

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 2 / Issue no. 2

Dicembre 2010 / December 2010

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 2) / External referees (issue no. 2)***

Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Carol Bolton (Loughborough University)

Roberto Campari (Università di Parma)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Franca Varallo (Università di Torino)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 3-25
- Quotation, Paratext and Romantic Orientalism: Robert Southey's "The Curse of Kehama" (1810)*  
OURANIA CHATSIU (Swansea University) 27-50
- Nel segno di Polifilo*  
VANJA STRUKELJ (Università di Parma) 51-93
- Chacun sa citation*  
MICHELE GUERRA (Università di Parma) 95-118

### MATERIALI / MATERIALS

- La citazione biblica come esegesi del testo: "Paradiso", XIV, 85-96*  
MATTEO LEONARDI (Liceo Classico "Don Bosco", Borgomanero) 121-136
- Ombre di ombre. Wilde cita Balzac. II*  
SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d'Architecture, Paris) 137-147
- Tre citazioni: Corazzini, Sbarbaro, Montale*  
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI (Università di Torino) 149-165
- L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 167-183

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, études réunies par Pierre Tourbet et Pierre Moret, Madrid, Casa de Velazquez, 2009  
DIANA BERRUEZO 187-194
- [recensione – review] Sandra Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009  
ALESSANDRO MARIGNANI 195-203





GIOVANNI RONCHINI

**L'INGANNO DELLA MONADE PERFETTA.  
AUTOREFERENZIALITÀ E INTERTESTUALITÀ  
IN LUIGI MALERBA. I\***

*1. Reticenze e depistaggi: una questione di (in)verosimiglianza*

In una lettera inviata da Flaubert al fratello nel dicembre del 1849, l'autore di *Madame Bovary* descrive una curiosa strategia di intrigante falso pudore messa in opera dalle donne del Cairo alla vista di un uomo: “Quando delle donne ti vedono arrivare” – scrive Flaubert – “prendono i loro vestiti e se li portano sulla faccia, e per nascondersi il viso scoprono quello che è convenuto chiamare seno [...]”<sup>1</sup>. Ammesso che un tale paragone sia lecito, le soluzioni utilizzate da Malerba nei confronti del materiale letterario impiegato nei suoi lavori paiono del tutto simili alle astuzie delle donne egiziane: Malerba

---

\* La seconda parte del saggio verrà pubblicata nel fascicolo n. 3 della rivista (giugno 2011).

<sup>1</sup> G. Flaubert, *L'educazione orientale. Lettere (1849-1851)*, traduzione di E. Baggi Regard, Milano, Serra e Riva Editori, 1982, p. 51. La lettera, spedita dal Cairo, è datata 15 dicembre 1849. Questo passo di Flaubert, però, viene citato anche dallo stesso Malerba in *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, p. 33.

sembra volerlo celare, ma, proprio in conseguenza delle strategie mimetiche adoperate, scopre le trame dei suoi prestiti con tale intelligenza e arguzia da riuscire a coinvolgere ancor più il lettore in un complice gioco di rimandi. È forse anche per questo motivo che, tra i nodi critici che aggrovigliano la sua produzione e che ancora non sono stati sciolti, quello delle fonti rimane uno dei più ‘ingarbugliati’ e affascinanti.

Nel corso della sua lunga carriera, infatti, egli ha ridotto al minimo le ammissioni relative ai modelli. Stando alle sue dichiarazioni per così dire ufficiali, Malerba ha tratteggiato una costellazione di possibili punti di riferimento a un tempo assai esile e generale, e proprio per questo un po’ sospetta. In più di un’occasione si è infatti limitato a segnalare “Italo Svevo, Robert Musil e Buster Keaton”, completando una tale affermazione con la necessaria precisazione che la sua somiglianza a Keaton sarebbe giustificata dal fatto che “mentre ogni scrittore cerca di dare un senso alla realtà, Keaton è così disperato che finisce per rendere totalmente insensata anche la realtà che appare come la più ovvia”.<sup>2</sup> In realtà, di fronte a indagini più approfondite, la reticenza dell’autore si è poi almeno in parte attenuata, e insieme a Svevo e Musil Malerba ha in qualche caso inserito nel suo canone personale anche Kafka, il *Don Chisciotte* di Cervantes, il *Gargantua* di Rabelais e “il libro dei libri dove c’è la saggezza e la follia, l’amore e la crudeltà di tutta la nostra civiltà”,<sup>3</sup> la Bibbia; in altre circostanze ha poi ammesso di prediligere la linea espressionista e votata al molteplice che segnerebbe un percorso coerente

