



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

Cross-medialità odeporica: dai blogs all'intelligenza artificiale

Travel writing cross-mediality: from blogs to artificial intelligence

Stefano Calzati^a

^a Tallinn University of Technology, Tallin, Estonia - stefanocalzati@hotmail.com

Parole chiave:

Genere Odeporico.
Cross-mediazioni.
Social Networks.
Intelligenza Artificiale.
Hypomnemata.

Sommario: In questo articolo si esplorano alcune forme di cross-medialità digitale della letteratura di viaggio: i blogs, i social network, le apps e il caso estremo in cui è una forma di Intelligenza Artificiale (IA) ad essere in controllo della stesura del testo. Dopo aver evidenziato la difficoltà di trovare una definizione condivisa degli scritti odeporici, si propone di considerarli non solo come un genere, ma anche come una prassi testuale che emerge dal viaggiare e dallo scrivere intese come pratiche sociali. Da questa prospettiva pragmatica si sottolinea il fatto che più la tecnologia è protagonista nel modo di concepire e mettere in forma (digitale) un viaggio, più tale esperienza e la sua testualizzazione sono oggettificate e trasformate in meri atti tecno-linguistici. Nel caso invece in cui un'IA è (messa) in controllo della narrazione, come l'esperimento *I the Road* mostra, si ritorna a una forma di testualizzazione che richiama gli hypomnemata degli antichi Greci, aprendo una nuova strada per una discussione sul piacere letterario, l'autorialità, e l'emergenza (forse) di un tecno-sé.

Keywords:

Travel Writing. Cross-Mediation. Social Networks. Artificial Intelligence.
Hypomnemata.

Abstract: This article addresses the genre of contemporary travel writing and discusses its cross-mediation in various digital forms: blogs, apps and the ultimate case where it is an Artificial Intelligence (AI) to actually produce the narrative. After providing some preliminary remarks on the difficulty to find a proper definition of travel writing, the article proposes to consider it not only as a genre, but also as a praxis. This opens the way to a discussion that addresses the pragmatic effects that this kind of writing bears, suggesting that the more technology takes control over travelling and writing as social practices, the more these experiences are objectified and turned into acts. This is so, until it is an AI to be (put) in charge of the narrative of a journey: the experimental case of *I the Road* shows that the way in which AI textualizes its own experience resonates with the traditional form of hypomnemata providing food for thought about literary pleasure, authoriality and techno-self.



To make your fortune, as the genre of the picaresque has long shown us, you have to
leave home and, often, to travel a long way.

Jonathan Culler, *Philosophy and Literature: The Fortune of the Performative*

Al centro di questo articolo ci sono gli scritti odeporici (i.e. letteratura di viaggio) come genere testuale, e più in particolare gli effetti dei processi di cross-mediazione ai quali tale genere è soggetto nel momento in cui “atterra” sulle piattaforme Web (per esempio quelle dei blogs di viaggio o dei social networks), quando viene “tradotto” in formato-app (un esempio a cui si farà riferimento è l’app MobilityTrip) o, in maniera ancora più radicale, allorché esso incontra forme di Intelligenza Artificiale (IA) che si riappropriano della funziona stessa dello scrivere in relazione al viaggio. In altre parole – e qui la citazione in esergo di Jonathan Culler dispiega tutta la sua valenza – si vuole investigare come la letteratura di viaggio sia un genere che, oltre a raccontare piccole e grandi avventure, ami “spostarsi” a sua volta, lasciando la “casa” sicura del cartaceo (il formato-libro) per trovare la sua fortuna su altri supporti. Come si vedrà, tale transizione è favorita dalla forma ibrida del genere, ovvero dalla sua malleabilità tematica, formale e pragmatica. Ben inteso, giacché ogni processo di cross-mediazione non è mai neutrale, al centro dell’analisi ci sarà la discussione di come le caratteristiche del genere e le pratiche stesse del viaggiare e dello scrivere sono influenzate nel passaggio da un medium all’altro.

Dopo un’introduzione che punta a reinquadrare il discorso sulla letteratura di viaggio contemporanea da un punto di vista nozionale e cross-mediale, fornendo anche alcuni spunti di riflessione su ciò che è già stato scritto riguardo a blogs e apps di viaggio, è soprattutto il terzo caso-studio ad essere preso in esame qui: la letteratura odeporica nel suo incontro con l’IA. L’analisi si focalizzerà su *I the Road*, un testo di viaggio che, secondo l’editore Jean Boîte Editions che ne ha curato la pubblicazione, è il primo ad essere stato interamente scritto da un computer. Nello specifico si discuterà come ciò è stato fatto e le questioni che un tale progetto apre riguardo, non solo la crescente collaborazione uomo-IA in relazione a forme espressive che presuppongono creatività, ma anche la (dispersione della) idea di autorialità (ulteriormente accentuata, dopo l’onda del decostruzionismo, dall’implementazione nelle pratiche testuali di tecnologie sempre più “responsive”), l’estensione di ciò che possiamo considerare “piacere letterario” e il possibile parallelo tra *I the Road* e gli hypomenmata greci, come forme di registrazione “in transit” di pensieri, azioni ed esperienze che hanno favorito l’emergere del sé.

