

1. Introduzione

Come già ci ricordano McCannel (1976) e Urry (1995), l'istituzione stessa della guida turistica e il suo tenace e continuo successo nei decenni, e addirittura nei secoli, è strettamente connessa alla sua capacità di aiutare il turista a collezionare "segni" di un luogo che ne possano certificare il percorso a livello pratico e patemico.

La costituzione di ciò che "deve" essere visto e visitato all'interno di un luogo turistico è uno dei maggiori argomenti di dibattito negli studi sul turismo. La cosa non desta particolare stupore se si pensa alle implicazioni pratiche e teoriche di questa riflessione. Da una parte, infatti, la costituzione dei "luoghi turistici" riconduce direttamente a precise scelte estetiche che appartengono, spesso da secoli, alla storia della cultura universale o di un popolo (Edensor 2001; Jules-Rosette 1984; Selwin 1996). Sarebbe insomma ozioso chiederci perché ad Atene il Partenone sia per tutte le guide il luogo da visitare per eccellenza. È chiaro che non è il sistema turistico ad avere stabilito queste scelte, ma esse sono diretta e naturale conseguenza di un sistema storico, culturale ed estetico soggiacente. Il problema non è constatare questa relazione, ma i modi.

Dall'altra parte, c'è sempre un rapporto biunivoco fra l'illuminazione mediatica che viene attribuita a un luogo, anche attraverso le informazioni più o meno evidenziate su di esso all'interno del testo-guida, e le scelte pratiche delle singole amministrazioni locali. Piazza del Plebiscito a Napoli, ad esempio, era stata per tutti gli anni del Dopoguerra un luogo piuttosto degradato e negletto e poco sottolineato dalle guide storiche (Touring, Hachette) che privilegiavano per valutazioni estetiche consolidate altri monumenti cittadini (Santa Chiara, il Duomo, i Musei, il Maschio Angioino). La "Primavera napoletana" degli anni Novanta ha portato Piazza del Plebiscito ad essere il fulcro del rinnovo partenopeo e di conseguenza ha influenzato i testi delle guide. Alcune hanno preferito continuare a evidenziarne l'aspetto estetico (come la Touring) senza aumentare il risalto dato al luogo, altre, soprattutto, le guide più moderne (Routard, Lonely Planet) hanno valorizzato la Piazza anche a discapito dei luoghi artisticamente più rilevanti.

Un caso inverso si ritrova a Palermo, nella Zisa, piccola palazzina dei re Normanni, fuori dal perimetro del centro storico cittadino. Il luogo era fin dal Dopoguerra fortemente valorizzato nei testi guida storici (la Touring gli attribuiva due stellette, il massimo per un monumento). Al contrario, per incuria e per la sua lontananza dagli itinerari del centro storico, le amministrazioni e i privati non hanno operato, per decenni, scelte che ne promuovessero un recupero non tanto turistico quanto basilamente architettonico e conservativo. Nel 1971, una intera ala della palazzina crolla rovinosamente e nessuna operazione di recupero strutturale viene attuata fino agli anni Novanta, quando finalmente il palazzo viene recuperato stabilmente e adibito a Museo.



Stabilità e instabilità narrative: spazi e percorsi nelle guide turistiche

Ruggero Ragonese

Nonostante la sua importanza storico-artistica, pur restando luogo di grande interesse, le guide più moderne (Routard, Lonely Planet) non lo valorizzano più di tanto all'interno del testo. C'è quindi insieme alla memoria storica del luogo, una situazione contestuale che caratterizza le scelte nell'organizzazione del testo-guida.

È ovvio quindi dire che la guida si articola nei suoi percorsi narrativi in base a scelte di opportunità interne all'organizzazione del testo e in base a memorie e portati socio-culturali. Non ci interessa tanto indagare sulle cause che stanno alla base della narrazioni manifestata e nel testo, quanto sui modi attraverso i quali, nel testo, appare evidente la presenza di un insieme strutturato di posizioni valoriali. È quindi necessario un secondo passaggio: osservare come viene costruito e investito di significati il percorso del turista nel luogo all'interno del testo¹. In che modo la città, il monumento o lo spazio, in genere, si manifestano al lettore. In che modo avviene la negoziazione fra la costituzione di un soggetto-visitatore che si definisce attraversando un dato spazio e la valorizzazione e la gerarchia dei singoli luoghi. Come, infine, i modelli storici e i contesti sociali si proiettano nella descrizione.

Spesso, infatti, la presenza di percorsi secondari, rispetto al percorso principale, non è assimilabile e in diversi luoghi testuali è possibile recuperare uno scontro fra visione e organizzazioni differenti che rendono conto di una instabilità testuale. Per instabilità testuale si intende una "biforcazione strutturale" che individua, anche se "appena visibile", la presenza di "un diverso rapporto narrativo nel quale il soggetto osservante si troverà implicato" (Petitot 1979, p. 130, trad. mia). Si viene a costituire così una relazione che da una parte mette in campo due percorsi, dei quali uno fortemente normativizzato (euforicamente o disforicamente) costituirà una "struttura spaziale simbolica" insieme alla struttura narrativa e richiederà un forte coinvolgimento del

soggetto visitatore chiamato a fare una scelta non solo cognitiva, ma anche patemica.

“A diverse possibili forme di costituzione dell’identità. Ricoeur e Floch [...] distinguono identità paradigmatiche (date dalla permanenza), da identità sintagmatiche (data dalla perseveranza): due tipi di identità in cui l’essere si costituisce a partire da un fare preventivo, ossia da una qualche forma di polemica o di percorso narrativi (sic) in cui tutto viene giocato nei termini di una realizzazione che presuppone l’acquisizione delle necessarie modalità d’azione [...]. Possiamo avanzare l’ipotesi secondo la quale si danno altri processi di costruzione dell’identità in cui il fare viene messo in secondo piano per lasciar emergere in tutta la sua importanza la dimensione passionale.” (Marrone 2001, p. 209)

È questo *shift*, questo spostamento di dimensione del soggetto osservante che ci preme sottolineare, perché esso nasce proprio da uno scontro di percorsi che testimoniano insieme della presa passionale dello spettatore, della nuova risemantizzazione del luogo e della memoria del percorso disvalorizzato e depotenziato. Per questo ci serviremo di un paio di pagine di una guida Touring di Roma sul Vittoriano o Altare della Patria. Alcune precisazioni storico-artistiche sono però necessarie.

Il Vittoriano è opera controversa e criticata, nata dall’idea di celebrare il padre della patria sabauda, Vittorio Emanuele II, i diversi progetti del monumento e le diverse collocazioni all’interno della città di Roma furono oggetto di feroci battaglie e discussioni, che portarono all’annullamento del primo concorso vinto da un poco italico progetto del francese Nenot.

Il secondo concorso venne vinto dal più italiano Giuseppe Sacconi, architetto legato all’Accademia di San Luca, conservatrice. Sacconi sarà fino alla morte e, in un certo senso anche oltre la morte, l’architetto del Vittoriano. Ma più che il progetto sarà il luogo preposto per l’erezione del monumento a suscitare già allora, come oggi, vivaci discussioni. Il mausoleo del Re d’Italia venne collocato su una delle pendici del più celebre dei colli capitolini, il Campidoglio. La posa della prima pietra, ad opera dell’allora presidente del Consiglio Agostino De Pretis, il 22 Marzo del 1885, davanti agli occhi del Re Umberto I, segna l’inizio di un totale stravolgimento di questa area della città. Cambierà nel corso degli anni (più di venti ce ne vorranno per assistere all’inaugurazione del monumento nel 1911) l’organizzazione della piazza Venezia che diverrà centro viario centrale della città, cambierà il rapporto fra l’asse della città medievale e quello della città romana fino al Colosseo (specie dopo l’apertura della via dei Fori Imperiali), spariranno o subiranno pesanti manomissioni monumenti insigni come il convento dei francescani all’Ara Coeli, il palazzo dei principi Torlonia, i resti dei caseggiati romani al Campidoglio.

L’enorme massa bianca del Vittoriano, tutta in marmo bianco botticino di Brescia, insomma, si inserisce con

una violenza e una forza mai vista prima nel tessuto cittadino, e nonostante gli sforzi di creare una coesione fra l’opera e i resti archeologici circostanti (i propilei, le colonne), il monumento a Vittorio Emanuele II resta evidentemente uno spazio non coerente con la cifra stilistica dell’intorno.

