

SPECIALE III CENTENARIO I VIAGGI DI GULLIVER (1726-2026)

FRONTESPIZI E AUTORITÀ
IN DEFOE E SWIFT*Verità in posa*

di FEDERICO MESCHINI e FRANCESCA SAGGINI

Il frontespizio è molto più di una cornice: è il primo luogo in cui il libro si presenta e chiede fiducia al lettore. Tra *Robinson Crusoe* e *Gulliver's Travels* emergono due modi diversi di costruire l'autorità del racconto, già prima dell'inizio del testo. In occasione del tricentenario del capolavoro swiftiano, la rilettura delle soglie editoriali primoseccentesche riporta al momento in cui il romanzo moderno impara a giocare, consapevolmente, con verità e finzione. Questa prospettiva porta a nuove domande su come frontespizi e dispositivi di legittimazione vengano oggi riletti, modellati e trasmessi nell'ambiente digitale.

Prima di cominciare a leggere

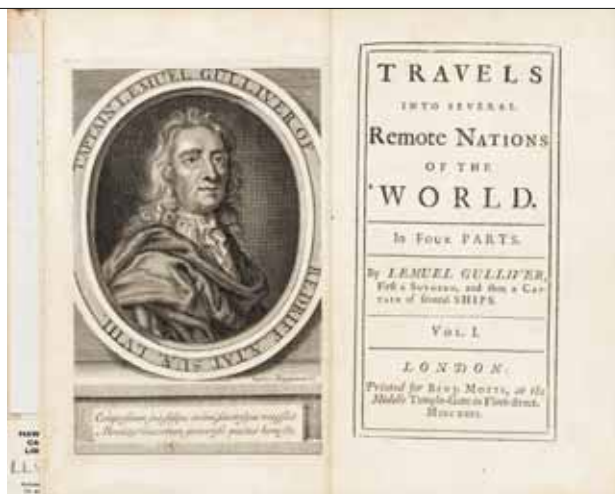
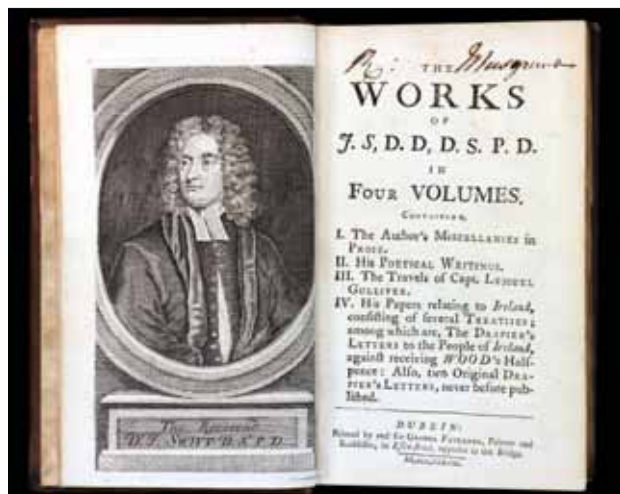
Gli studi sui paratesti hanno mostrato come la soglia del libro costituisca uno spazio decisivo di mediazione tra testo, lettore e contesto editoriale. A partire dalla teorizzazione di Gérard Genette (mi riferisco in particolare a *Soglie*, 1987, che può a buon diritto essere considerato il testo che inaugura gli studi sulla liminalità testuale), il paratesto comprende l'insieme di elementi verbali, grafici e materiali che consentono a un testo di presentarsi come 'libro' e di entrare in circolazione. In questa

prospettiva, la cultura della stampa dell'epoca 'moderna', nel senso più ampio di questo aggettivo, appare come un ecosistema di pratiche e dispositivi che operano prima e oltre il testo, incidendo in modo sostanziale sulla produzione del significato. La soglia, in altri termini, non 'illustra' semplicemente il testo: lo espone, lo qualifica e lo colloca in un sistema di aspettative, offrendo al lettore coordinate preliminari di leggibilità.

Nel contesto del romanzo inglese del primo Settecento l'attenzione critica si è concentrata prevalentemente su prefazioni, note ed epigrafi, mentre restano meno esplorate le pagine del titolo e le immagini incipitarie, siano queste relative ad autori veri o, come nel caso di cui ci stiamo occupando, verosimili. In questa sede con il termine 'frontespizio' si indica, in senso funzionale ed esteso, l'unità composta dalla pagina del titolo e, appunto, dall'eventuale immagine autoriale di soglia, considerate nella loro compresenza multimodale. Questi elementi non vanno letti separatamente, ma come un dispositivo strutturato, in cui parola e immagine cooperano nella costruzione del senso, secondo una logica iconotestuale: la pagina del titolo e l'immagine a essa associata non agiscono come due livelli distinti (uno 'informativo' e uno 'decorativo'), ma come un'unica configurazione composita, in cui parola e immagine operano congiuntamente, dando forma e riconoscibilità all'autorità del racconto.

