

STEFANO PIFFERI

Per una forzatura del paradigma: l'odeporica sub specie 'impressioni' di Cesare Malpica

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO PIFFERI

Per una forzatura del paradigma: l'odeporica sub specie 'impressioni' di Cesare Malpica

L'odeporica di Cesare Malpica, letterato napoletano attivo nella prima metà dell'800, si basa sul metodo delle "impressioni", a quel tempo innovativo per le narrazioni di viaggio italiane: una frantumazione tematico-compositivo come strutturale del resoconto di viaggio che si trasforma in un prisma eterogeneo, fluviale e ondineo staccandosi dai rigidi modelli diaristico-itinerari precedenti e aprendosi alle nuove tendenze europee.

Prima di entrare appieno nel cuore del mio intervento ho bisogno di una breve premessa incentrata sul rapporto tra scrittura e viaggio e finalizzata all'esplicitazione di quel riferimento alla variazione del 'paradigma' indicato nel titolo dello stesso.

In primo luogo, per ribadire il legame genetico¹ tra viaggio² e scrittura,³ basterebbe considerare la narrazione come una «organizzazione di eventi che si muovono nello spazio e nel tempo»⁴ e l'atto dello scrivere come «un percorso conoscitivo»⁵ che tenda al raggiungimento di quell'ignoto che è intrinsecamente connaturato sia al viaggio 'narrativo' interno a un qualsivoglia testo di creazione che al viaggio fisico con le sue mete più o meno scelte e più o meno casuali e coi processi mentali di trasformazione che esso mette in atto. Dopotutto «tout récit est un récit de voyage»⁶ per dirla con Michel de Certeau, al punto che la vicinanza tra due mondi in apparenza distanti – da un lato quello dello spostamento spazio-temporale tipico del viaggio fisico; dall'altro quello della scrittura, 'straniante' in ogni sua forma – fa sì che tra i due elementi esista «un originario nesso di coordinazione

¹ Il campo semantico-esperienziale del viaggio è sempre stato utilizzato come metafora privilegiata per la condizione dell'uomo. Si pensi agli usi della terminologia tipicamente viatorica per quel che riguarda l'esistenza umana, intesa spesso come un cammino, con la morte intesa come un trapasso e la vita come un passaggio. Cfr. L. MONGA, *Viaggio e scrittura: approccio ad un'analisi storica dell'odeporica*, in «Bollettino del C.I.R.V.I.», 27-28, gen-dic 1993, a. XIV, fasc. I-II, 4-67; D. NUCERA, *I viaggi e la letteratura*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, 116 e ssg; E.J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992.

² «Esperienza mentale prima che fisica, occasione non raramente traumatica di confronto tra il noto e l'ignoto, il viaggio è stato spesso assunto a metafora dell'intera condizione umana, nell'impresa degli Ulissidi come nella fulminante sintesi che di questa danno le terzine finali del canto XXVI dell'*Inferno*». Cfr. G. R. CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, V, *Le questioni*, Torino, 1986, 687-716. La citazione è in apertura d'articolo. Per usare le parole di Monga, «Il viaggio, come metafora della vita umana, è un *topos* comune in molti testi nel canone letterario occidentale». MONGA, *Viaggio e scrittura*, 5.

³ «Il nesso remotissimo fra viaggiare e scrivere evidenzia il comune fondamento antropologico di queste attitudini», ricorda Clerici nell'introduzione al primo volume dei Meridiani dedicato agli scrittori di viaggio italiani, riprendendo l'intuizione di Cardona per cui «componente indissolubile dell'esperienza del viaggio è la modalità del raccontarlo» e giungendo alla conclusione per cui «il viaggiatore e lo scrittore, in certo qual modo, nascono insieme». L. CLERICI, *Introduzione*, in *Scrittori italiani di viaggio 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, IX-CXLII. La citazione è nel capitolo introduttivo *Viaggiare e raccontare*. Per l'inciso di Cardona, CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, 687. Notevole anche l'introduzione al secondo volume dell'antologia: L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio 1861-2000*, Milano, Mondadori, 2013.

⁴ Nucera è a ragione dubbioso su questa associazione per ciò che riguarda la scrittura di viaggio, in quanto senza appropriate delimitazioni ci si ritroverebbe a fare i conti con un «genere onnivoro che non seleziona più, che non garantisce più i confini della propria identità». Ma quella della definizione di genere è questione annosa e in via di elaborazione, tanto che l'autore fa sua l'intuizione monghiana di sostantivazione dell'aggettivo d'origine greca 'hodoiporikòs' per «sfuggire alle insidie di una definizione come letteratura di viaggio, che crea insormontabili difficoltà quando deve essere adoperata come aggettivo». D. NUCERA, *I viaggi e la letteratura*, 116 e sss. Cfr. anche AA.VV., *L'odeporica/Hodoeporics: on Travel Literature*, «Annali di Italianistica», XIV (1996); AA.VV., *Hodoeporics Revisited/Ritorno all'odeporica*, «Annali di Italianistica», XXI (2003), entrambi curati da Luigi Monga.

⁵ I. CALVINO, *Viaggio, dialogo, utopia*, «Il Ponte», XXIX, II, 1973, 1.

