

Prima del turismo

di Franco Marengo

Proprio da esse è ispirato Luigi Malerba nel suo *Itaca per sempre*, che non è ri-scrittura dell'*Odissea*, ma narrazione apocrifa nata da un nodo problematico del poema. Nel XIX libro infatti, Odisseo, ormai tornato a Itaca, ha un primo, lungo colloquio con Penelope. L'eroe appare come un vecchio mendicante coperto di stracci e, raccontando alla moglie una serie di "menzogne simili al vero", porta notizie verosimili dell'imminente ritorno di Ulisse. Pochi istanti più tardi, Penelope ancora presente, la nutrice Euriclea riconosce il padrone toccandogli, mentre lo lava, la celebre cicatrice. Fin dall'antichità si è pensato che in questa scena Penelope stessa non avrebbe potuto fare a meno di riconoscere il marito, e c'è chi ha sostenuto che proprio tale incongruenza dimostrerebbe come questi brani del XIX libro non facessero parte dell'*Odissea* originale. Malerba, stimolato da sua moglie e dal grande omerista Pietro Pucci, parte proprio da qui: Penelope riconosce Ulisse nei panni del mendico, si indispettisce perché il marito, non rivelandosi, mostra di non avere alcuna fiducia in lei, e gli tiene il broncio rifiutandosi di riconoscerlo come Ulisse anche dopo che egli ha sterminato i Proci ed esibito le "prove" della propria identità.

Itaca per sempre è costruito con grande abilità, attraverso una serie di monologhi interiori dei due protagonisti, dal momento del risveglio di Ulisse a Itaca fino allo scioglimento finale, con un serrato crescendo di scavo psicologico: del risentimento e della pena di lei, del dolore, dell'incomprensione e dell'incertezza di lui. Non è facile aggiungere qualcosa a Omero (e a Joyce). Malerba, però, c'è riuscito, ricamando sul tessuto dell'*Odissea* piccoli gesti vecchi e nuovi (la collana di lapislazzuli che, donata da uno dei Proci, Ctesippo, Penelope indossa per provocare Ulisse, è una delle molte belle invenzioni), reazioni contenute e furibonde. Delicatezza e incisività sono le caratteristiche di questa scrittura, che non conosce sbavi (salvo forse uno, i "tanti pensieri negativi" che Penelope vorrebbe rimuovere a p. 126, al modo di uno psicoterapeuta o di un Berlusconi) e che raggiunge un culmine di furia nelle pagine in cui Penelope risponde ai "segni" con i quali Ulisse vuole provare la propria identità con implacabile ferocia logica, dimostrandosi argomentatrice superiore a lui; per precipitare poi, appropriatamente, nel pathos più straordinario quando, ridotto ormai Ulisse a Nessuno dal rifiuto della moglie, la sua decisione di ripartire provoca il disperato richiamo e l'abbraccio di lei. Con astuta sorpresa finale: Ulisse, sempre tentato di adempiere alla profezia di Tiresia (e alla scrittura dantesca) di un altro viaggio "nei paesi dietro il sole", compie invece il proprio destino restando in patria e mettendo a frutto la sua passione e la sua abilità nel narrare: affidato il governo a Telemaco e stimolato da Penelope, si dà a comporre, in collaborazione con il cantore Terpiade, Femio... *Iliade* e *Odissea*. Così, rimane con Penelope, e con noi, per sempre.

DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS, MARCHESE DI SADE, **Viaggio in Italia**, a cura di Maurice Lever, prefaz. di Carlo Pasi, *Bollati Boringhieri*, Torino 1996, trad. dal francese di Giovanni Ferrara degli Uberti, pp. 420, 36 ill. a col., 2 carte, Lit 120.000.
JOHANN WOLFGANG GOETHE, **Viaggio in Italia**, a cura di Emilio Castellani, introd. di Italo Ali-

ro di introduzione e di guida alle condizioni materiali, alle curiosità, ai monumenti fra cui si snoda l'itinerario tradizionale, il viaggio italiano acquista gradualmente una sua fisionomia attraverso la discussione delle condizioni civili e politiche negli staterelli della penisola - unanimemente deprecate dai viaggiatori stranieri, anche in contrapposizione all'universale ammirazio-

mento del genere, il *Viaggio in Italia* (1786-88, pubblicato nel 1816-17 e nel 1829) di Goethe, ora riproposto nei "Grandi Libri" Garzanti nella bella traduzione mondadoriana di Emilio Castellani. Non è certo esagerato vedere in quest'opera il culmine di un processo in cui l'io dell'autore, rimasto fino allora sommerso dalla programmatica pretesa all'oggettività e all'imper-

della malattia, Nerval dava alle stampe gli ultimi capolavori: nel gennaio del 1854 uscivano *Le figlie del fuoco* e il primo gennaio del 1855 veniva pubblicato l'inizio di *Aurélia*, sconvolgente testamento spirituale ed estetico che del Voyage costituisce l'incompiuto e ideale capitolo conclusivo. Nella mistica figura di Aurélia si cristallizzano infine le sembianze sfuggenti di un eterno femminino lontano e seducente, che da tempo lo ossessionava e che diviene nel Voyage oggetto privilegiato di una incessante e irrisolta ricerca.

