

Il turista, il *Baedeker* e il viaggiatore. Il viaggio e i viaggiatori secondo Abel Salazar

Carla Marisa da Silva Valente

Nota introduttiva sull'autore

Abel Salazar (1889-1946) è stato medico, istologo, scrittore, teorico dell'arte, pensatore, critico, storico, ricercatore e professore universitario. Nel campo delle arti si è distinto anche come pittore, acquerellista, disegnatore e scultore. Abel Salazar è quindi una delle figure di spicco dell'epoca della prima Repubblica Portoghese in ambito scientifico, letterario e artistico, sia a livello nazionale che internazionale. L'opera multiforme di questo scrittore-pittore qui presa in esame testimonia la sua impressionante versatilità, espressa da un'irrefrenabile curiosità nei confronti di numerosi ambiti del sapere. Nell'introduzione all'edizione delle 96 lettere a Celestino da Costa, António Coimbra riferisce che «Abel Salazar apresenta uma personalidade trifacetada em que coexistiram o cientista, o artista e o filósofo mas a investigação biomédica e o ensino aparecem neste acervo como a sua atividade principal» (Coimbra 2006, 11).

Come ricercatore, Abel Salazar ha pubblicato numerosi articoli su riviste scientifiche internazionali, quasi dall'inizio della sua carriera accademica, guadagnandosi una straordinaria notorietà e reputazione in Europa. Guilherme d'Oliveira Martins sottolinea la confluenza di queste caratteristiche nel profilo di Abel Salazar, confermando il suo prestigio nella comunità scientifica internazionale, considerandolo come «um exemplo de empenhamento cívico e de entrega total à tarefa

Carla Marisa da Silva Valente, University of Florence, Italy, c.marisavalente@gmail.com, 0000-0003-2549-939X
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Carla Marisa da Silva Valente, *Il turista, il baedeker e il viaggiatore. Il viaggio e i viaggiatori secondo Abel Salazar*, pp. 179-189, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.16, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

de ligação completa entre a investigação científica, a atividade pedagógica, a ação cultural e a responsabilidade cívica» (Martins *apud* Silva 2010, 11).

Assidua e multiforme è stata anche la sua attività di scrittore. Oltre alle pubblicazioni scientifiche, il medico-pittore-scrittore ha firmato diversi articoli, usciti su periodici, giornali e riviste. Nell'ambito della letteratura di viaggio, ha composto alcuni racconti sui viaggi effettuati in Spagna, Francia, Germania, Italia e Portogallo. In uno di questi viaggi, l'autore ha visitato l'Italia, ed è il racconto di quella esperienza¹, pubblicato in un volume nel 1934, il cui itinerario è riportato nella mappa riprodotta sotto, a costituire la genesi di *Una primavera in Italia*.

Una primavera in Italia (1934)

Una primavera in Italia, racconto impressionista e digressivo, presenta le considerazioni del narratore itinerante su diverse città italiane, secondo il seguente schema narrativo organizzato in nove sezioni: Torino, Milano e il suo Duomo, La Primavera sul Lago di Como, Firenze, Roma, Napoli, Pisa-Genova-Torino, Sepoltura di Venezia e La morte di Venezia. La città di Venezia è quella che, infatti, Abel Salazar descrive più dettagliatamente, dedicandole il maggior numero di pagine. Tuttavia, l'autore riserva, in termini generali, un poco benevolo apprezzamento per l'Italia, paese che, secondo altri, ha le città più belle del mondo, ma che non lo convince, ad esclusione della città di Firenze, l'unica a sedurlo davvero. Il viaggiatore è così sorpreso dalla novità del paesaggio che apprezza, in una prospettiva di confronto pionieristico del paesaggio fisico, umano e artistico.



Itinerario di viaggio di Abel Salazar (Prista 2003, 24).

¹ In Italia, Abel Salazar ha visitato i seguenti luoghi: Roma, Milano, Firenze, Napoli, Venezia, Torino, lago di Como, Pompei, Pisa e Genova.