⁶ M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. Vol. I: Arts de faire*, 10/18, Parigi 1980, 206.

e reciprocità»⁷ che contribuisce a configurare il testo odeporico come un compromesso tra una forza che diremmo descrittiva, necessaria ai fini della raffigurazione di un mondo 'altro' e fisicamente e idealmente 'lontano' dal lettore, e una tendenza narrativa che utilizza una serie di tecniche e procedimenti pienamente letterari per assolvere al proprio compito di raccordo tra alterità e quotidianità; in poche parole, riuscire a «descrivere l'indescrivibile».⁸

Dunque «la funzione informativa di cui è portatore il viaggiatore e la funzione letteraria pertinente allo scrittore sono sentite tra loro come strettamente connesse, e reciprocamente necessarie»,⁹ tanto che non è errato affermare che la scrittura stessa sia «nata originariamente per rendere possibile la comunicazione a distanza nello spazio e/o nel tempo»:¹⁰

Il viaggio, insomma, come forma stessa del conoscere e metafora del percorso esistenziale che porta all'esplorazione di sé, in una traiettoria che dall'esterno conduce fino agli abissi insondabili del proprio cuore, è forza costitutiva della letteratura romantica e di tanta parte della stessa letteratura moderna e contemporanea.¹¹

Secondo questa ottica dinamica di influenze e travasi, anche la 'parola letteraria', particella modulabile e mobile, diventa il perno intorno a cui ruota tutto il sistema legato all'odeporica. Essa infatti, «forte di una capacità di spaesamento che le consente di percepire lo straordinario che si cela nel quotidiano, di sottrarsi all'automatismo del riconoscimento e divagare in universi sensoriali ignoti, trova nel viaggio il territorio ideale per sviluppare compiutamente il suo percorso straniante».¹²

Spaesamento e straniamento, in quanto elementi propri della letterarietà secondo i formalisti russi,¹³ non sono che due ulteriori prove della letterarietà dell'esperienza scrittoria odeporica, perfettamente in linea col procedimento letterario di «allontanamento dei meccanismi percettivi dalla consuetudine, dall'abituale»:

Il termine [*ostranenie*, la parola russa utilizzata per indicare lo 'straniamento'] non è scelto a caso. L'esperienza antropologica del viaggio segue esattamente lo stesso percorso: allontanamento dal noto e dal familiare, confronto con l'altro e il diverso, e, attraverso questo confronto, conquista dell'identità, visione di sé.¹⁴

Per concludere questa breve ricognizione introduttiva, relativa principalmente a come considerare e dove collocare la scrittura di viaggio,¹⁵ mi rifaccio di nuovo a Kanceff per evidenziare come il ciclo

⁷ P. FASANO, *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1999, 7.

⁸ P. NEROZZI BELLMAN, V. MATERA, *Il viaggio e la scrittura*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001, 20.

⁹ «Il viaggiatore infatti, per definizione, è colui che costituisce, spostandosi, una *distanza*. [...] la costituzione di questa distanza spaziale ha inoltre una sua *durata* [...] il viaggio è lontananza anche nel tempo (passato e futuro) dal proprio, dal noto, dal familiare» (FASANO, *Letteratura e viaggio...*, 12, 8).

¹⁰ G. FOLENA, *Premessa*, in *La lettera familiare*, «Quaderni di retorica e poetica», 1/1985, (1985).

¹¹ G.M. ANSELMINI, *Scrittori e poeti dal viaggio alla villeggiatura*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», 2/2009, (2009), 9.

¹² A. MEDA, *Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», 3/2010, (2011), 9.

¹³ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁴ «I formalisti russi definiscono il procedimento artistico della scrittura (la 'letterarietà') un atto di spaesamento (la parola russa è 'ostranenie', più spesso la si traduce con 'straniamento'). Volendo sottolineare che il procedimento letterario consiste in un allontanamento dei meccanismi percettivi dalla consuetudine, dall'abituale» (cfr. FASANO, *Letteratura e viaggio...*, 10).

¹⁵ Dal saggio di Cardona *I viaggi e le scoperte* (inserito non casualmente nella sezione denominata *Questioni*) in poi, soprattutto quando lo studioso evidenzia come «di fatto in tutti i resoconti di viaggio circola un'intenzione

elaborativo dell'odeporica sia in tutto e per tutto simile al ciclo elaborativo della letteratura canonicamente intesa. Perché è vero che la scrittura di viaggio nasce come scrittura basica, quasi grado zero della scrittura – mi riferisco prevalentemente alla scrittura 'appuntuale' tipica del transito territoriale che è l'humus naturale per lo sviluppo successivo – ma viene in seguito sottoposta a un principio di rielaborazione letteraria quando da annotazione scritta (o impressa nella memoria) diviene qualcosa di altro, di letterario; facendo cambiare cioè il «rapporto scrivente-scrittura e il registro dell'azione: la registrazione è finita, inizia la creazione»:¹⁶

Celui qui retouche, ou même seulement recopie son journal opère un va-et-vient entre deux temps, ou même trois: celui du vécu, celui de la première rédaction, celui de la rédaction définitive – ou des rédactions successives.¹⁷