Fortuna e problemi del genere odeporico

Spesso considerato un genere letterario minore – ovvero con il quale scrittori affermati si sono cimentati (e si cimentano tutt’ora) en passant – gli scritti di viaggio mostrano, in realtà, un profondo appeal sia commerciale che accademico. Questo, nonostante due tendenze che parrebbero minare le fondamenta del genere e della sua fortuna. Da un lato, infatti, la letteratura di viaggio è stata, in anni recenti, soggetta a critiche letterarie “politicizzate” (si vedano, tra gli altri SAID, 1978; ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 1989; PRATT, 1992; SPURR, 1993; HUGGAN, 2009), ispirate in particolare agli studi postcoloniali, i quali ne hanno evidenziato, a partire soprattutto dagli anni Sessanta, una certa connivenza con progetti coloniali occidentalo-centrici volti alla de-umanizzazione delle popolazioni cosiddette “subalterne” (SPIVAK, 1988). Dall’altro lato, invece, la resilienza del genere contrasta con la vulgata secondo la quale il “vero” viaggio – ovvero il viaggio lento, preferibilmente lungo e in grado di mettere in contatto il viaggiatore con “selvaggi delle contrade lontane” (TODOROV, 1995, p. 111-2) – è ormai morto, ucciso dal boom del turismo di massa e da pratiche di mercificazione che hanno trasformato il patrimonio storico-culturale-etnico di qualsivoglia contesto locale in un coacervo di “landmarks” da visitare e di cui (ri)appropriarsi attraverso uno sguardo cannibale.

Eppure la letteratura di viaggio resiste e prospera. Il fatto è che i testi odeporici fanno leva, da un punto di vista ideologico, sulla fascinazione che l’Altro e la Diversità, ad ogni latitudine, continuano ad esercitare sui lettori, i quali, a loro volta, non sono più confinati in una perdurante sedentarietà, ma sono incoraggiati a spostarsi proprio dal miglioramento delle condizioni materiali del viaggio (come i mezzi di trasporto) e dal realizzare (come per esempio i blog mostrano) che “ognuno può viaggiare e scrivere” (sebbene, ben inteso, questa presunta universalità cancelli tutta una serie di difformità socio-storiche-culturali, rivelando, piuttosto, un’ulteriore eredità discorsiva coloniale; si veda LISLE 2006). Da un punto di vista, invece, squisitamente testuale, la scrittura di viaggio è un genere difficile da incasellare, piuttosto poliforme per contenuti e stili, e proprio per questo resiliente, giacché è stato in grado di adattarsi e reinventarsi nel tempo (per una discussione sulla “svolta ironica”, postmoderna, del genere si veda HULME, 1986).

Dal momento che si affronta qui una discussione cross-mediale, risulta più che mai necessario fornire una definizione dell’oggetto di studio – il genere odeporico – che possa fungere da

comune denominatore per tutte le occorrenze medialità in cui esso si manifesta, rendendo di conseguenza più evidente come il passaggio da un medium a un altro impatti sul tipo di scrittura proposto e sull'esperienza di viaggio stessa. In questo articolo per scritti odeporeici si intendono quei testi narrativi i quali, attraverso parole e/o elementi visivi, raccontano viaggi effettivamente compiuti. Sebbene una tale definizione paia piuttosto semplice a una prima lettura, bisogna rimarcare come, ancora oggi, gli esperti non sono giunti a una caratterizzazione condivisa di letteratura odeporeica.

Secondo la definizione ormai classica fornita da Paul Fussell (1988, p. 224) i libri di viaggio “costituiscono una sottospecie delle memorie, in cui la narrazione autobiografica scaturisce dall'incontro del narratore con dati di fatto distanti o comunque non familiari, ed in cui il racconto, a differenza di quanto accade nel romanzo o nel romance, attinge validità letteraria dal costante riferimento all'attualità.” Da un punto di vista cross-mediale il problema principale di tale definizione risiede nella (con)fusione tra la letteratura di viaggio, intesa come genere, e il libro di viaggio inteso come formato mediale. Carl Thompson (2011, p. 19) scrive, in effetti, che “le difficoltà sorgono non appena venga suggerita la possibilità di equiparare la letteratura di viaggio, nella sua interezza, con la forma che Fussell chiama il libro di viaggio.” Più in generale, il genere della letteratura di viaggio sembra refrattario a qualsivoglia definizione che non prenda in considerazione anche il formato mediale che “veicola” il testo, come le etichette stesse “libro (o diario) di viaggio”, “blog di viaggio”, “app di viaggio” attestano.

Ci sono poi problemi di natura semantico-formale nella caratterizzazione del genere. Patrick Holland e Graham Huggan (1998, p. 14) superano la gerarchizzazione tra memoria e autobiografia, implicita nella definizione di Fussell, suggerendo che la scrittura di viaggio sia un mix di queste due categorie: “al pari di altre autobiografie, la scrittura di viaggio cerca di dare senso retrospettivamente ad esperienze personali ormai concluse”; tuttavia, diversamente dalle autobiografie, proseguono Holland e Huggan, “la narrativa di viaggio si preoccupa meno di recuperare o reinventare l'immagine di un unico Sé e piuttosto tende a seguire le fila di una serie di Sé di passaggio. In tal senso, la letteratura di viaggio è più vicina alla memorialistica.” Su questo punto lo scrittore e critico Jonathan Raban (1988, p. 253-4) risulta ancor più inclusivo di Holland e Huggan, sostenendo che “in quanto forma letteraria, la scrittura di viaggio è notoriamente un guazzabuglio nel quale convivono sia scrittura narrativa che discorsiva.” Infine, spingendo tale linea di pensiero all'estremo, la posizione più radicale è