Lo stile narrativo di Abel Salazar mostra una spiccata cura retorico-stilistica. Frequenti gli ornamenti retorici del discorso, con ripetuti utilizzi di metafore e sinestesie che, lungi da aspirare a una riproduzione fotografica di quanto osservato, sembrano offuscare soggettivamente i paesaggi rappresentati². Abel Salazar non si lascia mai confondere con il comune turista dotato del suo indispensabile *Baedeker*, il quale, prima di arrivare a destinazione, conosce già gli itinerari da percorrere, i monumenti da visitare e anche le fotografie da scattare. Al contrario, ripudia la natura di turista e rifugge dall'affollamento turistico in ogni città italiana che visita.

Nei racconti di viaggio di Abel Salazar la maggior parte delle descrizioni, presentate attraverso una soggettività sensoriale, rivelano una chiara intenzionalità critica e poco indulgente, e l'autore ci racconta la realtà che lo circonda con uno sguardo altrettanto critico-analitico. A titolo d'esempio, seguendo questa linea di pensiero, l'autore menziona una barca con turisti, i quali vengono definiti in modo sprezzante come «banais e barulhentos» (Salazar 2003, 126). L'autore rende inequivocabile la sua convinzione rispetto allo stereotipo del turista convenzionale, sia in questa circostanza che in altre fasi del racconto. L'intransigenza critica dell'autore-viaggiatore nei confronti di quel turismo acritico e diffuso è chiaramente manifesta: «O barco-ómnibus vomita a sua carga humana num cais qualquer, entre o vozear de carregadores, e a lufa-lufa enervada duma multidão cosmopolita, extravagante, com os indispensáveis binóculos, as toilettesport e o eterno tropeço das malas...» (Salazar 2003, 125).

Nel caso dei racconti sulla città di Venezia, l'intera atmosfera veneziana è descritta in termini dispregiativi, accentuando la falsa e illusoria mondanità che domina la città. Un esempio di questo ambiente malsano può essere trovato nel riferimento agli hotel moderni e di un 'lusso banale' (Salazar 2003, 124), dove donne eccessivamente magre e loquaci vengono sorprese a fumare, in una chiara adozione di modelli di socialità convenzionalmente maschili per l'epoca. Questa frivolezza della sala contrasta con uno scenario e con secoli e secoli di storia, testimonianza di un passato «esuberante e excepcional» (Salazar 2003, 124) che, secondo l'autore, era in irreversibile decadenza. L'intero patrimonio storico e culturale era stato stravolto dall'azione di un incessante sfruttamento commerciale, dando origine ad una «revivificação comercial, com ruídos de casino que o fatigado tédio do turista torna imprescindível» (Salazar 2003, 124). Il narratore osserva che, a Venezia, tutto è troppo caro, «e são liras para ver um quadro célebre, uma igreja, uma sacristia famosa» (Salazar 2003, 126). Finisce per esprimere, in modo ironico, il timore che, solo per osservare una facciata decrepita, qualcuno possa esigere il relativo pagamento. Questo fatto è, secondo il viaggiatore-scrittore, alquanto deplorabile. L'avidità di sfruttamento del

² Come osserva anche Luís Prista, *Una primavera in Italia* si presenta come «um livro de viagem quase só descritivo, pouco memorialístico pois que Salazar omite as peripécias do viandante e episódios pessoais [...] porque Abel tende a reinterpretar a olhos seus os espaços que descreve» (Prista 2003, 13) e quasi mai allude ad eventi imprevisi o storie personali.

patrimonio del passato è responsabile dell'attuale decadenza della città. L'esasperata ricerca del profitto compromette il futuro di ciò che una volta era stato costruito con ingegno e perseveranza. In altre parole, la mancanza di una profonda esplorazione delle ricchezze ereditate dagli antenati dissolve la bellezza di una città «onde tudo se vê a troco de liras, como numa feira» (Salazar 2003, 126). È comprensibile, quindi, che, nonostante tutta la magnificenza veneziana, la città sia dipinta come una «triste carcaça, já um pouco exausta, a desta Veneza finda» (Salazar 2003, 125).

Nel caso specifico di *Una primavera in Italia* di Abel Salazar, come rilevato da Luís Prista, predominano le impressioni sugli scenari che l'autore interiorizza soggettivamente e restituisce a parole, con il pieno coinvolgimento di tutti i sensi. È una narrazione impressionista e soggettiva che, nei riferimenti pittorici e nel patrimonio artistico, trova il suo centro di primario interesse. L'autore, nei suoi resoconti di viaggio attraverso le terre italiane, non fa alcun riferimento a dettagli specifici del viaggio o a possibili avventure. Le sue divagazioni immaginifiche, estetiche e filosofico-morali hanno netta prevalenza sull'itinerario geografico.