---

<sup>2</sup> Intervista rilasciata a Paola Gaglianone e pubblicata in P. Gaglianone e A. Enrico, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della Finzione*, Roma, Omicron, 1998, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni 2008, p. 44. Il nome di Buster Keaton in realtà era stato fatto dall’autore assai precocemente. Già nei primi anni Settanta, a Mario Lunetta che avanzava ipotesi illustri (Flaubert, Joyce e Beckett), Malerba rispondeva: “Fra tante divine eminenze, perché non vedo il mio amico Buster Keaton?” (intervista a cura di M. Lunetta, *Un protagonista fra due gambe*, in “Aut”, II, 15-21 luglio 1973, pp. 21-23).

<sup>3</sup> P. Gaglianone e A. Enrico, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della Finzione*, cit., p. 44.

all'interno della nostra storia letteraria (quel percorso, insomma, che costeggiando la scia della celebre 'funzione Gadda' continiana, parte da Dante e "attraversa tutta la novellistica da Boccaccio fino a Bandello, su su fino a Giordano Bruno, Ariosto, Vico, fino a Dossi, Svevo, Gadda");<sup>4</sup> o di ammirare la narrativa labirintica di Jorge Luis Borges, e in particolare la sua "ironia astratta, che non ha come obiettivo la realtà quotidiana, ma una realtà metafisica composta di idee e di numeri".<sup>5</sup> Come si vede, si tratta di ammissioni generiche e dunque poco significative, valide, oltre che per Malerba, anche per un consistente numero di narratori novecenteschi del nostro Paese.

L'esiguità delle fonti da cui Malerba avrebbe tratto, ovvero la cortina di fumo che le ha sempre occultate, è un luogo comune alimentato in parte dallo stesso autore e in parte dalla critica, attenta più a smontare i meccanismi dei suoi romanzi che a interrogarsi sul tessuto intertestuale degli stessi. Ciò è avvenuto soprattutto per due ragioni. Chi ha inserito Malerba all'interno del postmodernismo italiano ha forse riconosciuto nel suo rapporto con la citazione la prassi tipica dell'intertestualità postmoderna, definita da Barthes un "campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente localizzabile, di citazioni inconscie o automatiche, date senza virgolette",<sup>6</sup> e ha dunque ritenuto poco rilevante rintracciare precisi riferimenti testuali; chi, invece, ha sottolineato maggiormente il suo rapporto con la neoavanguardia, una volta menzionati i protagonisti di quella stagione (Manganelli, Arbasino, Carlo Villa, Eco, Sanguineti e Germano Lombardi), ha pensato di aver così

---

<sup>4</sup> Intervista rilasciata a Monica Gemelli e Felice Piemontese, *L'invenzione della realtà*, Napoli, Guida, 1994, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 68.

<sup>5</sup> Intervista rilasciata a R. Capozzi, *Incontro con Malerba*, in "Rivista di studi italiani", XXVIII, 2000, 1, pp. 145-155, in particolare p. 147

<sup>6</sup> R. Barthes, *Théorie du texte*, trad. it. di S. Volpe *Teoria del testo*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, Torino, Einaudi, 1998, p. 235.

assolto lo scomodo compito di indicare una mappa di possibili modelli, avendo dato per sottinteso che le fascinazioni della letteratura come menzogna e dell'eteronomia dell'arte, valendo in generale per tutti questi autori, valessero indistintamente anche per ognuno di essi. Sebbene per un verso questo riflesso sillogistico abbia un fondamento di verità e finisca per non essere molto lontano dal vero, almeno nelle conclusioni, per un altro esso non può essere considerato esauriente: non è possibile, insomma, accontentarsi di avanzare i nomi di alcuni numi tutelari della sperimentazione europea del secolo ventesimo (Marcel Aymé, Ionesco, Joyce, Beckett, Queneau e, a ritroso, Sterne) senza indicarne il lascito preciso e verificabile. Così, anche i critici più assidui e attenti che si sono occupati dello scrittore emiliano hanno perlopiù preferito insistere sul carattere originale della sua opera o limitarsi a riconoscerne qualche possibile 'suggestione'. Angelo Guglielmi, ad esempio, in più di un'occasione ha ribadito come "nel panorama della narrativa italiana degli ultimi sessant'anni Luigi Malerba occupi una posizione singolare, forse è addirittura un *unicum*";<sup>7</sup> Walter Pedullà ha richiamato *Bouvard e Pecuchet* per evidenziare la cultura superficialmente enciclopedica di Giuseppe detto Giuseppe, o la fantasia surreale di Zavattini in merito al *Protagonista*;<sup>8</sup> di "risvolti zavattiniani", sebbene in relazione alla *Scoperta dell'alfabeto*, ha parlato anche Paolo Mauri nel suo "Castoro", e di un vero e proprio magistero