È evidente che al di là dei giudizi estetici, molto spesso negativi, il gigantismo monumentalistico tipico dei piani urbani della fine dell’800 delle principali città europee nasce proprio nell’intento di incidere nel tessuto urbano in modo definitivo e pesante. Il rinnovamento politico e sociale delle nuove e nascenti città contemporanee si accompagna con la creazione di opere mastodontiche e magniloquenti che, in un certo senso, “devono essere viste” da coloro che vivono, attraversano, visitano la città. Del Vittoriano si può dire quello che Barthes dice acutamente della Tour Eiffel parigina “per negarla bisogna collocarsi su di essa” (Barthes 1964, p. 413).

Rispetto alla Torre francese, però, il Vittoriano ha un ulteriore risvolto ideologico che ne segna la fortuna e la sfortuna e ne cambia addirittura il nome: da Vittoriano ad Altare della Patria.

L’impatto che la Prima guerra mondiale aveva lasciato in tutta Europa era stato profondo. In molti paesi, alla fine della guerra si erano creati movimenti d’opinione, spesso animati da reduci insoddisfatti, che avevano premuto perché il sacrificio dei caduti non venisse dimenticato dopo la firma dei trattati di pace. Come è noto, in Italia, un esempio tipico di questo tipo d’organizzazioni sono i fasci di combattimento fondati da Benito Mussolini e destinati a diventare il nucleo originario del Partito Nazionale Fascista costituitosi nel 1921. Il primo monumento dedicato al milite ignoto viene inaugurato proprio negli Stati Uniti (a Washington), successivamente monumenti di questo tipo vedranno la luce anche in Francia (a Parigi, sotto l’Arco di trionfo napoleonico) e in Inghilterra (a Londra). La creazione di uno spazio dedicato al milite ignoto non è quindi interpretabile come l’espressione di un’Italia pre-fascista; questo anche perché non fu certo il movimento mussoliniano a ergersi come principale artefice del monumento al milite ignoto: associazioni come il Circolo Italiano Combattenti, giornali come *Il Dovero* furono sicuramente più attenti e pronti a cogliere quella intensa commozione e partecipazione popolare per “il ricordo dei figli perduti”.

Quando fu presentata la legge che stabiliva la creazione della tomba dedicata a un Milite Ignoto della Grande Guerra, per la prima volta, tutta la Camera dei deputati votò all’unanimità per l’approvazione; quando sette salme di soldati non identificati, scelte a caso sul Carso, furono portate nel duomo di Aquileia numerose personalità di ogni parte politica si recarono ad onorarle; quando il 28 Ottobre 1921 una madre che aveva perso un figlio in guerra fu incaricata di scegliere fra le sette la salma che sarebbe poi stata inumata a Roma, una folla di cittadini di ogni ceto e classe arrivò ad Aquileia per la cerimonia.

Questi momenti non rimarranno però che episodi isolati all'interno della storia italiana di quel periodo. Già durante il trasporto del feretro verso Roma, dove arriverà il 4 dicembre 1921, le manifestazioni popolari durante le varie tappe (a Mestre, A Padova, a Bologna, a Firenze) sono intervallate dai continui scontri fra squadracce fasciste e braccianti e operai socialisti e comunisti. "L'eccezione della presenza organizzata socialista alla manifestazioni patriottiche, l'assiduità, l'ostentazione di quella fascista attestano non solo uno squilibrio, ma verificano una tendenza che diventerà valanga. Il fascismo si appresta a sequestrare il sentimento di venerazione popolare nei confronti dei sacrifici patiti nella guerra e a rivendicarlo come un bene di una parte che si arroga il diritto di rappresentare il tutto" (Gentile 1994, p. 45).

Quasi un anno dopo la mole del Vittoriano, ormai a tutti gli effetti insignita del titolo di Altare della patria, assisterà alla marcia su Roma dei gerarchi fascisti.

Il Vittoriano divenuto Altare diviene quindi la Quinta del Regime, ergendosi solenne a lato di quel balcone di Palazzo Venezia dal quale il Duce conduce tutti i suoi discorsi di fronte a folle oceaniche e acclamanti. Questa ulteriore connotazione ideologica renderà ancora una volta il Vittoriano oggetto di contestazioni e polemiche oltre che di epiteti poco lusinghieri: dal popolare "Macchina da Scrivere" al più caustico "pisciatoio di lusso" di Papini.

Nell'immediato dopoguerra il Vittoriano vive una vera e propria *damnatio memoriae* che lo relega ad essere una specie di pesante fardello, ingombrante e poco amato nel profilo della città. Alcune voci, anche illustri, come quella di Portoghesi, arrivano a proporre una ruderizzazione progressiva del monumento che dovrebbe pian piano rovinare come i fori a cui fa da cornice. Altre voci, come quella di Zevi, mirano a un recupero più che altro storico e di testimonianza. L'attentato del 12 Dicembre del 1969 (lo stesso giorno della drammatica strage terrorista di Piazza Fontana a Milano) induce l'autorità a chiuderne la scalinata, riducendone ulteriormente l'importanza turistica.

Solo l'intervento diretto del Presidente della Repubblica Ciampi e alcuni accorti restauri hanno permesso la riapertura del monumento nel 2001 e la sua corretta fruizione.

Il Vittoriano o Altare della patria ha faticato e fatica, quindi, a trovare una posizione stabile e condivisa all'interno degli itinerari romani e all'interno della storia artistica della città. Questa mancanza di definizione stabile all'interno del sistema valoriale cittadino è ampiamente riscontrabile e testimoniata nelle descrizioni dei testi guide turistiche. Le pratiche, le valutazioni estetiche e ideologiche di cui un luogo turistico all'interno della città è protagonista nel corso del tempo vengono rispecchiate dalle descrizioni che di questo luogo vengono fatte. Eppure l'oggetto architettonico Vittoriano cambia pochissimo nel tempo rispetto al 1911, anno

della sua inaugurazione. È in questo senso ozioso cercare di stabilire fino a quanto e in che modo i testi scritti siano "traduzioni" fedeli del testo architettonico o spaziale di riferimento. È infatti solo recuperando questi documenti, analizzandoli come testi e sottoponendoli all'analisi semiotica che risulta possibile rendere conto delle diverse visioni sul luogo stesso.

Le guide turistiche diventano quindi riferimento prezioso per una ricostruzione del luogo che vada al di là dell'analisi del testo architettonico, rendendo conto di un oggetto non solo in sé ma anche nel suo essere oggetto nel mondo.

Nelle pagine che seguono proveremo a proporre una semplice analisi di alcune pagine che riguardano l'Altare della Patria sulla guida Touring del 1936.

2. La guida del 1936

Se la descrizione vera e propria sarà, come vedremo, un percorso ascensionale del visitatore, l'introduzione è, ancora, il semplice sguardo d'insieme del turista-osservatore. Avremo quindi un soggetto S_1 (turista), che non si trova dentro il monumento, a cui vengono trasmesse delle informazioni su un oggetto (l'Altare). Il testo ci dice quello che *vede* S_1 , non ancora quello che *fa*.

Giustamente Genette ricorda come spesso i lavori teorici sul punto di vista "soffrono di una fastidiosa confusione" (Genette 1998, p. 218), dovuta alla sovrapposizione di due domande: "chi parla?" e "chi vede?". Per sfuggire a questa rischiosa sovrapposizione, bisogna riconoscere "la delega che l'enunciante fa ad un soggetto cognitivo, chiamato osservatore e la sua installazione nel discorso narrativo" (*processo di focalizzazione*) (Greimas, Courtés 1979, p. 145).

S_1 è, in questo momento del testo, un osservatore. È importante sottolineare che "la focalizzazione non resta necessariamente costante per tutta la durata di un racconto" e infatti il nostro osservatore diverrà, in un secondo momento, soggetto del fare narrativo. Ma proprio questi "spostamenti" rendono ancora più interessante l'individuazione dei processi di focalizzazione sul piano semiotico. Infatti, "lo sfasamento tra l'organizzazione discorsiva e l'organizzazione narrativa del testo può, molto probabilmente, rendere conto di alcuni aspetti di quel complesso fenomeno sovente designato come 'punto di vista'" (Greimas 1976, p. 157).

In questo primo momento, l'Altare va visto nel suo contesto storico, rimane lontano, non viene "vissuto" da S_1 che lo guarda dal basso. Si susseguono così una serie di enunciati descrittivi. Visitare l'Altare della Patria è, per adesso, semplicemente, una possibilità da tenere in considerazione. Così anche il Destinante, la guida, evita per ora di far apparire la visita al monumento come un obbligo, un incarico al quale nessun lettore può sfuggire (modalità del dover-fare). Dopo aver parlato della storia del monumento, il testo ci riporta anche un eventuale PN diverso, da compiere dopo la visita: "Nell'int. e nella parte posteriore contiene il museo del Risorgimento".

