



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## La resilienza del viaggiatore: Esplorare l'immobilità<sup>1</sup>

Massimo Leone

“Macte nova virtute, puer, sic itur ad astra”.  
(Virgilio, *Eneide*, IX, 641)

### 1. Fili sottili: i “segni della peste” nella Torino del 1630

In questi giorni di pandemia e di forzata immobilità, fili sottili legano il presente e il passato, il mio attuale esilio a Friburgo, in Germania, a Torino, dove abitualmente vivo. Come l'epidemia di COVID-19 del 2020, così la peste del 1630 devastò la città del nord Italia; dei venticinquemila abitanti della città, tra ottomila e novemila morirono nel giro di un anno, fulminati dall'infezione. Il medico piemontese Giovanni Francesco (Gianfrancesco) Fiochetto<sup>2</sup> ne lasciò una vivida cronaca nel *Trattato della peste, et pestifero contagio di Torino*, pubblicato nella città sabauda nel 1631 (Fiochetto 1631)<sup>3</sup>. Oggi, i torinesi per lo più associano il nome “Fiochetto” a una strada nella zona di Porta Palazzo, uno dei quartieri multietnici della città, e soprattutto alla presenza, lì, di un centro culturale arabo con hammam. Ma negli anni Trenta del Seicento Fiochetto fu famoso; giocò un ruolo chiave nella lotta contro il morbo, che gli valse il soprannome di “medico della peste”. Laureato della Sorbona, egli istituì un rigoroso sistema di sanificazione il quale divenne poi uno standard, e fu successivamente adottato durante la peste che colpì Marsiglia tra il 1720 e il 1722, quando l'opera del Fiochetto fu

---

<sup>1</sup> Questa pubblicazione è il risultato di un progetto che ha ricevuto un finanziamento dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma dell'Unione Europea per la ricerca e l'innovazione “Horizon 2020” - (accordo di concessione n° 819649 - FACETS); una prima versione di questo testo è stata presentata nell'ambito della conferenza dallo stesso titolo per il Collegio Einaudi di Torino, su gentile invito del Prof. Bruno Surace “Religione e comunicazione”, il 21 novembre 2020; versioni parziali anteriori sono state presentate in spagnolo presso l'Università “Ostelea” di Barcellona il 14 maggio 2020 (ringrazio la Prof.ssa Elsa Soro) e in inglese presso il FRIAS di Friburgo l'11 novembre 2020 (ringrazio il Direttore Prof. Bernd Kortmann e il suo staff). Il testo della conferenza è stato preparato durante un soggiorno di ricerca presso il FRIAS - Freiburg Institute of Advanced Studies, Università di Friburgo, Germania. Ringrazio FRIAS, il suo direttore, il Prof. Bernd Kortmann, il suo team amministrativo e l'assistente di ricerca, il dottor Roland Muntschick.

<sup>2</sup> Vigone, 1564 – Torino, 9 ottobre 1642.

<sup>3</sup> Si leggano Trompeo 1867; Claretta 1869; e Reineri 2010.



ripubblicata con il titolo *Trattato della peste, o sia contagio di Torino dell'anno 1630* (Fiochetto 1720). Come descrive Maria Teresa Reineri nel suo studio *Dal Secolo d'oro al flagello nero: L'archiatra di Casa Savoia Giovanni Francesco Fiochetto*, pubblicato nel 2010, prima di uscire il medico soleva lavarsi le mani con aceto rosato, succhiando in bocca un antidoto, e così visitando i malati, casa per casa. Fiochetto esortava poi i torinesi a isolare i contagiati e ad arieggiare periodicamente i locali, a bruciare gli effetti personali infetti, e a sterilizzare le monete in circolazione. Esortò poi i barbieri e i chirurghi torinesi affinché presentassero una relazione su ogni caso di contagio, così da trattare ognuno di essi con una diagnosi tempestiva. Denunciò inoltre i medici che si rifiutavano di curare i poveri e giunse persino ad acquistare dal Comune delle capre per far allattare i bambini orfani della peste. Soprattutto, questo contemporaneo di Galilei, che forse incontrò il grande astronomo, ne era ammiratore e insisteva nello spiegare che l'epidemia non era dovuta a maligni influssi astrali o all'ira divina, ma che era cagionata, invece, dalla mancanza d'igiene.

Quest'opera è ancora essenziale non ai fini della virologia ma per quelli di una storia degli atteggiamenti sociali verso le epidemie. Il secondo capitolo ("Secondo trattato"), intitolato "Delle cagioni della peste", menziona i famigerati untori, gli spargitori del morbo, e le pene che venivano loro inflitte durante le epidemie piemontesi della prima età moderna. Il lettore contemporaneo rimarrà scioccato dalle orribili storie di discriminazione e persecuzione raccontate in modo impassibile dal medico piemontese. Ad esempio, la storia di "Margarita Torselina", una giovane torinese che il Fiochetto definisce "semplice" e "semi-fatua" (cioè mentalmente disabile, come si direbbe oggi), la quale venne accusata di aver intenzionalmente infettato le porte della città. Le sue confessioni portarono al patibolo la presunta schiera dei suoi mandanti, fra i quali il tiratore scelto Francesco Giugulier — che fu poi bruciato vivo in Piazza Castello, nonostante fosse già malato di peste — così come i genitori della Torselina. La giovane accusò poi anche sé stessa ma, a motivo della sua malattia mentale, non fu giustiziata; fu condannata, invece, a essere incarcerata e fustigata due volte a settimana per il resto della sua vita. Un caso analogo, accaduto a Milano, fu trasformato da Alessandro Manzoni, come è noto, nel romanzo *Storia della Colonna Infame* (1840). Anche nelle tragedie Milano riesce sempre a farsi pubblicità meglio di Torino.

Nel trattato di Fiochetto, la semiotica e la semeiotica spesso si confondono, e così pure la diagnosi medica e l'ecfrasis letteraria. In questo modo, ad esempio, il "Dottore della Peste" ne descrive i "segni" nel terzo capitolo del libro:

I segni pronostici della peste, alcuni possono essere segni, e cause insieme, come se l'Anno è calmo, ed umido, se è piovoso con predominio de' venti Australi, inondazioni de' fiumi, comete, lampi, fuochi notturni scorrenti; Se gli animali sotterranei fuggono loro stanze, e vengono sopra la terra, non potendo vivere nell'estrema putrefazione loro madre, quali sono vermi, serpi, rospi, topi, e stando sopra la terra moiono, che poi sono causa d'infezione. Se anno preceduto terremoti con aperture, e voragini della terra. Se l'Anno è abbondante d'animali, nati da putrefazione, come di mosche, zanzare, locuste, e gatte, che mangiano i frutti della terra, spogliano gli arborei, e le viti di foglie, germogli, e pampini. Se gli uccelli paesani fuggono, se sono molte febbri maligne con varole, petecchie, o sia senespioni, furonculi, carboncelli, e simili (Fiochetto 1720, p. 33).

Diversi passaggi del libro rivelano il talento di un romanziere, ad esempio quando Fiochetto esalta l'eroismo dell'allora sindaco di Torino Giovanni Francesco Bellezia<sup>4</sup>, il quale, a differenza della maggior parte dei nobili della città — compresa la famiglia reale — non abbandonò Torino durante la peste del 1630 ma vi rimase stoicamente, alla fine ammalandosi, ma pur sempre continuando a governare la città dal suo letto di ammalato: "Sotto una pergola per difesa del sole, di dove si vedeva in letto in una sala bassa, nel qual esso giaceva infermo, che con tutto ciò non lasciava di dire il suo parere, sin che piacque a Dio restituirgli la sanità" (Fiochetto 1720, p. 49).

---

<sup>4</sup> Torino, 26 novembre 1602 – 13 marzo 1672.