certamente quella di Jan Borm (2004, p. 13), secondo cui “la vera questione da dirimere è se la scrittura di viaggio sia in effetti un genere. Dal mio punto di vista, non si tratta di un genere, ma di un’accezione ombrello sotto la quale trovano posto una varietà di testi, sia di finzione che non di finzione, il cui tema principale è il viaggio.” A questo punto si potrebbe concludere che il problema non sia tanto quello di allargare o restringere la mappa teorica che il genere viene ad abbracciare, quanto piuttosto di guardare ad esso da una diversa prospettiva. Più precisamente, la difficoltà di giungere ad una definizione condivisa di cosa si intenda per scritti di viaggio può essere meglio spiegata recuperando le famose parole di Carolyn Miller (1984, p. 151) a proposito del concetto stesso di “genere”: “la caratterizzazione di un genere,” nota Miller, “deve aiutare a rendere conto del modo in cui ci avviciniamo, interpretiamo, reagiamo e creiamo determinati testi.” In altre parole, secondo Miller la definizione operativa di un genere dovrebbe dirci qualcosa non solo sulle caratteristiche di alcuni testi, ma anche su come essi funzionano, ovvero su come producono e veicolano il senso.

Partendo da qui, si propone l’idea che gli scritti di viaggio siano (oltre che un genere) una prassi che emerge dall’intersezione della scrittura e del viaggiare come pratiche sociali. Ecco allora che l’accento posto sulla presenza, nel testo, di una forma narrativa – o quantomeno narrativizzante – ha il vantaggio di escludere dal campo di indagine tutti quei testi che, pur gravitando intorno al “tema del viaggio” (come suggerito da Borm), sono prevalentemente informativi, come ad esempio le guide turistiche. Inoltre, secondo la studiosa Stacy Burton (2014, p. 17), la nozione stessa di narrazione “mette in primo piano un aspetto cruciale dei testi di [e sul] viaggio, ovvero che essi si presentano non come studi documentaristici ma come storie, come resoconti soggettivi delle esperienze del narratore.”

Successivamente, vi è la questione legata all’annosa distinzione tra modalità narrative fattuali e finzionali. Holland e Huggan (1998, p. 10) avanzano un valido argomento quando affermano che qualsivoglia netta distinzione tra queste modalità è puramente strumentale poiché ogni testo è, in una certa misura, finzionale (sulla stessa lunghezza d’onda del narratologo francese Gérard GENETTE, 1980). Tuttavia, sebbene una tale posizione sia senza dubbio condivisibile, essa sorvola su un aspetto cruciale del genere odepórico, ovvero quello di rifarsi a viaggi effettivamente realizzati (ciò che per Fussell è il “costante riferimento all’attualità”). In altre parole, i racconti di viaggio, indipendentemente dal grado di finzione che possono contenere, devono comunque risultare plausibili (sul concetto di plausibilità si

veda HULME e YOUNGS, 2007). Tale criterio è propedeutico all'esclusione di tutti quei testi che presentano tratti fantastici o apertamente immaginifici.

Infine, trattandosi di un'analisi cross-mediale è evidente la necessità di includere nella presente analisi tutta quella varietà di elementi visivi – foto, disegni, mappe – nonché interattivi, che sono centrali nel tipo di comunicazione promossa dai canali digitali. Per altro, è sufficiente una breve ricognizione anche sui libri di viaggio contemporanei per accorgersi che anch'essi sono spesso accompagnati da immagini, sicché il genere risulta, finanche nella sua versione a stampa, intrinsecamente multimediale. Considerare dunque tutti questi elementi come semplicemente sussidiari allo scritto, o peggio ancora tacerne la presenza, sarebbe del tutto fuorviante per l'analisi. In effetti, il presente lavoro guarda ai testi odeporeici nelle loro varie manifestazioni e traduzioni cross-mediali come, non solo documenti, ma anche artefatti culturali. Tale proposito recupera l'auspicio di quegli studi critico-semiotici sulla letteratura digitale, i quali demandano di andare oltre la linearità prescritta dai testi analogici per giungere all'analisi e alla comprensione di esperienze narrative complesse.

L'ultimo punto da affrontare nella definizione del genere odeporeico concerne la sua caratteristica prettamente pragmatica. Su questo punto, illuminanti risultano le parole di Casey Blanton (2002, p. 3): "l'obiettivo principale [degli scritti di viaggio] è quella di introdurci all'Altro, mostrandoci un dialogo tra il Sé e il mondo." Si potrebbe dire, altrimenti, che la scrittura di viaggio costituisce una *mise en abîme* – attraverso parole, elementi visivi e anche interattivi – di un'esperienza nella quale confluiscono sia l'universo individuale di chi scrive (e di chi legge) sia l'universo collettivo dell'istanza narrante e della cultura narrata. Ciò significa che la scrittura di viaggio non solo, in quanto genere letterario, è determinata storicamente poiché destinata a "cambiare, evolversi e deperire" (MILLER, 1984, p. 13), ma anche, in quanto prassi, è sincronicamente (e ripetutamente) messa in forma dal dinamico intreccio tra lo scrivere e il viaggiare come pratiche sociali. Nella famosa affermazione del filosofo francese Michel Butor ([1974] 2001) – "viaggio per scrivere perché viaggiare, o almeno viaggiare in un certo modo, è scrivere (prima di tutto perché viaggiare è leggere) e scrivere è viaggiare" (p. 70) – queste due pratiche sono in effetti concepite come le due facce di uno stesso processo conoscitivo. A ciò, egli aggiunge, rimarcando l'inscindibilità tra il tipo di viaggio che si compie e il tipo di scrittura che sprigiona da esso, che "la forma stessa del viaggio raccontato non può essere interamente disgiunta dalla forma della sua descrizione,

ovvero gli effetti che produce” (p. 84). E vedremo, in effetti come ciò trova un riscontro nelle varie cross-mediazioni del genere.