---

<sup>7</sup> A. Guglielmi, *La severità dello scienziato e la fatuità del clown*, in "Il Caffè letterario", VIII, 2008, 43, p. 55. Nello stesso pezzo, tuttavia, il critico fa i nomi di Calvino, Manganelli e Celati come possibili ideali compagni di viaggio di Malerba. Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca anche Giuseppe Marchetti, il quale parla di "una ferita, uno scavo profondo" operato da Malerba all'interno della narrativa italiana dell'immediato dopoguerra, e ancora di opere che "sembrano sempre più distaccarsi dalla natura della narrativa corrente di quel periodo" (G. Marchetti, *I fatti e le maschere*, in "Paragone", LIX, 2008, 78-80, pp. 165-175, in particolare p. 166 e p. 170).

<sup>8</sup> W. Pedullà, *Luigi Malerba*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XV: *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Motta, 2004, pp. 289-304, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, numero monografico di "L'Illuminista", a cura di W. Pedullà e F. Muzzioli, VI, 2006, 17-18, pp. 93-110.



dell'autore di *Parliamo tanto di me* – che accomunerebbe Malerba a Tonino Guerra e a Paolo Volponi – ha fatto menzione Cesare Garboli;<sup>9</sup> Enzo Golino ha suggerito il nome di Céline, “il Céline di *Voyage au bout de la nuit*, dove il viandante e giramondo Ferdinand Bardamu si presenta come una monade deambulante faticosamente inserita nel quadro della circostanza”,<sup>10</sup> esattamente come il *clochard* di *Salto mortale*; Romano Luperini, recensendo *Testa d'argento*, ha giustamente insistito sulle differenze tra Malerba e Pirandello, laddove, però, l'autore siciliano – peraltro direttamente chiamato in causa in una novella della raccolta – è il necessario elemento di confronto;<sup>11</sup> Silvana Cirillo ha inserito Malerba nella vasta categoria del Surrealismo, insieme ad altri *umoristi, balordi e sognatori* (ancora Zavattini, ma anche Alvaro, Delfini, Landolfi, la Ortese e Savinio);<sup>12</sup> mentre Baldacci, parlando del *Fuoco greco*, ha segnalato gli evidenti rimandi a Calvino, Borges ed Eco.<sup>13</sup> Solo recentemente sono state individuate affinità e convergenze più sostanziali, ad esempio tra Malerba e Svevo o tra il comico malerbiano e quello di Gianni Celati.<sup>14</sup>

Limitandosi ad indicare le suggestioni che avrebbero influito sull'autore si compilerebbe un elenco tendente all'infinito, dal momento che vi si potrebbero inserire non soltanto numerosi nomi di scrittori della storia

---

<sup>9</sup> Cfr. P. Mauri, *Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 43 e C. Garboli, *La stanza separata*, Milano, Scheiwiller, 2008<sup>2</sup>, p. 240.

<sup>10</sup> E. Golino, *Per una poetica del “Salto mortale”*, in “Mondo Operaio”, XXI, novembre 1968, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 189-201, in part. p. 191.

<sup>11</sup> R. Luperini, *Testa d'argento*, in “L'Immaginazione”, VI, 1989, 7-8, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 385-387.

<sup>12</sup> S. Cirillo, *Andate, giri a vuoto e ritorni: “Salto mortale” di Luigi Malerba*, in Ead., *Nei dintorni del surrealismo. Umoristi, balordi e sognatori*, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 111-123, ora anche in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 161-171.

<sup>13</sup> L. Baldacci, *Il fuoco bizantino*, in “L'Europeo”, aprile 1990, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 391-392.

<sup>14</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Il dialogismo come realismo: “Il serpente” di Malerba*, in “Italianistica”, XXXII, 2003, 1, pp. 29-35; G. Accardo, *La letteratura come irrisione. Le forme del comico nell'opera di Luigi Malerba*, in “Forum Italicum”, XXXIV, 2000, 1, pp. 105-120.