Credo sia evidente a questo punto che il testo odeporico sia a tutti gli effetti un testo letterario, «come opera di riflessione, di riorganizzazione e di riscrittura di materiali precedenti, oltre che di ripensamento e selezione dei dati di una personale esperienza»¹⁸ e quindi frutto di un 'percorso' fatto di aggiustamenti e ripensamenti, calibrature e autocensure e tanti altri procedimenti e meccanismi anche introiettati che, di fatto, ne evidenziano la dignità letteraria e anche la capacità affabulatrice della letteratura, per cui «Il viaggio non esiste se non c'è qualcuno che lo legge»:¹⁹

Non è facile né consueto, per il lettore moderno, intuire il lavoro che si cela dietro ai testi di viaggio, siano essi resoconti o diari o relazioni o memorie [...]. Tuttavia, la lunga consuetudine con i testi ci conferma – e ci costringe ad accettare – l'idea che nessuno scritto sia nato spontaneamente dall'esperienza diretta, senza un lavoro di mediazione, spesso lungo e faticoso, che l'autore ha compiuto a tavolino per conferire la forma voluta alla propria creazione.²⁰

Pertanto come tutte le opere letterarie anche quelle di matrice odeporica vivono di paradigmi così come di canoni,²¹ e in quanto tali sono sottoposte a influenze anche esterne al sistema letteratura,

di letterarietà mai completamente rimossa» (p. 692), è stato un continuo domandarsi se e come collocare l'odeporica all'interno del sistema letteratura («[...] la letteratura italiana non inquadra volentieri nel suo canone i viaggi di cui pure è ricca; quasi che i molti dati materiali e concreti con cui essi sono necessariamente costruiti inquinino in qualche modo un ideale di disinteressata e disincarnata letterarietà», p. 687): questione tuttora aperta e probabilmente lontana dal chiudersi. Cfr. soprattutto la prima parte del fondamentale saggio di V. DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996, 9-30. Inoltre, per questioni legate prettamente alla scrittura e al rapporto scrivente-scrittura nell'archetipico *Milione* di Marco Polo, si veda V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011.

¹⁶ E. KANCEFF, *Dimensioni a confronto: viaggio e letteratura*, in M. T. Chialant (a cura di) *Viaggio e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2006, 23. Prosegue poi Kanceff: «La scrittura di viaggio, dunque, condizione apparente della mimesi del viaggio, può persino divenirne il luogo preferenziale: in prosa o in versi, in forma dialogica o referenziale, non è che il prodotto di una partenza che ha generato una differenza. [...] e poiché la scrittura stessa è un viaggio, questa diventa indipendente dal viaggio e trova il suo statuto in se stessa». Ivi, 24.

¹⁷ B. DIDIER, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, 11.

¹⁸ DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile...*, 14.

¹⁹ E. KANCEFF, *Il viaggio e le sue letture: prolegomeni a un discorso di metodo*, in G. Scianatico-R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odeporiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, Bari, Palomar, 2007, 65.

²⁰ KANCEFF, *Dimensioni a confronto...*, 23.

²¹ I testi odeporici, secondo Kanceff, «si sono finalmente conquistati il rispetto e la dignità che meritano» e anche se ancora manca «la leggibilità: quella predisposizione interiore dello studioso, del bibliotecario, del lettore, che li renda chiaramente individuabili e facilmente intelleggibili», la possibilità di ricostruzione del corpus di questi scritti «non sarà più impossibile quando la scrittura di viaggio sarà naturalmente e inequivocabilmente riconosciuta nell'innumerabile sequela delle sue forme, come oggi lo sono il romanzo, la poesia, i 'generi' che ci hanno insegnato a scuola e che tutti insieme con lei, per colmo di ambiguità, possono convivere: tutte

come il contesto in cui esse vengono elaborate, le scelte dettate dal codice ideologico vigente o, ancora, le finalità di volta in volta a esse attribuite.

È nell'Età Moderna – ‘nascendo’ la modernità stessa da un viaggio, seppur ‘sbagliato’²² – che la scrittura di viaggio si va rafforzando, cominciando a mostrarsi in una maniera non più occasionale ma sistemica, e in particolare è nella tarda Età Moderna che essa si è sviluppata a dismisura, cominciando a mostrare aggregatori trasversali, modelli strutturali e retorici, paradigmi di riferimento che autoalimentavano il sistema.

Il paradigma dominante, per ampiezza e organizzazione, è quello settecentesco, di taglio presuntamente scientifico e dunque basato su oggettività e uniformità, che accetta il plagio come ulteriore affermazione dell'aderenza alla realtà e alla verità, che fa suo un canone per cui la pratica deve seguire alla teoria ma in un modo più asettico e spersonalizzato possibile, e la cui fortuna è dovuta a una congiuntura ideologica quanto economica che ha fatto sì che se ne parlasse, giustamente, nei termini di «secolo d'oro dei viaggi».²³

La ridefinizione del viaggio come osservazione regolata, come scienza dell'induzione e arte della descrizione, provocò modificazioni fondamentali nella letteratura di viaggio del diciottesimo secolo. La verità di un testo si valutava in base alla sua conformità ai dati dell'esperienza. La cosa fondamentale era l'‘informazione’, il ‘dato’, che presupponeva la prospettiva limitata di un osservatore, che non poteva vedere altro che le superfici e i dati materiali dei fenomeni. Una descrizione ‘vera’ del mondo richiedeva l'abbandono del ‘thouma’, quel meraviglioso e favoloso che aveva costituito il richiamo dei viaggi e dei racconti tradizionali.²⁴