Il genere odeporico incontra la galassia digitale

Come detto, il genere odeporico resiste e prospera sia commercialmente che accademicamente nonostante i ripetuti attacchi. La cosa più importante da sottolineare è che tale fortuna è anche dovuta alla capacità (intrinseca nella sua malleabilità) di reinventarsi del genere, in parallelo al cambiamento dei processi di produzione, pubblicazione e disseminazione dei suoi contenuti (soprattutto legati ai media digitali), arrivando quindi a ibridizzarsi in forme cross-mediali che muovono al di là del formato-libro più comune. Per esempio, secondo recenti statistiche sulla blogosfera (CONVERTKIT, 2017), i blogs di viaggio rientrano saldamente tra le prime dieci categorie tematiche di blogs. Questo significa che l’“atterraggio” della letteratura di viaggio su piattaforme di blogging online risulta essere un processo di cross-mediazione estremamente attraente, non solo per i lettori, ma anche per i bloggers e per eventuali investimenti pubblicitari. La macro-distinzione, in questo contesto, ha a che fare con la struttura dei blogs di viaggio, ovvero con l’apparato tecnico e di design che supporta questi testi. Da un lato abbiamo bloggers che si appoggiano su piattaforme pre-esistenti (come turistipercaso.it o travelblog.org), le quali forniscono spazi altamente codificati nei quali inserire storie di viaggio da essere condivise in maniera quasi “effortless”. In questo caso, l’unicità autoriale tende ad essere livellata in favore di una certa omogeneità di servizio che favorisce l’emergere della community nel suo insieme (la quale a sua volta può essere brandizzata) piuttosto che il contributo del singolo. Ecco allora che l’esperienza sia del viaggio che della scrittura vengono “piattaformizzate” (VAN DIJCK, POELL, WAAL, 2018) riducendo sensibilmente la possibilità (da parte dei lettori) di una conoscenza effettiva, profonda e a tutto tondo del blogger (che tende a rivelare ben poco di sé) e del paese di destinazione (il quale viene spesso rappresentato in maniera stereotipata sia verbalmente che visivamente; si veda CALZATI, 2018; CALZATI, 2019). Dall’altro lato, abbiamo bloggers che spendono – metaforicamente e letteralmente – tempo e denaro per lanciare un loro blog di viaggio personale, avendo quindi maggiori responsabilità autoriali (per esempio, l’organizzazione di ogni post e il layout della pagina), nonché riguardo le modalità di condivisione (per esempio, su quali altri canali ricircolare i post e con quale tempistica). Questi blogs sono quelli nei quali è possibile rintracciare una più articolata riflessione sull’esperienza di viaggio e una sua più ricca e accorta testualizzazione (per parole e

immagini, ma anche attraverso elementi interattivi come risposte ai commenti o mappe), arrivando ad avere non solo una comprensione più profonda del paese visitato, ma anche, da parte del blogger, una maggiore consapevolezza del suo ruolo nei confronti dei lettori e all'interno della blogosfera. In questi casi, per giunta, qualora il blogging si protragga nel tempo, si può assistere anche a forme di ibridazione di tale attività lungo lo spettro amatorialità-professionismo, con la possibilità per il blogger di ricavare guadagni dal blog (il quale spesso nasce per puro divertimento). È rispetto a blogs di viaggio gestiti in maniera autonoma, in effetti, che si verificano anche episodi di cross-mediazione inversa, ovvero processi nei quali i blogs – nati in ambiente digitale – vengono poi pubblicati in formato libro (CALZATI, 2018; CALZATI, 2019).

Altrettanto significativo è il fenomeno degli influencers di viaggio che popolano i social networks più popolari quali Facebook o Instagram. Per quanto anche nei blogs l'uso delle immagini è copioso, nel caso dei social networks si assiste a una sostanziale riduzione del testo scritto – il quale spesso diventa solo didascalico – in favore di una rappresentazione del viaggio prettamente visiva. Oltre a ciò si segnala una feticizzazione sia della destinazione che dell'influencer stesso/a, attraverso forme di editing visivo presupposte dai social networks stessi, le quali puntano a rappresentare il viaggio, le destinazioni e gli utenti in maniera idealizzata. In tal senso, dunque, l'esperienza del viaggio subisce una forma di commodificazione che è di secondo livello, per così dire: non solo, essendo fotografati, i luoghi diventano landmarks (LARSEN, 2006; URRY, 2002), ma più vengono editati e più questi landmarks diventano simboli, i quali poi sono fatti ricircolare in rete come “valuta” in grado di dare credito allo status stesso degli influencers. Ciò che va sottolineato, parallelamente, è che tale processo di simbolizzazione non è omogeneizzante come lo sguardo turistico, ma funziona soprattutto per differenza, ovvero quando l'influencer è in grado di proporre un'esperienza visiva dei luoghi visitati che sia in qualche modo personale e non-standardizzata (MANOVICH, 2016). In altre parole, così come i blogs di viaggio più interessanti, per contenuti, sono quelli gestiti autonomamente, giacché in essi si ritrovano riflessioni più articolate, le pagine Instagram più attraenti dedicate alle esperienze odepatiche sono quelle in cui l'utente è in grado di rielaborare (anche attraverso l'editing) lo sguardo turistico con il quale gli altri turisti/viaggiatori sono soliti guardare alle destinazioni. A riguardo si sottolinea che, nonostante, come nota Manovich (2016), vi sia la possibilità di mettere in sequenza le immagini per creare un tutto che sia più della somma delle parti, è