letteraria italiana e straniera – come in effetti è stato fatto –, ma anche di pittori, musicisti, registi, filosofi, scienziati. Elenco che, per giunta, potrebbe ampliarsi ulteriormente qualora osservassimo la parte visibile – si badi: la vera e propria punta di un *iceberg* – delle vaste e poliedriche letture dell'autore, quella che si può desumere dalle sue recensioni e dai suoi commenti.<sup>15</sup> Attraverso tale osservazione ci si può accorgere, ad esempio, di un interesse duraturo per il Medioevo, in particolare per gli aspetti relativi agli esordi delle lingue volgari e per quelli più minuti della vita quotidiana, tutto quanto, cioè, è stato assunto dalla storiografia a cominciare dalla rivoluzione dell'*École des Annales*, interesse quasi sempre alimentato per mezzo di fonti dirette (con una spiccata predilezione per le edizioni bilingui della Fondazione Lorenzo Valla): *Le storie contro i pagani* di Orosio, *Le cronache dell'anno Mille* di Rodolfo il Glabro, il *De Alchimia* di Sant'Alberto Magno,<sup>16</sup> *Le storie di Santi e di diavoli* di Gregorio Magno e, naturalmente, la *Historia Longobardorum* di Paolo Diacono e la *Cronica* di Salimbene de Adam. Fanno eccezione la monumentale *Storia dei Papi* di Ludwig von Pastor (essenziale per la stesura delle *Maschere*), la ristampa del 1931 della biografia di Federico II a cura di Ernst Kantorowicz (Berlino, Bondi), la ben più recente *Estetica medioevale dell'eros, della mensa e della città* di Francesco Eiximenis (a cura di Gabriella Zanoletti, Milano, Jaka Book, 1986), e *Il lavoro dei contadini* di Paul Scheuermeier (nell'edizione Longanesi del 1983), così affine alle ricerche linguistiche sull'universo rurale dell'appennino parmense a cui lo scrittore si

---

<sup>15</sup> Il primo, esemplificativo spoglio qui condotto parte principalmente (ma non solo) da L. Malerba, *Diario delle delusioni*, cit.

<sup>16</sup> L'argomento dell'alchimia e più in generale delle pratiche al confine tra la magia, la scienza e le arti divinatorie pare essere particolarmente caro a Malerba, il quale, tra le sue letture, cita, oltre all'*Apologia* di Apuleio e ai *Saturnali* di Macrobio, anche il testo di Georg Luck *Arcana mundi. Magia e occulto nel mondo greco e romano* (Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1997; il secondo volume, di cui però Malerba non parla direttamente, dedicato alla divinazione, all'astrologia e all'alchimia, uscirà in Italia appena due anni dopo, nel 1999).

era dedicato alla fine degli anni Settanta. Si possono rintracciare, ancora, alcune opere interessanti per la loro *extravaganza* rispetto a canoni più consolidati, e proprio per questo utili per comprendere i prototipi dei meccanismi narrativi più ricorrenti in Malerba: si pensi, ad esempio, al *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino, riletto nell'edizione curata da Mauro Cursietti (Roma-Padova, Antenore, 2005), in cui ricompare la ricerca del padre come *quest* principale nello sviluppo delle evoluzioni narrative; o al *Brancaleone* di Latrobio a cura di Renzo Bragantini (Roma, Salerno, 1998), nel quale Malerba poteva riconoscere lo sguardo sbilenco, non ortodosso, straniante del protagonista (un asino apuleiano) sulle cose del mondo; o, infine, *Le favole e il Bestiario* di Leonardo da Vinci (a cura di Augusto Marinoni, Milano, Tea, 1988) e *L'improvvisatore* di Hans Christian Andersen, opere dove, ancora una volta, egli riusciva a verificare quanto "la natura è già di per sé sufficientemente meravigliosa per non doverla truccare con deformazioni mostruose o imprese stupefacenti".<sup>17</sup> La medesima osservazione, infine, ci permette di ricostruire almeno una porzione del materiale utilizzato da Malerba per la stesura del *Fuoco greco: La storia segreta* di Procopio di Cesarea, *Gli imperatori di Bisanzio* dello storico dell'XI secolo Michele Psello, *Grandezza e catastrofi di Bisanzio* di Niceta Coniata, *Le cose della guerra*, di un anonimo del IV secolo (tutti editi dalla Fondazione Lorenzo Valla), i tre testi di Liutprando da Cremona curati da Alessandro Cutolo (Bompiani, 1945), *La restituzione*, *La gente di Ottone* e soprattutto *La relazione di un'ambasceria a Costantinopoli*, in cui si legge dei costumi e delle abitudini della corte di Bisanzio sotto Niceforo Foca, il volume antologico *Bisanzio nella sua letteratura* (Garzanti, 1984), *Il libro delle cerimonie* di Costantino VII<sup>18</sup> e *La*

---

<sup>17</sup> L. Malerba, *Diario delle delusioni*, cit., p. 123.