La letteratura settecentesca e in particolare quella del Grand Tour ha praticamente egemonizzato la prospettiva di studio e fagocitato altre indagini su fenomeni simili che proprio per la natura stessa della letteratura di viaggio, cioè l'essere mutevole,²⁵ geneticamente di confine, transnazionale per elezione e fondata su una «particolarissima simbiosi interetnica e intermunicipale»,²⁶ potrebbero e dovrebbero trovare nelle marginalità altre serie aggregative e oggetti di indagine. Penso allo studio di De Caprio sui viaggiatori nel Lazio, un repertorio di fonti della tarda modernità estranee a Roma che permette di intercettare tangenti, per esempio, relative alla guidistica ferroviaria (di cui mi sto occupando per il congresso del 2019) o alla percezione del viaggio fuori dai grandi centri urbani aggregativi; oppure ai lavori dei centri di ricerca come il C.I.R.V.I. o come il CISVA (Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico), che operano in settori, se li si considera secondo una prospettiva grandtour-centrica, trasversali o ‘marginali’ d'Italia.

differenti espressioni della stessa esigenza procreatrice che ci sta dentro». E. KANCEFF, *Odeporica e letteratura: contro la dislessia*, in *Hodoeporics Revisited...*, 55-56.

²² «Così il veritiero libro di Marco Polo procacciò la fama di bugiardo al viaggiatore, e un errore, ispirato da questo libro, portò un altro viaggiatore a scoprire l'America, che egli scambiò per l'Asia» chiosa Šklovskij nella sua rilettura del *Milione*. Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Marco Polo*, Macerata, Quodlibet, 2017, 232.

²³ Il Settecento diviene, dalla prospettiva inglese, «il secolo d'oro dei viaggi, degli itinerari comunemente battuti e di quelli inesplorati, degli amanti appassionati dell'Italia e dei suoi mille volti, delle instancabili e geniali viaggiatrici, dell'eccezionale rigoglio della letteratura di viaggio». Cfr. A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, 43.

²⁴ LEED, *La mente...*, 221.

²⁵ «[...] la letteratura di viaggio è un genere mutevole, che si sovrappone ad altri generi, con i quali condivide una frontiera in continuo movimento. Ha accolto nel proprio ambito testi destinati in origine a scopi diversi, ma che il tempo ha costretto a un cambiamento di statuto», come ad esempio «l'antica letteratura scientifica, di quei testi che avevano svolto la funzione fondamentale di descrivere i luoghi esplorati [...] e che hanno perso, dopo le nuove scoperte, attendibilità ed efficacia» (NUCERA, *I viaggi e la letteratura...*, 116).

²⁶ CARDONA, *I viaggi e le scoperte...*, 693 ss.

Dunque quel paradigma diviene il punto di riferimento per l'odeporica europea della tarda Modernità, complice anche un mercato editoriale in via di espansione quantitativa e qualitativa²⁷ che, altro elemento extraletterario che influenza la concezione e la definizione dell'odeporica, ne suggerirà la prima, semplicistica eppure efficace demarcazione teorico-critica tra 'true travel account' e 'fiction travel';²⁸ ossia una netta distinzione tra letteratura di viaggio reale e letteratura di viaggio di 'invenzione' che importava all'interno del sistema letteratura un discrimine basato su un «principio di autoindividuazione extraletterario».²⁹

In un orizzonte diversificato e frammentato com'è quello dell'odeporica italiana tra Sette e Ottocento – su cui esistono notevoli repertori di fonti, si pensi al lavoro del più volte citato Clerici, ma non studi sistematici – si trovano sacche di innovazione che tendono a infrangere quel paradigma incentrato sull'oggettivazione dell'esperienza di viaggio finalizzata a una narrazione razionale del viaggio introducendo, per converso, una narrazione in cui è centrale lo sguardo profondamente soggettivato e sono in primo piano le emozioni del soggetto viaggiante e poi scrivente. È il caso dell'autore di cui mi occuperò di seguito.

Letterato napoletano dotato di una incessante «fagocitazione letteraria, di grafomania spettacolare, di elefantiasi del 'sublime'»,³⁰ Cesare Malpica agisce nel periodo della cosiddetta 'ouverture liberaleggiante' di Ferdinando II, ossia, nelle parole di De Sanctis, quell'«intervallo di tolleranza concesso dalla reazione borbonica allo sviluppo intellettuale»³¹ che caratterizzò la vita non solo culturale del Regno di Napoli dalla salita al trono di Ferdinando avvenuta nel 1830. La manifestazione più visibile di quella ventata di apparente liberalità operata dal giovane neosovrano fu il grande impulso che le cose di cultura ebbero intorno alla metà dell'Ottocento; in particolar modo a beneficiarne fu l'editoria tanto che «nascevano, fiorivano e scomparivano con incredibile facilità strenne, giornali e giornalotti del più vario carattere, dal letterario all'amenò, che oggi è difficile rintracciare».³² Così Malpica, trasferitosi dalla Salerno dove esercitava la professione forense in seguito all'arresto per un mai ben chiarito coinvolgimento nei moti del Cilento in qualità di appartenente alla Setta dei Filadelfi,³³ si trovò quasi costretto a iniziare, nelle parole del fratello biografo, «novella vita» in un ambiente favorevole a certe scelte:

²⁷ Ricorda Clerici come «la fortuna crescente della letteratura di viaggio nel Settecento è documentata anzitutto dal considerevole aumento delle pubblicazioni, ma anche dal loro passaggio da collane concepite quali contenitori di opere molto diverse fra loro a collezioni specifiche e omogenee». CLERICI, *Introduzione...*, XIII.