## 2. Fili invisibili: il confinamento di Xavier de Maistre a Torino nel 1794

Bellezia fortunatamente sopravvisse e condusse una vita ragionevolmente lunga<sup>5</sup>. Alla sua morte, fu sepolto a Torino, nella chiesa gesuita del XVI secolo dedicata ai “Santi Martiri”, in via Garibaldi, all’angolo con via Botero. La salma di un protagonista ben più famoso della storia della città è conservata anch’essa nella stessa chiesa, le spoglie del filosofo Joseph de Maistre<sup>6</sup>. Un altro filo sottile lega il suo nome alla condizione attuale della città. Come lui, il fratello minore Xavier de Maistre<sup>7</sup> trascorse diversi periodi della sua vita a Torino<sup>8</sup>. Nel 1790, quando era in servizio come giovane soldato in città, ingaggiò un duello illegale contro l’ufficiale piemontese Patono de Meiran, sconfiggendolo. Di conseguenza, Xavier De Maistre fu condannato a rimanere recluso quarantadue giorni nella sua propria stanza presso la Cittadella di Torino. Qui scrisse in francese il suo libro più famoso, *Voyage autour de ma chambre* [Viaggio intorno alla mia stanza], pubblicato per la prima volta a Torino nel 1794 (De Maistre 1794)<sup>9</sup>.

Il contenuto dell’opera è noto: De Maistre trasse il maggior profitto possibile dal suo confinamento e lo trasformò in occasione per addivenire a una radicale innovazione nella letteratura di viaggio: essendosi prefisso infatti di descrivere esclusivamente ciò che vedesse nella propria stanza — ma a tutto guardando con gli occhi di un viaggiatore — compose quello che è forse il primo capolavoro nella storia dell’*anodeporica*, vale a dire, la descrizione letteraria e filosofica di un viaggio attraverso l’immobilità, all’interno di uno spazio limitato e persino angusto. Alcuni brani del *Viaggio* sono interessanti anche per quanto riguarda lo studio del volto nella letteratura di viaggio. Infatti, poiché De Maistre era solo nella sua stanza, senza la possibilità d’incontrare chicchessia, gli unici volti sui quali egli poteva posare lo sguardo durante la prigionia torinese erano quelli raffigurati nelle incisioni appese alle pareti, come “l’œil fixe et Hagard, le visage immobile” [“l’occhio fisso e smunto, il volto immobile”] del conte Ugolino in un’illustrazione dantesca che decorava una delle pareti della stanza, con evidente *mise en abyme* tra De Maistre recluso e Ugolino imprigionato e un’implicita riflessione sulla dialettica tra chi nella prigionia mantiene il controllo spirituale di sé e chi, invece, si abbandona agli istinti più bassi ed efferati.

Il passaggio più interessante del *Voyage* di De Maistre sul volto è, tuttavia, quello in cui egli descrive, con consueta ironia, l’immagine più bella che un ‘viaggiatore da camera’ possa incontrare:

Les estampes et les tableaux dont je viens de parler pâlisent et disparaissent au premier coup d’œil qu’on jette sur le tableau vivant : les ouvrages immortels de Raphaël, de Corrège et de toute l’école d’Italie ne soutiendraient pas le parallèle. Aussi, je le garde toujours pour le dernier morceau, pour la pièce de réserve, lorsque je procure à quelques curieux le plaisir de voyager avec moi ; et je puis assurer que, depuis que je fais voir ce tableau sublime aux connaisseurs et aux ignorants, aux gens du monde, aux artisans, aux femmes et aux enfants, aux animaux mêmes, j’ai toujours vu les spectateurs quelconques donner, chacun à sa manière, des signes de plaisir et d’étonnement : tant la nature y est admirablement rendue ! (De Maistre 1796: 77-78)

Le incisioni e i dipinti di cui ho parlato impallidiscono e svaniscono alla prima occhiata rivolta al dipinto vivente: le opere immortali di Raffaello, del Correggio, e di tutta la scuola italiana non reggerebbero il confronto. È per questo che lo conservo sempre come ultima portata, quando concedo a qualche curioso il piacere di viaggiare con me; e posso assicurare che, da quando ho

<sup>5</sup> Si leggano Castronovo 1970 e Caffaratto 1972.

<sup>6</sup> Chambéry (Savoia, poi Regno di Piemonte e Sardegna), 1° aprile 1753 - Torino (Savoia, poi Regno di Piemonte e Sardegna), 26 febbraio 1821.

<sup>7</sup> Chambéry (Savoia, poi Regno di Piemonte e Sardegna) 10 ottobre 1763 - San Pietroburgo (allora Impero Russo), 12 giugno 1852.

<sup>8</sup> See Berthier 1918; Pellissier 2001; Izzi 2006.

<sup>9</sup> De Maistre 1987 e 1999 contengono bibliografie aggiornate su quest’opera; De Maistre tornerà in seguito sul tema della reclusione con il romanzo *Le Lépreux de la Cité d’Aoste*, pubblicato per la prima volta a San Pietroburgo nel 1811, dove narrò le conversazioni che ebbe con il lebbroso Pier Bernardo Guasco, confinato nella Tour de la Frayeur, o Tour du Lépreux, ad Aosta, ultimo sopravvissuto di una famiglia sterminata dalla malattia. De Maistre scrisse poi, nel 1825, un ‘sequel’ notturno del suo best seller, *Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825).

mostrato per la prima volta questo quadro sublime agli intenditori e agli ignoranti, agli uomini di mondo, agli artisti, alle donne, ai bambini, e persino agli animali, ho sempre trovato che gli spettatori, chiunque fossero, mostrano, ciascuno a modo suo, segni di piacere e di sorpresa, tanto la natura vi è resa in modo ammirevole (trad. nostra).

Tuttavia ‘il quadro’ prodigioso di cui parla De Maistre non consiste in un dipinto, ma in uno specchio, nell’immagine riflessa di chi lo guarda, la quale è “un tableau parfait auquel il n’y a rien à redire” (79) [“un quadro perfetto che non si può criticare in nessun modo” (79)]. Sarebbe interessante poter chiedere il parere di De Maistre sui *selfie*, una forma di rappresentazione che — attraverso la tecnologia della fotocamera anteriore — sembra aver realizzato il sogno di “questa pittura sublime”. In un *selfie*, infatti, ciò che conta non è più quello che il viaggiatore vede, come paesaggi, edifici, opere d’arte e volti di altre persone — sia nella vita reale che nelle rappresentazioni artistiche — bensì il proprio volto come opera d’arte per eccellenza, il volto che, nello specchio digitale, si sovrappone sistematicamente a qualsiasi sfondo. Le osservazioni filosofiche di De Maistre stigmatizzano la vanità ma riflettono anche su cosa diventi uno specchio nel corso di un non-viaggio, nel “viaggio attorno alla propria stanza”. Da un lato, è ridicolo l’entusiasmo con cui tutti sembrano gioire della propria immagine allo specchio; d’altra parte, però, se questo viene realmente considerato come un’immagine da esplorare, diviene allora un dispositivo meraviglioso ai fini della percezione e del controllo di sé. Quando si viaggia nell’immobilità, infatti, ci si può guardare allo specchio non solo e non tanto come un corpo, ma anche e soprattutto come un’anima.

La dialettica tra questi due principi, infatti, permea l’intero *Voyage* e ispira De Maistre a vagheggiare di uno “specchio morale”, di un dispositivo di auto-riflessione sia ottico che psicologico. Il sogno però è destinato a essere infranto: le persone sono incapaci di riconoscere la loro bruttezza fisica in uno specchio, per non parlare di quella morale; neppure i filosofi vi si presterebbero: “Peu de monde y jetterait les yeux, et personne ne s’y reconnaîtrait, excepté les philosophes — J’en doute même un peu” (82) [“Poche persone vi poserebbero gli occhi e nessuno vi si riconoscerebbe, con l’eccezione dei filosofi, e anche su questi ultimi nutro qualche dubbio”(82)].

Durante la pandemia, e in particolare durante il primo confinamento, la presenza e la circolazione di *selfie* nelle reti sociali digitali ha teso a diminuire, per diversi motivi. Non ci si poteva più prendere cura del proprio volto come prima, comprare cosmetici, farsi tagliare i capelli, sbarazzarsi dei peli indesiderati. Ma vi era anche un secondo motivo fondamentale: i *selfie* sono uno specchio digitale, ma richiedono una cornice, e la loro cornice è il mondo. Devono affermare visivamente che il volto merita il primo piano rispetto a ciò che rimane sullo sfondo, che si tratti di opere d’arte o di personaggi famosi. Nel confinamento non ci si poteva imbattere in un contesto straordinario; il *selfie*, dunque, perdeva la sua ragion d’essere. Tuttavia, in linea con De Maistre, ci si potrebbe interrogare sulla possibilità di un “*selfie* morale”, una rappresentazione digitale del proprio volto il cui scopo sarebbe quello di valutare, attraverso il viso, la propria anima, e di farlo filosoficamente, attraverso uno sguardo attento alla bruttezza morale.