<sup>18</sup> Di questa opera, che Malerba cita come una delle fonti principali, la vera e propria scaturigine del suo interesse per Bisanzio, le edizioni più recenti sono quella francese del 1967 (Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, texte établi et

*caduta di Costantinopoli* di Agostino Pertusi (Fondazione Lorenzo Valla, 1976).<sup>19</sup>

Uno spoglio sistematico della biblioteca dell'autore, oltre a testimoniare la permanenza di alcuni appassionati interessi (il Medioevo, la Cina, Bisanzio, la cultura contadina) e la curiosità verso quei testi nei quali vedeva rispecchiate alcune delle sue scelte tematiche e formali, probabilmente confermerebbe quanto si viene delineando da questa prima, parziale e sommaria ricostruzione, cioè che Malerba, convinto della fragilità del confine di demarcazione tra vero e verosimile, o meglio, certo che spesso il vero appare inverosimile agli occhi, nella costruzione delle proprie trame si sia servito perlopiù di *documenti* che contribuissero a rendere verosimili le vicende narrate, per soffocare subito dopo tale verosimiglianza tra le spire della *fiction*, confondendone le ragioni e gli effetti.

## 2. Strategie: l'intertestualità di superstrato

Per smontare l'intricato meccanismo intertestuale di Malerba, però, occorre prendere in considerazione qualche altro elemento; primo fra tutti quello che si potrebbe chiamare l'«intertestualità di superstrato», cioè le

---

traduit par A. Vogt, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1967) e quella italiana del 1993, quindi successiva alla pubblicazione del *Fuoco greco* (Costantino Porfirogenito, Ibn Rosteh e Liutprando di Cremona, *Il libro delle cerimonie*, a cura di M. Panascia, Palermo, Sellerio, 1993).

<sup>19</sup> Diventato un esperto della storia dell'Impero bizantino, Malerba, anche dopo la pubblicazione del *Fuoco greco* (Milano, Mondadori, 1990), ha poi continuato ad occuparsi di Costantinopoli e delle sue vicende. Tra i testi che lo hanno interessato e di cui ha scritto figurano anche *La biblioteca* di Fozio, menzionata direttamente anche nelle *Pietre volanti* (edita, non integralmente, da Adelphi nel 1992 e quindi consultata dall'autore in un'altra versione, probabilmente quella completa letteraria, uscita in nove volumi tra il 1959 e 1991), *I santi folli di Bisanzio*, a cura di P. Cesaretti, introduzione di L. Ryden, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1990, *Il romanzo bizantino del XII secolo*, a cura di F. Conca, Torino, Utet, 1994, *La satira bizantina dei secoli XI-XV*, a cura di R. Romano, Torino, Utet, 1999 e S. Runciman, *Gli ultimi giorni di Costantinopoli*, trad. it. di M. L. Rotondi De Luigi, Milano, Piemme, 1997.

citazioni esibite e perfettamente riconoscibili (differente da un'altra tipologia di intertestualità – che dunque chiameremmo di sostrato – nella quale i rimandi alle opere altrui non sono letterali, bensì nascosti e dissimulati). Questa intertestualità di superstrato può essere riassunta e descritta facendo ricorso a tre categorie o modi differenti di citazione spesso impiegati dall'autore: l'autocitazione, la citazione eterotestuale e la riscrittura parodistica (e, in particolar modo, come ha precisato Muzzioli servendosi correttamente delle distinzioni genettiane, il “travestimento burlesco”).<sup>20</sup>

Da un'analisi che si accontentasse del dato quantitativo, risulterebbe evidente che il maggior numero di prestiti compiuti dall'autore si riferisce ai propri lavori: se ne potrebbe dunque dedurre che l'intertestualità riscontrabile negli stessi sia soprattutto autoriferita. Di testo in testo Malerba ripete con esattezza parte del proprio lessico, alcuni temi, alcune immagini ben precise, alcune scene, il carattere, il linguaggio e le ossessioni dei propri protagonisti, così che gli elementi ricorrenti risultano facilmente isolabili: il tema del volo, ad esempio, inaugurato nel *Serpente*, si ripete in quasi tutte le opere successive; quello del sogno, inteso in un'accezione in un certo senso antifreudiana e allegorica, è trasversale a tutti i testi dell'autore e diventa anche l'oggetto unico del *Diario di un sognatore*; allo stesso modo è trasversale l'idea che la realtà e gli uomini 'svaporino' – come amano dire i protagonisti del *Serpente* e di *Salto mortale* – per diventare *fantasmi* (termine frequente che entra anche nel titolo dell'ultimo romanzo di Malerba, appunto *Fantasmi romani*), confondendo i piani del vero e del verosimile nella convinzione che l'immaginario sia parte integrante della realtà; così, la diffidenza nei confronti del linguaggio e delle parole, strumenti spesso adoperati per ingannare e mascherare il reale, oltre a essere uno dei temi principali dei primi testi teatrali di Malerba (*Babele*) e delle