Sulla piazza Venezia, fa riscontro al pal. Venezia il pal. delle Assicurazioni. Generali di Venezia (C17) di stile Rinascimento. Sulla fronte, nel leone di S. Marco, del '500, già sulle mura di Padova.

Nel fondo della piazza, il *MON. A VITT. EMAN. II (C 17), o brevem. il Vittoriano, simbolo della raggiunta unione nazionale dell'Italia, l'opera massima di Gius. Sacconi. La gran mole di calcare di Botticino, alta 81 m., fu cominciata nel 1885 e, non ancora completata, finita, fu inaugurata nel 1911, cinquantenario della proclamazione del Regno. Nell'int. e nella parte poster. contiene il Museo del Risorgimento. La magnifica mole ha dall'ampiezza creatagli attorno e dalle due esedre arboree ai lati (ideate da Corr. Ricci, eseguite da Raff. De Vico) acquistata una nuova snella leggiadria. Il miglior punto di vista è, nel pomeriggio, dall'angolo di via degli Astalli, donde si scorgono in un sol colpo d'occhio il Vittoriano, l'Araccoli e i palazzi capitolini. Belliss. è pure l'effetto del mon. alla sera, illuminato da riflettori collocati nella torre del pal. delle Assicurazioni Generali.

Si cominci la visita dal bel fianco sin., poi si giri verso la facciata, ove si trova la fontana dell'Adriatico, di Em. Quadrelli (la figura simbolica del mare, col leone di S. Marco, ha il capo coperto da una conchiglia e la mano levata a riparo del sole levante). Sopra il basamento, a sin., il gruppo della Forza, di Aug. Rivalta, e a d. il gruppo della Concordia, di Lod. Pogliaghi. Si passa presso i resti della tomba di C. Publicio Bibulo, mon. dell'ultima epoca repubblicana (assegnatagli l'area dal senato *honoris virtutisque causa*, come dice l'Iscriz.); è un caposello della topografia di Roma antica perché indica con sicurezza che il luogo si trovava fuori delle mura e del pomerio, e lungo una strada che si può considerare come l'inizio della via Flaminia e si arriva alla SCALINA, larga alla base 41 m. e chiusa da elegante cancellata di ferro, che si può calare nel sottosuolo. I gradini fino al portico super. sono 243. Sul dinanzi della scala, a sin., il Pensiero, gruppo di bronzo dorato, di Giulio Monteverde; a d., l'Azione, gruppo analogo, di Fr. Erace.

Si salga la scala; sul principio, ai lati, due leoni alati, di Gius. Tonnini; poi, alla base delle antenne per le bandiere, sormontate dalle aquile romane, due Vittorie sulle proue rostrate: quella di sin., con la d. sollevata e un ramo di quercia nella sin., di Ed. Rubino; quella di d., con una palma nella d. e una corona nella sin., di Ed. De Albertis.

Si arriva a un grande ripiano; di fronte, l'Altare della Patria. In piedi nell'edicola mediana, la solenne figura arcaizzante di Roma, di Ang. Zanelli, verso la quale si dirigono due teorie trionfali, dello stesso; a d., il Trionfo dell'amor patrio; a sin., il Trionfo del lavoro. Nella profondità dell'alt. è sepolto il Milite ignoto. Il luogo è oggetto di continuo pellegrinaggio.

Le scale a d. e a sin. conducono a ripiani dinanzi alle grandi porte del Museo del Risorgimento. Salendo da quella di sin., al disopra della porta e ai lati della severa trifora, le statue simboliche della Politica (a sin.), del Cantalamessa-Papotti, poggiante la d. sulla sfera terrestre e la sin. sui simboli del diritto e della forza (il libro e la spada), e della Filosofia (a d.), di Eug. Maccagnani, pensosa. appoggiata col capo sulla destra. Due grandi lisci plastrati, con i capitelli dalla testa muliebre, chiudono con una pausa l'architettura che riprende subito dopo, nelle superbe colonne palmate, nelle squisite decoraz. delle finestre laterali, nel ricco trofeo sottostante; corrono sotto il cornicione centrale del prospetto festoni di quercia alternati di gigli e di cimieri. Nel cortiletto che fiancheggia la scala è, nascosto sul piastrino in fondo, un grazioso fregio con due aquilotti sorreggenti un festone d'alloro.

Si arriva sotto la statua equestre di Vitt. Eman. II, di Enr. Chiaradia, leggerm. ritoccata dopo la morte di questo da Em. Gallori. È lunga e alta 12 m. Nel giro del piedistallo (Prosperi) fanno scorta d'onore le Città d'Italia dominanti nella storia millenaria (Maccagnani).

Girando verso d. dalla gran targa che sta dinanzi (in cui: «Vittorio Emanuele II, padre della Patria»), la prima è Urbino, la città del Montefeltro e del Della Rovere, patria di Bramante e di Raffaello. Segue, in veste ducale, la città degli Estensi, Ferrara, gloriosa dei canti immortali di Lud. Ariosto e di Torq. Tasso e dei natali di fra' Girol. Savonarola; Genova superba, col manto ducale e lo scettro; Milano, guerriera del Carroccio, con le mani fieram. appoggiate allo scudo e alla spada; la dotta Bologna, laureata e togata, con i due volumi del diritto, simbolo dell'antico glorioso studio di Irnerio; Ravenna, la capitale dell'Imp. d'Occidente, l'ultimo rifugio di Dante, ha nella mano e nello stemma i simboli della sua pianeta; Pisa, la potente repubblica marinara gloriosa dei natali di Galileo, che poggia un ramo di lauro sull'altra targa dedicatoria, in cui: «Per legge del 16 maggio 1878». Dall'altra parte appoggia sulla targa un ramo di palma. Amalfi, la medioevale repubblica ove sorse la tradiz. di Flavio Gioia inventore della bussola e nacque l'ordine crociato ora detto di Malta; Napoli, con la corona turrita e la cetra dei suoi canti; Firenze, la città del giglio, in veste dantesca e coronata d'alloro; Torino, la patria del Re Liberatore, in armatura di ferro; Venezia, la dogaresca dell'Adriatico; Palermo, regale, con lo stemma e lo scettro; Mantova, la patria di Virgilio, che corona di quercia la targa.

Sotto, lo zoccolo col simboli delle armi (Maccagnani): del Genio; della Marina; dell'Artiglieria e della Cavalleria.

Seguendo la sin. si sale verso l'altro grande piano, sottostante alla curva del gran portico. Si vede di qui, sullo stilobate (ornato di otto basi di cui 2 portano le are di Trento e di Trieste e altre 2 recano i motti «Et facere fortia» e «Et pati fortia») e sono decorate da 2 elmetti, mentre sul davanti è un masso tolto dal M. Grappa e nella fronte dello stilobate è inciso il Bollettino della Vittoria) l'insieme delle 16 colonne del portico, alte 15 m., e dei propilei elegantiss., sopra i quali si levano due quadrighe: dell'Unità, a sin., di C. Fontana; della Libertà, a d., di Paolo Bartolini. Sulle colonne, dai capitelli con le teste muliebri, un fregio di aquile (con le quali si alternano, a sorreggere il festone di quercia, massicci candelabri); sopra ancora, altro magnifico fregio di teste di leone; poi, divise da zone scudate, le statue delle Regioni d'Italia (alte 5 m.).

La prima a sin. è il Piemonte (P. Enr. Astorri) con l'aquila sull'elmo, armato. Seguono: la Lombardia (Em. Bisi) con le vesti agitate dal vento, in atto di sguainare la spada; il Veneto (Paolo Bartolini) col leone di S. Marco; la Liguria (Ant. Quinzio) con la prora; l'Emilia (Mauro Benini) col fascio consolare, simbolo delle origini del nome, e i volumi del diritto della sua capitale Bologna; la Toscana (Italo Griselli) col capo cinto del lauro dei poeti e col Marzocco fiorentino sullo scudo; le Marche (Gius. Tonnini) con l'aratro e la cetra; l'Umbria (Elmo Palazzi); il Lazio (Ad. Pantaresi) con la Vittoria di bronzo nella sin.; l'Abruzzo (Silvio Sbriccoli); la Campania (Gaet. Chiaramonte) con la cornucopia simbolo delle fertilità delle sue terre; la Puglia (Fr. Pifferetti) con i grappoli delle sue uve; la Lucania (L. Casadio); la Calabria (Giov. Nicolini), con le spalle coperte da una pelle di fiera delle sue foreste; la Sicilia (Mich. Tripisciano) con lo stemma della Trinacria e le messi; la modesta e regale Sardegna (L. Belli).

Fig. 1 Descrizione dell'Altare della Patria o Vittoriano nella guida 1936 del C.S.I (ex Touring Club Italiano).