Riusciremo, durante il secondo lockdown, a trasformare sia i nostri vecchi specchi che i nostri nuovi *selfie* in superfici per viaggi ed esplorazioni morali? Il piccolo appartamento per turisti da me affittato tramite Airbnb presso La Rochelle, in Francia, durante il primo lockdown aveva due stanze in tutto, un soggiorno e una camera da letto. Alle pareti del soggiorno non erano appesi quadri bensì quattro specchi di diverse forme e dimensioni. Ciò era in linea con l’estetica del cosiddetto “airspace”, lo spazio stereotipato degli appartamenti Airbnb<sup>10</sup>. Nel mondo pre-pandemico, viaggiatori come me si rallegravano nel vedere dipinti di paesaggi locali appesi alle pareti degli appartamenti che prendevano in affitto; ciò dava loro una sensazione di autenticità e di gusto estetico autoctono. Gioivano ancor di più, tuttavia, nel trovare quelle stesse pareti decorate con immagini speculari di sé stessi. Da questo punto di vista, l’estetica dell’arredamento di questi luoghi era parallela a quella dei *selfie*: si viaggiava nello spazio e nel tempo, ma quello che alla fine si aveva davvero voglia d’incontrare era un’immagine di sé stessi, abbellita da ciò che De Maistre avrebbe chiamato “l’amour propre” [“l’amore di sé”].

---

<sup>10</sup> Si consulti <https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification>.



Eppure, se questa varietà estetica spazio-temporale del viaggio un tempo era determinante per confermare, attraverso specchi decorativi e selfie, un'immagine auto-potenziata e abbellita di sé stessi — che venisse poi ulteriormente moltiplicata attraverso i social network — qual è ora lo scopo di queste immagini riflesse, adesso che siamo nell'impossibilità di consumare nel mercato di tale varietà estetiche e siamo invece obbligati dalla pandemia a restare a casa, ad osservare solo lo spazio che ci è vicino, in un tempo che si allunga indefinitamente, identico a sé stesso, giorno dopo giorno senza novità alcuna se non quelle tragiche di cui si apprende dai media a proposito della stessa condizione pandemica? È forse questa l'occasione per un altro “viaggio attorno alla propria stanza”, per un nuovo modo di vedere specchi e selfie come dispositivi di riflessione morale più che come apparati di auto-esaltazione?

### 3. Fili oscuri: la quarantena di W.W. Collins nell'Italia settentrionale del 1830

Purtroppo c'è un problema con il metodo di De Maistre. Lo comprese perfettamente il romanziere inglese William Wilkie Collins<sup>11</sup>, il quale, nel 1852, contribuì con un racconto intitolato “A Terribly Strange Bed” [“un letto terribilmente strano”] a *Household Worlds*, la rivista curata da Charles Dickens (Collins 1852), racconto che fu poi ripubblicato nel 1856 in una serie di sei intitolata *After Dark* [“dopo il buio”] (Collins 1856). Anche in questi racconti di Collins, sia la privazione sensoriale, in particolare della vista, sia la pittura sono centrali. Ispirata dal pittore William Salter Herrick<sup>12</sup>, come lo stesso Collins ricorda nella prefazione, la serie di racconti ha come protagonista William Kerby, un pittore-viaggiatore il cui peregrinare e la cui arte devono entrambi interrompersi perché egli rischia di perdere la vista e il suo medico gli proibisce di continuare a dipingere. Ritenuto da molti un eccellente narratore, però, egli viene incoraggiato dalla moglie a scrivere e pubblicare i propri racconti di viaggio. Tutta la serie, quindi, nasce fittiziamente dalla penna di un viaggiatore-pittore che smette di viaggiare, conoscere, e dipingere, e diventa narratore immobile, non-vedente e non-visivo del passato.

In un certo senso, il breve racconto “A Terribly Strange Bed” ruota proprio attorno all'immobilità e alla privazione visiva. Faulkner, la voce narrante, si trova a Parigi. Terminati gli studi universitari, esplora la città e, una notte, decide di visitare una casa da gioco. Scommette con i vecchi soldati nella squallida bisca e vince così tanto che sbanca il banco. Un vecchio soldato lo esorta allora a non avventurarsi fuori e a proteggere le sue vincite dalle rapine notturne. A Faulkner viene servito un caffè forte che però poco dopo lo fa sentire stranamente stordito. È allora invitato a trascorrere la notte nella camera da letto al piano di sopra. È proprio qui che si manifestano i limiti del metodo di De Maistre. Nervoso per la paura e la troppa caffeina, Faulkner non riesce a dormire. Si ricorda, quindi, di aver letto il *Voyage autour de ma chambre* di De Maistre e cerca di imitare il saggista francese:

Mi sollevai su un gomito e mi guardai intorno nella stanza — che era illuminata da una bella luce lunare che filtrava direttamente dalla finestra — per vedere se conteneva quadri o decorazioni che potessi distinguere chiaramente. Mentre i miei occhi vagavano da una parete all'altra, mi venne in mente un ricordo del delizioso libricino di Le Maistre, *Voyage autour de ma chambre*. Decisi d'imitare l'autore francese e di trovare occupazione e divertimento sufficienti per alleviare la noia della mia veglia facendo un inventario mentale di ogni pezzo di mobilia che potessi vedere e inseguendo poi fino alla scaturigine la moltitudine di associazioni che persino una sedia, un tavolo o un supporto per lavamani possono essere indotti a richiamare (Collins 1852: 133).

Faulkner è in grado d'inventariare gli oggetti nella sua stanza, ma il suo viaggio immobile non può davvero prendere abbrivio, in quanto egli è così nervoso e instabile che gli oggetti intorno non gli parlano come avrebbero fatto con De Maistre. Al contrario, lo studente si rende conto che il baldacchino del suo letto sta scendendo lentamente su di lui e che alla fine lo soffocherà. Capisce,

---

<sup>11</sup> Marylebone, Londra, 8 gennaio 1824 - Londra, 23 settembre 1889; per un profilo biografico si legga Lycett 2013; per un'introduzione all'opera, Taylor 2006.

<sup>12</sup> 1807 – 1891.



quindi, che è stato avvelenato, ma fortunatamente riesce a svignarsela, chiamare la polizia, denunciare la casa da gioco, e contribuire a far scoprire e punire una lunga serie di omicidi commessi in quella stessa stanza sotto il medesimo letale letto a baldacchino.

Durante il confinamento che è stato imposto alla maggior parte dei cittadini del mondo a causa della pandemia, il *Voyage autour de ma chambre* di De Maistre è stato spesso invocato come esempio di fuga spirituale dalle costrizioni fisiche della quarantena al fine di acquisire una nuova comprensione filosofica nel mondo. La citazione di Collins e il racconto della fallita imitazione di De Maistre da parte del suo personaggio ricordano ai lettori che tale slancio di autoriflessione è impraticabile nell'angoscia. Mentre lo scrittore savoiardo, ancora giovane, sapeva che sarebbe uscito dalla sua stanza dopo un isolamento di quarantadue giorni per ritrovare il mondo esterno per lo più invariato, Faulkner è mentalmente paralizzato dal veleno, dal caffè troppo forte, e soprattutto dalla paura, confinato in una camera che non conosce, sotto un letto a baldacchino che sta lentamente e minacciosamente riducendo il suo spazio vitale, e che alla fine lo schiaccerà. La storia "A Terribly Strange Bed", quindi, raccontata da un pittore itinerante che sta diventando cieco e non può più né viaggiare né dipingere, diventa metafora narrativa di chi vede le proprie aspettative di vita e di esperienza ridursi improvvisamente, al punto che finiscono col prevalere la paura del soffocamento e l'istinto di fuga.

Anche Wilkie W. Collins aveva fatto l'esperienza di un'epidemia e della conseguente quarantena; per una curiosa coincidenza, entrambe ebbero luogo alla frontiera del Nord d'Italia. I fatti sono narrati dallo stesso scrittore nel secondo volume di *The Life of William Collins, Esq., RA*, pubblicato nel 1848, un anno dopo la morte di William Collins, padre di Wilkie, avvenuta il 16 febbraio 1847 (Collins 1848). Fu il primo libro pubblicato dallo scrittore inglese, mentre stava ancora lavorando al romanzo *Antonina*, anch'esso ambientato in Italia. Come lo stesso William Collins, padre dello scrittore, aveva annotato nel proprio diario, lui e la famiglia avevano lasciato l'Inghilterra diretti in Italia attraverso il porto di Dover il 19 settembre 1836, avevano viaggiato attraverso la Francia, ma si erano poi dovuti fermare a Villafranca, nei pressi di Nizza:

At this important part of his tour, however, where he had thought but to make a passing sojourn, he suffered great disappointment, and incurred unexpected delay, by the news that the cholera had broken out in Italy, and that further progress was for the present impracticable (Collins 1848, 2: 77).