---

<sup>20</sup> Cfr. F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Il Bagatto libri, 1988, p. 131.

prime opere narrative (dalla *Scoperta dell'alfabeto* almeno fino a *Salto mortale*), la si ritrova anche nel *Pianeta azzurro*, in buona parte della novellistica (in particolar modo in *Ti saluto filosofia* e in *Testa d'argento*) e in testi per certi aspetti più 'stravaganti', come *Il fuoco greco* o *Le maschere*; la stupefatta e rassegnata constatazione che il mondo si ripeta e che tutto sia governato da inspiegabili e misteriose simmetrie da un lato regge la struttura di *Salto mortale* e da un altro lato è uno dei temi portanti del *Pianeta azzurro*, delle *Pietre volanti*, della *Superficie di Eliane* o del *Circolo di Granada*; o, infine, il connubio tra sesso e fame, così preponderante nel *Pataffio*, è rintracciabile fin dal *Serpente* e anche lungo parte della novellistica e in un certo senso pure nel *Fuoco greco* e nelle *Maschere*.<sup>21</sup> Le somiglianze e le ripetizioni riguardano anche i personaggi: il protagonista rimane sempre lo stesso, fatta eccezione per alcune lievi differenze, nel *Serpente*, in *Salto mortale*, nel *Protagonista*, nel *Pianeta azzurro* e nelle *Pietre volanti*, così che "non è difficile accettare un gioco di soggetti che scrivono l'uno accanto l'altro con vicendevoli imprestiti, e magari alla fine si ricompongono in un unico 'fantasma'".<sup>22</sup> Questa prima persona nevrotica, scissa, schizofrenica, metanarrativa e del tutto inattendibile<sup>23</sup> – ma di un'inattendibilità ben più radicale e sovversiva di quella a suo tempo teorizzata da Wayne Booth –<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> In proposito si veda soprattutto G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura 'carnalista'*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>22</sup> F. Muzzioli, *Introduzione* a L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, p. 14 (prima edizione dell'opera Milano, Bompiani, 1966). Tra l'altro, le caratteristiche di questo personaggio sono già perfettamente descritte da Maria Corti in un saggio della fine degli anni Ottanta, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, in "Autografo", V, 1988, 13, pp. 3-21.

<sup>23</sup> Sempre Muzzioli ha parlato di "una voce che vuol far credere qualcosa", alludendo ad un tempo al carattere mendace di questa stessa voce e alla ripetizione, smascherata, palese, del più ovvio ruolo del romanziere, colui, appunto, che "vuol far credere qualcosa" (cfr. *Introduzione* a L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 10).

<sup>24</sup> Cfr. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, trad. it. a cura di A. Poli e E. Zoratti, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

mantiene inalterati gli stessi tic linguistici, lo stesso orizzonte culturale, le stesse ossessioni e gli stessi interessi (la sensazione di sentirsi assediato da una voce che assomiglia alla propria con la quale instaura un dialogo fittissimo, l'avvertimento di una specie di rumore di fondo simile a un continuo ronzare, la strana attenzione nei confronti dei pipistrelli, il ribrezzo per i vermi, una più o meno marcata misantropia, gli interrogativi intorno all'anima, una vasta ma superficiale cultura enciclopedica, la competenza in materia di massoneria, eccetera): quando, nel *Pianeta azzurro*, l'ingegnere Demetrio – vittima di un complesso processo di sdoppiamento – inizia a dialogare con una voce interna a sé (“Chi mi dà questi suggerimenti? Chi mi parla nelle orecchie?” o ancora: “Ho appoggiato la testa all'indietro, ma i sassi mi graffiavano il cuoio capelluto. E adesso chi ha nominato il cuoio capelluto? Chi lo ha chiamato così?”)<sup>25</sup> e avverte un'inquietante sovrapposizione di suoni, una sorta di indistinto rumore di fondo (“Sento altre voci confuse, frasi smozzicate, musichette. Anche qualche risata. Il mio interno produce suoni in continuazione e devo fare una gran fatica per decifrarli”),<sup>26</sup> non possiamo fare a meno di pensare a Giuseppe detto Giuseppe di *Salto mortale* (“Me lo sogno o lo senti anche tu? Questo ronzio questo ronzare. Da dove viene? Dal Cielo, dalla Terra? Stai calmo non è niente”)<sup>27</sup> e al suo vorticoso dialogo interiore. Tra un romanzo e l'altro si possono rintracciare, inoltre, anche alcune scene identiche o simili: l'esilarante e antierotico *streep* che leggiamo nel *Serpente* (“Io mi levai la giacca, Miriam la collana. Io il golf, Miriam una scarpa. Io la camicia, Miriam il golf. Io l'altra scarpa, Miriam la gonna, e così rimase in