Agli esordi del romanzo, la pagina del titolo

Nella pagina accanto: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, antiporta figurata e frontespizio, Londra, William Taylor, 1719



Sopra da sinistra: antiporta e frontespizio di Jonathan Swift, *The Works of J. S., D.D., D.S.P.D.*, primo volume, Dublino, George Faulkner, 1735; antiporta e frontespizio della prima edizione di Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World*, Londra, Benjamin Motte, 1726; *Des Welt-berühmten Engelländers Robinson Crusoe Leben*, antiporta figurata e pagina del titolo della traduzione tedesca dell'opera di Defoe (Francoforte e Lipsia, 1754)

era spesso il risultato di scelte editoriali e commerciali, pur potendo includere interventi autoriali non sistematici. In questo contesto, il frontespizio moderno emerge come una soglia attiva del testo: uno spazio vestibolare, per così dire, capace di ‘an-

ticipare’ modalità di lettura, ‘orientare’ il giudizio del lettore e ‘incidere’ sulle strategie di circolazione dell’opera. Queste tre funzioni cardine di narrazione, ricezione e trasmissione non operano in successione, ma si attivano simultaneamente nel momento dell’accesso al testo. Tale simultaneità funzionale consente di cogliere come la soglia possa, nello stesso gesto, orientare il racconto, predisporre il lettore e prefigurare le modalità della circolazione editoriale.



Nel primo Settecento il frontespizio opera, dunque, come uno spazio di mediazione primaria, in cui il libro viene reso intelligibile e commercialmente appetibile prima ancora dell’ingresso effettivo del lettore nel testo. La cooperazione tra parola e immagine non risponde a una funzione puramente illustrativa, ma concorre alla costruzione parallela dell’‘autorità’ del racconto e dell’‘auto-rialità’ di chi racconta, incidendo sulle modalità della ricezione e circolazione dell’oggetto-libro. Il frontespizio partecipa così alla definizione del valore dell’opera, collocandola entro un orizzonte di credibilità condivisa. In questa prospettiva, la soglia non si limita a ‘presentare’: stabilisce un regime di veridicità, cioè un quadro di plausibilità che rende praticabile il patto di lettura.

Tale funzione, val la pena di aggiungere, non

dipende solo dall'iniziativa autoriale, ma dalle pratiche editoriali che regolano la produzione e la ripetizione delle soglie librarie. Attraverso la stabilizzazione o la variazione dei frontespizi si rafforzano modelli visivi e retorici che rendono riconoscibili i testi e ne favoriscono la trasmissione. Trasmissione che non riguarda soltanto la persistenza materiale del libro, ma la continuità (o la crisi) dei suoi dispositivi di riconoscimento: ciò che permette a un testo di essere identificato, ripreso, legittimato e rifunzionalizzato. È su questo terreno che diventa leggibile il confronto tra l'*opera maiora* di Daniel Defoe (1670-1731) e Jonathan Swift (1667-1745), all'interno dell'architetto assai popolare del viaggio immaginario, consolidato fin dalle *Verae Historiae* di Luciano di Samosata. Un confronto che interessa non solo la forma del racconto, ma anche il modo in cui il meccanismo del frontespizio può essere usato per fondare, o mettere in crisi, il regime di veridicità proprio dell'autorialità e dell'io narrante sotto il segno del cosiddetto 'realismo'. La prossimità dei tricentenari invita oggi a una lettura congiunta di *Robinson Crusoe* (1719) e *Gulliver's Travels* (1726) a partire proprio dai rispettivi frontespizi.

In questa prospettiva, la soglia testuale emerge come un osservatorio strategico, seppur non convenzionale, per avvicinarsi a Jonathan Swift, costruttore e al tempo stesso decostruttore dell'endiadi testo-immagine incipitaria propria del proteiforme romanzo delle origini. Nei *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver...*, meglio noto con il titolo sintetico, seppur leggermente fuorviante, di *Gulliver's Travels*, il frontespizio non si limita a legittimare il racconto, ma diventa il luogo in cui verità e finzione, autorità e mendacio vengono costruiti e messi in crisi già prima dell'ingresso nel testo.