Così, sebbene stimolato da un reale spostamento geografico verso le terre italiane, il testo di Abel Salazar mostra molteplici affinità con i 'viaggi immaginari' che secondo Fernando Cristóvão sono caratterizzati dal fatto di essere liberatori, chimerici e di fornire una momentanea trascendenza dal mondo reale che, nonostante la sua immensità, diventa limitata rispetto alle dimensioni dell'immaginazione (cfr. Cristóvão 1999, 38). Quando lo scrittore-pittore Abel Salazar fece il suo viaggio in Italia, il Portogallo era sotto il giogo oppressivo della dittatura e la situazione di povertà, censura e ingiustizia sociale era molto diffusa. È stato forse questo contesto avverso a spingerlo all'evasione attraverso le immagini.

Il viaggio e i viaggiatori

In epoca umanistico-rinascimentale i portoghesi, seguiti poi dagli spagnoli, hanno avuto l'audacia di prendere il mare verso la arroventata *terra incognita* africana e sudamericana, nell'intento di penetrare nell'insondabile. Allo stesso modo, sono passati di continente in continente diffondendo così innumerevoli descrizioni legate al territorio, alla fauna, alla vegetazione, alle materie prime, alle tradizioni, alle abitudini e usanze, alle religioni, al modo di commerciare, all'organizzazione bellica, alle scienze e arti, nonché ai contesti antropologici, storici e sociali di ciascuna civiltà incontrata e conosciuta. Questo dialogo interculturale, stimolato dai due popoli iberici, mise in moto profondi cambiamenti di mentalità e, di conseguenza, fece conoscere nuovi modelli di civiltà. I portoghesi, più concretamente, hanno sempre mostrato una naturale propensione al viaggio e alla scoperta, caratteristica di certo collegata al loro intenso rapporto con il mare. Il patrimonio documentale e letterario relativo al viaggio – che si tratti di scoperte o di navigazioni – è straordinariamente vasto e svolge, come noto, un importante ruolo di consolidamento dell'identità lusitana.

Molto spesso la cultura nazionale ha finito per assimilare, nella socialità quotidiana o nell'ambito della cultura delle élite, stili diversi di civiltà prove-

nienti dall'estero, in un fruttuoso processo di intercambio culturale. Grazie alla possibilità di registrare tutto ciò che è stato appreso dal viaggiatore e alla sua conseguente diffusione globale, il viaggio si afferma, in ambito letterario, come elemento essenziale del progresso della civiltà e, quindi, si afferma come fenomeno transculturale fondamentale. Il concetto di viaggio è naturalmente soggetto a cambiamenti diacronici. L'idea di viaggio era, secoli fa, radicalmente diversa dalla sua nozione contemporanea, non solo per il tempo che richiedeva, ma anche per gli ostacoli che lo rendevano difficile da portare a compimento: la difficoltà del viaggio stesso, i limiti dei mezzi di trasporto, la pericolosità delle rotte, le condizioni climatiche avverse, le epidemie, la scarsità di cibo, eccetera. Ai giorni nostri, molte delle summenzionate difficoltà di viaggiare si possono risolvere con relativa facilità. Tuttavia, per quanto esauriente possa essere la caratterizzazione di Viaggio o di Turismo, essa tende a sfociare nell'arbitrarietà.

A partire dalla metà del XIX secolo, lo sviluppo del Turismo portò ad un'alterazione radicale dell'atto di viaggiare e della nozione stessa di viaggio. Il Turismo inizia ad affermarsi come attività ludica e culturale nelle classi sociali più elevate; l'impiego del tempo libero si amplia grazie al concetto di viaggio, che acquisisce un ruolo proprio.

Jiménez Guzmán (1986, 39) conclude che

...from these points of view we can assure then that there was a stage in the human being's life in that the word tourism didn't mean absolutely anything; it is a non-tourist stage whose social facts of displacement were tourist, but the history shows us that the social facts of displacement constitute the antecedents of tourism...today, we live at a time in which the social facts of displacement for recreation and rest are called tourist facts.