Si prosegue nella visita. Dalle basi artisticam. ornate dal Maccagnani, si ergono le colonne trionfali (con gli originali capitelli del Consolani), su cui si posano le Vittorie: quella in dentro, con la corona d'alloro e la spada, di Ces. Zocchi; l'altra in fuori, con la corona di quercia, del Rutelli. Ornato all'esterno i propilei le figuraz. della Fama (si vede di qui quella sul propileo di sin.). In alto, nel timpano, l'altoril. dell'Unità, del Butti.

Entrando sotto i propilei, nel vestibolo del portico: in alto della scala d'accesso, ai lati, in corrispondenza con le figure esterne della Fama, le figuraz. del Geni. In alto, nelle lunette, 4 musaici allegorici (Bargellini e Bizzi).

Ai lati delle porte d'accesso dai propilei al portico sono le statue delle Arti. In quella del propileo sin., le statue dell'Architettura e della Musica, di Ant. Garelli; in quella del propileo d., per la quale si passerà poi, le statue della Pittura e della Scultura, di Lio Gangeri.

Il portico, a c. 37 m. sulla piazza, è ornato in basso da un gran fregio di targe, spade e scudi; belliss. il pavimento di marmi policromi. In alto, per 72 m., una zona di musaici. I lacunari di bronzo (Tonnini) alternano con trofei guerreschi i simboli delle Scienze.

Dal portico si ha un *pan. magnifico di Roma. Portarsi nel propileo di destra. Da presso e da sinistra, l'Araccoli e il Campidoglio, poi la via del Mare nel fondo il Teatro di Marcello, quindi a destra la cupola della Sinagoga, poi S. Maria di Campitelli, il bizzarro campaniletto di S. Caterina del Funari e il belvedere del pal. Mattei. All'orizzonte, il nuovo quartiere di Monteverde sulle alture del Gianicolo, e, più a d., la facciata di S. Pietro in Montorio, la fontana dell'Aqua Paola; quindi il mon. di Garibaldi, il Faro donato a Roma dagli Italiani dell'Argentina, la cupoletta della ex Specola Vaticana, il nuovo pal. del Collegio di Propaganda Fide, la cupola michelangiolesca di S. Pietro, i palazzi Vaticani; più a d. ancora, la chiesetta di S. Onofrio e M. Mario. Più vicino grandeggia la cupola di S. Carlo a' Catinari, la parte super. di pav. Farnese, la cupola di S. Andrea della Valle e quella della chiesa Nuova; più a d. si vede sotto il pal. Venezia, dietro cui è vicinissima la cupola dei Gesu, a sin. della quale si vedono il bizzarro campanile di S. Ivo e Castel S. Angelo e a d. la cupola schiacciata del Pantheon e il pal. di Giustizia. Portarsi ora alla metà del portico. Sotto, piazza Venezia e nel mezzo il rettillo del Corso Umb. I, a sin. del quale, la chiesa di S. Ignazio, il campaniletto di Montecitorio, la cupola di S. Carlo al Corso; a d., il verde del Pincio, poi, da presso, i Ss. Apostoli e, lontano, i due campanili della Trinità dei Monti. Portarsi nel propileo sinistro. In basso, le due chiese del Foro Traiano e la colonna coclide con

la statua di S. Pietro, lo scavo del Foro magnifico con lo sfondo dei Mercati di Traiano, quindi il Foro d'Augusto con la loggia dei Cavalieri, e, più vicino, il rettillo della via dell'Impero e lo scavo del foro di Cesare. Lontano, riprendendo dalla Trinità dei Monti, la villa Medici, il pal. dei Quirinali, poi, d'infilata, la via Nazionale fino a piazza delle Terme, e a d. della via, il verde di Villa Aldobrandini, la Banca d'Italia, il pal. del Viminale, la torre delle Milizie, la facciata del Ss. Domenico e Sisto, le due cupole e il campanile di S. Maria Maggiore; più a d. e lontano, il pal. Laterano, davanti al quale si profila l'obelisco e dietro sporgono le statue della facciata maggiore di S. Giov. in Laterano, mentre più a d. si vedono i campanili della facciata minore; poi il Colosseo, la Basilica di Costantino, il campanile e la facciata di S. Maria Nuova; vicino, S. Adriano (Curia), dietro cui biancheggia l'Arco di Tito; ancor più vicino, la chiesa di S. Luca, a d. della quale si approfonda il Foro Romano e dietro si leva, con le maestose rovine e il verde della vegetaz. il Palatino; più a d., il fianco del pal. Senatorio e l'abside dell'Araccoli.

Ripercorso il portico, si esce nel propileo d., per la porta vigilata dalle ricordate statue della Pittura e della Scultura e, passando tra altre figuraz. di Geni, si esce dal propileo, nel cui timpano è l'altoril. della Libertà, dei Gallori, si discende tra altre 2 colonne trionfali con le Vittorie (quella a sin., di Mario Rutelli; quella a d., di Ces. Zocchi). Girando a d., si ritorna al piedistallo della statua equestre e, girando a sin., si lascia a d. l'altra porta del Museo con nell'alto le statue della Rivoluzione (a sin.), di Eut. Ferrari (torva figura seminuda e scomposta, in atto di levarsi in piedi) e della Guerra (a d.), del Maccagnani (con l'elmo in capo e il petto coperto da un grande scudo, in atto di roteare la spada).

Ritornati al piano della piazza Venezia, girare a sin. lungo il mon.: si giunge alla fontana del Tirreno (rappresentato disteso lungo la lupa capitolina), di P. Canonica. Al disopra, due gruppi, il Sacrificio, a sin., di Leonardo Bistolfi, e il Diritto, a d., di Eut. Ximenes.

All'Interno hanno sede dal 1935 il R. Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano (Pres.: S. E. Ces. M. De Vecchi di Val Cismon), il Museo Centrale e l'Archivio del Risorgimento (Dir.: prof. A. M. Ghisalberti). Il Museo del Risorgimento (arch. Arn. Brasini), cui si accederà dalla scala centrale, è in via di organizzaz. (non ancora accessibile). Una sezione dedicata alla guerra mondiale comprenderà: la cripta del Soldato Ignoto (musaici di Giulio Bargellini; alt. in pietra del Grappa, pavimento in marmo del Carso), la sala che raccoglie le bandiere dei Reggimenti e dei Reparti disciolti dopo la guerra, il Salone della Marina, con il mas sul quale L. Rizzo compì l'impresa di Premuda. Nei locali verso via dell'Impero saranno sistemati i cimeli del Risorgimento. - L'Archivio (vi si accede dal portale del lato d. del mon.; ap. nei giorni feriali, 9-15) contiene un'importante raccolta di c. 200 000 autografi e documenti del Risorgimento Italiano, tra i quali l'Archivio di Massimo d'Azeglio, la raccolta di H. Nelson Gay, gli archivi di Jessie White Mario e di Franc. Crispi, gli archivi garibaldini di Rosa Garibaldi e T. Riboli, autografi di Cavour, Gioberti, Mazzini ecc.

Ci sembrano molto importanti alcune pagine di Geninasca. Nella sua analisi di un brano de *Il rosso e il nero*, il semiologo sottolinea che “la configurazione dei soggetti sussunti dall’attante IO è isomorfa ad un’organizzazione dei voleri, o dei modi di relazione ai valori”, su questi due assi si muove tutta “l’esistenza di un soggetto che si definisce dalle modalizzazioni di cui è fonte dalla natura degli oggetti di valore con i quali intrattiene una relazione modalizzante” (Geninasca 1991, p. 71). Queste relazioni ai valori si articolano in due “tipi fondamentali di modalizzazioni”: patemiche (che si manifestano attraverso variazioni timiche spontanee) e predicative (presuppongono un sapere che verte sui valori). “L’opposizione fra patemico e predicativo sembra ricoprire quella fra esistenza e competenza modale” (Geninasca 1991, p. 67). La tesi di Geninasca assume notevole rilievo per la nostra analisi.