---

<sup>25</sup> L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, Milano, Mondadori, 2006, p. 135 e p. 205 (prima edizione Milano, Garzanti, 1986).

<sup>26</sup> Ivi, p. 379.

<sup>27</sup> Id., *Salto mortale*, Milano, Mondadori, 2002, p. 1 (prima edizione Milano, Bompiani, 1968). Cfr. Id., *Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 162-163: “Pare che il buio non è mai totale e anche il silenzio, ha un suo rumore lieve, il ronzio del tempo che passa come un calabrone da lontano. Altri dicono che assomiglia al rumore della neve che si scioglie al sole su un prato”.

sottoveste. Io tutte e due le calze, Miriam tutte e due le calze [...]. Finalmente eravamo nudi tutti e due come due vermi”)<sup>28</sup> è citato ironicamente nel *Pianeta azzurro* (“Ma guarda questa ragazza, mi dicevo, che disinvoltura e che allegria così spogliarsi davanti a uno sconosciuto. Io non so mai da dove cominciare. Prima le scarpe? Oppure la camicia? Le calze? I pantaloni?”);<sup>29</sup> la richiesta formulata da parte di uno scettico rappresentante delle forze dell’ordine nei confronti del protagonista affinché questi compili un quaderno per meglio raccogliere informazioni e ricordi della vicenda poco chiara nella quale è coinvolto è anch’essa presente nel *Serpente* e nel *Pianeta azzurro*;<sup>30</sup> la preoccupazione che le grida delle amanti del protagonista emesse durante l’amplesso possano disturbare i vicini è una curiosa annotazione che ritroviamo sia nel *Serpente* sia nel *Protagonista*; o, ancora, la particolare predisposizione a leggere nel pensiero del proprio interlocutore è un espediente di cui si farà largo uso tanto nel *Pianeta azzurro* quanto nel *Fuoco greco*; l’ossessione, presente in *Salto mortale*, che in mezzo a noi, nei luoghi pubblici, nascosti anonimamente tra le gente ci siano dei feroci assassini torna anche nel *Pianeta azzurro*;<sup>31</sup> e in *Fantasma romani*, l’ultimo romanzo di Malerba, si condensa una serie numerosa di microcitazioni dal *Serpente*, dal *Diario di un sognatore*, dal *Pianeta azzurro* e da *Itaca per sempre* (da cui, per giunta, Malerba riprende la tecnica del ‘monologo esteriore’, “tecnica già stata adottata qualche anno fa” – commenta a un certo punto Clarissa, la protagonista femminile del racconto – “da uno scrittore italiano che ha riscritto in quel modo con successo l’incontro di Penelope e Ulisse dopo il ritorno a Itaca dell’eroe omerico”).<sup>32</sup> Si potrebbe continuare a lungo e stilare un fitto

<sup>28</sup> Id., *Il serpente*, cit., p. 65.

<sup>29</sup> Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 96.

<sup>30</sup> Cfr. Id., *Il serpente*, cit., pp. 187 e ss. e Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 266 e p. 302.

<sup>31</sup> Cfr. Id., *Salto mortale*, cit., p. 51 e Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 376.

<sup>32</sup> Id., *Fantasma romani*, Milano, Mondadori, 2006, p. 136. Su questo romanzo e sui suoi rapporti con le altre opere di Malerba si rimanda a R. Capozzi, *Luigi Malerba*.



elenco di prestiti e di ripetizioni: in ogni caso si dovrebbe concludere constatando come Malerba abbia attinto di volta in volta dal proprio capace serbatoio personale e abbia circoscritto la gamma di scelte disponibili impiegando tale gamma in maniera per così dire ‘modulare’ e con precise finalità poetiche, facendo in modo – ed è ciò che più ci interessa – che il rimando ai suoi libri e a se stesso fosse così esplicito e inequivocabile da far pensare che “Malerba rimandasse solo a Malerba, in un circolo virtuoso che ne fa, avrebbe detto Leibinz, una monade perfetta”.<sup>33</sup>