A questa importante tappa del proprio viaggio, tuttavia, ove aveva pensato di soggiornare solamente di passaggio, soffrì una grande delusione, e subì un inatteso ritardo, alla notizia che il colera era scoppiato in Italia, e che procedere ulteriormente era allora impraticabile (trad. nostra).

Si trattava però davvero di una coincidenza sorprendente? Per quanto la pandemia del 2020 possa sembrare eccezionale a chi ne è stato e ne è ancora vittima, epidemie e persino pandemie si ripetono ciclicamente nella storia dell'umanità, con somiglianze sorprendenti. Ad esempio, la pandemia di colera del 1830 si era diffusa dal subcontinente indiano all'Europa a causa dell'aumento dei contatti tra le due aree del mondo dovuto alle iniziative militari e commerciali britanniche in India e all'introduzione del trasporto a vapore, il quale aveva accelerato la quantità, la velocità e il ritmo di persone e merci che viaggiavano allora per il mondo intero. Le metropoli moderne, inoltre, erano un luogo ideale per propiziare il dilagare delle epidemie. Quando William Collins, il padre dell'autore di "A Terrible Strange Bed", arrivò con la moglie e il piccolo Wilkie, allora undicenne, alla frontiera tra la Francia e il Regno di Sardegna, il colera si era già diffuso a Marsiglia, Nizza, e Villafranca; i sovrani italiani avevano reagito di conseguenza, adottando come modello ciò che era stato fatto durante i già citati episodi di peste del 1630 e del 1720: il ducato di Parma ordinò la disinfezione di tutti i pacchi postali con provenienza dalla Francia, mentre Carlo Alberto, re di Sardegna, istituì un cordone sanitario tra Sanremo e Ventimiglia e tra Cuneo e Nizza. Genova, Livorno e Venezia resistero all'imposizione di tali misure, che avrebbero minacciato il loro commercio, e sostennero invece teorie mediche che spiegavano l'epidemia del colera come dovuta alla cattiva igiene piuttosto che al contatto tra le persone; la storia si ripete davvero.

Nella biografia del padre, Wilkie Collins ricostruisce le sei settimane che quegli trascorse a Villafranca durante la quarantena; ne legge il diario e le lettere inviate nello stesso periodo al fratello, Sir David Wilkie, ma osserva anche i dipinti eseguiti durante il soggiorno: perlopiù paesaggi, poiché le donne del luogo si rifiutavano di posare per lui, pittore protestante, “senza il permesso del loro prete”. Alla fine della quarantena, il pittore e la sua famiglia ripresero il loro temerario viaggio attraverso l’Italia. Soggiornarono a Genova, Firenze, e Roma, ma quando raggiunsero Napoli il colera vi era scoppiato di nuovo, arrivando a uccidere fino a quattrocento persone nell’arco di ventiquattro ore. William Collins si rifugiò allora con la famiglia nella deliziosa Sorrento, dove iniziò a disegnare freneticamente, ignorando i consigli della gente del posto che lo avvertiva del caldo estivo e della necessità di fare una siesta durante i torridi pomeriggi del Sud d’Italia. Un giorno ritornò a casa esausto e malato, come racconta il figlio Wilkie nella biografia del padre:

Violent rheumatic pains attacked his right hand, arm, and shoulder, his left knee and ankle, and even his eyes; and he found himself, at the commencement of the brilliant Italian autumn, confined in a state of helpless suffering to the limits of a sickroom (*ibidem*: 112).

Violenti dolori reumatici gli avevano colpito la mano, il braccio e la spalla destri, il ginocchio e la caviglia sinistri e persino gli occhi; e si trovò, all’inizio del luminoso autunno italiano, rinchiuso in uno stato d’impotente sofferenza tra le quattro pareti di una stanza d’ammalato (trad. nostra).

Un pittore che perde la salute, la vista e il movimento, confinato in un letto d’ammalato: tutto ciò risulta tremendamente familiare, e deve avere offerto ispirazione biografica per la composizione di “A Terribly Strange Bed”. Dopo aver cercato di guarire dalla sua malattia a Ischia, William Collins continuò la convalescenza a Napoli, dove riprese a dipingere. Tuttavia ciò gli riusciva con estrema fatica, giacché doveva reggersi la mano destra con la sinistra, e disegnare esclusivamente dalla sua stanza — una sorta di versione pittorica di De Maistre — osservando e raffigurando i passanti o lo scenario del vicino Castello dell’Ovo, di cui si applicò a cogliere la continua mutevolezza attraverso il tempo.

#### 4. Fili paralleli: l’assedio di Almeida Garrett nel 1830 a Oporto

Il colera che costrinse il padre di Wilkie Collins a lasciare precipitosamente Napoli, a esaurirsi viaggiando e dipingendo a Sorrento, per poi finire malato a Ischia e convalescente a Napoli, faticosamente disegnandovi bozzetti da dietro il vetro di una finestra, in quegli stessi anni si diffuse anche in Portogallo. Si trattò di un periodo turbolento nella storia di questo Paese, con lo scoppio della pandemia a mescolare il proprio corso con quello di rivolte e sconvolgimenti politici. Anche da questo punto di vista la storia si ripete. Il 1° giugno 1833, William Lardner, medico inglese, pubblicò un articolo su *The Lancet* intitolato “The Malignant Cholera in Oporto in 1833” [“Il colera maligno a Oporto nel 1833”] (Lardner 1833), esponendovi la propria teoria sulla diffusione del colera in tutta la città portoghese, dopo che vi era stato portato dal *London Merchant*, un piroscafo con quattrocento veterani appartenenti a un battaglione belga. Nove o dieci di loro erano già morti di colera a bordo, quindici erano gravemente malati. Dall’imbarcazione la malattia si diffuse nel villaggio di Foz, dove i soldati erano stati ricoverati in ospedale, e poi a Oporto, dove il colera scoppiò mentre la città era sotto assedio. Nella città portoghese, infatti, dal luglio 1832 all’agosto 1833, i liberali che sostenevano Dom Pedro vennero assediati dagli assolutisti che sostenevano Dom Miguel. I primi alla fine ebbero la meglio, dando luogo a un periodo di governo liberale in Portogallo. Tra coloro che combattevano nelle schiere dei liberali in una Oporto assediata sia dagli assolutisti che dalle epidemie di colera e tifo c’era anche Almeida Garrett<sup>13</sup>, che aveva partecipato allo sbarco delle forze liberali nella città l’8 luglio 1832 e che sarebbe poi diventato il più affermato scrittore del romanticismo portoghese.

---

<sup>13</sup> João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett; Oporto, 4 febbraio 1799 - Lisbona, 9 dicembre 1854; per un’introduzione alla sua vita e alle sue opere, vedere i due volumi di Paiva Monteiro e Santana 1999.

Come Xavier de Maistre prima di lui, e come il pittore itinerante immaginario che Wilkie Collins aveva creato sul modello di suo padre, anche Almeida Garrett decise d'intraprendere un non-viaggio, descrivendolo in un altro classico dell'anodopora: *Viagens na Minha Terra* ["viaggi nella mia terra"]. Presentato in parte come pièce teatrale dal titolo "Frei Luís de Sousa" il 6 Maggio 1843 (in quel Conservatorio Nacional che Almeida Garrett stesso aveva contribuito a fondare qualche anno prima), i *Viagens* furono poi pubblicati come opera completa nella *Revista Universal Lisbonense* dal 1843 al 1845, e poi in seguito in volume nel 1846 (Almeida Garrett 1846). Il colera è menzionato anche in quest'opera, ma in tal caso non si tratta della malattia contagiosa che Almeida Garrett aveva affrontato durante l'assedio di Oporto, bensì di un'epidemia metaforica, che Garrett evoca esplicitamente in un passaggio del suo capolavoro letterario: "São a molestia d'este seculo; são elles, não os jesuitas, a cholera-morbus da sociedade actual, os barões" ["sono la iattura di questo secolo; sono loro, non i gesuiti, il morbo colerico della società odierna, i baroni"] (Almeida Garrett 1846, 1: 125). Erano, infatti, anni di delusione per lo scrittore portoghese e politico che, solo pochi anni prima, nel 1841, aveva veementemente criticato il ministro cabralista António José d'Ávila<sup>14</sup> per il suo progetto di stabilire una nuova legge fiscale, "A lei da décima" [la legge della decima parte].