Defoe e Swift alla prova della soglia

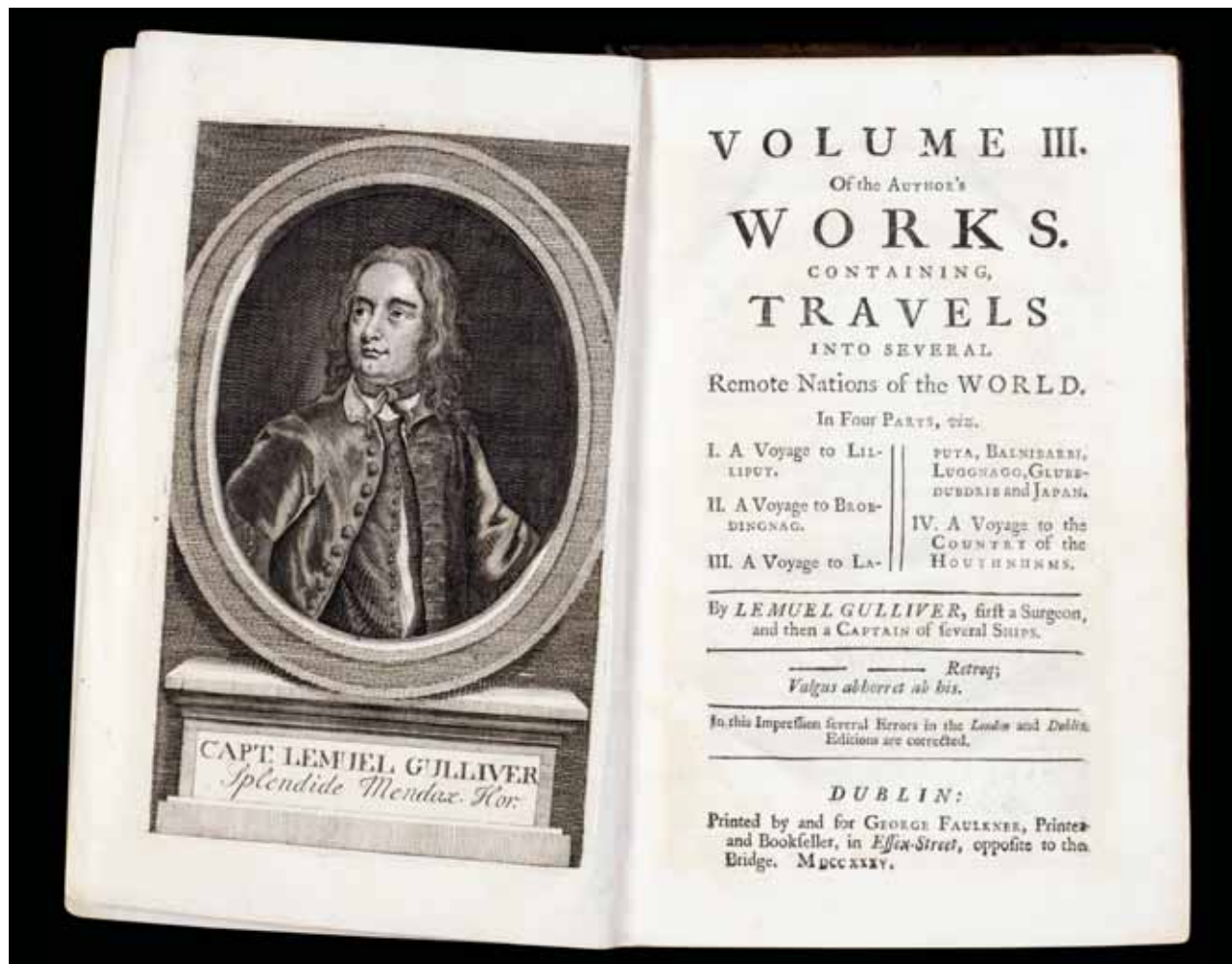
Nel confronto tra Daniel Defoe e Jonathan Swift, il frontespizio si rivela uno spazio decisivo

per comprendere come il romanzo primo-settecentesco costruisca e interroghi la propria presunta veridicità. Se in Defoe la soglia editoriale tende a consolidare un regime di credibilità, in Swift essa diventa il luogo in cui tale regime viene deliberatamente incrinato. Il dialogo tra i due scrittori non si gioca esclusivamente sul piano narrativo, ma prende forma già sulla soglia del libro, attraverso dispositivi verbo-visivi che orientano la lettura. Si tratta, quindi, di un confronto tra modi diversi di 'mettere in opera' l'autorità: Defoe tende a renderla stabile e trasferibile; Swift la espone come costruzione e, per questo, la problematizza.



Il celebre frontespizio figurato della prima edizione di *Robinson Crusoe* offre una formulazione particolarmente efficace di questa logica di continuità. L'immagine del naufrago, rappresentato sull'isola e affiancato da elementi che condensano temporalità diverse della vicenda, non raffigura un episodio puntuale, ma una traiettoria narrativa resa tramite una modalità sincretica. L'immagine organizza visivamente il racconto come parabola di perdita, sopravvivenza e dominio, anticipando il senso della storia prima ancora che il lettore inizi a leggere. In questo modo, la soglia agisce come matrice interpretativa preliminare, in cui narrazione, ricezione e trasmissione si attivano insieme. Il dispositivo è inoltre sinottico: organizza il racconto in una visione d'insieme e ne propone una lettura già orientata, trasformando l'esperienza narrata in una figura riconoscibile e memorabile, di valore iconico.

La forza di questo frontespizio non risiede solo nella sua efficacia immediata, ma anche nella capacità di funzionare come modello replicabile. La figura di Crusoe non è un ritratto di un individuo, bensì di un tipo: una configurazione visiva trasferibile, destinata a essere riprodotta, adattata e riconosciuta nelle infinite ristampe, versioni abbreviate e traduzioni che presto inondarono l'in-



Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World*, in *The Works of J. S., D.D., D.S.P.D.*, terzo volume, antiporta e pagina del titolo, Dublino, George Faulkner, 1735

tero continente. Ciò che viene trasmesso non è solamente il testo, ma una forma di credibilità iconografica che rende plausibile anche la finzione autobiografica e ne garantisce la durata culturale. *Robinson Crusoe* diventa così un nodo di stabilizzazione editoriale, in cui il frontespizio contribuisce in modo decisivo alla costruzione della veridicità della storia. In altri termini, la soglia defoiana lavora per continuità: offre un punto di riconoscimento che favorisce la serialità editoriale e rafforza l'identità dell'opera nel tempo e, per altri versi, anche nello spazio.