²⁸ A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995, 30.

²⁹ DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile...*, 14. «[...] nella sua apparenza di indiscutibile verità, questo introduceva una profonda anomalia teorica nella definizione e nel sistema del genere letterario. La relazione di viaggio, se si accetta questa distinzione, trarrebbe autenticazione (essa è 'reale' perché narra un viaggio 'reale') e persino la propria ragione d'essere in quanto genere letterario (la relazione di un viaggio 'non reale' apparterrebbe infatti a un altro genere o sottogenere) dalla natura del viaggio relazionato. [...] La relazione di viaggio viene perciò a configurarsi come un'opera letteraria teoricamente anomala, che per autodefinirsi non può godere dell'autonomia di cui gode invece il sistema della letteratura, del quale tuttavia essa viene ritenuta facente organicamente parte». Ivi, 13. Per approfondimenti sul genere letterario come sistema dinamico, in continua evoluzione e mutazione cfr. A. FOWLER, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Clarendon, 1982.

³⁰ P. CASERTANO, *Spigolature malpichiane*, «Capys. Annuario degli 'Amici di Capua'», 1968-69, 40.

³¹ F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale*, in *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*, Milano, Feltrinelli, 1958, 121.

³² E. CIONE, *Napoli romantica (1830-1848)*, Napoli, Morano, 1957, 25 ss.

³³ La questione è poco chiara ma rimando al primo capitolo (*Il viaggiatore e il poligrafo*) del mio S. PIFFERI, *La città eterna vista da Napoli. La Roma di un viaggiatore romantico: Cesare Malpica*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2007, 7-55.

Dato un addio al foro, troppo angusto campo al suo vasto ingegno, egli accignesi a percorrere altro cammino arduo, difficile, sparso di triboli; ma che egli doveva con istraordinaria valentia percorrere, raggiungere la meta, cingere il capo di quella corona che a ben pochi è dato conquistare, la corona serbata ai sommi artisti.³⁴

Dalla metà degli anni Trenta fino alla prematura scomparsa avvenuta nel 1848, Malpica fu, quindi, uomo di lettere in grado di cimentarsi, con alterni risultati, con poesia e prosa, passando con nonchalance dalla lirica alla prosa di riflessione morale, alla saggistica, alla memorialistica, alla narrativa; ma fu soprattutto fondatore, collaboratore e redattore di vari giornali, strenne e riviste letterarie e di cultura del napoletano cui contribuì con numeri, fieramente rivendicati, da vero e proprio stakanovista della letteratura. «Mille e più articoli di giornale; quattro volumi pe' giovanetti; tre opuscoli; una stenna; quattro volumi di canti; uno di novelle; cinque di viaggi; sei di prose diverse; due di storia [...]» affermava di aver scritto e pubblicato nel capitolo inaugurale de *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia*, così come di avere inediti e pronti «due romanzi storici, due volumi di biografie, tre drammi in prosa e uno per musica, un corso di dritto penale, un altro di procedura penale, uno di letteratura italiana, un intero commento (sic!) a Dante – trentacinque fatiche, oltre l'improba de' giornali»,³⁵ a testimonianza di una ampiezza di modalità espressive e pure di una certa facilità di penna invidiabili per un autodidatta.

Non è dunque casuale che proprio De Sanctis riconoscesse a Malpica un ruolo di primaria importanza nell'effimero romanticismo napoletano: quest'ultimo, «sorto con tanta originalità e tanto sfoggio d'immaginazione, esagerato, più tardi diventò, come vedremo, la leggerezza di Cesare Malpica, il vuoto fantastico di Pasquale De Virgili»³⁶ ed ebbe, continua il critico:

pochissima durata, non ne uscì un uomo che potesse farlo rispettare, fu eco di letture straniere sopra gente che aveva velleità e non ispirazione. Né vi farà meraviglia se vi dirò che quella febbre romantica durò soli quattro o cinque anni e fu appena rappresentata da due, Achille de Lauzières e Cesare Malpica³⁷.

De Sanctis, insomma, rimarcava in negativo la «leggerezza di sentire e concepire» di Malpica nello specifico e dei romantici napoletani in generale, e affermava in maniera perentoria e 'tranchant' che «Non sapevano scrivere, non avevano cultura e credevano di supplirvi col chiamarsi romantici e col tentare le più esagerate situazioni».³⁸ Quei difetti, però, come la leggerezza e la scarsa cultura, la pluralità stilistica, la pronta capacità di orecchiare superficialmente esperienze straniere e di rivisitarle 'pro domo sua', l'impostazione romanticamente enfatica di una scrittura sempre condotta sopra le righe, affannosamente appassionata e impetuosa, graficamente sorretta da punti di sospensione e punti esclamativi, risultano meno ingombranti e soprattutto acquistano una fisionomia diversa se analizzati nei numerosi scritti di viaggio di Malpica, trasformandosi in una sorta di grimaldello con cui il napoletano riesce a forzare la tradizione dell'odeporica italiana, all'epoca ancora ampiamente di impianto settecentesco. A partire dagli anni '40 Malpica, infatti, viaggerà e pubblicherà una serie di resoconti che rappresentano una sostanziosa sezione della sua produzione letteraria e che ruotano intorno a due grossi centri di gravità, apparentemente antitetici: Roma, da un lato, e il sud d'Italia

³⁴ F.S. MALPICA, *Manoscritto ove parla di Cesare Malpica e le sue opere*, f. 3v ora in appendice a PIFFERI, *La città eterna...*, 226.