L’introduzione storico-artistica immerge S1 in una modalizzazione predicativa, egli acquisisce una competenza su un sapere che verte su certi valori dell’oggetto. Ma l’introduzione, come vedremo, è una modalizzazione secondaria che ha per oggetto la modalizzazione primaria patemica che si manifesterà nelle pagine della descrizione. Lentamente, senza traumi, S1 viene spostato da una modalizzazione all’altra: dalla competenza all’esistenza. “Si può immaginare senza troppa difficoltà il modo in cui soggetti patemici di un determinato attore partecipano di un discorso X non ancora riconosciuto, mentre i soggetti predicativi dipendono da un discorso Y assunto come vero.” (Geninasca 1991, p. 66). Questo IO scisso descritto da Geninasca si adatta perfettamente alla situazione dell’attore turista in cui il soggetto patemico percepisce già la modalizzazione primaria, mentre il soggetto predittivo rimane ancorato all’introduzione e ad uno sguardo esterno. Mentre, però, nel testo di Geninasca l’IO scisso si trova ad affrontare in maniera drammatica la crisi d’identità provocata dallo scontro fra i soggetti e le loro relazioni ai valori, nel testo sull’Altare della Patria, la crisi d’identità si risolve come vedremo in una trasformazione “dolce”, la modalizzazione secondaria trasporterà l’attore in quella primaria senza scontri e la crisi d’identità porterà al completo rinnovamento del soggetto dell’enunciazione e lo renderà pronto al congiungimento con il proprio oggetto.

Nell’introduzione si registra il passaggio indolore fra queste due dimensioni. Inizialmente vengono coinvolti i soggetti predittivi e si sviluppa una competenza esclusivamente storica, vengono enunciati degli attributi del monumento che lo caratterizzano come testo artistico (dimensione cognitiva). Ogni valenza patemica sembra esclusa. L’attore-osservatore deve sapere che il monumento è “stato cominciato nel 1885” ed è “stato inaugurato nel 1911”. A differenza delle guide successive, nulla turba la dimensione di spazio storico del monumento. Lo spazio topico è unico, il soggetto dell’enunciato è semplicemente il vittoriano. Ad S₁ viene, però,

soltanto “raccontata una storia”, della quale è “osservatore esterno”.

La frase 3 segna un momento digressivo, si tratta di un *indugio funzionale* (Eco 1994). Infatti, “se il tempo del discorso è l’effetto di una strategia testuale che impone un tempo di lettura”, l’inserimento di questo possibile percorso (il museo) serve più che altro a rallentare il ritmo e a preannunciare il “cambio di marcia” del racconto che coinvolgerà l’enunciatario (Eco 1994). La frase 4: “La magnifica mole ha dall’ampiezza creatagli attorno e dalle due esedre erboree ai lati acquistata una nuova snella leggiadria”. Questa frase al centro dell’introduzione, il percorso narrativo inizia una graduale trasformazione. Apparentemente, la trasformazione coinvolge solo il piano tematico: da una dimensione temporale si passa ad una dimensione spaziale (“ampiezza creatagli attorno”); anche il tempo verbale cambia, ma non come ce lo saremmo aspettato. Il tempo di questo periodo è il passato prossimo, non il presente, il monumento “ha acquistato”, non “acquista”. Cambia il momento in cui l’azione si realizza, la modalizzazione secondaria lascia entrare l’oggetto della modalizzazione primaria. Osserviamo la struttura della frase. Innanzitutto, al fare cognitivo di S₁ si affianca in questa frase un *nuovo fare pragmatico* di un nuovo soggetto S₂ (L’Altare della Patria): questo compie di fatto l’azione di “acquistare”. Di questi due *fare*: il secondo è situato nella dimensione pragmatica del racconto e realizza il programma narrativo di S₂; il primo è situato nella dimensione cognitiva e rappresenta il processo di cognizione di S₁ che ha per oggetto, essenzialmente, il fare pragmatico di S₂. Quindi la dimensione di S₁ rimane cognitiva, soltanto che adesso osserva direttamente il fare di S₂, non gli viene semplicemente raccontata una storia. Dal ricordo si è passati allo sguardo in presa diretta.

Sul piano dell’enunciato, abbiamo due donatori che rendono possibile l’acquisto da parte di S₂. Questi appaiono prima rispetto al loro dono. Abbiamo: “la magnifica mole”, dopo la prima parte del predicato verbale l’ausiliare “ha”, poi i due donatori “lo spazio creatogli attorno” e “le due esedre arboree ai lati”, infine troviamo la seconda parte del predicato verbale e il dono “la nuova leggiadria”. Innanzitutto, il nuovo testo descrittivo dell’Altare fa piazza pulita di ogni velato spunto critico che faceva capolino nelle guide precedenti: la mole è “magnifica”. L’immediatezza e la perentorietà di questo giudizio estetico è evidente; si noti anche la posizione anaforica rispetto all’*incipit* del periodo precedente: lì, il lessema “mole” è prima accompagnato dall’attributo “grande”, qui, da “magnifica”. L’enunciato è continuamente a metà strada fra il discorso storico-artistico che lo precede e il discorso patemico che lo seguirà: il richiamo anaforico al giudizio precedente (“grande”), rassicura l’enunciatario osservatore, ma allo stesso tempo l’uso di un termine così perentorio e apodittico come “magnifico”, la scissione dell’ausiliare “ha” rispetto al suo participio, demarcano

la presenza di un preciso cambio aspettuale e attoriale. La scissione del predicato è importante: “ha” isolato dà una temporalizzazione vaga, accentua ed esaspera l’idea di presenza, per poi collocarsi congiunto con il participio, in una dimensione di passato prossimo. Ma è un moto da luogo, l’atto, già presente nello spazio, si sposta solo un poco indietro per premiare i donatori. S_1 è già inserito all’interno di un’azione *che si sta svolgendo*, che *non si è conclusa*. Il giudizio perentorio spazza via il discorso storico dei passati remoti che sostenevano i periodi precedenti. Prima esisteva una storia caratterizzata da una consequenzialità di azioni passate, che avevano bisogno solo di un osservatore, ora c’è bisogno di un soggetto attivo perché il giudizio ha annullato le precedenti aspettuallizzazioni. La competenza storica viene messa da parte, l’unico evento che merita di essere ricordato all’osservatore che si appresta a diventare attore del fare pragmatico è quello che ha permesso in modo inequivocabile che l’oggetto di valore fosse visto come qualcosa di essenziale per il soggetto. Così, se sul piano discorsivo l’enunciatore predica la magnificità della Mole, sul piano narrativo “le due esedree arboree” e “lo spazio creatogli intorno (l’apertura della via dell’Impero)” sono i due elementi che indicano questa magnificenza, donandogli nuova leggiadria. I due elementi spaziali donano valore all’oggetto, ne definiscono lo statuto estetico. Non si costruisce niente di veramente nuovo, si crea una cornice tanto verbale quanto spaziale intorno ad oggetti che rinascono in quel momento perdendo la loro storia passata. Di conseguenza il dono che viene fatto all’Altare richiede una forma di controdono che è di fatto la fine della storicità dell’oggetto, il monumento, acquistato il dono, non può che concludere il suo percorso storico.

Il tempo presente segna l’ingresso (prima ancora del momento descrittivo) del nuovo soggetto dell’enunciato: il turista, anzi l’occhio del turista. Se la prima parte dell’introduzione aveva mosso l’osservatore nel tempo, adesso quello che viene spostata è la sua posizione nello spazio. Viene illustrato prima il punto di vista migliore: a) “dall’angolo degli Astalli, donde si scorgono in un sol colpo d’occhio il Vittoriano, l’Aracoeli e i palazzi Capitolini”; dopo viene introdotto il punto di vista secondario nella frase 6: b) “il monumento illuminato dai riflettori collocati nella torre del palazzo delle assicurazioni Generali”. Abbiamo un percorso narrativo secondario che l’osservatore per ora immobile *può* intraprendere prima di arrivare al PN principale (quello che lo porterà alla cima del monumento). Infatti le frasi 5 e 6 sono così strutturate. La frase 5 ha una precisa collocazione spaziale (“angolo di Via Astalli”) e temporale (“nel pomeriggio”); la frase 6 ha una precisa collocazione temporale (la sera), ma non ha alcuna indicazione spaziale. La frase 5 ha come soggetto “il miglior punto di vista”. L’occhio dell’osservatore è il protagonista narrativo, l’enunciato rimarca questa investitura alla fine: “il colpo d’occhio riunifica i tre principali complessi urbanistici che si possono scorgere attorno all’Altare della

patria: Aracoeli e palazzi Capitolini”. L’occhio quindi riunifica *dal basso* ciò che è *in alto*.

Nella frase 6, il soggetto non è più l’occhio dell’osservatore fissato in un punto specifico, il soggetto ritorna ad essere l’Altare della Patria che, illuminato, *produce un effetto*. Ritorna la situazione già vista nell’en. 4, nel quale si sovrapponevano il fare cognitivo di S_1 (il visitatore) e quello pragmatico di S_2 (il monumento). Di nuovo, il fare del primo soggetto trova nel fare (definibile come *patemico*) del secondo, il proprio oggetto. Possiamo ripercorrere i movimenti dei due soggetti: S_2 viene privato dei suoi possibili antagonisti, (Aracoeli e palazzi Capitolini) e l’osservatore viene privato del riferimento spaziale che si perde in una molteplicità di punti di vista. Il passaggio aspettuale dal pomeriggio alla sera ha lasciato solo il Vittoriano con il suo effetto, ha reso passivo l’occhio dello spettatore in basso.

