Ogni vivo segno ideologico ha due facce, come Giano. Qualsiasi anatema ricorrente può diventare una parola d'encómio, qualsiasi verità corrente deve suonare a molta gente come la più grossa bugia. Questa qualità dialettica interna del segno si estrinseca pienamente soltanto in tempi di crisi o mutamenti rivoluzionari. In condizioni di vita ordinaria, la contraddizione racchiusa in un segno ideologico di una ideologia dominante istituita è sempre piuttosto reazionaria, e cerca per così dire di stabilizzare nel flusso dialettico del processo generativo sociale, il fattore precedente, accentuando la verità di ieri in modo da farla apparire quella di oggi" (Bachtin/Volosinov 1976, p. 120)

Così per Bachtin e Volosinov è "grazie a questo intersecarsi di accenti temporali e sociali che un segno mantiene la sua vitalità e il suo dinamismo e la sua capacità di svilupparsi ulteriormente. La memoria storica dell'umanità è piena di logori segni ideologici incapaci di servire da luogo di scontro di vivi accenti sociali" (Bachtin/Volosinov 1976, p. 78)

Il “segno” di Bachtin/Volosinov, così delineato, è diverso da quello saussuriano, perché, seppure composto da due parti (una dell’espressione e una del contenuto), si configura come una classe, all’interno della Lingua, distinta e opposta rispetto al segnale che al contrario è “un mezzo tecnico per indicare questo o quell’oggetto oppure questa o quell’azione; esso concerne il mondo degli apparati tecnici, degli strumenti di produzione” (p. 78). Il segnale è ciò che non produce eccedenze di senso, insomma, tutto ciò “che all’interno di un espressione si presenta con il carattere della riproducibilità, della stabilità” (Ponzio 1976, p. 39). Nel segnale in particolare, manca la specifica componente ideologica che caratterizza invece il segno. È necessaria una semiotica che studi il segno inteso come distinto e diverso dal segnale.

Ecco allora che sul piano semantico, il segnale porta la produzione meccanica di significato. Il segno rimanda ad un tema. Si crea allora una coppia oppositiva: da una parte il segnale-significato dall’altra il segno-tema. Il significato è autoritario, non ammette pluralità di voci al suo interno, niente va cercato al di fuori di esso. Il tema invece è l’andare oltre il significato. Vuol dire capire ciò che forma il segno, i complessi rimandi e i meccanismi che hanno prodotto i segni in un contesto ben preciso e ancora le mutazioni che hanno modificato storicamente e socialmente il tema iniziale, arricchendolo.

Il segnale chiede al suo interlocutore un’identificazione con il significato di cui è portatore, il segno vuole essere compreso. Il segnale richiede una posizione passiva, l’identificazione; il segno attiva la comprensione. Il segno quindi è caratterizzato, rispetto al segnale, dal suo diverso valore sociale, e dalla possibilità di produrre diversi e più complessi (o almeno più nuovi) effetti di senso.

Abbiamo dunque tre coppie, segno e segnale; tema e significato; comprensione e identificazione, che trovano però un punto d’incontro nel testo. Non si dà un testo che sia totalmente un insieme di segnali o un insieme di segni. “Segnale e segno convivono nel medesimo testo”. (Bachtin/Volosinov 1976, p. 40) Nella concezione dei due autori, anche l’unità minima della lingua, la parola, è allo stesso tempo un segno, un coagulo di significati ideologici e storici, e un segnale, un’espressione meccanicamente collegata ad un’azione. Così anche il testo più rigidamente chiuso ha uno o più temi; allo stesso modo, l’opera più poetica oltre ai suoi temi presenta un significato.¹⁶

Tutti i testi guida descrivono, ognuno in un determinato periodo storico, un percorso tipo del visitatore. Non vorremmo forzare troppo il pensiero di Bachtin/Volosinov, ma, a nostro parere, questo percorso è il significato di ciascun testo. Un significato che si ripete in ogni guida, anno dopo anno. Quello che invece differenzia ciascun testo è il contesto enunciazionale che ognuno porta al suo interno. Questo contesto inscritto nel racconto, sempre nuovo, sempre da ricostruire, qua-

li che siano i vincoli imposti dalla descrizione dell’oggetto architettonico, paesaggistico, culturale, è qualcosa di simile al tema bachtiniano.

Più le descrizioni (come nelle guide o nei testi di letteratura di massa) appaiono chiuse e legate al loro significato, tanto più diviene importante la ricerca del tema. L’analisi semiotica deve cercare, allora, di portare alla luce in ogni descrizione il suo specifico tema e, attraverso esso, ricostruire la storia del dato spazio.

Deleuze, in *Differenza e ripetizione*, esprime un concetto molto simile a quello visto in Bachtin/Volosinov: “Chiamiamo ‘segnale’ un sistema dotato di elementi di dissimetria, provvisto di svariati ordini di grandezza, chiamiamo ‘segno’ ciò che accade in un tale sistema, ciò che balena nell’intervallo, come una comunicazione che si stabilisca fra diversi ordini” (Deleuze 1968, p. 31).