³⁵ C. MALPICA, *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia. Impressioni*, Napoli, 1846, 9.

³⁶ DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale...*, 120.

³⁷ Ivi, 131

³⁸ *Ibidem*.

dall'altro. Entrambi questi macroinsiemi gravitano intorno a un metodo, esperienziale e insieme scrittorio, a cui Malpica assegna il nome di 'impressioni'. Il termine porta in dote una serie di interessanti chiavi interpretative ed è relativamente nuovo nell'odeporica italiana, a quell'altezza temporale ancora legata a una terminologia e una strutturazione interna standardizzata costituita da 'diari', 'viaggi', 'relazioni', 'memorie', mentre è già presente in quella straniera, prevalentemente francese, e diventerà d'uso anche in quella italiana di lì a poco: le *Impressioni di Roma* di De Amicis (1870); *A Roma. Impressioni e ciarle di un fiorentino* di Pietro Franceschini (1882); le *Prime impressioni di Roma: Satire – utopie – varietà. Scritte da un ingenuo* di Angelo Nardi (1887) stanno lì a dimostrarlo.

Cosa siano queste 'impressioni' lo spiega Malpica in più di una occasione, dimostrando di aver raggiunto una interessante elaborazione teorico-critica sul viaggiare e sullo scrivere di viaggi che trova una sua applicazione nella pratica viatoria e scrittorica. Le 'impressioni' malpichiane sostituiscono al tradizionale modello organizzativo dello spazio urbano basato su parametri razionali un modello opposto, ovvero l'organizzazione del resoconto del viaggio in una narrazione ondivaga, basata su accostamenti emotivi e casuali, priva di ogni geometrica strutturazione, legata a una scrittura di getto, apparentemente. Questo perché nell'ottica malpichiana, 'romanticamente' non si viaggia per conoscere razionalmente, per 'ribadire' nella pratica viatoria il già noto o per omologarsi alla oramai declinante 'estetica dell'uniforme' di stampo anglosassone; si viaggia invece per 'sentire' le suggestioni dei luoghi e si scrive di viaggi per 'imprimere' su carta quelle sensazioni e quelle emozioni. Le impressioni, quindi, sembrano nascere dal fondamento di una sensibilità romantica; dalla narrazione, cioè, della realtà circostante riportata però esclusivamente attraverso il filtro deformante del proprio animo ed esposta senza l'intervento di un principio selettivo da parte dello scrittore.

Non è casuale, dunque, che tra le varie chiavi interpretative di cui parlavo prima vi sia una forte valenza visiva, quasi di matrice pittorica, alla base delle 'impressioni'.³⁹ In tal senso, ad esempio, nella prefazione a *La Basilicata* (1847) Malpica afferma di riprodurre le proprie idee «coll'ordine in cui nacquero; [...] ritraendole come le veggio fo con le parole ciò che il pittore fa co' colori: lascio che la mente animata dalla fantasia ripeta le immagini in lei mercé l'uffizio de' sensi. Per questo uso la parola impressioni».⁴⁰

Questa consonanza mette in risalto, sul piano della resa scrittorica, l'intenzione di tratteggiare dei bozzetti minimi, piccoli schizzi della realtà circostante mediante i quali fornire poi una visuale più generale dell'esperienza viatoria, e ribadisce il carattere eminentemente visivo dell'esperienza odeporica; ma ha evidenti legami anche col fenomeno pittorico dell'impressionismo in quegli anni in via di sviluppo. Malpica sembra infatti voler ritrarre i momenti minimi della vita quotidiana della realtà a lui circostante sfruttando la luce per illuminare spazi di vita che altrimenti sarebbero destinati a rimanere nel buio, così come l'ampio utilizzo di uno dei capisaldi dell'impressionismo pittorico, ossia l'«en plain air», gli consente, rovesciandone completamente la prospettiva rispetto all'uso settecentesco, non di 'controllare' razionalmente dall'alto con lo sguardo e ricondurre la visione a dati empirici, quanto di esaltare la potenza visiva d'insieme.

Le impressioni malpichiane nascono dunque da una diversa capacità di visione e dall'empatia con i luoghi visitati a cui spesso il viaggiatore si abbandona quasi non opponendo resistenza né pre-

³⁹ Il pittore Étienne-Jean Delécluze, autore di ricordi di viaggio editi poi significativamente col titolo di *Impressions romaines* era stato compagno di viaggio di Stendhal nel suo soggiorno romano alla fine del 1823 e lo Stendhal delle *Passaggiate romane*, come si vedrà più avanti, è un innegabile punto di riferimento per le impressioni malpichiane. Cfr. E.-J. DELECLUZE, *Carnet de route d'Italie (1823-24). Impressions romaines*, testo inedito a cura di R. Baschet, Paris, Boivin, 1942.