È su questo modello fissato in molte sue for-

me già alle origini del romanzo che Jonathan Swift interviene criticamente. Nell'edizione del 1726 dei *Travels into Several Remote Nations of the World*, il frontespizio sembra inizialmente adottare convenzioni analoghe a quelle identificate in Defoe: il ritratto del capitano Lemuel Gulliver, accompagnato da un sistema di dati apparentemente fattuali (visibili nella seconda riga dell'iscrizione sul basamento), invita il lettore a riconoscere nei *Travels* un resoconto autentico. Tuttavia, già su questa soglia emergono elementi di scarto. L'indicazione «58 anni», ad esempio, sembra riferirsi al viaggiatore-narratore, ma in realtà coincide con l'età del

vero Swift, laddove lo stesso nome «Lemuel Gulliver» oscilla tra verosimiglianza (un cognome reale) e allusione simbolica, legata all'etimo di Lemuel («devoto del Signore»). La configurazione incipitaria non consolida dunque il patto di lettura, ma lo detiene in una zona di incertezza. È una credibilità 'messa in posa': costruita con strumenti familiari, ma resa fragile da incrinature interne che ne impediscono la stabilizzazione piena.

La destabilizzazione diventa esplicita nella successiva edizione del romanzo del 1735. Nel terzo volume dei *Works* il ritratto dell'ormai ineffabile Gulliver è accompagnato dall'iscrizione «splendide mendax», che attiva una prosopopea autoironica e smaschera retrospettivamente l'illusione di autenticità costruita nel 1726. Qui l'immagine pseudo-autoriale continua a funzionare secondo i codici della legittimità visiva, ma il dettato contraddice apertamente il senso, trasformando il frontespizio in un'apologia critica del mendacio.



Nel primo volume della stessa *opera omnia*, l'identità viene ulteriormente elusa: il ritratto allude a un autore reale pur senza esplicitarlo, mentre l'autorialità è indicata solo attraverso iniziali e titoli accademici disorientanti – «J.S., D.D., D.S.P.D.» – uno pseudonimo inteso a un mascheramento trasparente dell'identità del Decano. Il ritratto non rimanda più al costruito Lemuel Gulliver, ma a una figura indiziale che rinvia (forse) a un autore reale, riconducibile (probabilmente) a Swift, ma le cui fattezze ricordano decisamente – e ironicamente – quelle del Gulliver ritratto nel terzo volume. In questa intersezione verbo-visiva lo statuto di autorialità è insieme affermato e sottratto. Il lettore è così costretto a rileggere la soglia come luogo di costruzione dell'artificio, non come garanzia di stabilità.

Considerata nel suo insieme, la sequenza dei frontespizi swiftiani costruisce una vera e propria drammaturgia della soglia. A differenza di Defoe,

che mette a regime un modello destinato a consolidarsi e a trasmettersi, Swift lavora sulla discontinuità, rendendo visibile l'artificialità dei dispositivi di legittimazione proprio nel momento in cui il genere del romanzo si sta formando. Il frontespizio non accompagna semplicemente il testo, ma diventa lo spazio in cui verità e finzione, attendibilità e inganno vengono messi in scena e problematizzati. Se Defoe tende a far dimenticare l'artificialità del dispositivo, Swift la rende percepibile: non la cancella, ma la mette bene in mostra.

A distinguere in modo netto lo statuto autoriale in Defoe e in Swift contribuisce anche il rapporto tra frontespizio e serialità editoriale. Nel caso di *Robinson Crusoe*, la forza dell'assetto incipitario si consolida attraverso la ripetizione e la variazione controllata nelle ristampe, creando continuità tra edizioni diverse e consolidando la ricezione. Swift si colloca consapevolmente in opposizione a questa logica: la sequenza dei frontespizi dei *Travels* non mira a fissare un'immagine riconoscibile e stabile, ma a produrre disallineamenti progressivi destrutturanti, in cui ogni nuova soglia rilegge retroattivamente la precedente. La trasmissione, qui, non avviene per consolidamento, ma per frattura: ciò che viene diffuso è la consapevolezza della costruzione, non una forma rassicurante.

In questo senso, *Robinson Crusoe* resta un termine funzionale imprescindibile: è il modello che rende intelligibile il gesto critico di Swift. Senza la forza stabilizzante del frontespizio defoiano, l'operazione di smascheramento parodico messa in atto nei *Travels* perderebbe gran parte della sua efficacia. Il frontespizio emerge così come un dispositivo teorico centrale per comprendere il romanzo primo-settecentesco non come macchina di verità, ma come macchina di veridicità e, talvolta, di autorevole mendacio.