Nel corso del tempo quelli che nel passato erano gli avventurosi esploratori di terre sconosciute sono gradualmente diventati semplici fruitori delle attività turistiche, aumentando di molto il loro numero. Getino aggiunge che «...in the old Europe, leisure was an ideal...practiced by the cultured elites and people in power...conceived as a necessary time for the enjoyment of privileged few...lasted until the weakening monarchy in the 18th century» (Getino 2002, 26). Naturalmente questo cambiamento del concetto del viaggio è stato strettamente connesso al mutamento delle società dal punto di vista culturale, al miglioramento del tenore di vita, alla conseguente diversa organizzazione del tempo libero. Con l'avvento del Turismo i viaggi sono diventati sempre più popolari e standardizzati. Di conseguenza il racconto del viaggiatore non riesce più a comunicare niente di nuovo, contrariamente a quanto accaduto con le narrazioni del passato. A questo proposito Cristóvão sostiene:

[...] o narrador sentiu-se desencorajado a narrar o que os outros podiam observar (o jornal, a rádio ou a televisão tornaram-no dispensável), deixou de se arriscar a pintar as dificuldades encontradas, sempre engrandecidas pela palavra fácil, e passou a recear que outros, como eles presentes nessas paragens, já tivessem contado as novidades ou lhes reduzissem as proporções (Cristóvão 1999, 29).

Con la profonda evoluzione del concetto di viaggio avvenuta negli ultimi due secoli, si è verificata, come detto sopra, una trasformazione del modo stesso di viaggiare. Come chiarisce Abel Salazar, il Turismo, inteso come viaggio di piacere, finalizzato alla fruizione estetica del patrimonio paesaggistico e artistico, costituiva la vera ragione della partenza. L'autore però non si definisce mai un semplice turista, né si riconosce in quella condizione.

Nel XX secolo, quando i *Baedeker*³ e i viaggi con itinerari prestabiliti diventarono molto diffusi, la tendenza del turismo accelerò il declino della letteratura di viaggio. Nello studio di Stendhal, intitolato *Mémoires d'un Touriste* (Stendhal 2014, p. 838), il termine *touriste* viene presentato per la prima volta. Questo termine è stato usato per riferirsi a persone che intraprendono un tour, cioè un viaggio. Successivamente, il termine *touriste* è stato adottato per identificare il viaggiatore che avrebbe lo scopo di viaggiare come conoscenza di sé, divertimento e tranquillità di scoprire un nuovo posto. Anche lo specialista Cohen ha proposto in ambito scientifico la definizione di tre profili diversi del turista: il *Vacationer*; il *sightseer* e il *drifter* (Cohen 1974, 544). Herman Von Schullern Schrattenhoffen, nel 1910, fa eco al concetto di turismo. Successivamente, nel 1942, venne presentata una definizione strutturata e dettagliata dagli studiosi e professori dell'Università di Berna, vale a dire Valter Hunziker e Kurt Krapf, due esponenti degli studi sull'attività turistica, ancora oggi considerati 'i genitori' del Turismo, che hanno suggerito una definizione basata sullo spostamento e sulla permanenza delle persone in un luogo diverso dal loro indirizzo abituale, senza presentare alcun obiettivo economico o redditizio che giustifichi tale movimento (cfr. Barreto 1997).

Dichiarando che preferisce passeggiare per le strade piuttosto che visitare i musei – perché danno rilievo a qualche creazione artistica che in realtà non lo meriterebbe –, Abel Salazar cerca di prendere le distanze dalla folla di turisti e *voyeurs*, rifiutando il copione convenzionale di un *Baedeker* e impregnandosi con lo spirito del passato che si può cogliere dalle rovine presenti. Così immagina quello che una volta era Roma, osservando le tante antiche vestigia⁴.

Gli aspetti storici, politici, letterari e religiosi polarizzano la narrazione e sono alla base del viaggio fisico e/o mentale nelle opere analizzate di Abel Salazar. Questa demarcazione nasce non solo attraverso il viaggio in spazi e luoghi specifici, ma anche attraverso le persone, i tempi e le culture dei visitatori e dei luoghi visitati. Del resto, il viaggio appare tematizzato secondo una prospettiva multipla, poiché non si limita alla ricostruzione di una semplice traiettoria geografica, ma riflette altri aspetti materializzati nella letteratura, nell'etnogra-

³ Si tratta di un semplice manuale di piccolo formato che trasformò il viaggiatore in turista.