Se i *Viagens* di Almeida Garrett nascono dalla necessità di gettare un occhio straniato verso la propria terra, infettata dal colera della corruzione politica, l'ispirazione stilistica dell'opera viene esplicitamente, ancora una volta, dal *Voyage autour de ma chambre* di De Maistre. Tuttavia il debito di imitazione è riconosciuto con ironia: Almeida Garrett giustifica la sua decisione di viaggiare a Santarém e nella valle circostante, lungo il fiume Tago — a circa cinquanta miglia a nord-est di Lisbona — perché il clima colà, egli scrive, è più caldo rispetto a quelli di Torino — dove De Maistre si trovò confinato — e di San Pietroburgo — dove finì i suoi giorni.

Almeida Garrett cita per la prima volta De Maistre in un'epigrafe all'inizio del romanzo, invocandolo come un precursore: "Qu'il est glorieux d'ouvrir une nouvelle carrière, et de paraître tout-à-coup dans le monde savant un livre de découvertes à la main, comme une comète inattendue étincelle dans l'espace !" ["Com'è glorioso aprire una nuova strada e apparire all'improvviso nel mondo dei letterati con un libro di scoperte in mano, come una cometa inaspettata che brilla nel cielo!"] (Almeida Garrett 1846, 1: 1). Successivamente, e sempre con riferimento a De Maistre, lo scrittore portoghese dichiara ironicamente l'argomento del primo capitolo dei *Viagens*: "De como o auctor d'este erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto ; e como resolveu immortalizar-se escrevendo éstas suas viagens. Parte para Santarem" (*ibidem*) ["Di come l'autore di questo dotto libro decise di viaggiare nella propria terra, dopo aver viaggiato nella propria stanza; e come decise di rendersi immortale scrivendo dei suoi viaggi. Parte per Santarem"]. Infine, il primo paragrafo del primo capitolo è dedicato a spiegare le ragioni dell'imperfetta imitazione di De Maistre:

Que viage á roda do seu quarto quem está á beira dos Alpes, de hynverno, em Turim, que é quasi tam frio como San'Petersburgo—intende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o proprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal (Almeida Garrett 1846, 1: 1-2).

È comprensibile che si giri per la propria stanza trovandosi ai piedi delle Alpi, d'inverno, a Torino, ove fa freddo quasi quanto a San Pietroburgo. Ma con questo clima, con quest'aria che Dio ci ha dato, dove in giardino crescono l'arancia e i cespugli di mirto, lo stesso Xavier de Maistre, se avesse scritto qui, sarebbe andato almeno in cortile] (trad. nostra).

Il riferimento a De Maistre è esplicito, ma velato da ironia. Almeida Garrett viaggerà vicino, ma non così vicino come De Maistre, e motiva questa scelta per motivi climatici: in fondo il Portogallo non è freddo come Torino! Ma poi lo scrittore portoghese offre una seconda motivazione: la sua penna è ambiziosa — come sostiene con ulteriore ironia — quindi non può accontentarsi di guardare un angolo del fiume Tago dalla propria finestra, come William Collins aveva fatto dalla sua stanza

---

<sup>14</sup> Matriz, Horta (Isole Azzorre); 8 marzo 1807 - Lisbona, 3 maggio 1881.



d'ammalato a Napoli durante la convalescenza. Almeida Garrett vuole intraprendere una missione più ampia, quella di camminare fino a Santarem, in quanto vi è tanto da vedere, descrivere e commentare!

Eu muitas vezes, n'estas suffocadas noites d'estio, viajo até à minha janella para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me inganar com uns verdes de árvores que alli vegetam sua laboriosa infancia nos intulhos do Cais do Sodré. É nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões: pois tinham muito que ver! Foi sempre ambiciosa a minha penna: pobre e suberba, quer assumpto mais largo. Pois hei-de dar-lh'ó. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se hade fazer crónica (*ibidem*, 1: 2).

Mi capita spesso, in queste notti soffocanti d'estate, di viaggiare alla mia finestra per vedere uno scorcio del Tago che si trova alla fine della strada, e d'indugiare con lo sguardo sulla verzura degli alberi che vegetano lì la loro infanzia laboriosa nelle calette di Cais do Sodré. E non ho mai scritto di questi miei viaggi o delle loro impressioni: ma c'era molto da vedere! La mia penna è sempre stata ambiziosa: povera e superba, aspira a un soggetto più ampio. Allora gliene darò uno. Viaggerò a Santarem, nientemeno: e annuncio che scriverò una cronaca di ciò che vedrò e ascolterò, penserò e proverò (trad. nostra).

## 5. Discussioni semiotiche: il viaggiatore domestico straniato

L'originalità e l'ironia di una tale affermazione non possono essere misurate in relazione alla semantica corrente della parola "viaggio" ("voyage" in francese; "viagem" in portoghese); esse devono essere misurate, invece, in contrasto con l'aura semantica che la parola avrebbe avuto tra la fine del 18° secolo e l'inizio del 19°, quando la parola "viaggio" venne associata con l'aspettativa di lunghe peregrinazioni verso terre remote e con la scoperta, lì, di ciò che era perlopiù sconosciuto in termini di lingua, costumi, arti, e civiltà. Allo stesso tempo, nel momento in cui il continente europeo ridisegnava le sue frontiere attorno all'ideologia del nazionalismo, il viaggio si riconfigurava come un'attività dedicata alla divulgazione di ciò che era ignoto a livello nazionale, in termini di cultura, ma anche in quelli della natura e del paesaggio. Era proprio questo tipo di esperienza esistenziale che William Collins aveva in mente quando, assieme alla sua famiglia, aveva lasciato l'Inghilterra per intraprendere un pericoloso *grand tour* attraverso un'Italia funestata dall'epidemia di colera.

La novità del diario di viaggio di De Maistre è da misurarsi in relazione a tale bagaglio culturale: in un tempo di esplorazioni e viaggi attraverso le frontiere, egli si propose di applicare lo stesso sguardo straniato a un ambiente intimo e normalmente familiare: la propria stanza. Vi sono, quindi, due implicazioni di questa retorica prossemica: da un lato, l'idea che ciò che garantisce la novità di un viaggio non è solo e forse non è tanto ciò che si vede, ma la disposizione spirituale con la quale lo si vede. Se si adotta l'attitudine di un viaggiatore — suggerisce De Maistre — allora tutto ciò che è intorno, anche l'oggetto più banale, noto e apparentemente insignificante, si trasforma nella porta di un favoloso nuovo viaggio nella novità e nel senso. La seconda idea è eminentemente semiotica: se abbiamo l'impressione che si può viaggiare solo nella lunga distanza, e se il progetto di un viaggio intorno alla nostra stanza sembra assurdo, ciò si deve al fatto che i nostri abiti, le nostre abitudini semiotiche — quelle attraverso cui guardiamo alla realtà — sono così consolidate da essere vissute come irremovibili. Se, tuttavia, attraverso un'operazione semiotica di auto-straniamento, cerchiamo di dimenticare per un momento noi stessi e le nostre abitudini interpretative, allora un nuovo meraviglioso mondo si apre per noi, a partire dalle immagini appese alle pareti della nostra stanza.

De Maistre non era un semiotico, ovviamente, ma grazie a una sensibilità raffinata, resa ancora più acuta dal confinamento, si rese conto che non siamo più davvero capaci di guardare a ciò che ci circonda nel nostro spazio intimo, forse perché siamo troppo assorti in sogni di viaggi a lunga distanza e avventurosi. De Maistre rovescia il luogo comune: e se la vera avventura fosse nella vicinanza, e non nella lontananza? E se, al contrario, un fascio di stereotipi si nascondesse nel sogno e nella pratica del viaggio in terre remote? Ciò che risulta da tale inversione è un appello retorico alla scoperta intima, a partire da ciò che ci è più familiare, cioè i quadri appesi alle pareti della nostra stanza — quelli che non siamo più soliti osservare — ma anche dal più familiare dei dipinti, quel nostro volto allo specchio



che crediamo di conoscere ma che, in realtà, sfugge costantemente sia alla nostra visione che alla nostra introspezione.