altrettanto vero che sui social è assai difficile ricostruire forme di micro-narrazione coerenti (CALZATI e SIMANOWSKI, 2018).

Infine, con le apps che consentono il tracking del viaggio si assiste a una radicale dataficazione sia dell'esperienza, che della sua "narrazione" (le virgolette sono d'obbligo) e del "narratore". Un fugace sguardo all'app MobilityTrip rivela in maniera lampante questa tendenza. Per iniziare, lo slogan che si legge nell'homepage – "Create Gorgeous Photobooks of your Trips (trad. "Crea stupendi album fotografici dei tuo viaggi" – è illuminante poiché attesta già quanto l'elemento visivo sia preponderante per l'intero processo di messa in forma dell'esperienza. Inoltre, l'app funziona in maniera tale da far collassare l'intervallo tra il vissuto e la sua testualizzazione (qualsiasi forma essa assuma): in effetti, consentendo agli utenti di indicare, in ogni momento, dove si trovano, l'app trasforma l'istanza testuale del viaggiatore (sia scrivente che fotografante) in un dato goe-spaziale, ovvero in un mero punto sulla mappa, il quale ci dice però ben poco sul tipo di esperienza in corso. In questo caso, dunque, la riflessività, intesa come processo di interiorizzazione dello spostamento e di rielaborazione di ciò che si è vissuto, raggiunge il grado minimo, proprio perché non ci sono né tempo, né spazio per una messa in forma del pensiero (a livello testuale gli utenti si limitano a una didascalia, mentre a livello visivo le immagini presentano ben poco editing). Paradossalmente, dunque, attraverso l'app la vita stessa si trasforma in un viaggio potenziale, giacché ogni spostamento è suscettibile di essere tracciato e condiviso: è la quantità che sovrverte la qualità, l'irrelevante che si fa rilevante per mezzo (o imposizione) della tecnologia stessa. Il viaggio e la scrittura non sono più pratiche sociali, bensì meri fatti tecnici; essi vengono appiattiti su un piano bidimensionale, quello della mappa, e l'utente può sapere/ricordare, per esempio, il numero di giorni e le ore trascorse in viaggio, i chilometri percorsi, i luoghi attraversati, ma ben poco rimane sul tipo – la qualità – di esperienza vissuta; essa è serializzata e trasformata in un fine in se stesso che perde, volendo riprendere le parole di Butor, il suo "potere trasformativo", sia per chi viaggia e scrive, sia per chi legge. A tal riguardo, si sottolinea anche che, sebbene sia possibile condividere questo tipo di dati con altri utenti, attraverso l'app è soprattutto un senso di autoreferenzialità ad emergere: non solo del viaggiatore rispetto a se stesso, ma anche della tecnologia verso se stessa; ovvero le potenzialità e l'uso del mezzo soppiantano il piacere testuale derivante dalla lettura o dalla visione delle immagini, in una sorta di autocelebrazione del mezzo.

In senso più ampio, tutte queste forme di cross-mediazione del genere odepórico, muovendo oltre la forma consolidata del libro di viaggio verso occorrenze più recenti come i blogs, i social networks e le apps, manifestano una graduale commodificazione del viaggiare e dello scrivere: tali pratiche tendono a diventare simulacri fantasmagorici di ciò che erano e risultano svuotate di significato proprio dall'impatto che su di esse ha avuto la tecnologia non solo come "mezzo" ma anche come apparato imperante e significante. A chiarire questa idea giungono le parole di Max Horkheimer e Theodor Adorno nella *Dialettica dell'Illuminismo* (1974, p. 33), secondo cui, nel contesto della cultura di massa (e dei mass media), "si dà ragione a ciò che è di fatto, la conoscenza si limita alla sua ripetizione, il pensiero si riduce a tautologia." Walter Benjamin va altro suggerendo un parallelismo – mai sviluppato appieno – tra la decadenza dell'aura dell'opera d'arte – decadenza prodotta dalla riproducibilità tecnologica dell'opera stessa – e un certo decadimento dell'esperienza intesa come Erfahrung, come senso di condivisione collettiva del sapere e della conoscenza, a tutto vantaggio dell'emergenza di forme d'esperienza intese come "Erlebnisse", ovvero impoverite, superficiali e istantanee, e soprattutto vissute individualmente dal soggetto, senza la possibilità di una vera trasmissione verso l'Altro e tra generazioni. In una lettera proprio ad Adorno (1999, p. 130), Benjamin nota: "ho scritto di recente un pezzo su Nicolai Leskov nel quale emergono alcuni parallelismi con la mia tesi sul 'declino dell'aura' rispetto all'ormai prossima estinzione dell'arte dello storytelling orale." Tale doppio declino, secondo Benjamin, è dovuto proprio a una certa tecnologizzazione del modo di comunicare moderno che vede la sua forma ultima – siamo all'inizio del Novecento – nella stampa dei quotidiani, ma che ha già fatto segnare altri passaggi cruciali con la graduale scomparsa dell'epica e l'emergere dal Seicento in avanti del romanzo, il quale ha soppiantato la trasmissione orale e partecipativa della conoscenza.