⁴ «Como os turistas que bradam exclamativos ¡ohs! e admirativos ¡ahs!, no ponto preciso que o *baedeker* indica. E tudo isto finda, um pouco, em imenso acácio num grande bocejo de irritação contida, de enfado e de ridículo. Por vezes, neste coro solene, uma voz grita discorde, como a de Maupassant; depois o coro continua, no passo estudado das coisas sabidas...» (Salazar 2003, 114).

fia dei vari popoli italiani, nella natura, nell'arte e, in generale, nella visione del mondo presentata dallo scrittore⁵.

I racconti di Abel Salazar dentro la letteratura di viaggio

La narrazione dello scrittore-pittore Abel Salazar presenta caratteristiche molto diverse da quelle che definiscono la letteratura di viaggio nel campo del Turismo, poiché non vi sono affinità con una guida turistica o con la cronaca giornalistica, per esempio. I racconti dei suoi viaggi geografici e, soprattutto, mentali attraverso le città italiane, restituiscono le impressioni che ogni luogo gli trasmette, espresse nel suo stile di scrittura condizionato dal contesto storico dell'epoca, nonché dalle particolarità in ambito artistico, religioso, politico e sociale e l'atmosfera intellettuale del tempo. In generale, la letteratura di viaggio risulta dal rapporto di complicità che esiste tra il viaggiatore e il viaggio. Come ha dimostrato Fernando Pessoa, attraverso la voce del semi-eteronimo Bernardo Soares, «As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos» (Pessoa 1982, 387). Nell'universo testuale dei racconti di viaggio, tutto dipende dalla percezione del viaggiatore e dal modo in cui egli vede il viaggio, come opportunamente fa notare Álvaro Manuel Machado:

A narrativa de viagem, criando a imagem do estrangeiro, leva o escritor-viajante a tornar-se simultaneamente produtor do texto, objecto do texto e encenador da sua própria personagem, ou seja: narrador, actor, experimentador e objecto da experiência, efabulando, construindo um imaginário próprio (Machado 1996, 566).

Ma l'opera qui analizzata non costituisce né un diario di viaggio né una guida turistica. Si tratta invece di resoconti di viaggio afferenti a un contesto diaconico particolare. Come evidenzia Fernando Cristóvão, è essenziale tenere conto del substrato etnografico della letteratura di viaggio, poiché chi scrive, in un certo senso, riporta ciò che sente, ciò che pensa e ciò che immagina, sempre da un punto di vista culturale specifico (cfr. Cristóvão 1999, 35).

Lo stile narrativo di Abel Salazar rivela una chiara inclinazione impressionista, che lo porta a essere considerato, come sostiene Cruz Malpique, «um escritor-pintor, escrevendo com o pincel, pintando com a caneta» (Malpique 1977, 398). Nascondendo le sue avventure di viaggiatore e gli eventi personali, Abel Salazar si concentra principalmente sulla reinterpretazione e descrizione degli spazi, in un registro dal forte tono soggettivo e l'uso assiduo del regi-

⁵ Lo stupore che l'immaginazione di Abel Salazar iscrive nelle sue storie non preclude l'esenzione giudiziaria del narratore itinerante, che si traduce sia in lodi che in censura. La sua opinione critica in campo architettonico e artistico, tuttavia, appare in tutte le descrizioni delle varie città italiane. L'investimento retorico-stilistico dell'autore si traduce in un racconto di scrittura profondamente soggettivo, che permette di ricostruire la traiettoria dei sensi fino all'immaginazione che il viaggiatore percorre ripetutamente.

stro figurativo⁶, attraverso il quale «subsume o real no símbolo, na cor e na luz, instala[ndo-se] a desorientação no leitor» (Cunha 1999, XVIX). Come sottolinea Fernando Cristóvão, in *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, riflettere su «literatura de viagens é, antes de mais, admitir que há um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas que, na sua globalidade, se identificam como um conjunto autónomo, destinto de outros conjuntos textuais» (Cristóvão 1999, 15).