Uno sguardo introspettivo, al contrario, è quello che sembra mancare completamente a Walter Collins, pittore e viaggiatore. Wilkie, suo figlio, lo dipinge come un turista spericolato, che espone la famiglia a enormi rischi durante il suo avventuroso peregrinare, ma anche come un pittore frenetico, che divora tutto ciò che c'è da vedere ed è sempre più desideroso e dimentico dei propri limiti fino al punto di esaurirsi. Egli finisce per usurarsi, con la vista annebbiata e la mano incerta, ma permane pur sempre intento a schizzare bozzetti del mondo esterno, disinteressato all'unico genere che, al contrario, sarebbe stato d'uopo in tali infelici circostanze: l'autoritratto, l'unico in grado d'indagare e rendere pittoricamente il proprio volto. Il protagonista di "A Terribly Strange Bed" sembra ereditare questa incapacità: confinato nella sua camera da letto, non può imitare De Maistre per la semplice ragione che ciò che lo circonda non è la propria stanza, ma una camera da letto infidamente misteriosa dove è stato attirato dopo essersi avventurato in un luogo di gioco d'azzardo.

Almeida Garrett, invece, modella il suo viaggio su quello di De Maistre ma allarga il proprio raggio di attenzione. Politico disilluso, ciò che gli interessa non è descrivere e promuovere un viaggio intimo, la costituzione di uno "specchio morale" per il volto individuale, bensì stimolare l'autoriflessione dei lettori sul proprio paese, il Portogallo, e offrire loro, quindi, un autoritratto collettivo, una restituzione del volto della nazione. L'operazione prossemica e semiotica è, in ogni caso, analoga in tutto e per tutto a quella di De Maistre, sebbene in scala: esplorando con lo sguardo e l'atteggiamento di un viaggiatore il circondario della propria casa, si scopre ciò che era stato dimenticato per eccesso di familiarità; il filo nascosto nella vita di un paese.

In termini semiotici, Xavier de Maistre e il suo emulatore Almeida Garrett compiono la stessa operazione. Grazie alla cornice dell'invenzione letteraria, riescono a sconvolgere le abitudini interpretative consolidate. Queste sono indispensabili per trasformare gli oggetti in segni, ma alla fine trasformano anche i segni in oggetti, il che significa che la familiarità interpretativa con i segni li rende invisibili, incapaci di offrire nuovi significati. Non appena vengono visti da una diversa angolazione, però, la loro natura di segni oggettivati viene scossa, quindi possono ridiventare segni, anche se da una prospettiva diversa. Varie operazioni mentali possono condurre a un tale risultato. De Maistre e poi Almeida Garrett dopo di lui propongono di sconcertare i confortevoli modelli di significazione attraverso l'adozione della forma mentis del viandante, interiormente disposto a vedere tutto ciò che è intorno con occhi nuovi.

Il compito del viaggiatore propriamente detto, tuttavia, è relativamente facile: intorno a questi, infatti, tutto è nuovo: strade, città, monumenti, persone. Eppure De Maistre, egli stesso grande viaggiatore, intuisce che tale effetto di novità può essere conseguito indipendentemente dal suo oggetto reale, giacché è interamente correlato al processo di significazione che lo interpreta. Ciò che cambia, nei viaggi di De Maistre come in quelli di Almeida Garrett, non è ciò che essi vedono ma *come* lo vedono. In termini semiotici si potrebbe dire, con Charles S. Peirce, che ciò che è cambiato è l'inclinazione attraverso la quale l'oggetto è reso terreno di significazione, poiché è evidente che tale significato non può esprimere interamente l'oggetto, ma può farlo solo "sotto un qualche rispetto e capacità"; si potrebbe anche aggiungere, con il semiotico Algirdas J. Greimas, che ciò che viene alterato è la particolare aspettualità della visione, il modo in cui gli oggetti nella propria stanza sono enunciati nel tempo e nello spazio. De Maistre e i seguaci del suo 'metodo', infatti, operano una decontestualizzazione spaziale degli oggetti che contribuisce a riattivare la semiosi della loro interpretazione. I dipinti, per esempio, non si vedono più come si è soliti farlo in casa, vale a dire di sfuggita, come semplice sfondo della scena della vita di tutti i giorni, in sfocata concomitanza con altri dipinti e oggetti in relazione ai quali questi dipinti diventano difficilmente distinguibili; essi vengono guardati, invece, dopo averli mentalmente staccati dal loro contesto quotidiano, enunciandoli a mezzo di un nuovo quadro mentale, che li isola non solo nello spazio ma anche, in maniera decisiva, nel tempo. Ciò che cambia nella loro individuazione, infatti, è anche la cadenza attraverso la quale li si osserva: non più attraverso uno sguardo distratto, ma con un modo di guardare che prende il tempo d'indugiare sui dettagli, e di riflettere sugli oggetti abbastanza a lungo per restituirli al loro stato



originale di entità significanti, prima che se ne consolidassero le abitudini interpretative; come recuperando lo sguardo attraverso il quale erano stati visti per la prima volta.

Tuttavia questo sguardo non è né immemore né smemorato. Non può essere uno sguardo ignaro. Gli oggetti possono essere trasformati in inneschi di ricordi specifici grazie a mnemotecniche appropriate, ma il contrario è cognitivamente impossibile: non esiste un'arte dell'oblio (Eco 1988). Lo sguardo che riscopre l'oggetto non può, di conseguenza, esserne incantato esattamente nello stesso modo in cui ciò accade quando l'oggetto è stato visto per la prima volta, quando il dipinto è stato ammirato e comprato, o quando si è posato lo sguardo per la prima volta su un amante nel momento del colpo di fulmine. Il viaggiatore di prossimità deve, invece, riaccendere l'oggetto con uno sguardo che, interrompendo il consueto quadro spaziale e temporale dell'enunciazione distratta, lo isola dal contesto, si abbandona alla sua osservazione e, attraverso una riscoperta della sua singolarità, ne riattiva il senso nella contemplazione.

Il viso stesso può trasformarsi in un oggetto perfetto per tale procedura semiotica. Guardato distrattamente allo specchio, non rilascia altro che un significato sonnolento; tuttavia, una volta che vi si getta lo sguardo del viaggiatore mentale, allora diventa il punto di partenza di una catena infinita di associazioni interpretative, di un avventuroso peregrinare semiotico. Il viaggiatore di prossimità, quindi, smette di muoversi lungo le coordinate della latitudine e della longitudine e inizia a viaggiare lungo quella della profondità, tuffandosi nell'oceano semiotico che si nasconde dietro ogni oggetto familiare. La semiosi infinita si riattiva ad ogni angolo della stanza e innumerevoli viaggi partono da ognuno dei suoi oggetti.

## 6. Conclusione: fili infiniti; il seminterrato di Jorge Luis Borges nel 1945 a Buenos Aires

“O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space”; “O Dio, potrei essere limitato in poche parole e considerarmi un Re dello spazio infinito”. Così Shakespeare, in *Amleto*, atto II, scena II. Il verso riassume perfettamente l'idea che l'infinito possa misteriosamente essere circoscritto all'interno di un ricettacolo minuto — sebbene sfugga alla comprensione umana come questo possa accadere — e si riferisce all'essenza della significazione umana e dello stesso linguaggio, alla capacità di attingere senso sempre nuovo dal pozzo senza fondo della semiosi. La citazione di Amleto sarebbe stata adatta a De Maistre, ma appare come epigrafe all'inizio di un altro racconto, che forse va più lontano di ogni altro nell'esplorazione del viaggio infinito che è umanamente possibile intraprendere partendo dalla finitezza del linguaggio:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita (Borges 1945: 52).

La bruciante mattina di febbraio nella quale morì Beatriz Viterbo, dopo un'agonia imperiosa che non cedette nemmeno per un istante né al sentimentalismo né alla paura, notai che i cartelloni di ferro intorno alla Plaza Constitución avevano rinnovato non so quale pubblicità di sigarette rosse; il fatto mi addolorò, perché compresi che l'universo incessante e vasto stava già separandosi da lei e che questo piccolo cambiamento era il primo di una serie infinita (trad. nostra).