Un algoritmo alla macchina da scrivere

Un ultimo (e ben più radicale) processo di cross-mediazione del genere odepórico è rappresentato dall'evenienza in cui il testo sia (co)scritto da un'IA messa letteralmente su strada. È questo il caso di *I the Road* (2017), pubblicizzato come il primo romanzo di viaggio interamente scritto da un computer. Va detto che dietro a questo progetto c'è (ancora, per il momento) un essere umano, nella fattispecie Ross Goodwin, ingegnere informatico, già ghost-writer nell'amministrazione Obama e successivamente reclutato da Google per l'"Artists and Machine Creative Program"; eppure in questo caso è la macchina a prendere le

redini dell'esperienza e della narrazione. Nel 2017, Goodwin ha deciso di “allenare” una rete neurale con oltre 360 megabytes di letteratura (ma non di viaggio), sicché essa fosse in grado di generare frasi in modo indipendente. Successivamente ha caricato il suo computer portatile (con la rete neurale) su una Cadillac “truccata” – a bordo della quale c'erano un rilevatore GPS, un orologio, una telecamera e un microfono, tutti collegati al computer, a sua volta collegato a una piccola stampante per scontrini, da cui sarebbe fuoriuscito, in forma di rotolo, il testo scritto – e, con alcuni amici, si è messo alla guida per un viaggio di quattro giorni da New York a New Orleans. Così facendo, la strada è diventata il mezzo che ha permesso all'IA di dare sfogo alla sua espressività allenata per mesi su testi di ogni tipo e legata direttamente a ciò che stava rilevando lungo il percorso attraverso tutti i suoi sensori. Attivati dunque tutti i dispositivi, appena fuori dal centro di New York, l'IA ha iniziato a creare la sua prosa: “It was nine seventeen in the morning, and the house was heavy.” (trad. “Erano le 9.17 del mattino e la casa era pesante”).¹ A livello generale, il testo presenta una forma ibrida, suonando talvolta ermetico, talvolta giornalistico. In alcuni passaggi il testo contiene notazioni numeriche di geolocalizzazione (latitudine e longitudine) che in qualche modo disturbano il flusso narrativo dello scritto, ma che risultano anche, paradossalmente, sperimentali. In altri passaggi, le immagini catturate dalla telecamera sono tradotte in parole che sembrano fare il verso a certa poesia simbolista: “A ski lift business for the last time, the train was already being darkened, and the street was already there” (trad. “un ultimo servizio di skilift, il treno si stava già oscurando e la strada era già là”); o ancora: “The time was one minute past midnight. But he was the only one who had to sit on his way back. The time was one minute after midnight and the wind was still standing on the counter and the little patch of straw was still still and the street was open” (trad. “Era passata mezzanotte da un minuto, ma lui era l'unico che doveva sedersi nel suo ritorno. Era passata mezzanotte da un minuto e il vento perdurava sul bancone e il piccolo pezzo di cannuccia era ancora immobile e la strada era aperta”). Senza dubbio questi passaggi rappresentano un buon test su strada per ogni traduttore che voglia cercare di intuire l'intenzionalità, o quantomeno il processo creativo, dell'IA. In altri casi ancora i dialoghi realmente avvenuti all'interno della vettura tra Goodwin e i suoi compagni sono catturati dal microfono e interpolati nel testo; inoltre, si nota come, lungo tutto l'arco del racconto, ci siano alcuni elementi ricorrenti, come ad esempio la figura di un pittore, la quale può essere ricondotta, per ciò che dice e fa, a un simulacro testuale (creato dall'IA) di Goodwin stesso. In pratica l'ingegnere si ritrova scritturato, all'interno del racconto, dalla

¹ Da questa esperienza è stato tratto anche un video, girato da alcuni dei compagni di viaggio di Goodwin e dell'IA, il quale rappresenta già, di per sé, una transmediazione dell'intera esperienza. Il video è reperibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=TqsW0PMd8R0>