È noto che la maggior parte delle narrazioni di viaggio sono caratterizzate dalla loro brevità. Come sottolinea Luciano Formisano nell'articolo *La scrittura di viaggio come "genere" letterario* (apud Chemello 1996, 25), la letteratura di viaggio viene inaugurata dalle narrazioni in forma epistolare⁷:

Redatta in forma di lettera-relazione, la lettera sulla scoperta assume l'aspetto di una trattazione sintetica ma sistematica. Ne consegue la fissazione di un paradigma tematico e formale che entrerà a far parte dell'orizzonte di attesa del pubblico europeo (Chemello 1996, 26).

Comprendiamo, allora, come studiosi nazionali e stranieri tornino sulla complessa questione della diversità tipologica della letteratura di viaggio, proponendo molteplici schemi di classificazione. Riassumiamo alcuni di questi contributi, senza tuttavia aspirare ad alcuna esaustività in questo ambito.

Riflettendo ad esempio sulla voce *Literatura de Viagens*, Álvaro Manuel Machado usa questo termine in senso lato, includendo tutto il patrimonio testuale relativo al viaggio, indipendentemente dal suo genere. Questo accomunare ogni scritto relativo al viaggio non permette di rendere tutte le complesse ramificazioni dei sottogeneri incluse nella definizione (Machado 1996, 566-67). Carmen Radulet, in *Os Descobrimentos Portugueses e a Itália*, propone la «utilização de uma fórmula de definição mais ampla, capaz de sugerir não apenas uma linha temática, mas características de validade universal» (Radulet 1991, 32), sebbene non presenti una proposta alternativa.

Da parte sua, in *À la recherche de la spécificité de la Renaissance Portugaise*, Barradas de Carvalho distingue, in modo conciso, nell'ambito della produzione nazionale di letteratura di viaggio, le seguenti sottocategorie: cronache, descrizioni dei luoghi, giornali di bordo, itinerari e guide nautiche (cfr. Carvalho 1983, 273-9).

Rui Carita riconosce nei racconti di viaggio una «literatura francamente desigual: vai desde os diários de bordo, roteiros e escritos de carácter científico, até relatos de carácter pitoresco e até fantasioso» (Carita 1997, 69).

⁶ La sua descrizione di ciò che interpreta e con uno stile narrativo esuberante, a titolo d'esempio: «As pedras contam-nos, discretamente, sob a carícia da luz, no ar tépido, as suas recordações de outrora, quando abrigavam nos seus interiores as vilegiaturas dos ricos senhores romanos, dos festins, das corridas, quando a vida social animava a Fórum» (Salazar 2003, 118). «A dama dirigente, mal penteada e reluzente de sebo, declara-nos ser um legítimo representante da mais alta nobreza italiana» (Salazar 2003, 115).

⁷ Come è il caso della famosa lettera scritta da Pêro Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile. In seguito, divengono frequenti le lettere-relazioni di viaggio e i giornali di bordo.

Albert Thibaudet, in *Quelques variables du récit de voyage*, propone una tipologia del racconto di viaggio suddiviso in tre varianti: pittoreschi resoconti di viaggio, in cui gli scrittori registrano le loro impressioni⁸, il viaggio in siti di rilevanza religiosa, storica e culturale e il viaggio moderno (cfr. Thibaudet 1984, 58-80).

In *A Viagem: memória e espaço. A Literatura Portuguesa de Viagens*, João Rocha Pinto propone l'ordinamento dell'insieme dei rapporti di viaggio secondo alcuni aspetti scientifici, di natura prevalentemente storica e marittima, alludendo alle difficoltà tipologiche e terminologiche sollevate dal testo di Abel Salazar che costituisce il corpus del presente studio:

Ainda nenhum estudioso se preocupou em fazer a genealogia desses diários, delineando-lhes a evolução de molde a ligar os livros de bordo dos primórdios dos descobrimentos aos diários de navegação de finais de Quinhentos e princípios de Seiscentos. Para além das usuais especulações sem fundamento, não sabemos de quem tenha intentado explicar as variações onomásticas e ao mesmo tempo tenha procurado aclarar a evolução desse instrumento, fixando uma designação correta, como também não sabemos de quem tenha, muito leal e prosaicamente, assumido a arbitrariedade e a dose de anacronismo da denominação escolhida (Pinto 1989, 55).