A questo punto, abbiamo a livello discorsivo un turista che visita un monumento, a livello profondo un soggetto che deve farsi “colpire” dallo spazio che sta per visitare. Adesso, il visitatore è pronto a compiere, come vedremo, un percorso nella sua dimensione pragmatica, del tutto simile a quello già compiuto nella sua dimensione cognitiva.

Quello che appare ormai chiaro al soggetto enunciatario è la duplice “lettura” possibile del testo; in una lettura, il destinante è la guida e il destinatario il turista, nell’altra il destinante è la collettività, la Patria, il destinatario l’individuo. Seguendo la classificazione delle isotopie in Eco, possiamo dire che siamo di fronte ad *un’isotopia narrativa vincolata a disgiunzioni isotopiche discorsive che governano storie complementari*. Se l’isotopia è un “termine ombrello che copre diversi fenomeni semiotici genericamente definiti come *coerenza di un percorso di lettura*, ai vari livelli testuali”, la definizione di Eco, sopra riportata, ci permette di stabilire che: “siamo di fronte a un testo con due sensi di lettura possibili, questi due sensi, però, non saranno *sensi alternativi*, possiamo infatti presupporre una relazione d’implicazione che permetta contemporaneamente entrambe le due letture, anzi in un testo “letto in più modi [...] un testo rafforza l’altro anziché eliminarlo” (Eco 1979, pp. 99-101).

Il testo ci dice che l’ascensione dal basso verso l’alto del turista può essere letta in un altro modo e che all’opposizione alto-basso corrisponde sul piano del contenuto un’omologa opposizione Collettività-individuo.

Questo tipo di formule d’omologazione, “come per esempio: verticalità: orizzontalità :: affermazione: negazione”, vengono chiamate nella letteratura semiotica sistemi semisimbolici².

2.1. La descrizione

Come nell’analisi de *Lo Spago* di Maupassant (Greimas 1983), possiamo anche in questo caso sostenere che la descrizione ha, dal punto di vista narrativo, una funzione precisa: “allestire e far agire l’attante collettivo denominato società”. Cosa si intende per società e la sua

relazione con l'altro soggetto incaricato del fare (individuo-turista) è il punto che andremo ora ad analizzare. Come nella struttura della guida è ravvisabile subito un confronto fra il destinante e il destinatario sul piano cognitivo. Allo stesso tempo però, il testo, che analizziamo in questa parte, instaura subito un rapporto che va oltre l'interazione guida-turista, a livello superficiale il genere guida, come abbiamo detto, viene rispettato, a livello profondo il destinatario e il destinante sono diversi. Nelle prime righe, il visitatore viene modalizzato sul piano cognitivo; esso viene invitato a percorrere una strada (il piano è quello del poter fare, non quello del dover fare): "Si cominci dal bel fianco...". La prima parte del testo descrittivo rende competente S_1 , facendogli conoscere la storia delle sue origini. "La tomba del senatore romano Publicio Babilio" è il primo passo di un movimento lineare dal basso verso l'alto. In questo momento il soggetto ritrova le proprie radici, unisce la Storia di Roma e la Storia d'Italia. Un altro gradino verso l'alto e lo stesso conosce l'altra base della sua Storia: il sacrificio. Si arriva infatti di fronte a "l'Altare della Patria" e ai bassorilievi che lo circondano che sono "figure simboliche del Trionfo dell'Amor Patrio". L'uso del termine "simboliche" rafforza l'isotopia definita sopra e quindi, anche, l'invito pressante alla "doppia lettura". Ancora, poco oltre l'Altare, troviamo figure "simboliche" che rappresentano la Politica e la Filosofia. Si giunge ad un "cortiletto che fiancheggia la scalea". Questo spazio è un buon esempio per capire cosa intenda Greimas quando afferma che la "descrizione" a livello profondo non esiste, mentre esiste al contrario "un allestire e un mettere in scena.. che si integra con il programma narrativo". Lo spazio, quasi minimalista, creato nel testo ("cortiletto"), ai margini delle parti più importanti del monumento ("fiancheggia la scalea") è uno spazio etero-topico, che non è più la città (il basso) e non è ancora il panorama (l'alto). Uno spazio dove l'eroe può riposarsi prima di vedere l'oggetto di valore. Subito dopo, il soggetto si trova di fronte l'oggetto di valore o meglio si trova di fronte alle parti dell'oggetto che lui deve riunire. La collettività gli si presenta dispersa nelle varie città d'Italia: egli vede le quattordici città principali (da Urbino, "la città dei Montefeltro e i Della Rovere, patria di Raffaello e Bramante", a Mantova, "la patria di Virgilio", passando per Milano, Bologna, Palermo, Napoli) tutte rappresentate "in modo simbolico". Roma non c'è, non è ancora possibile vederla. Si passa ad un altro spazio più alto dove si trovano bassorilievi rappresentanti le regioni italiane. Ancora oltre ci sono le "colonne trionfali" dei propilei. Il soggetto è arrivato nel punto più alto. Adesso, ha abbastanza competenza per fare. Egli deve riunire tutte le parti e tutti i momenti della storia italiana che ha riconosciuto nello spazio *topico* del Vittoriano. Sopra di lui, "in alto", il "simbolo dell'unità", che è il testimone della fine del viaggio e del congiungimento con l'oggetto-monumento e al tempo stesso con l'oggetto-collettività.

A questo punto S_1 è trasformato in un attante collettivo. La descrizione dello spazio davanti i propilei, è pienamente, ormai, "l'allestimento della messa in scena di questo nuovo attante" (Greimas 1983, p. 138). Alle spalle del soggetto "rinnovato" ci sono adesso le Muse e le Vittorie. Egli può arrivare alla sanzione positiva, vedere l'ultima città, la più importante: Roma. Il panorama di Roma premia e completa l'attante collettivo creando uno spazio utopico (il panorama) che è allo stesso tempo reale e ideale. Lo sguardo sulla città è veramente molto suggestivo e rimandiamo al testo riportato alla fine (sia detto per inciso che è la più lunga descrizione di un panorama in tutta la guida).

Precisando ulteriormente, possiamo dire che si è passati da uno spazio etero-topico, lo spazio basso, ad uno spazio topico (il Vittoriano), con il breve stacco del "cortiletto", infine il soggetto trasformato ha potuto vedere lo spazio utopico. Il panorama diviene spazio di disgiunzione (cosa comune agli spazi utopici, come nota Greimas). Ma è una disgiunzione positiva. Il turista-cittadino si unisce con la collettività (la patria) e con un occhio "unico" può vedere di nuovo il molteplice: Roma. Si è passati da un'opposizione di fondo basso *vs* alto ad una nuova opposizione contrazione (Vittoriano) *vs* espansione (Roma).

Ma qui, probabilmente, non siamo di fronte a un semplice cambio d'isotopia testuale (da basso-alto a contrazione-espansione). Siamo di fronte a qualcosa di molto simile a quella che Greimas chiama "la frattura"; una frattura che interviene e si manifesta "come influenza di una forza esterna", come passaggio "verso un nuovo stato di cose". Ricordiamo però la definizione di "presa estetica" dataci da Greimas: "la presa estetica viene intesa come una relazione attanziale tra un soggetto e un oggetto di valore. Relazione che, in quanto tale, non è naturale: la sua condizione primaria è l'arresto del tempo, marcato figurativamente dal silenzio, che succede bruscamente al tempo quotidiano, rappresentato a sua volta come rumore ritmato. A questo silenzio corrisponde un arresto improvviso di ogni movimento spaziale, un'immobilizzazione dell'oggetto-mondo, del mondo delle cose che fino a quel momento non cessavano di 'inclinarsi'" (Greimas 1987, p. 11). Nel panorama il tempo si ferma, ma soprattutto lo *spazio delle cose* (la città) si "immobilizza" davanti all'occhio abbagliato del soggetto.

Bruno Tobia (1998), nella sua prospettiva storica, parla anche di una "liturgia della simultaneità" che mette il cittadino di fronte alla "messa in scena della concordia di tutto un popolo". Tobia vede da storico, quello che noi abbiamo cercato di mostrare sul piano semiotico. È il momento in cui "il segno si autoriferisce a se stesso". Greimas porta avanti questa ipotesi, definendo la narratività in generale come la linearizzazione di una gerarchia di valori. Una struttura oppositiva produce un racconto: la catena sintagmatica non toglie la profondità del paradigma.