tecnologia che lui stesso ha assemblato e allenato, in una sorta di messinscena tecno-testuale. È interessante sottolineare, infine, come la vettura diventi essa stessa parte del racconto, quasi l'IA si sia proiettata su di essa e dentro di essa per trovare una propria corporeità, prim'ancora che una propria forma agente e attoriale nel racconto; qui il processo di incorporazione non è della tecnologia nell'uomo, ma della tecnologia nel mondo. È proprio questo farsi macchina della macchina (o meglio: farsi vettura della rete neurale) che, secondo Goodwin, costituisce l'arco della narrazione, sebbene egli sia il primo a sottolineare che “non si tratta di un romanzo umano, e nemmeno ci si avvicina, tuttavia il racconto ha una sua coerenza.” Leggendo alcuni dei passaggi sopra riportati è difficile sostenere che il testo abbia qualità letterarie intrinseche, ovvero legate alla significazione letteraria dell'intero racconto, o anche che esso veicoli un particolare piacere letterario nel senso tradizionale del termine; tuttavia, è innegabile che, a livello macro-testuale e progettuale, si tratta di un racconto narrativo che riporta fedelmente, in parole, l'esperienza di quattro giorni di viaggio, attraverso la collezione e l'assemblaggio in maniera generativa di dati provenienti da canali “sensoriali” differenti. Ed è solo apparentemente paradossale, se ben ci si pensa, che il risultato, invece di essere proiettato su qualche schermo o condiviso online, trovi la sua forma compiuta in rotoli di carta stampata. Dopotutto, per apprezzare l'opera si potrebbe anche proporre di estendere le accezioni di “letterarietà” e “piacere letterario” in due direzioni opposte e complementari: da un lato, le si potrebbe considerare come fascinazioni di secondo livello, ovvero derivanti dalla consapevolezza di star leggendo un testo odepotico scritto da un'IA (un po' come quegli amanti del cinema che trovano maggior interesse in un film quando ne individuano le tecniche della messa in scena, e non, all'opposto, nel lasciarsi trasportare della trama). In questo caso, dunque, sarebbe l'aspetto tecnico a rubare la scena, a farsi letteratura e a dare piacere (o quantomeno a suscitare interesse). Dall'altro lato, si potrebbero ricavare una certa letterarietà e piacere azzerando ogni forma di consapevolezza meta-critica e abbandonandosi alla lettura di quei passaggi che contengono elementi tanto narrativi e di prosa, quanto sperimentali e prossimi alla poesia. In questa circostanza, allora, sarebbe l'aspetto puramente formale del testo, soprattutto nella sua sperimentale inconsistenza interna, a essere privilegiato, senza domandarsi cosa si cela dietro.

Riflessioni sulla prova autoriale dell'IA: Verso un tecno-sé?

Più in generale, è evidente che ci si trova di fronte, con *I on the Road*, a un esperimento, ovvero a un tentativo di passaggio (pur nella sua compiutezza) verso forme creative nelle

quali la tecnologia giocherà (volenti o nolenti) un ruolo sempre più centrale. Eppure tale esperimento e le riflessioni che ha suscitato sono rivelatrici di quanto il concetto stesso che abbiamo di creatività, sperimentazione artistica, letterarietà e piacere letterario siano in qualche modo, surrettiziamente, afflitte da un certo antropocentrismo, se non addirittura logocentrismo. E se la forza della parola, volendo rifarsi a Jacques Derrida (1976), risiedesse tanto nella sua presenza quanto nella sua assenza? E se il piacere (di un testo) risiedesse anche, quantomeno parzialmente, nella ricombinazione e destrutturazione di certe logiche di senso? In fondo, da sempre le avanguardie artistiche (del tutto umane) hanno giocato lungo il confine tra ciò che è canonico e ciò che è rottura, ciò che è norma e ciò che è eccezione, generando inevitabilmente consensi e critiche proprio per la loro innovazione e inevitabile incomprendibilità, al punto che – si potrebbe supporre – l’apprezzamento di un possibile canone di letteratura artificiale non potrà che andare di pari passo con una sua (eventuale) moltiplicazione e con la conseguente capacità di riflessione che essa potrebbe portare.

Al momento è difficile fare previsioni in merito, se non nella forma di speculazioni. Un’ultima questione, però, rimane da affrontare rispetto al caso di *I the Road*: chi è l’autore del testo? Ricorrendo all’analisi degli elementi paratestuali (GENETTE, 1997) dell’opera, si potrebbe notare che l’editore Jean Boîte, sul suo sito, identifica come autore del testo “an artificial intelligent network” (trad. “Una rete artificiale intelligente”). Questo significa che all’algoritmo è stata data una tale forza agente e performante da essere considerato, a tutti gli effetti, l’autore. Indicativo è anche il gioco di parole del titolo nel quale il numero “1” (“one”) non solo ricorda la pronuncia “on”, arrivando quindi a fare il verso a *On the Road* di Jack Kerouac (1957), ma antepone un fattore numerico a tutto ciò che segue, si tratti di lettere, parole, nomi, immagini, geolocalizzazioni. Infine, si nota che, con la designazione di “writer of the writer” (trad. “scrittore dello scrittore”) è anche indicato in copertina il nome di Ross Goodwin. In tal senso si potrebbe dire che Goodwin è una sorta di meta-scrittore, di deus ex machina, o meglio di “scriptor ex machina”, giacché è colui che ha acceso la creatività dell’IA e l’ha messa in moto conducendola lungo le strade della costa est americana. In fondo, in questo suo ruolo, Goodwin non fa altro che ritornare al suo ruolo di ghost-writer e ci sarebbe da chiedersi quanto l’apparato amministrativo della Casa Bianca possa essere effettivamente considerato più “umano”, nella sua distribuita burocratizzazione, di un’IA su quattro ruote a guida umana. Di certo, al di là di questi parallelismi metaforici, rimane un dato essenziale: se già negli anni Settanta Barthes parlava di “morte dell’autore”, intesa come la sublimazione dell’istanza autoriale nelle trame di un canovaccio enciclopedico di tipo, sempre e comunque,