Dalle bionde avventure viennesi alla "gialla giavanese" acquistata al Cairo, le donne reali si mutano qui in archetipi mitici, la cui matrice originaria viene identificata nella figura della dea Iside. E Iside sarà anche il nome di una delle figlie del fuoco, "nome magico" che, in Aurélia, il protagonista invocherà associandolo a quello "della madre e della sposa sacra". La contemplazione della dea, narra Nerval nella parte egiziana del Voyage, costituiva la suprema ricompensa per l'iniziatore che aveva superato tutte le prove. Egli "vedeva animarsi quella fredda statua, i cui tratti all'improvviso assomigliavano a quelli della donna che amava maggiormente o all'ideale che si era fatto della bellezza perfetta", ma, nel momento in cui tendeva le braccia per afferrarla, la dea "svaniva in una nube di profumo". Archetipo materno sacrale e inaccessibile, questa figura è all'origine dell'immagine, ricorrente in tutta l'opera nervaliana, della belle dame sans merci, oggetto di un amore negato e impossibile.

Essa trova la sua incarnazione privilegiata nel personaggio mitico della regina di Saba, che da tempo occupava la fantasia di Nerval. Come ricorda nei Piccoli castelli di Boemia, il "fantasma splendente" della regina "tormentava le sue notti", fondendosi con le sem-

bianze dell'amata Jenny Colon, quell'"altra regina del mattino la cui immagine tormentava le sue giornate". Per riunire in una sola figura "le due metà del mio doppio amore", Nerval progettò di scrivere un libretto d'opera intitolato, per l'appunto, *La regina di Saba*, che avrebbe dovuto essere interpretato da Jenny, consacrando la regina dei teatri parigini. Ma il progetto si arenò, l'attrice fuggì e Nerval si ritrovò, solo e disperato, fra gli esorbitanti cumuli del materiale raccolto per la documentazione. Alcuni anni dopo, la storia biblica della regina di Saba, filtrata e rielaborata attraverso la letteratura islamica e le leggende preislamiche, verrà trasfusa nel lungo racconto che chiude il Voyage (già pubblicato da Marsilio nel 1992 in *La regina del mattino* e *Solimano principe dei geni*).

Più che mai si rivelano qui le tensioni della vita e della poetica nervaliana, che il tessuto della narrazione mitica tenta invano di risolvere in una prospettiva unitaria. La vicenda mette in scena lo scontro fra due genie diverse e mortalmente nemiche, sotto cui si cela l'eterna lotta, cara all'immaginario romantico, tra forza censoria del potere e libertà creatrice. A Solimano, appartenente alla discendenza dei re d'Israele, espressione del potere costituito, si oppone Adoniram, artista misterioso dalle origini ignote, unico depositario di un oscuro potere creatore. Ma, nell'universo nervaliano, l'identificazione esclusiva con la propria opera porta alla precarietà di un'esistenza intimamente dispersa e frammentata: nonostante il suo genio straordinario, Adoniram è solo e impotente di fronte alla forza, legittimata dalla discendenza, di Solimano. Non esiste identità possibile senza la coscienza della propria collocazione nell'ambito di una genealogia che, con il vincolo del sangue, garantisca una continuità cronologica fra l'incertezza del futuro, la contingenza del presen-

ghiero Chiusano, prefaz. di Maria Fancelli, Garzanti, Milano 1997, pp. XLII-766, Lit 24.000.

ATTILIO BRILLI, **Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti**, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 162, Lit 18.000.

Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, a cura di Andrew Wilton e Ilaria Bignamini, Skira, Milano 1997, pp. 352, 273 ill. in b.-n. e a col., Lit 100.000.

Lungo il Settecento la relazione del viaggio in Italia si disegna sempre più come un genere nel genere, una sezione specializzata della letteratura di viaggio, con un suo codice, delle sue regole e convenzioni interne, che ne fanno il banco di prova prima dell'erudizione del viaggiatore, poi del suo senso storico e della sua soggettiva maturazione. Connesso molto presto a un'idea moderna di turismo, ovve-

ne da cui era circondata l'Italia nel Rinascimento - e attraverso la graduale conquista di una complessa e articolata nozione di storicità, rivolta al futuro non meno che alla conoscenza e alla documentazione dell'antico. Emerge così, nei viaggi della seconda metà del secolo, la presenza di due fattori nuovi, determinanti e paralleli: l'individualità del viaggiatore, che assume il ruolo di protagonista, e presto di eroe del viaggio; e l'esigenza di un ordine che è sempre più ordine narrativo, al posto di tutto ciò che la relazione di viaggio era stata fino allora - guida, atlante, enciclopedia, *pot pourri* a uso prevalentemente pratico.