Si potrebbe in un certo senso dire che i lavori qui proposti cercano il “segno” deleuziano nel tessuto spaziale, il segno come effetto “di due aspetti, l’uno mediante il quale esprime la dissimetria produttrice, l’altro attraverso cui tende ad annullarla.” (Deleuze 1968, p. 32).

In questo senso, l’analisi semiotica, in primo luogo, deve individuare il momento in cui una serie di esperienze storiche avvenute nel tessuto urbano vengono ordinate in una certa prospettiva, quindi deve andare a cercare i testi che rendono conto di questa “messa in prospettiva” e rintracciare in essi le marche del nuovo itinerario, “del nuovo sguardo” sull’oggetto. Una messa in prospettiva finale storica dell’oggetto (città, paesaggio, monumento etc.) non può comunque esserci. Esso rimane sempre e comunque “aperto” al dialogo con i testi che lo rappresentano e ogni futura “cristallizzazione” testuale sarà suscettibile di analisi.

“Se si vuole considerare la Storia come un testo, allora vale per essa ciò che un autore recente dice dei testi letterari: il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile. Solo il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l’immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli” (Benjamin 1955, p. 83)

Il testo-guida turistica si presenta, allora, come la realizzazione testuale di una serie di meccanismi descrittivi capaci non tanto di restituirci un luogo, ma uno spazio caricato dei diversi sensi iscritti dai vari percorsi, stratificati storicamente e culturalmente.

Sono state queste le linee guida che hanno mosso l’organizzazione del lavoro mio e di Alice Giannitrapani: raccogliere nella materialità delle pagine di un libro una ricerca spesso incompleta, ma intensa e ricca di approfondimenti, sparsa in diverse università, in diversi centri di studio. Una ricerca che, componendosi come un puzzle, speriamo sia capace di rendere un quadro ampio e articolato di studi, non solo semiotici, ma anche sociologici, storici, geografici, culturologici intorno alla guide turistiche. Studi che fra le righe di un oggetto

noto e conosciuto a tutti come le guide, cercano di recuperare l'enorme ricchezza culturale di un mito non solo d'oggi, ma anche di ieri e di domani.

Note

¹ È interessante ricordare, a questo proposito, che solo nell'ultimo secolo questo contratto fra autore e lettore sulla veridicità dei fatti narrati è diventato un passaggio automatico. Fino alla fine dell'800, l'autore teneva a comunicare al lettore la veridicità del viaggio e degli itinerari e vi era molta cura nel sottolineare che il testo era un *true travel account* (usando il termine usato da Defoe nel suo *Great Thro' the Whole Island of Great Britain* del 1725).

² Per il concetto di paratesto e di luoghi paratestuali e per le implicazioni nell'analisi testuale, rimandiamo al classico Genette, 1987.

³ Cfr. Greimas, 1984 e Greimas, Courtés 1979.

⁴ Un tentativo di dare ordine al vasto corpus sul viaggio è stato fatto in D'Agostini 1987. Per una visione più originale si veda Warner 1963, la proposta di questo saggio è di considerare la letteratura stessa come una forma di viaggio.

⁵ Concordi nel considerare il testo Moryson "la prima grande guida del viaggiatore moderno" sono numerosi studiosi: Maczak (1992), Brillì (1995), De Seta (1982).

⁶ Per un approfondimento sul *Grand Tour*, si veda Brillì 1986, 1995, 2006; De Seta 1982; Burgess e Haskell 1970.

⁷ Cfr. Locke 1971.

⁸ Montesquieu 1971.

⁹ Brano tratto da "Critical Review" del 1770, ora in Brillì, A. 1995.

¹⁰ Vasi 1763, p.14.

¹¹ Roiseco 1765, p.22.

¹² Dalmazzoni 1804, p.8.

¹³ Vedi Brillì 1995; Boorstin 1963.

¹⁴ Johan Jakob Volkmann aveva scritto numerose guide artistiche incentrate soprattutto sull'Italia. Quella che Goethe utilizza nel suo viaggio è la *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebrauche, der Regierungsform, Handlung, Okonomie, des Zustande der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurteilung derselben enthalten*.

¹⁵ Vi è una difficoltà oggettiva nell'assegnare con certezza la paternità esclusiva di alcuni tesi, definizioni, concetti al solo Bachtin. Questo soprattutto per quei lavori che vanno dal '29 al '39, periodo in cui come abbiamo visto Bachtin era in confino e con la proibizione ufficiale nello scrivere di alcunché. Lo stesso Bachtin in alcune interviste e lettere ha riconosciuto la sua paternità su testi come *Freudismo* e *Marxismo e filosofia del linguaggio*, successivamente ha parlato di collaborazione. Gli autori effettivi di questi testi, Volosinov e Medvedev sono scomparsi a loro volta nelle purghe staliniane degli anni trenta senza lasciare indicazioni precise. In questa situazione non si può che concordare con Todorov: è poco corretto, oltre che ingiusto attribuire unicamente a Bachtin i testi dei suoi discepoli e amici. È chiaro però che non si può allo stesso tempo non vedere in questi testi l'influenza determinante delle tesi Bachtin. I testi firmati degli allievi non possono essere esclusi dal corpus bachtiano, ne fanno parte integrante. Ci sembra da accogliere allora la proposta di Todorov (Cfr. Todorov p.