Così l'incipit di uno dei più potenti racconti della letteratura mondiale, *El Aleph*, pubblicato da Jorge Luis Borges<sup>15</sup> nel 1945 nella rivista *Sur*. Si apre con una considerazione amaramente malinconica sulla scivolosità del tempo. Non appena Beatriz Viterbo, l'amica del narratore, muore, gli scorci del mondo iniziano ad allontanarsi dalla sua portata, mutando. La storia poi accenna a due diversi 'stili di aspettualità' attraverso il contrasto tra quello affascinante della fanciulla (“había en su andar (si el

---

<sup>15</sup> Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 24 agosto 1899 – Ginevra, 14 giugno 1986).



oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis” [“c’era nella sua camminata (se si ammette l’ossimoro) una sorta di pigrizia graziosa, un principio di estasi”] (*ibidem*: 53) e lo ‘stile aspettuale’ del fratello, Carlos Argentino Daneri, caratterizzato da una “copiosa gesticulación italiana” [“un’abbondante gesticolazione italiana”] (*ibidem*) e un’attività mentale qualificata come “continua, apasionada, versátil y del todo insignificante” [“continua, appassionata, versatile e del tutto insignificante”] (*ibidem*). Tale dialettica tra la pigrizia estatica di Beatriz, per la quale il termine stesso di “andar” (“incedere”, ma anche “andare”) appare come una figura ossimorica d’immobilità mistica, al pari della “pigrizia graziosa”, e Carlos, soggetto d’incessante benché insignificante attività, si specifica ulteriormente nel modo in cui, durante una successiva conversazione che il narratore ha con quest’ultimo nel 1941, Carlos descrive l’“uomo moderno” come qualcuno che non deve più viaggiare; questa inutilità del viaggio, tuttavia, non è da lui evocata nei termini di De Maistre, ma attraverso una sorprendente anticipazione dell’individuo tecnologicamente iperconnesso:

Lo evoco — dijo con una animación algo inexplicable — en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma (*ibidem*).

Lo evoco — disse con un’eccitazione alquanto inspiegabile — nel suo studio, come se dicessimo nella torre albarrana di una città, fornito di telefoni, telegrafi, fonografi, apparecchi per la radiotelefonía, cinematografi, lanterne magiche, glossari, orari, manuali, bollettini... osservò che, per un uomo così equipaggiato, l’atto di viaggiare era superfluo; il nostro secolo ventesimo aveva trasformato l’apologo di Maometto e della montagna; al giorno d’oggi, la montagne convergevano verso il moderno Maometto (trad. nostra).

Successivamente, Carlos rivela al narratore che sta segretamente lavorando a un lungo poema intitolato “La tierra” (“La terra”), di cui inizia a recitare alcuni versi su insistenza del narratore:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres, los trabajos, los días de varia luz, el hambre; no corrijo los hechos, no falseo los nombres, pero el voyage que narro, es...autour de ma chambre (*ibidem*: 54).

Ho visto, come il greco, le città degli uomini, le opere, i giorni di varia luce, la fame; non correggo i fatti, non falsifico i nomi, pero il viaggio che narro è...*autour de ma chambre* (trad. nostra).

Il riferimento a De Maistre non potrebbe essere più chiaro: nei versi pomposi del suo poema, Carlos afferma di aver visto, come il greco (Erodoto?), le città degli uomini, le loro opere, i loro giorni, ma preferisce narrare, come nel saggio di De Maistre, il viaggio attorno alla propria stanza. La stupida ironia che il narratore attribuisce al suo interlocutore è esplicitata nel dialogo che segue, quando Carlos rivela che la sua intenzione era di citare lo scrittore savoiaro: “la tercera la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano” [“la terza l’immortale bagatelle lasciatoci in eredità dalla penna giocosa del savoiaro”] (*ibidem*). Il narratore continua a ironizzare sulla lunga e goffa poesia didattica di Carlos, finché non riceve da lui una chiamata agitata: i proprietari della sua casa, che era anche la casa di sua sorella Beatriz, la demoliranno per ampliare la loro pasticceria. Ma questo è impossibile, esclama Carlos, perché nel seminterrato della casa c’è un Aleph”:

Está en el sótano del comedor explicó, aligerada su dicción por la angustia. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph (*ibidem*: 58).

Sta in cantina, sotto la sala da pranzo, continuò, con la dizione alleggerita dall'angustia. È mio, è mio: l'ho scoperto da bambino, prima dell'età scolare. La scala della cantina è ripida, i miei zii mi proibivano di scendere, però qualcuno disse che c'era un mondo in cantina. Si riferiva, lo seppi in seguito, a un baule, ma io capii che c'era un mondo. Scesi segretamente, inciampai lungo la scala vietata, caddi. Quando aprii gli occhi, vidi el Aleph (trad. nostra).

L'Aleph, il punto dello spazio in cui tutti gli spazi possono essere visti da ogni angolatura, entra in una nuova dialettica con le immagini inevitabilmente parziali di Beatriz che il narratore ricorda, nonché le rappresentazioni parziali di lei che si trovano ancora nella casa ove abitava. Mentre sta per scendere nel seminterrato al fine di ammirare l'Aleph, il narratore rivela il proprio nome, Borges, davanti a un dipinto raffigurante la defunta: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” [“Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, amata Beatriz, Beatriz ora perduta per sempre, sono io, sono Borges”] (*ibidem*). Questa parzialità della memoria e della rappresentazione innescata dalla contemplazione di un unico oggetto è in netto contrasto con il miracolo dell'Aleph cui il narratore sta per assistere; Carlos lo esorta: “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz” [“Scendi. Tra poco potrai intavolare un dialogo con tutte le immagini di Beatriz”] (*ibidem*). Non senza apprensione il narratore segue le istruzioni del suo eccitato interlocutore e scende nell'oscuro seminterrato, fissando il punto (il diciannovesimo gradino) che gli viene indicato di osservare. Dopo un attimo di esitazione, in cui teme di essere la vittima di un pazzo assassino, vede finalmente l'Aleph. Qui, a mezzo di numerose figure retoriche (per lo più paradossi, ossimori e contraddizioni) — quelle tramite le quali i mistici del passato avevano cercato di evocare la visione dell'infinito — il narratore si sforza di descrivere la totalità delle visioni potenziali che contemporaneamente ha visto nell'Aleph. In un passaggio della magistrale ecfrasis di Borges, egli riferisce che “vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó” [“vidi interminabili occhi immediati scrutarsi in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno di essi mi riflesse”] (*ibidem*: 59).

Carlos, uno dei personaggi principali del racconto *El Aleph*, cita De Maistre, ma questa citazione è ironica, intesa giustappunto a sottolineare che il primo, un pomposo versificatore, in realtà non comprende ciò che la poesia è veramente, e non capisce neanche De Maistre. Nella seconda parte del racconto, che introduce e descrive l'Aleph, viene fornita la ragione di questa incomprensione: Carlos non può essere un vero poeta, e non può comprendere a fondo le intenzioni di De Maistre, perché è dipendente dall'Aleph, un dispositivo mistico dove Borges può vedere “tutti gli specchi della terra e nessuno di loro che mi rifletta”; ma cosa sono gli specchi, se non possono riflettere il volto? Quanto è diversa questa immagine da quella dello “specchio morale” ideato da De Maistre! L'Aleph trasuda la stessa utopia di totalità che Carlos aveva già esaltato nella sua immaginazione dell'uomo moderno e iperconnesso, un ideale di esaustività che raggiunge il suo apice mistico nell'incontro di Borges con il favoloso dispositivo.

Ma è davvero mistico? E perché allora è posto nello spazio topologicamente e metaforicamente inferiore del seminterrato? È forse per sottolineare ancora di più l'incapacità di tale utopia per la riflessione, l'autoconsapevolezza e la poesia, suggerendo invece che vedere tutto allo stesso tempo impedisce di godere di quella parzialità nostalgica che è indispensabile sia per il filosofare che per la poesia? Borges suggerisce forse che vedere tutto nello stesso tempo nell'utopia di un viaggio mistico equivale a perdere la soggettività ma anche la singolarità dello sguardo? In ogni caso, nulla potrebbe essere più lontano dell'Aleph dall'ideale espresso da De Maistre, quello di viaggiare intorno al proprio ambiente. In De Maistre, l'adozione dell'atteggiamento del viaggiatore gli permette di straniare lo sguardo e sradicare inveterati abiti semiotici al fine di conferire nuovo incanto all'ovvio; in Borges, al contrario, il prodotto del panopticon mistico non è altro che ottusità, sogno infantile di uno sguardo totalizzante; non è un caso che, descrivendolo, lo scrittore argentino veda la propria camera da letto ma “sin nadie”, senza nessuno dentro, e che ulteriori specchi si presentino nell'evocazione mistica ma, ancora, non riflettano alcun volto: “en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin” [“vidi in uno studiolo ad Alkmaar un globo terracqueo tra due specchi che lo moltiplicavano all'infinito”] (*ibidem*). L'esaustività della visione, sembra suggerire implicitamente la



storia, non porta alla conoscenza di sé ma, al contrario, la ostacola. Ciò si dichiara esplicitamente alla fine della storia:

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido (*ibidem*: 60).