Quando la soglia diventa digitale: rileggere il frontespizio oggi

Per quanto in forma concisa e basandosi su



Sopra: alcune delle edizioni successive di *Robinson Crusoe*, che riprendono tutte la prima nella struttura e nella figurazione: la terza edizione (Londra, Taylor, 1719), la seconda e la terza edizione della traduzione in francese (Amsterdam, 1721 e 1727). Nella pagina accanto: Jonathan Swift, in una incisione che adorna l'antiporta di *Remarks on the life and writing of dr. Jonathan Swift* (Londra, Millar, 1752)

casi specifici, nei due paragrafi precedenti è stato delineato uno scenario articolato, di cui sono stati enucleati gli elementi base e le loro relazioni dinamiche, che ne costituiscono la complessità. In questo paragrafo verranno ripresi i fattori già messi in campo, attraverso uno spostamento su un ambito contiguo, una ricollocazione che implica un cambio di prospettiva in quanto saranno utiliz-

zati gli strumenti teorici, metodologici e tecnologici delle *Digital Humanities*.

In questa disciplina, una delle questioni centrali riguarda la rappresentazione degli oggetti culturali e della loro complessità tramite l'utilizzo di modelli computazionali. Va da sé come ogni rappresentazione, digitale o analogica, sia in qualche modo eterogenea rispetto all'oggetto origina-

le, incompleta se si vuole, in quanto ne è un'interpretazione, seppure basata su regole logiche come quelle sottostanti lo strumento computazionale. Gli oggetti digitali cercano di colmare questo iato aggiungendo delle funzionalità derivanti dalla loro natura, come la riproducibilità o la trasmissibilità, a un livello basilare, o l'analisi automatica e i collegamenti arbitrari tra porzioni discrete e granulari, sia di uno stesso oggetto sia tra più oggetti, a un livello più avanzato. Tutto ciò va naturalmente declinato di volta in volta nel caso specifico preso in esame, dando così vita a tutta una serie di pratiche e teorie, spesso eterogenee e non isomorfe tra di loro, per quanto riconducibili a una matrice comune.



Provando a individuare gli elementi costituenti lo scenario relativo al frontespizio, è chiaro come ci siano aspetti testuali, iconografici, filologici, bibliografici e interpretativi da prendere in considerazione, che s'intrecciano continuamente in quel connubio inscindibile che esiste tra forma e sostanza. Ogni rappresentazione è per forza di cose un'interpretazione, che mette in primo piano determinati elementi e in secondo piano altri. Proprio per questo motivo diventa fondamentale enucleare di volta in volta i processi e le scelte effettuate, senza ridursi al risultato finale. Rispetto agli aspetti evidenziati in precedenza verranno presi come punti di partenza i due estremi, ossia la componente testuale da un lato e quella iconografica dall'altro.

La codifica testuale è uno dei nuclei fondamentali delle *Digital Humanities*, anche perché risale a un periodo storico in cui l'informatica era basata sul testo soprattutto a livello di utente finale e la potenza di calcolo era insufficiente per poter processare adeguatamente le immagini. L'iniziativa della *Text Encoding Initiative* (TEI), con ormai quarant'anni di storia alle spalle, si basa sui linguaggi di marcatura dichiarativi, e nello specifico



su SGML prima e successivamente su XML, per rappresentare i testi appartenenti all'ambito umanistico nelle loro caratteristiche strutturali e semantiche, tralasciando perciò l'aspetto presentazionale. In queste quattro decadi le *TEI: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, le linee guida che ne delineano l'utilizzo, sono state, e sono ancora, continuamente aggiornate ed espanse per coprire il maggior numero di casi possibili: si è passati così, nella versione a stampa, da un volume di poco più di cento pagine a uno di più di duemila. Parallelamente, a un livello implementativo, si sono succedute tecnologie e pratiche d'utilizzo per



Daniel Defoe (1660-1731), in una incisione della prima metà del Settecento

elaborare, analizzare e, soprattutto, pubblicare i testi codificati in questo formato, in cui ovviamente il *World Wide Web* è l'ambiente di pubblicazione privilegiato.

Limitandosi alla codifica e all'ambito dei 'preliminari' del testo, nelle *Guidelines* della TEI la sezione dedicata al frontespizio si trova nel paragrafo «Title Pages» del quarto capitolo, quello sulla struttura testuale dell'opera. In questa sezione sono presenti tutti gli elementi necessari per identificare le componenti del frontespizio, dal titolo e relativi sottotitoli all'autore, passando per la descrizione degli argomenti trattati, eventuali epigrafi o altre indicazioni editoriali. Naturalmente a questi oggetti preliminari è possibile aggiungere strati in-

formativi ulteriori, relativi ad esempio ai nomi di persona, oppure classificare ognuno di questi elementi in base a una tassonomia ben precisa, fondata sulle diverse finalità e campi semantici elencati nel precedente paragrafo.