intertestuale, e se, più recentemente, Laurie McNeill (2012) ha parlato, per quanto riguarda la rete e i social networks, dell'emergere di una forma distribuita e interconnessa di autorialità che combini interventi tecnologici e umani, qui siamo in presenza non solo di una forma intertestuale (l'algoritmo è stato allenato su migliaia di opere, tanto che, seppur generata indipendentemente, si potrebbe dire che, a un livello profondo, l'intera opera è un macro-collage citazionale), distribuita (la vettura, l'algoritmo, Goodwin, i compagni di viaggio), e tecno-umana (su tutti, l'IA e Goodwin), ma anche di un'esperienza odepórica la cui testualizzazione per mezzo di un'IA esce, per la prima volta, dalla bidimensionalità della pagina o dello schermo, e si incorpora – distribuita – in diverse entità fisiche (GPS, microfono, telecamera, vettura). Questo significa che il transfer uomo-tecnologia non è più unidirezionale – l'autore affida alla tecnologia le sue riflessioni di viaggio, le quali vengono messe in forma, conservate, distribuite, commentate, modificate – ma bidirezionale o, addirittura, polidirezionale, ovvero rizomatico. Il tutto nella forma ultima di un rotolo di carta (per scontrini), il quale diviene (o torna ad essere, in un viaggio all'indietro nel tempo di millenni), il formato privilegiato, nella sua semplice monomodalità e flessibilità, sul quale fissare le riflessioni del quotidiano. Di sicuro, questo testo manca di un senso meta-riflessivo, ma, come visto, non manca di un certo grado di coerenza: in tal senso la narrazione è da considerarsi come sito di sintesi e di negoziazione delle varie sensazioni transienti dell'IA e lo scontrino stampato potrebbe essere considerato come una forma d'hypomnemata, così come intesa da Foucault (1985), ovvero una “memoria materiale di cose lette, sentite o pensate, le quali divengono una risorsa accumulata che può essere riletta e su cui si può poi riflettere.” In altre parole: una scrittura in formato-scontrino da conservare a futura memoria quando, magari tra qualche decennio, si cercheranno i primi segnali di emergenza del tecno-self. E non è un caso che per Foucault l'introduzione degli hypomnemata nella vita quotidiana degli antichi Greci rappresentò una svolta radicale per la cultura del sé tanto quanto oggi lo è stata l'avvento del computer nella nostra società.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, W. Theodor; BENJAMIN, Walter. *The Complete Correspondence: 1928–1940*. Londra: Polity Press, 1999.

ARTIFICIAL NEURAL NETWORK. *I the Road*. Parigi: Jean Boîte Editions, 2017.

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londra: Routledge, 1989.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- BLANTON, Casey. *Travel Writing: The Self and the World*. London: Routledge, 2002.
- BORM, Jan. Defining travel: On the travel book, travel writing and terminology. In: HOOPER, G.; YOUNGS, T. (Org.). *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004, p. 13-26.
- BURTON, Stacy. *Travel Narrative and the Ends of Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- BUTOR, Michel. Travel and writing. In ROBERSON, S. R. (Org.). *Defining Travel: Diverse Visions*. Mississippi: University Press of Mississippi, (1974) 2002, p. 69-85.
- CALZATI, Stefano. *Mediating Travel Writing, Mediated China: The Middle Kingdom in Travel Books and Blogs*. Champaign: Common Ground, 2018.
- CALZATI, Stefano. *Beyond the Genre: Approaching Travel (and) Writing through Interviews with Authors and Bloggers*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- CALZATI, Stefano; SIMANOWSKI, Roberto. Self-narratives on social networks: Trans-platforms stories and Facebook's metamorphosis into a postmodern semi-automated repository." *Biography* v. 41, n. 1, 24-47, 2018.
- CONVERTKIT. State of the blogging industry: 2017. Disponibile all'indirizzo: <https://convertkit.com/reports/blogging/>. Ultimo accesso 1 giugno 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Storia della sessualità 3. La cura di sé*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- FUSSELL, Paul. *Abroad: British Literary Travelling between the Wars*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HOLLAND, Peter; HUGGAN, Graham. *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1977.

HUGGAN, Graham. *Extreme Pursuits: Travel/Writing in an Age of Globalization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

HULME, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492–1797*. London: Methuen, 1986.

HULME, Peter; YOUNGS, Tim. *Talking about Travel Writing: A Conversation between Peter Hulme and Tim Youngs*. Leicester: English Association, 2007.

KEROUAC, Jack. *On the Road*. New York: Viking Press, 1957.

LARSEN, Jonas. Geographies of tourist photography: Choreographies and performances. In: FALKHEIMER, J.; JANSSON, A. (Org.). *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*. Göteborg: Nordicom, p. 243-260, 2006.

LISLE, Debbie. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MANOVICH, Lev. *Instagram and Contemporary Image*, 2016. Disponibile all'indirizzo: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Ultimo accesso: 1 giugno 2018.

MCNEILL, Laurie. There is no "I" in network: Social networking sites and posthuman auto/biography. *Biography*, v. 35, n. 1, p. 65–82, 2012.

MILLER, Carolyn. Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech*, 70, p. 151-177, 1984.

PRATT, Mary-Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

RABAN, Jonathan. *For Love & Money: Writing-Reading-Travelling, 1968–1987*. Londra: Picador, 1988.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. Position without identity. *Positions*, v. 15, n. 2, p. 430-448, 1988.

SPURR, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham: Duke University Press, 1993.

THOMPSON, Carl. *Travel Writing: The New Critical Idiom*. Londra: Routledge, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Morali della storia*. Torino: Einaudi, 1995.

URRY, John. *The Tourist Gaze*. Londra: Sage, 2002.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. New York: Oxford University Press, 2018.

Recebido: 11 de julho de 2019
Aceito: 14 de julho de 2019