Questo succede anche nel testo dove l'opposizione strutturale di fondo viene linearizzata in un percorso: la visione del "panorama" è allo stesso tempo un momento della catena sintagmatica e "simultaneamente" presenta i valori paradigmatici profondi.

Abbiamo visto, però, come nel momento del "panorama" l'opposizione basso-alto diventi un'opposizione espansione-contrazione.

Espressione

Basso (Roma) : Alto (propilei dell'Altare della Patria)

Contenuto

Individualità impotente: Collettività vittoriosa

Dopo la frattura, la visione, lo schema cambia in:

Espressione

Contrazione (Altare della patria) : Espansione (Roma)

Contenuto

Potenzialità (passato) : Gloria (futuro)

Si noti il movimento della visione nel testo: la descrizione parte dall'Aracoeli, "presso sinistra" e termina "nell'abside dell'Aracoeli". Lo sguardo ha compiuto un percorso circolare, ha abbracciato la città e da questa è stato abbracciato. Ecco che la descrizione non mette solo in scena l'attante collettivo, ma iscrive nel testo il punto di vista sulla città.

Jurij Lotman, in uno dei suoi ultimi saggi "L'architettura nel contesto della cultura", precisa: "la semiotica spaziale ha sempre un carattere vettoriale. È orientata. Nella fattispecie, il suo segnale tipologico sarà l'orientamento dello sguardo, il punto di vista di un ideale spettatore che è come se si identificasse con la città stessa". Così: "il punto di vista su Parigi di Luigi XIV era il letto del re nella sala di Versailles, da cui egli, con la luce del suo sguardo, illuminava la capitale". Ancora: "il punto di vista (il vettore di orientamento dinamico) di Pietroburgo è lo sguardo del pedone che cammina in mezzo alla strada (il soldato in marcia)"; e: "l'orientamento spaziale della vecchia Mosca coincideva con lo sguardo di un pedone che percorresse le curve dei vicoli" (Lotman 1998, pp. 45-46).

Roma, prima dell'unità d'Italia e della costruzione del Vittoriano (1885), era costruita sullo sguardo del Papa che la visitava durante le festività. Lo sguardo non era fisso, ma legato a vari "centri" che il Papa toccava nei suoi percorsi. Queste "visite" papali erano accompagnate sempre da una moltitudine di pellegrini e questuanti che seguivano il corteo sacro. In questo modo tutte le vestigia sparse, apparentemente a casaccio, per la città erano oltre l'esaltazione del "cammino del Papa", testimonianza e indicazione per il cammino del viandante. La Roma papale faceva convivere a due livelli il Papa (le croci, gli stemmi, le statue di santi in cima all'obelisco o alla colonna) e il viandante (le indicazioni alla base delle colonne e degli obelischi). La città seguiva un

percorso che si snodava dal Campidoglio verso Piazza di Spagna attraverso Via del Corso (la grande arteria della Roma papale). Da piazza di Spagna (dove la barcaccia e la colonna assolvevano la funzione di luogo di trionfo-indicazione) ci si spostava attraverso i giardini di villa Borghese fino a S. Giovanni in Laterano, sede del vescovo di Roma, con un obelisco di granito rosso al centro.

La costruzione del Vittoriano è il tentativo più forte di modificare questo orientamento. Già, la creazione della Via Nazionale (dalla stazione a piazza Venezia) e, successivamente, l'apertura di Via dell'Impero contribuiscono grandemente (vanno ricordati gli sventramenti di interi quartieri cittadini) a rafforzare questo tentativo. Il centro della città, dove convergono tutti i raggi, viene istituito a Piazza Venezia, al centro di questa il Vittoriano. "La piazza Venezia è il centro geometrico di Roma e nodo principalissimo della vita cittadina". La guida turistica di Roma del '36 (da cui abbiamo preso il testo) inizia in questo modo. La città inizia con Piazza Venezia, ma allo stesso tempo Piazza Venezia "è dominata dal MON. a VITT. EM. II". Quindi il centro di Roma e Roma stessa, è dominato dall'occhio dell'attante collettivo prima individuato, un occhio in alto che guarda la città.

Ricapitolando, l'occhio al centro, punto d'intersezione di tutti i raggi, è il punto di vista dell'individuo prima membro della polis, ora cittadino dello Stato. È così? Nel mondo reale sappiamo che non è così. Tobia sottolinea come, di fatto, il Vittoriano/Altare della Patria non sia mai diventato il centro della città. Ancora una volta è una questione di "vettori". "Se è stato relativamente facile sovvertire il dispositivo cittadino (*quello della Roma papale*) e così porre infine capo alla riforma dell'"urbs", non altrettanto semplice, risulterà l'operazione di riqualificare la "civitas", cioè lo sforzo di individuare e costruire un apparato urbano capace di significazione simbolica ai fini politici dell'unità nazionale". "L'effetto di attrazione simbolica del Vittoriano è tale da spezzare, celebrativamente, in due tronconi quell'unità viaria Via Nazionale-Corso Vittorio Emanuele, la quale, da un punto di vista urbanistico, era stata pensata come un unico fluido asse di scorrimento." (Tobia 1998, p. 68)

Siamo di fronte ad un corto circuito fra i vari raggi che convergono verso il Vittoriano. Gli assi viari di Roma sono sì concentrati a Piazza Venezia, ma: "si inverte la direzione di senso della significazione simbolica di Roma" (Tobia 1998, p. 49). Il Vittoriano e Piazza Venezia non sono un punto di arrivo e di snodo del flusso cittadino, sono piuttosto il punto di partenza. "Il Vittoriano sarà condannato ad essere una massa estranea" (Tobia 1998, p. 47), di più, sarà condannato a vedere "le spalle" del traffico a cui si rivolge. La forza del Vittoriano è più centrifuga che centripeta. L'occhio dell'oratore al centro dell'agorà vede i cerchi dei nobili intorno a lui, ma questi sono voltati di spalle.

3. Conclusioni

Crediamo che sia perfettamente visibile il problema del centro irrealizzato. Ancorché nascosto, il testo ci mostra il problema perché descrivendo il monumento architettonico non ha potuto far a meno di nascondere la mancata realizzazione urbana del Vittoriano, ma proprio questo “nascondimento” ci permette di ritrovare, nel testo, i problemi del tessuto urbano di Roma.

a) Il percorso narrativo del testo si risolve con un’ascensione dal basso verso l’alto; questo consente al testo di sfuggire al problema dell’orientamento vettoriale della città. Roma apparendo all’interno di uno spazio utopico, il panorama, viene racchiusa nello sguardo dell’attente collettivo e si accentra verso di questo. Allo stesso tempo e in conseguenza di ciò, però, la descrizione dell’Altare della Patria non riesce a mettersi in relazione con gli altri testi descrittivi all’interno della guida: il Vittoriano, nonostante tutto non riesce ad essere nemmeno nella guida uno spazio collegato ad altri spazi. Quando inizia la descrizione del Vittoriano, si legge: “sul fondo della piazza”; quando la descrizione del monumento termina troviamo la frase: “al di là si trovano [...] la ripida e lunga scalinata dell’Aracoeli e la via delle tre pile”. Il Vittoriano non è uno spazio collegato ad altri da un percorso (ad proprioesempio: “si svolti ora a destra” o “si percorra ora la via...”). Il Vittoriano sta “sul fondo”, “condannato” ad essere scollegato dagli altri testi descrittivi della guida, per uscire dal Vittoriano bisogna andare “al di là”. D’altro canto un semplice sguardo agli itinerari proposti in seguito ci permette di vedere come il monumento sia sempre la prima tappa, mai l’ultima (es.: itinerario X: dal Vittoriano al Quartiere Ludovisi).

b) Il movimento circolare dello sguardo nel panorama è un momento di fondamentale importanza nel testo. Il soggetto “trasformato” vede la città dentro un cerchio perfetto. Ma, mentre l’occhio al centro della città greca (l’acropoli) permetteva di far vedere tutto il cerchio intorno muovendo il corpo nello stesso spazio (rotazione), senza doversi spostare per tutta l’acropoli, nell’Altare della Patria, il soggetto si deve muovere arrivato in cima (rivoluzione). Il testo dà tutta una serie d’indicazioni: “ci si sposti”, “ci si metta”. Queste indicano che seppure al centro di Roma, la visione, che dovrebbe essere simultanea, diviene invece una “raccolta” d’immagini. Il soggetto si sposta lungo una linea orizzontale davanti i propilei ricucendo il panorama. Seguendo le indicazioni del destinante, egli si sposta ora a destra, ora a sinistra, simulando lo sguardo “circolare”. Solo sporgendosi “di presso” il soggetto potrà chiudere lo sguardo ritrovando a sinistra l’Aracoeli che aveva lasciato, all’inizio, a destra. In realtà, ciò che vede è solo parte della scalinata (a destra) e parte dell’abside (a sinistra) della chiesa; solo un atto di fede può chiudere il cerchio, laddove, invece, tutta una parte della visuale è coperta.