Collegato a questo ultimo aspetto, e andando al tempo stesso a espanderlo, sempre nelle linee guida è presente un modulo esplicitamente pensato per aggiungere un livello interpretativo ai testi codificati. In questo modo è possibile strutturare ulteriormente ciò che è stato espresso in precedenza in forma discorsiva e collegarlo ipertestualmente al frontespizio nella sua interezza o alle porzioni che lo compongono. Infine, a un livello ulteriore, ma sempre gestibile tramite la TEI, è possibile passare dal singolo frontespizio alle relative varianti, introducendo così la componente filologica.

Per motivi sia scientifici sia contestuali, la TEI nasce con finalità di rappresentazione del testo, seppure lasciando sin dagli inizi la possibilità di inserire e collegare delle immagini digitali, naturalmente nelle possibilità offerte dalla potenza di calcolo, di memoria e di trasmissione dei dati dell'epoca. Con l'aumento di queste ultime, le dimensioni sia qualitative sia quantitative delle riproduzioni digitali sono aumentate enormemente nel corso degli anni. Di conseguenza la TEI ha progressivamente incorporato nelle sue linee guida un sempre maggior numero di elementi e attributi per inserire le immagini nella codifica e collegarle al testo, in modo da poter utilizzare questi ulteriori strati informativi nelle modalità di pubblicazione delle edizioni. Questa integrazione strutturata ha permesso di affiancare alla componente testuale una rappresentazione visiva nelle edizioni digitali.

Passando alla componente puramente iconografica, nel 2011, già diversi anni dopo la creazione della TEI, in ambito biblioteconomico è stato

sviluppato un altro *standard* di interoperabilità da diverse istituzioni, tra cui la Bibliothèque Nationale de France, la British e la Bodleian Library: l'*International Image Interoperability Framework* (IIIF). Lo scopo principale dell'IIIF è la rappresentazione, visualizzazione e condivisione di immagini digitali, prediligendo naturalmente le riproduzioni *facsimile* di testi a stampa d'interesse culturale, senza escludere però altre possibilità di utilizzo.

Le differenze tra la TEI e l'IIIF sono evidenti, così come d'altro canto le sovrapposizioni. La prima nasce all'interno di una comunità scientifica e utilizza la codifica testuale come strumento per progetti di ricerca, il secondo nel mondo delle biblioteche per poter diffondere in maniera uniforme, e soprattutto al grande pubblico, le riproduzioni digitali delle opere da loro conservate. Oltretutto la TEI tralascia volutamente le questioni implementative, laddove l'IIIF va proprio a definire un modello di alto livello e le relative interfacce di programmazione (API), tramite le quali vengono definite le sue funzionalità come sistema per la gestione delle immagini digitali.



Va da sé come tutto ciò sia reso molto più semplice dall'opacità del contenitore rispetto al contenuto, in questo caso una superficie bidimensionale identificata tramite coordinate, laddove nella codifica testuale è necessaria una consapevolezza, per quanto minima, delle strutture sottostanti. In ogni caso, proprio per questo motivo, insieme alla sempre maggiore disponibilità di immagini ad alta qualità di oggetti culturali, si è assistito a un'enorme diffusione di questo *standard* e dei relativi progetti e strumenti che lo implementano. Più precisamente, le diverse tipologie di interfacce vanno a definire aspetti specifici quali: le informazioni visive, tra cui la dimensione dell'immagine e una specifica regione, la modalità di presentazione, tramite la quale è possibile aggregare

immagini diverse, sia relative alla stessa opera sia eterogenee, le annotazioni testuali, insieme alla possibilità di effettuare delle ricerche su di esse; aspetti prettamente tecnici relativi all'autorizzazione all'accesso o al reperimento delle immagini.

L'evoluzione da parte della TEI nell'includere la componente iconografica a partire da quella testuale e il relativo percorso speculare dell'IIIF mostrano chiaramente come un'interazione tra questi due diversi *standard* sia oramai necessaria, oltre che proficua. Difatti, sono presenti da diversi anni numerose iniziative tese a individuare le migliori pratiche per coniugare le potenzialità e della TEI e di IIIF all'interno di strumenti di pubblicazione in grado di supportarle, così da avere una rappresentazione digitale il più funzionale ed esaustiva possibile. Questi due aspetti sono entrambi imprescindibili per riuscire a modellare e rappresentare adeguatamente tutti gli elementi paratestuali da noi precedentemente individuati.

Le conclusioni qui proposte non chiudono l'argomentazione, ma ne segnano il punto di rilancio, indicando nel frontespizio non un oggetto marginale, come del resto già evidente in Daniel Defoe e Jonathan Swift, bensì un osservatorio metodologico privilegiato per interrogare la forma, la circolazione e la tenuta nel tempo del romanzo primo-settecentesco, anche nello spazio digitale. Ed è comunque sulla sua soglia che il romanzo vede cambiare, di volta in volta, la propria messa in posa.

NOTE

La prima e la seconda parte dell'articolo sono a firma Francesca Saggini. L'ultima sezione è a firma Federico Meschini.