Si realizza così un importante cortocircuito fra il soggetto che aspira all'universalità e la dimensione storica dell'esperienza, che contribuiscono insieme a perfezionare una forma letteraria a lungo rimasta ibrida. Tutto ciò appare puntualmente nel maggiore docu-

sonalità propria della scienza, giunge a occupare il centro della storia - nella doppia versione di storia personale e di storia collettiva, già fermamente collegate da un significato ultimo, che la narrazione si incarica di scoprire, selezionando e ordinando armonicamente i mille incidenti del percorso.

Il perfetto equilibrio fra maturazione soggettiva e universalismo umanistico che si dispiega nel testo goethiano può oggi misurarsi con le caratteristiche per molti versi opposte di un *Viaggio in Italia* compiuto dieci anni prima, rimasto inedito fino agli anni sessanta del nostro secolo, e ora presentato in una splendida edizione a cura di Maurice Lever, quasi simultaneamente tradotta in italiano dalla Bollati Boringhieri. L'eccezionale interesse dell'opera deriva dalla personalità dell'autore, il marchese de Sade, e dal conflitto che viene inevitabilmente a crearsi fra questa personalità in ogni senso

"eccessiva", e le convenzioni del genere in cui scrive. Sade fu in Italia a due riprese, brevemente nel 1772 e poi dal luglio 1775 al giugno 1776, nell'una e nell'altra circostanza braccato dalla giustizia per le sue prime scapestrataggini, più reali anche se meno cruente di quelle più tardi immaginate nei romanzi e nei drammi erotici.

La posizione ambigua che la scrittura di Sade assume nell'evoluzione del racconto di viaggio è ben riflessa nel doppio registro cui si attendono i due prefatori del testo, lo stesso Lever e Carlo Pasi: il primo legge con gli occhi dello storico della cultura, e individua giustamente le caratteristiche di oggettività, di repressione del sé che pervadono il testo, in cui l'autore ostenta "l'immagine di un gentiluomo filosofo, (...) un turista ordinario, più anticlericale degli altri, è vero, ma tutto sommato non troppo diverso", un moralista impegnatissimo a correggere e a redarguire gli errori di coloro che l'hanno preceduto nel viaggio, e che resta ben lontano dall'autore delle *Centoventi giornate di Sodoma*. Dell'erotomane, dell'"implacabile osservatore delle nostre perversioni" si possono cogliere soltanto sparsi e deboli barlumi, persi nel magma di riflessioni ancora saldamente ancorate alla filosofia dei Lumi. Il secondo prefatore legge invece con gli occhi dell'antropologo e dello psicologo, e altrettanto giustamente porta allo scoperto le anticipazioni del Sade successivo, il cupo flusso sotterraneo di una vena, appunto, sadica, incantata dai mostri, dalle depravazioni, dalle figure del limite, dalle fantasie di atrocità che già lo tentano imperiose di fronte ai paesaggi vulcanici, alle grotte, ai percorsi notturni, e in fondo a tutte le fughe che, come notava Barthes, hanno per sbocco un luogo chiuso e senza scampo, in cui il libertino contempla l'abissale sfrenarsi di una natura ormai priva di limiti.

Lever colloca il testo nella storia del genere letterario, e ne coglie la preoccupazione di aderire a quella "verità" razionale che nel periodo domina il rapporto dell'intellettuale col pubblico (prima di abbandonarlo, Sade pensava sicuramente alla pubblicazione del diario). Pasi tende invece a collocare il testo nella storia della narrativa, approdando alla nozione di un "viaggio iniziatico", e di un marchese che "fa le prove con se stesso" prima di travasare le esperienze italiane nella creazione tutta fantastica e tutta perversa di *Juliette*, errabonda, appunto per l'Italia, e dunque doppio femminile del suo creatore. Quello che Pasi vede emergere in primo piano nel romanzo è insomma ciò che nel "fondo un po' melmoso del Voyage" è rimasto sepolto sotto una coltre di ironia falso-moraleggiante, e cioè "la spinta a conoscere, a esplorare nella ricerca esasperata della trasgressione", cui l'invenzione letteraria offre quell'impunità invano invocata dall'autore nella realtà della vita (Sade scrisse la maggior parte delle sue opere in prigione); quell'esplorazione che ora, nella pagina scritta, si libera di ogni laccio, e si rivale come equivalente stesso della creazione. Queste due chiavi di lettura - l'oggettività del moralista e dello scienziato contrapposta alla sfrenata soggettività del libertino - sono contrastanti, quasi paradossali, eppure ugual-