La difficile situazione dell’Altare della Patria nel tessuto urbano romano appare “manifestata” nel testo, nono-

stante tutti gli sforzi fatti per nasconderla. Quello che è visibile è, in un certo senso, l’atto modificatore della traduzione che, ancora una volta, “cristallizzando” un’interpretazione in un tempo x , si scontra con una realtà esterna. “La carne reale dell’opera consiste di un testo (un insieme di relazioni intratestuali), del suo rapporto con la realtà extratestuale, con la realtà, con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema della credenze... Anche nei casi in cui per noi lo sfondo non esiste (per esempio, la percezione di un singolo monumento di una cultura a noi assolutamente estranea), in realtà noi proiettiamo antistoricisticamente il testo sullo sfondo delle nostre concezioni contemporanee, in relazioni alle quali il testo diviene opera” (Lotman 1991, pp. 100-101).

Si tratta, in fondo, di quella che De Certeau (2005) chiamava la “ruine de l’oeuvre”. La parola dell’altro, dell’altra posizione, quella non dominante, quella sconfitta, “fatta a pezzi dall’oblio e dall’interpretazione” realizza la “condizione stessa della scrittura” (De Certeau 2005, p. 260, trad. mia). Il testo porta le tracce di questa parola dell’altro che non può apparire che “frammentata e ferita”, ma che, nonostante tutto, si presenta come un “io”.

Non c’è dunque contrasto fra l’analisi testuale e una prospettiva culturologica capace di indagare sui valori e sul senso di cui si carica via via, per esempio, l’oggetto architettonico descritto dalla guida turistica. Al contrario, l’osservazione delle descrizioni contenute in esse (di monumenti, città, territori) ci consentono di lavorare su quella frattura, tutta interna al testo, fra resistenze del “reale”, come quelle che abbiamo visto, e investimenti ideologici: la ricostruzione di un Altare della Patria che non c’è. Un Altare della Patria che verrà completamente rinarrativizzato e risemantizzato dalle guide del dopoguerra e dopo la *damnatio memoriae* del fascismo, ma che al contempo perderà e nella struttura urbana (dove non lo ha mai avuto) e nella struttura delle guide (dove lo ha avuto nella guida analizzata) la sua dimensione di centralità.

Appare chiaro, tuttavia, che la dimensione di centralità del luogo non è solo significativa di una valorizzazione spaziale, ma anche basilare per la costruzione del soggetto-visitatore. Le diverse avvertenze che caratterizzeranno la descrizione dell’Altare dal dopoguerra in poi (“mediocre monumento”, “discutibile e detestabile mole”, *Guida Roma*, 1950, p. 149), “causa diretta e indiretta della cancellazione e dello sconvolgimento della città papale” (*Guida Touring* 1996, p. 207), introducono una disvalorizzazione del monumento e una nuova ridefinizione del turista e della gerarchica ideologica di riferimento (conservazione della Storia cittadina, condanna del “gigantismo” architettonico, rifiuto della retorica bellica e nazionalista). È chiaro che, in questo senso, dice bene Sahilins (1991) quando parla di “dialettica dell’eterogeneo” e ricorda che l’ordine delle strutture culturali superiori si trasferisce sui rapporti contingenti

per essere riformulato secondo “i termini e le dinamiche del livello inferiore”. Assumendo, ovviamente, che in “superiore” e in “inferiore” non c’è nessun discrimine qualitativo, ma solo la necessità euristica di determinare un livello astratto di gerarchie sociali, politiche e culturali che si proietta sulle diverse narrazioni testuali che, a loro volta, ovviamente, definiscono, confermano e disconfermano simbolicamente e culturalmente i confini delle relazioni che rappresentano. Insomma, la guida turistica è ovviamente portatrice sempre di una serie di valori di riferimento di un sistema: li organizza testualmente e li trasporta su uno spazio (città, campagna etc.): in quest’ottica, la guida porta memoria anche degli eventi che hanno trasformato un precedente sistema stabile di relazioni in un altro. Essa ci restituisce una relazione “traslata” della trasformazione: “l’evento si evolve come movimento reciproco fra l’ordine superiore e quello inferiore, è la traslazione di un registro in un altro”. Chiaramente questo movimento, a causa delle resistenze del reale, a causa della stratificazione cronologica di altri eventi, non è una semplice trasposizione. Il movimento comporta una attribuzione di significato ulteriore: “le metamorfosi sono tropi”. Certo non è compito di queste conclusioni verificare, come conclude Sahlins (1992, p. 122), che questo movimento, questi tropi, trasformino la storia “in una sorta di poetica”, argomento che è al centro di un dibattito ormai decennale, nel quale anche la semiotica potrebbe e dovrebbe avere voce in capitolo; sicuramente, questo spostamento, questa proiezione di “relazioni logiche nell’ordine culturale” avviene nei testi e attraverso la manifestazione in essi viene ad essere non solo formulabile e intellegibile, ma anche modificabile e trasformabile. Questo movimento, che sprigiona e libera ulteriori e più complesse relazioni di senso, merita senz’altro di essere meglio osservato con gli strumenti della semiotica.

60

Note

¹ In ottica post-coloniale, Deborah Cherry (2003, p. 41) ricorda che l’interesse principale nell’analisi di un testo di viaggio deve essere l’individuazione delle “techniques of the observer, the technologies of vision and what I will care here the strategies of ‘pictorializing’ and ‘framing’”.

² “Contrariamente ai puri sistemi simbolici (i linguaggi formali, per esempio), i sistemi semisimbolici sono dei sistemi significanti e sono caratterizzati non dalla conformità fra le unità del piano dell’espressione e del piano del contenuto, ma dalla correlazione fra categorie che appartengono ai due piani.” (Thürlemann 1991, p. 75).

Bibliografia

Barthes, R., 1964, *La Tour Eiffel*, Paris, Delpire; trad. it “La Tour Eiffel”, in Barthes, R., 1998, *Scritti*, a cura di Marrone, G., Torino, Einaudi.

Cherry, D., 2003, “Algeria In and Out of the Frame: Visuality

and Cultural Tourism in the Nineteenth Century”, in Crouch, D., Lübbren, N., a cura, *Visual Culture and Tourism*, Oxford, Berg.

De Certeau, M., 2005, *Le lieu de l’autre*, Paris, Gallimard.

Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.

Endesor, T., 2001, “Performing Tourism, Staging Tourism: (Re)producing Tourist Space and Practice”, in *Tourist Studies*, 1, 1, pp. 59-81.

Floch, J. M., 1991, “Semiotica di un discorso plastico non figurativo: Composizione IV di Kandinsky”, in Corrain, L., e Valenti, M., a cura, *Leggere l’opera d’arte*, Bologna, Leonardo.

Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1974.

Geninasca, J., 1987, “Dialogismo e passionalità. Su un frammento de il Rosso e il nero di Stendhal”, in *Versus* 47-48, Milano, Bompiani.

Gentile, E., 1995, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza.

Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995.

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*, Paris, Seuil; trad. it. *Del Senso II*, Milano, Bompiani, 1984.

Greimas, A. J., 1987, *De l’imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Dell’imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.

Jules-Rosette, B., 1984, *The Message of Tourist Art*, New York, Plenum Press.

Lotman, J., 1991, “Il problema del testo”, in Neergard, S., a cura, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.

Lotman, J., 1998, *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti e Vitale.

MacCannel, D., 1976, *The Tourist, A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.

Petitot, J., 1979, “Saint-Georges: Remarques sur l’Espace Pictural”, in *Sémiotique de l’Espace*, Paris, Denoël-Gonthier.

Sahlins, M., 1991, *The return of the Event, again; with reflections on the beginnings of the Great war of 1843 to 1855 between the kingdom of Bau and Rewa*, Washington, Smithsonian Institution; trad. it. “Il ritorno dell’evento” in Sahlins, M. *Storie d’altri*, Guida, Napoli 1992.

Selwin, T., 1996, *The Tourist Image: Myth and Myth-making in Tourism*, Chichester, Wiley.

Thürlemann, E., 1991, “La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare; a proposito di Loth e le figlie”, in Corrain, L., Valenti, M., a cura, *Leggere l’opera d’arte: dal figurativo all’astratto*, Bologna, Progetto Leonardo, 1991.

Tobia, B., 1998, *L’Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino.

Urry, J., 1995, *Consuming Places*, London, Routledge.