Pertanto, nonostante gli intensi sforzi di diversi studiosi per definire una tipologia adeguata alla diversità delle narrazioni di viaggio, soprattutto nel XIX e XX secolo, nessuna sembra avere rilevanza descrittiva assoluta. Considerando la specificità tipologica della scrittura di Abel Salazar, abbiamo adottato l'esautiva proposta di classificazione delle narrazioni di viaggio in Italia presentata da Luís Prista, la «Cábula de Trabalho» (Prista 2003, 44-5), nonché il prezioso contributo di Fernando Cristóvão, *Uma proposta de tipologia para a Literatura de viagens*, inserito nel volume *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens, Estudos e Bibliografias* (Cristóvão 1999, 37-52).

Luís Prista riconosce nella tradizione letteraria dei racconti di viaggio in Italia diciotto modalità: ricordi, cronache di viaggio, narrazioni alternate, impressioni di viaggio, lettere, guide, episodi galanti, valutazioni di spettacoli, appunti giornalieri, racconti cronachistici, impressioni su opere d'arte, cronaca politica, descrizioni, impressioni generali, ritratti, romanzo turistico, impressioni su scenari particolari e frammenti narrativi. La sua tabella, che curiosamente soprannominò la «Cábula de Trabalho» (Prista 1999, 44), inclusa nella lunga prefazione che precede *Una primavera in Italia*, è accompagnata da un diagramma (Prista 1999, 45) che caratterizza ciascun autore a seconda di tempo, spazio, informazioni e interpretazione. Questo diagramma si propone di completare la tabella e localizzare i libri di viaggio in Italia, in linea con un criterio spazio-temporale e in accordo con le informazioni di ogni testo.

Fernando Cristóvão propone una divisione della letteratura di viaggio in cinque modalità fondamentali che corrispondono a diversi obiettivi di viaggio:

⁸ L'opera di Abel Salazar, analizzata nel presente studio, illustra in modo esemplare questa modalità.

«viagens de peregrinação, de comércio, de expansão, de erudição, formação e serviços e viagens imaginárias» (Cristóvão 1999, 38). La proposta di Cristóvão non adotta un criterio di classificazione strettamente spazio-temporale e disgiunge questa tradizione letteraria dall'intenzione nazionalista-apologetica, essendo valida per diversi contesti diacronici, oltre che geografici. La categorizzazione proposta da Fernando Cristóvão copre tutte le aree di questo genere letterario che, nel corso dei secoli e grazie allo sforzo e alla creatività di tanti autori, navigatori, viaggiatori, missionari, impiegati, oggi costituisce un'eredità storico-culturale unica, di valore incalcolabile per diversi campi del sapere.

Considerazioni finali

I nomadi, i migranti, i viandanti, i vagabondi, i *Baedeker*, i turisti e i viaggiatori si distinguono tra loro per le più svariate peculiarità e soprattutto dal modo con cui affrontano il viaggio. Nel viaggio inteso come circostanza di svago e di ritrovamento dell'altro e di sé, il viaggiatore coglie la genuinità del luogo visitato e della cultura che visita. Il modo di vedere e di raccontare il viaggio è inseparabile dalle caratteristiche di chi è protagonista del viaggio, differenti nel viaggiatore, rispetto al turista e rispetto al pedissequo *Baedeker*. Il viaggiatore inteso come colui che racconta storie di viaggio che hanno contorni letterari presenta, di regola, i suoi racconti come ricordi delle esperienze del viaggio in un luogo sconosciuto ed il viaggio e le avventure associate possono essere di natura reale o immaginaria. Si evidenzia, inoltre, la valenza trans-temporale del viaggio considerando la sua rilevanza storica e antropologica, tenendo conto dei cambiamenti di cui è stato oggetto fino ad oggi.

Una primavera in Italia, è senza dubbio un'opera unica nel panorama dei racconti di viaggio in Italia e, allo stesso modo, nell'archetipo dei racconti di viaggio immaginari. L'opera presenta uno stile peculiare che Luís Prista, autore dell'illuminante prefazione, confessa essere di problematica definizione. Nella sua «Cábula de trabalho», il saggista propone la caratterizzazione del testo come «impressões de cenários» (Salazar 2003, 45). La natura alquanto evasiva di questa formula dimostra le inevitabili difficoltà di classificazione.