1981): nei testi di dubbia attribuzione è il caso di affiancare al nome dell'autore quello di Bachtin separato dal segno / (così in questa ricerca scriveremo Volosinov/Bachtin per indicare gli autori di *Marxismo e filosofia del linguaggio*).

¹⁶ Cfr. Ponzio 1984.

Bibliografia

- Bagni, P., 1997, *Genere*, Bologna, Il Mulino.
- Bachtin/Volosinov, 1976, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo.
- Bachtin, M., 1979, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Seuil, Paris; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1972.
- Benjamin, W., 1955, *Über den Begriff der Geschichte in Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi 1997.
- Blanchot, 1959, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard; trad. it. di G. Ceronetti, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi 1969.
- Boorstin, D. J., 1986, *Les Découvreurs*, Paris, Seghers.
- Brillì, A., 1986, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Milano, Leonardo Arte.
- Brillì, A., 1995, *Quando viaggiare era un'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Brillì, A., 2006, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Bürger, P., 1974, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. it. *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri 1990.
- Burgess, A., Haskell, F., 1970, *Costume, vita sociale ed usanze di Francia, Olanda, Germania, Svizzera e Italia nelle lettere, diari e scritti dei più celebri viaggiatori tra gli anni 1720 e 1820*, Biella, Editalia.
- Corti, M., 1976, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- Croce, B., 1950, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza.
- Culler, J., 1981, "Semiotics of Tourism", in *American Journal of Semiotics*.
- D'Agostini, M. E., a cura, 1987, *La letteratura di viaggio: storia e prospettive di un genere letterario*, Milano, Guerini.
- Deleuze, G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina.
- De Seta, C., 1982, "L'Italia nello specchio del Grand Tour", in *Storia d'Italia*, vol. V, Torino, Einaudi.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi 1989.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Del Senso II*, Milano, Bompiani 1984.
- Leed, E., 1991, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Book.; trad. it. *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino 1991.
- Locke, J., 1922, "Some Thoughts Concerning Education", in *The Educational Writings of John Locke*, Cambridge, John W. Adamson.
- Lotman, J., 1991, "Il problema del testo", in Neergard, S., a cura, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.

- Maczak, A., 1992, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma, Laterza.
- Pedullà, A. M., 1980, *La teoria dei "generi"*, Cosenza, Lerici.
- Pellegrini, M., Colao, G., 1984, "La guida turistica dall'antichità a oggi", in *Cent'anni di Touring*, Milano, Touring.
- Ponzio, A., 1976, "Introduzione", in Bachtin/Volosinov 1976.
- Ponzio, A., 1994, *Scrittura, dialogo, alterità*, Firenze, La Nuova Italia.
- Rizzo, S., 1991, "Introduzione", in Pausania, M., *Viaggio in Grecia*, Milano, Rizzoli.
- Todorov, T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil; trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1981.
- Todorov, T., 1978, *Le genres du discours*, Paris, Seuil; trad. it. *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia 1993.
- Warner, R., a cura, 1963, *Literature as a mode of Travel*, New York, New York Public Library.

Letteratura di viaggio

- Addison, J., 1705, *Remarks on the Several Parts of Italy*, London.
- Bacon, F., 1932, *Essays*, London, Rhys; trad. it. "Del viaggiare", in *Opere*, Torino, Einaudi 1948.
- Estienne, C., 1936, *Le guide des chemins en France de 1553*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes.
- Goethe, J. W., 1871, *Italienische Reise*, Berlin, Grote; trad. it. *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori 1983.
- Lassels, R., 1670, *The voyage of Italy*, Paris-London, John Starkey.
- Montaigne, M., 1992, *Le Journal de Voyage en Italie de Michel de Montaigne (1580-1581)*, Paris, PUF; trad. it. *Giornale di viaggio in Italia*, Cosenza, Rubbettino 2008.
- Montesquieu, C. L., 2004, *Lettre persanes*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Montesquieu, C. L., 1949, *Voyage de Gratz à l'Hajje, Italie*, Paris, Pleiade, trad. it. *Viaggio in Italia*, Roma, Laterza 1995.
- Moryson, F., 1907, *An Itinerary*, Glasgow, James MacLehose and Sons for the University of Glasgow.
- Pausania, P., 1991, *Viaggio in Grecia, guida antiquaria e artistica*, Milano, Rizzoli.
- Ruskin, J., 1907, *Mornings in Florence*, Leipzig-Bernhard Tauchnitz; trad. it. *Mattinate fiorentine*, Milano, Rizzoli 1991.
- Ruskin, J., 1867, *The Stones of Venice*, Harvard, Harvard University Press; trad. it. *Le pietre di Venezia*, Milano, Rizzoli 1992.
- Stendhal, 1817, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay Libraire; trad. it. *Roma, Napoli e Firenze*, Roma, Laterza 1974.
- Sterne, L., 1768, *A Sentimental Journey, Through France and Italy*; trad. it. *Viaggio sentimentale*, Milano, Garzanti 1983.