Peter László Péri (1899-1967), *Gulliver e uno Yahoo, fra due Houyhnhnm*, da una serie di otto acqueforti realizzate nel 1950 per illustrare i *Gulliver's Travels* (Londra, British Museum)

so Moro)¹ che lo fanno riflettere sulla «degenerazione della razza umana». Mentre, per converso, a Luggnag fa conoscenza degli Strulbrug, immortali esseri in carne e ossa, ma orribili per vecchiezza, vizi, infermità e stoltezza («testardi, bisbetici, sordidi, tetri e frivoli»).



Ora Gulliver è pronto per il quarto viaggio: il più intensamente 'politico' fra tutti. Il suo peregrinare lo ha portato attraverso tre atopie che solo in parte si sono dimostrate anche eutopie. È ora giunto per Gulliver – e per i lettori – il momento di misurarsi con l'utopia vera e propria: con il luogo perfetto ove non esiste il male. Ma Swift si prepara all'ultimo colpo di scena. L'utopia che propone

non è uno Stato perfetto, ma un perfetto stato di natura. I Saturnalia si compiono nell'ennesimo rovesciamento: la perduta Età dell'oro diventa l'eterno presente di Houyhnhnmland.

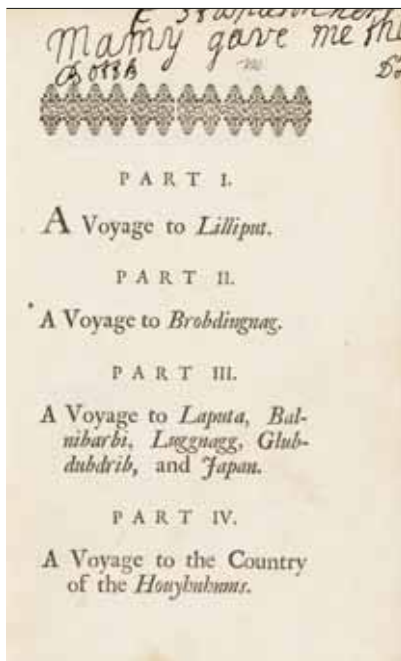
Gulliver, come prima di lui Raffaele Itlodeo e l'anonimo marinaio della *Nuova Atlantide* di Bacon, si trova a 'narrare' le proprie avventure in luoghi 'altri', agli antipodi del 'nostro' mondo. Ma se Itlodeo e il baconiano marinaio senza nome descrivono terre 'perfette' – tanto umanamente desiderabili proprio perché utopie – così non è per Gulliver. Chi non vorrebbe vivere in un luogo come Amauroto? Chi non vorrebbe approdare alle sponde di Bensalem? E invece la disillusione attende Gulliver, che nella quarta parte delle sue peregrinazioni 'scopre', prendendone finalmente atto, la



Sopra dall'alto a destra: Paul Gavarni (1804-1866), *Gulliver rientra a casa da uno dei suoi viaggi* (da una edizione parigina di *I viaggi di Gulliver*, 1862); Richard Redgrave (1804-1888), *Gulliver messo in mostra alla fattoria di Brobdingnag* (1913), London, Victoria and Albert Museum. Nella pagina accanto: l'indice e la mappa delle isole di Lilliput e Blefuscu nella prima edizione (Londra, Motte, 1726) dei *Gulliver's Travels*

vera indole della propria razza: la razza umana. Un'indole talmente inferiore che Gulliver stesso, inizialmente, non riconosce. E che anzi, per la prima volta al cospetto di uno Yahoo, bolla con uno sprezzante «non avevo mai visto, in tutti i miei viaggi, un animale così ributtante né che mi ispirasse una così istintiva e profonda antipatia». Che inganno per l'uomo! Che delusione scoprire di non essere «il più felice degli esseri animati» (Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*)! E che beffa per Gulliver essere indicato, da Padron Cavallo, come uno Yahoo: sì, «più capace, più urbano, più pulito», ma pur sempre un bestiale Yahoo.

L'uomo che giunge dalla 'civile' Inghilterra, un uomo peraltro più saggio della media dei propri concittadini, non solo approda in una terra governata da animali, da Houyhnhnm. Ma si trova costretto ad ammettere che 'loro' sono meglio di lui. Sono più razionali di lui. Perché 'loro' sono davvero (e Swift insiste più e più volte sulla veridicità del racconto) governati dalla ragione, come gli abitanti dell'isola di Utopia. E alla ragione, e solo a quella, conformano naturalmente il loro pensiero e le loro azioni. Non solo non conoscono vizi, menzogne, guerre, avidità, lussuria, intempe-



TRAVELS.

PART I. A VOYAGE to LILLIPUT.

CHAP. I.

The Author gives some Account of himself and Family, his first Inducements to travel. He is shipwrecked, and swims for his Life, gets safe on shore in the Country of Lilliput, is made a Prisoner, and carried off the Country.