In strada, scendendo le scale alla fermata della metro di Constitución, tutti i volti mi sembrarono familiari. Temetti che non rimanesse alcunché capace di sorprendermi, temetti che non mi avrebbe più abbandonato l'impressione di ritornare in un luogo già noto. Fortunatamente, dopo alcune notti insonni, fui nuovamente visitato dall'oblio (trad. nostra).

In altri testi Borges riflette narrativamente sugli effetti paralizzanti della completezza, per esempio, quando immagina un individuo dotato di memoria infallibile (“Funes el memorioso”); qui egli sembra suggerire che la sensibilità poetica, letteraria e filosofica esige di non poter vedere tutto da ogni angolazione possibile, ma di coltivare, invece, l'arte erotica della parzialità: per conferire nuovo incanto al volto di un amante non si può fingere di non conoscerlo, o di vederlo per la prima volta, ma ci si può invece dilettere nell'idea della sua inesauribile profondità. Al contrario, ciò che permette di vedere tutto allo stesso tempo, come il dispositivo mistico dell'Aleph, l'iperconnettività della metropoli moderna, o la frenesia postmoderna del viaggiare ovunque in ogni momento, condanna a un eterno déjà-vu, al non essere mai sorpresi.

Il racconto termina con la finzione narrativa di un poscritto datato marzo 1943, che fornisce un elenco erudito di menzioni letterarie di dispositivi ottici e mistici onnicomprensivi. L'epilogo conferma, però, la lezione epistemologica e morale del racconto: forse l'Aleph mostrato a Borges non era quello reale. Forse l'unico vero si trova nella colonna di un'antica moschea, nell'“intimo incavo di una pietra”. Se è così, non c'è alternativa all'accettazione della parzialità della nostra visione, alla fallibilità della nostra memoria, e alla conclusione che solo la lotta contro la minaccia dell'oblio giustifica la poesia, come fa la stessa storia *El Aleph*, che si estenua ad immortalare il nome di Beatriz Viterbo proprio mentre i suoi lineamenti svaniscono e il mondo la dimentica, scivolando via. E cosa ricorda questo nome in fondo, “Beatriz”, se non quello della Beatrice di Dante, la sua guida all'infinito della beatitudine nel Paradiso, insieme a Viterbo, la città italiana famosa soprattutto per il profondo pozzo ivi costruito da Antonio da Sangallo il Giovane? Non è forse la memoria un pozzo senza fondo che affonda nelle tenebre, e non è forse la poesia, la poesia d'amore, l'unico mezzo per “riveder le stelle”?

pubblicato in rete il 4 marzo 2021

## Bibliografia

- Almeida Garrett, J.B. da Silva Leitão de, 1846, *Viagens na minha terra*, 2 vols, Lisbona, Na Typografia da Gazeta dos Tribunais.
- Berthier, A., 1918, *Xavier de Maistre : Étude biographique et littéraire : Nombreux documents rares ou inédits, deux portraits*, Lione e Parigi, Librairie catholique Emmanuel Vitte.
- Borges, J.L., 1945, "El Aleph", *Sur*, vol. 14, n. 126, p. 52-66.
- Caffaratto Tirsi, M., 1972, *Elogio del sindaco Giovanni Francesco Bellezia in occasione del terzo centenario della sua morte*, Cirié, Tipografia G. Capella.
- Castronovo, V., 1970, "Bellezia, Giovanni Francesco", online, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 7; disponibile presso il sito web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-bellezia\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-bellezia_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso il 22 febbraio 2021).
- Claretta G., 1869, *Il Municipio Torinese ai tempi della pestilenza del 1630 e della reggente Cristina di Francia, duchessa di Savoia: Studi storici del Gaudenzio Barone Claretta*, Torino, Stabilimento Civelli.
- Collins, W.W., 1848, *Memoirs of the Life of William Collins, esq., R. A., with Selections from his Journals and Correspondence*, 2 voll., Londra, UK: Longman, Brown, Green, and Longmans.
- Collins, W.W., 1852, "A Terribly Strange Bed", *Household Words*, Apr 24, vol. 5, n. 109, p. 129-37.
- De Maistre, X., 1794, *Voyage autour de ma chambre*, Torino, S.n.
- De Maistre, X., 1796, *Voyage autour de ma chambre*, Parigi, Chez Dufart, Imprimeur-Libraire.
- De Maistre, X., 1825, *Expedition nocturne autour de ma chambre*, Parigi, Dondet-Dupre pere et fils.
- De Maistre, X., 1871, *A Journey Round My Room*, trad. ingl. di H. Attwell, New York, NY, Hurd and Houghton; Cambridge, UK: Riverside Press.
- De Maistre, X., 1987, *Viaggio intorno alla mia stanza*, a cura di R.M.Losito; postfazione di M. Liborio, Napoli, Guida.
- De Maistre, X., 1999, *Viaggio intorno alla mia camera; Spedizione notturna intorno alla mia camera*; prefazione di E. Isgro; introduzione, traduzione e note di C. Geraci; illustrazioni di F. De Francesco, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Eco, U., 1988, "An Ars Oblivionalis? Forget It!", *PMLA*, vol. 103, n. 3, p. 254-61.
- Fiochetto, G., 1720, *Trattato della peste, o sia contagio di Torino dell'anno 1630. Descritto dal protomedico Gianfrancesco Fiochetto ed in questa seconda edizione in piu luoghi corretto, ed accresciuto di alcuni ricordi salutevoli in occorrenza di peste; aggiuntevi in fine varie notizie concernenti il morbo contagioso, che ora nella Provenza si va dilatando*, Torino, per Giuseppe Zappata, stampatore dell'illustrissima città.
- Fiochetto, G.F., 1631, *Trattato della peste, et pestifero contagio di Torino*, Torino, appresso Gio. Guglielmo Tisma.
- Izzi, G., 2006, "Maistre, Xavier de", online, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67; disponibile presso il sito web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/xavier-de-maistre\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/xavier-de-maistre_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso il 9 febbraio 2021).
- Lardner, W., 1833, "The Malignant Cholera in Oporto in 1833", *The Lancet*, vol. 20, n. 509, p. 300-302.
- Lycett, A., 2013, *Wilkie Collins: A Life of Sensation*, Londra, UK: Hutchinson.
- Manzoni, A., 1840, *I Promessi sposi: storia milanese del secolo 17*; scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni; edizione riveduta dall'autore; *Storia della colonna infame*, inedita, Milano, Dalla Tipografia Guglielmini e Redaelli.
- Paiva Monteiro, O., Santana, M.H., a cura, 1999, *Almeida Garrett, um romântico, um moderno : Actas do Congresso Internacioal Comemorativo do Bicentenario do Nascimento do Escritor* (1999: Comissão Organizadore das Commemorações Gerrettianas na Universidade de Coimbra), 2 voll., Lisbona, Impr. Nacional-Casa da Moeda.
- Pellissier, E., 2001, *Xavier de Maistre : Les péripéties d'un exilé*, Aosta, Le château.
- Reineri, M.T., 2010, *Dal Secolo d'oro al flagello nero: L'archiatra di Casa Savoia Giovanni Francesco Fiochetto: Vigone 1564-Torino 1642*, Torino, Centro studi piemontesi.
- Taylor, J.B., 2006, *The Cambridge companion to Wilkie Collins*, Cambridge, UK, New York, NY, Cambridge University Press.
- Trompeo, B., 1867, *Notizie storiche e biografiche intorno al conte Gian Francesco Fiochetto, protomedico generale*, Torino, Tipografia nazionale di Bottero Luigi.