⁴⁰ C. MALPICA, *La Basilicata. Impressioni di Cesare Malpica*, Napoli, 1847, 9

organizzando la visita, permettendo di conoscere e di mettersi in relazione con l'ambiente esterno attraverso uno sguardo in totale soggettiva e di scrivere del viaggio mediante la ricerca di un codice espressivo che riduca alla parola quella dimensione visiva.

Nel primo dei suoi resoconti romani, *Venti giorni in Roma*, pubblicato nel 1843, Malpica aveva spiegato questo modus operandi: un libro di impressioni doveva contenere «ritratti e non ragionamenti, immagini e non dissertazioni» e doveva essere frutto «della fantasia infiammata e del cuore commosso, anziché della fredda ragione». Di fronte alle bellezze naturali di un Sud Italia ancora *naive*, quasi sconosciuto agli stessi non ancora italiani, oppure dinanzi alla grandezza della Roma imperiale e poi cristiano-cattolica, insomma, «l'uomo immaginoso non è padrone di sé – egli s'abbandona alla corrente che lo trascina, come il fucellino al fiume impetuoso che lo porta – allora le sue parole usciranno non dalla testa ma dal cuore; usciranno come la lava d'un vulcano – senza freno, senza legge, e precipitose». ⁴¹

Il vero centro aggregatore del materiale dell'opera, dunque, divengono le reazioni soggettive dell'autore di fronte ai luoghi e alle persone, mentre la funzione didascalica viene assorbita all'interno dell'apparente casualità aggregativa delle 'impressioni': l'itinerario-giornata si rifrange così in una miriade di frammenti costituiti dalle 'impressioni' del visitatore che finiscono col costituire i veri nuclei narrativi, il supporto della struttura portante dell'organizzazione testuale.

Questo metodo porta poi con sé una serie di conseguenze, sia strettamente testuali che, direi, ideologiche, che agiscono come un metaforico grimaldello sul paradigma odeporico anche italiano di matrice settecentesca ⁴² – si pensi alla relazione scientifica di Spallanzani o a quella 'geologica' di Brocchi o ancora al *Viaggio mineralogico nelle Alpi Occidentali* di Vitaliano Donati, sparuti esempi di una più imponente bibliografia odeporica di stampo prettamente scientifico – ponendolo in linea con antecedenti stranieri, i più evidenti dei quali, anche per la conoscenza diretta del francese ⁴³ da parte di Malpica (la moglie, Annunziata Cottin, era di origini francesi), sono Chateaubriand e lo Stendhal delle *Promenades dans Rome*. ⁴⁴ Il resoconto, come accennato, non è più lineare, non segue scansioni 'razionali' e predefinite, dimentica la scansione di stampo spaziale riconducibile all'itinerario e quella temporale tipica del diario, ma sfrutta un diverso principio aggregativo abbandonandosi al flusso e trasformandosi in una sorta di emotivo e divagante vagabondaggio, con itinerari e tempi stabiliti solo dal fluire dell'interrelazione emotiva fra visitatore e luoghi visitati. La narrazione ne è ovviamente e consequenzialmente influenzata, rifrangendosi in capitoli e sottocapitoli di diverso spessore e lunghezza, divenendo racconto per frammenti, in cui il racconto e la descrizione si accompagnano a un dialogo serrato con il lettore, al quale spesso l'autore si rivolge in forma allocutoria e introietta citazioni e riferimenti, stralci di poesie proprie o altrui, aneddotica e descrizione. ⁴⁵ Ma soprattutto si

⁴¹ C. MALPICA, *Venti giorni in Roma. Impressioni di Cesare Malpica*, a cura di Stefano Pifferi, Manziana, Vecchiarelli, 2005, 5.

⁴² «Sin dall'inizio del Settecento non mancano esempi di interrogazioni a se stessi da parte dei viaggiatori, ma è verso la fine del secolo che la riflessione si concentra sulla facoltà dell'immaginazione, prima di tematizzare – a Ottocento inoltrato – le dinamiche della percezione» evidenzia Clerici riassumendo, partendo dalla testualità, il grosso snodo dell'odeporica tra Settecento e Ottocento. CLERICI, *Introduzione*, XLVI.

⁴³ «Malpica fut le premier prosélyte de la littérature étrangère», come scriveva in merito Pierre Ulloa pochi anni dopo la morte. P. ULLOA, *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du royaume de Naples*, Genève, Cherbuliez, 1859, II, 126.

⁴⁴ Binni definisce le *Promenades* come frutto dell'unione di «autobiografia, acquisizioni culturali, aneddoti, notizie storiche»; e proprio nel senso di quella unione 'à la Stendhal' è da ricercarsi una consonanza dello scritto malpichiano. L. BINNI, *Introduzione a STENDHAL, Passeggiate romane*, Milano, Garzanti, 2004, XVII.