MY Father had a small Estate in Nottinghamshire; I was the Third of Five Sons. He sent me to Emanuel College in Cambridge, at Fourteen Years old, where I resided three Years, and applied my self

PART I. B. 1726

BIBLIOGRAFIA

- *Dictionary of Literary Utopias*, a cura di Vita Fortunati e Raymond Trousson, Parigi, Honoré Champion, 2000.
- *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, a cura di Vita Fortunati e Raymond Trousson, Parigi, Honoré Champion, 2008.
- John Brink, *From the Utopians to the Yahoos: Thomas More and Jonathan Swift*, «The Journal of the Rutgers University Libraries», n. 2, 1980.
- Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1957.
- Northrop Frye, *Favole d'identità*, Torino, Einaudi, 1973.
- Northrop Frye, *Varieties of Literary Utopias*, «Daedalus», vol. 94, n. 2, 1965, pp. 323-347.
- Donald Greene, *The Political and Utopian Thought of Swift's Gulliver's Travels*, «The Huntington Library Quarterly», vol. 26, n. 3, 1960, pp. 215-238.
- Nick Guenther, *Reason, Passion, Nature, Utopia, Dystopia in Gulliver's Travels*, 2011, www.english-exlibris.com/spring-conference/spring-conference-archives/egsa-conference-2011/egsa-second-annual-conference-proceedings/table-of-contents/reason-passion-nature-utopia-dystopia-in-gullivers-travels/.
- Chlöe Houston, *Utopia, Dystopia or Anti-Utopia? Gulliver's Travels and the Utopian Mode of Discourse*, «Utopian Studies», vol. 18, n. 3, 2007, pp. 425-442.
- Nawal Kechida, *The intertextual reading of Thomas More's Utopie and Jonathan Swift's Gulliver's Travel: from utopia to dystopia*, «European Journal of English Language, Linguistics and Literature», vol. 5, n. 1, 2018.
- Constantin e Maria-Camelia Manea, *Notes on Jonathan Swift's Utopian and Dystopian Worlds*, Pitesti, VuP, 2009.
- Tommaso Moro, *Utopia*, Milano, Silvio Berlusconi Editore, 1993.
- Laxmi Pandey, *The Complex Interplay of Utopian and Dystopian Elements in Gulliver's Travels*, «International Journal of All Subject Research», n. 3, 2024, pp. 35-38.
- Augusto Placanica, *Storia dell'inquietudine*, Roma, Donzelli, 1993.
- John Radner, *The Fall and Decline: Gulliver's Travels and the Failure of Utopia*, «Utopian Studies», vol. 3, n. 2, 1992, pp. 50-74.
- Frederik N. Smith, *The Genres of Gulliver's Travels*, Newark, University of Delaware Press, 1990.
- Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Rizzoli, 1996.
- John Traugott, *A Voyage to Nowhere with Thomas More and Jonathan Swift: Utopia and The Voyage to the Houyhnhnms*, «The Sewanee Review», vol. 69, n. 4, 1961, pp. 534-565.

ranza, frode, sopruso, invidia e tutto il vasto e quasi infinito armamentario della triste bassezza umana, ma neppure nella loro lingua «hanno parole corrispondenti». Tanto che, durante le molte conversazioni fra Gulliver e Padron Cavallo, quest'ultimo fatica non poco a comprendere i concetti espressi dal suo strano ospite straniero.

Ma una cosa gli Houyhnhnm la sanno: ovvero che uno Yahoo non potrà mai essere, sino in fondo, un essere razionale. Rimarrà sempre un corpo estraneo in una società ove non c'è posto per le passioni e i vizi. La loro utopia esclude l'uomo. Ecco che, quindi, Gulliver è costretto a lasciare quella terra, ove avrebbe voluto invece stabilirsi per sempre. E ritornare a casa, più triste e sfiduciato di Itlodeo. Il quale sì era rientrato in patria ma

con il desiderio «che molte delle caratteristiche della repubblica di Utopia siano introdotte anche nei nostri Paesi», seppur con poca speranza.

Gulliver invece quella speranza nemmeno ce l'ha. Se fra gli uomini si applicassero i costumi e le usanze degli Houyhnhnm il 'nostro' mondo migliorerebbe in breve tempo: si cancellerebbero finalmente «l'infernale abitudine di mentire, truffare, ingannare e fare equivoci, abitudini profondamente radicate nella specie umana». Ma l'indole umana è irrecuperabile, conclude pessimisticamente Gulliver: «un progetto assurdo riformare la razza degli Yahoo di questo reame. Mi sono ormai sbarazzato per sempre di tali propositi da visionario». Perché davanti alla corruzione dello spirito nemmeno l'utopia può alcunché.

NOTE

¹ A Glubbudbrib Tommaso Moro, assieme a Bruto, Giunio, Socrate, Epaminonda e Catone il Giovane, forma un «sestumvirato a cui tutte le età del mondo non potranno aggiungere un settimo

componente». Sono, infatti, sei modelli della più alta virtù civile: sei illustri personaggi fra loro accomunati dall'essere stati difensori e «restauratori della libertà dei popoli oppressi e offesi». Ma l'ammirazione per Moro non termina qui: nella breve

riflessione intitolata *Sull'odio universale che prevale verso il clero* (datata 24 maggio 1736), Swift definisce Moro la «persona di più grande virtù» mai nata in Inghilterra.