Il registro degli scritti di Abel Salazar, così come le posizioni critiche e valutative in materia di estetica che abbiamo avuto l'opportunità di analizzare nel testo in esame, sono strettamente legate a quella che è la sua stessa definizione e interpretazione di arte. Questa definizione è, a nostro avviso, strettamente correlata alla sua assidua convivenza con saperi diversi. L'autore-pittore e critico d'arte, armato di una sorta di mitologia artistica propria, interpreta la realtà circostante che trova luogo anche dentro se stesso.

Sicuramente influenzato dalla sua esperienza di pittore, Abel Salazar trasforma sistematicamente i processi di rappresentazione pittorica in descrizioni. All'inizio di questi racconti è possibile osservare la sua propensione a trasmettere con la parola ciò che è di ordine sensoriale. Il viaggiatore, infatti, dipinge, attraverso la scrittura, lo scenario che contempla e ci presenta una sorta di sogno panoramico, un'illusione provocata dalla reale contemplazione della città,

mediata dai suoi sensi e dalla sua sensibilidade. Il rapporto del testo con il reale – o con ciò che si intende presentare come reale – è costruito a partire da modelli retorico-discorsivi determinati dal contesto in cui è stato scritto e dalla stessa visione del mondo dell'autore. Tenendo conto di questa natura ibrida dei racconti, la scrittura di Abel Salazar si distingue per il suo carattere estetico-letterario.

Riferimenti bibliografici

- Barreto, L. F. 1983. *Descobrimientos e Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Carita, R. 1997. "Literatura de viagens na Madeira." In *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*, coord. A. M. Falcão A.M., 69-71. Lisboa: Edições Cosmos.
- Carvalho, J. B. de. 1983. *À la recherche de la spécificité de la Renaissance Portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.
- Chemello, A. 1996. *Antonio Pigafetta e la letteratura di viaggio nel Cinquecento*. Verona: Edizioni Cierre.
- Coimbra, A. ed. 2006. *Abel Salazar: 96 cartas a Celestino da Costa*. Lisboa: Gradiva.
- Cohen, E. 1974. "Who is a tourist? A conceptual Clarification." *The Sociological Review* 22 (4): 527-55.
- Cristóvão, F. 1999. *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens. Estudos e Bibliografias*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Cunha, N. F. da. 1997. *Génes e Evolução do Ideário de Abel Salazar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Getino, O. 2001. *Turismo: entre el ocio y el neg-ocio*. Buenos Aires: ediciones Ciccus.
- Jiménez Guzmán, L. F. 1986. *Teoría Turística: un enfoque integral del hecho social*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Korstanje, M. 2007. "The Origin and Meaning of Tourism: Etymological Study." *e-Review of Tourism Research* vol. 5, Jn. 5: 100-8.
- Malpique, C. 1977. *Perfil Humanístico de Abel Salazar*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- Morujão, I. 2011. "Viagens & Viajantes." *CEM- Cultura, Espaço e Memória. Revista do CITEM* 1: 7-10.
- Pessoa, F. 1982. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos de M. A. Galhoz, e T. S. Cunha, prefácio e organização J. do P. Coelho, Lisboa: Ática.
- Pinto, J. R. 1989. *A Viagem: memória e espaço. A Literatura Portuguesa de Viagens. Os primitivos relatos de viagem ao Indico*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Prista, L. 2003. "Uma primavera e outros livros portugueses de viagem a Itália." In Salazar, A. de L. *Uma primavera em Itália*, 9-75. Porto Salazar: Campo das Letras.
- Radulet, C. 1991. *Os Descobrimientos Portugueses e a Itália. Ensaios filológico-literários e historiográficos*. Lisboa: Vega.
- Salazar, A. de L. 1999. *Obras de Abel Salazar. Antologia*, edição de Norberto Ferreira da Cunha. Porto: Lello & Irmão.
- Salazar, A. de L. 2003. *Uma primavera em Itália*. Porto: Campo das Letras.
- Silva, S. A. org. 2010. *Abel Salazar: o médico, o cientista, o artista, o cidadão*, recolha texto e il. H. Guimarães et al., Porto: Modo de Ler.
- Stendhal, M-H. B. 2014. *Revue par Déchanet-Platz F. Mémoires d'un touriste*, préface de D. Fernandez de l'Académie française, édition de V. Del Litto. *Folio Classique*: 838. Paris: Gallimard.