⁴⁵ Come ha giustamente osservato Brigitte Urbani, Malpica aveva il gusto per la citazione e per l'intertestualità: «Dernière caractéristique dans l'élaboration du récit, vrai jeu intellectuel pour celui qui lit: la très

accompagnano alla registrazione quasi in presa diretta del microsegmento di esperienza, all'aneddoto spesso ma non sempre comico, al dialogo non solo fra autore e lettore ma anche fra autore e personaggi incontrati o fra questi fra di loro, alla lettera personale rivolta a una persona a volte indicata a volte anonima, alla lirica soprattutto propria ma talora anche di altri. Ne deriva l'uso di una pluralità di registri stilistici, che vanno dal comico al solenne e al tragico; fatto questo che comporta anche il ricorso a una diversa struttura compositiva, una particolare riorganizzazione del materiale, che sfrutta non un'innovazione di fondo ma piuttosto l'ipertrofia dell'esistente e che rifiuta, o meglio, fonde in maniera organica il diario con l'itinerario, attingendo ora alla forma del primo, ora a quella del secondo privandole però dell'attitudine neutramente informativa e della narrazione puramente descrittiva per farne un flusso magmatico in soggettiva e senza soluzione di continuità.

Questa frantumazione della resa scrittoria dell'esperienza del viaggio è però non un vezzo casuale di un autodidatta spesso sopra le righe, in quanto si accompagna a una riflessione diremmo teorica sul viaggiare e, di seguito, sulla resa dell'esperienza vissuta in forma narrativa che è anticipatoria di certe dinamiche e anche, per certi versi, sorprendente vista la formazione e anche la marginalità dell'autore. Ci sono in Malpica una serie di indicazioni che ci dicono di una consapevolezza evidente della trasformazione in atto nel viaggiare materialmente, in quanto prossimo alla svolta della automazione con l'avvento del treno, prima, e dell'automobile, poi; e ideologicamente, in quanto è sulla via della trasformazione in turismo di massa, con tutto ciò che questo può significare anche per la scrittura di viaggio. Molto interessanti e innovative sono alcune questioni affrontate da Malpica, come, ad esempio, quando si concentra sul tempo, grande nemico del viaggiatore, che fa perdere di vista, in un accumulo di visite e visioni approcciate in modalità quasi autoreferenzialmente turistiche (ante-litteram, come detto), l'essenza del luogo visitato:

Per esempio trovate: *Roma in sette giorni!* Or sette giornate non bastano neanche a osservare la piazza di S. Pietro, e 'l mio signore innominato vuol farmi ingojare in sette giorni le grandezze accumulate in venticinque e più secoli! Venticinque e più secoli in 168 ore! Quindi queste sette giornate si riducono ad una lista di nomi, ad un indice di oggetti, ad una corsa fatta volando a traverso di tante cose svariate, ad uno scheletro sparuto, in cui non vedi che le nude ossa principali.⁴⁶

Oppure quando riflette sull'innovativo atteggiamento da 'turista di scoperta'.⁴⁷ Costretto dalla relativa brevità dei suoi viaggi, per lo meno per gli standard dei 'grand tourists' dell'epoca, Malpica è teoricamente vicino ai turisti moderni ma se ne distacca completamente grazie a un atteggiamento mentale che gli consente di scegliere strade diverse da quelle battute dai viaggiatori, di immergersi nei ritmi e nella cultura dei luoghi visitati, di porsi in un atteggiamento empatico verso di essi⁴⁸ grazie

riche intertextualité littéraire. Admirateur de Dante et du Tasse (des pages vibrantes sont consacrées aux lieux «tassiani»), Malpica non seulement cite fréquemment mais encore mêle sans cesse le récit de citations sans guillemets, détournées ou non, et de tournures empruntées aux deux poètes. Dante en particulier finit par nourrir l'itinéraire du pèlerin qui, lui aussi, comme son illustre prédécesseur, s'est élevé jusqu'aux étoiles» (B. URBANI, *Venti giorni in Roma*, «Italies», 10, [2006], 428).

⁴⁶ MALPICA, *Venti giorni...*, 8 ss.

⁴⁷ Per il significato di questa espressione cfr. G. CORNA PELLEGRINI, *Viaggio di ieri, viaggio di oggi*, in AA.VV., *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, Torino, Touring Club Italiano, 1987, 259 (ma vedi pp. 255 ss.).

⁴⁸ V. DE CAPRIO, *Giuseppe Acerbi a Roma. Diario di un viaggiatore diventato turista*, in V. DE CAPRIO-G. PLATANIA *Il viaggio in testi inediti o rari*, a cura di F. Roscetti, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1998, 28 ss.

principalmente a una preparazione precedente il viaggio che gli consenta di non «giungervi o partirne come vi giungono e ne partono bauli». ⁴⁹

Insomma, anche lontano dai riconosciuti centri della produzione culturale e letteraria dell'Italia della Restaurazione, si assiste a elaborazioni teorico-pratiche di primaria importanza. Anzi, è interessante notare come spesso siano gli 'irregolari' o i 'minori' coloro i quali, spesso, apportano gli slanci in avanti più evidenti. Nel caso specifico con l'idea di un resoconto di viaggio magmatico, totalizzante, stratificato e multiprospettico (esattamente com'è l'esperienza viatoria in sé) che si porta in dote l'odeporica 'impressionista' di un minore come Cesare Malpica.

⁴⁹ «Chi si dispone al viaggio di Roma ha assoluto bisogno di conoscerne la storia, se pur non vuol giungervi o partirne come vi giungono e ne partono bauli. Ma per trarne che cosa? Forse la conoscenza de' monumenti? Non già; sì bene quella de' fatti del popolo che quei monumenti alzava» (MALPICA, *Venti giorni...*, 7).