Altra questione è invece quella relativa alle citazioni palesi estratte da volumi altrui: si tratta quasi sempre di citazioni che mostrano un’immediata intenzione scientifica o didascalica, dal momento che sono prelevate, in massima parte, da fonti “sicure”, “cioè ritenute valide comunemente e accettabili dal *consensus omnium*”,<sup>34</sup> ma che in realtà, oltre ad essere sovente inficiate dall’inattendibilità di chi le riporta, ricalcano le più consuete modalità del citazionismo postmoderno: la commistione di alta e bassa cultura garantita dalla molteplicità e dall’eterogeneità delle fonti utilizzate e la riproposizione fuori contesto di autori e del loro pensiero con effetti ironici e stranianti, così da creare veri e propri cortocircuiti di senso, “contraffazioni, spropositi, doppi sensi”.<sup>35</sup> Ancora una volta l’elenco potrebbe dilungarsi per molte pagine e ancora una volta ci limiteremo a qualche esempio: le digressioni in corsivo che separano nel *Serpente* un capitolo dall’altro, nelle quali una non meglio precisata voce narrante disquisisce con competenza e servendosi di accurati supporti manualistici intorno agli argomenti più disparati (la composizione delle pietre, le abitudini e le caratteristiche degli scarafaggi, il processo della

---

“*Fantasma romani*”: a volte la finzione domina la realtà, in “Rivista di studi italiani”, XXII, 2004, 2, pp. 228-233.

<sup>33</sup> P. Mauri, *Geografia e storia di Luigi Malerba*, in “Il Caffè illustrato”, VIII, 2008, 43, pp. 56-57, in particolare p. 57.

<sup>34</sup> F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell’immaginazione*, cit., p. 127.

<sup>35</sup> Ivi, p. 128.

diluizione, ecc.); l'ampio e disordinato uso dell'Enciclopedia Treccani e della Carta dell'Istituto Topografico Militare in *Salto mortale*; le note a piè pagina del *Protagonista*, dove l'autore (mai come in questo caso di difficile identificazione) colloca alcune citazioni con cui sembra voler conferire autorevolezza al proprio racconto in modo dissacrante e paradossale, dato che si serve di *auctoritates* (oltre ai più scontati Aretino, Niccolò Franco, Carlo Porta, anche Dante, Ariosto, Machiavelli, Leopardi, Pavese, Gadda) che certifichino, nella nostra storia letteraria, un interesse costante nel tempo per l'organo sessuale maschile; le lunghe trascrizioni operate da Demetrio, nel *Pianeta azzurro*, durante i pomeriggi trascorsi nella biblioteca di Porto Santo Stefano tratte dalla *Humanum genus* di Leone XIII, dall'*Antologia Palatina* o, in riguardo al problema dell'anima, da pagine, regolarmente citate nell'edizione utilizzata, di Plotino o di Heidegger, Cassiodoro, Averroè, De Quincey, Gandhi; e, infine, i brani rubati a Baldassarre Castiglione e ai personaggi stessi del romanzo (l'arringa del cardinale de' Medici al Conclave del 9 gennaio 1522, o la missiva di Papa Alessandro VI al cardinale Carvajal), con cui, nelle *Maschere*, un narratore 'finalmente' eterodiegetico e onnisciente correda la sua descrizione della Roma tardorinascimentale.<sup>36</sup>

Insomma, quanto più la fonte adoperata è documentale, potenzialmente rinvenibile e verificabile, e quanto più la stessa fonte è armonicamente inserita nella narrazione delle vicende – abilmente contraffatti i segni della sutura che unisce i lembi del vero e del falso –, tanto più l'effetto di *trompe l'œil* risulta efficace e sorprendente (non a caso, nel *Pianeta azzurro* sono menzionati alcuni articoli di cronaca tratti da "La Repubblica" che cessano di essere credibili solo quando, nelle ultime pagine del romanzo, questi riportano la notizia dell'omicidio di Giulio Andreotti). Il lettore è dunque scaraventato

---

<sup>36</sup> Nelle *Maschere* (Milano, Mondadori, 1995), tra l'altro, attraverso citazioni dirette, trovano collocazione alcuni testi osservati in precedenza, come quelli di Alberto Magno e di Michele Psello.

all'interno di un labirinto perfettamente congegnato, dal quale non solo è complicato uscire, ma nel quale è anche piacevole perdersi; ed è forse questa una delle cifre più intriganti dello sperimentalismo malerbiano – uno dei più carichi di ironia e meglio riusciti tra quelli sorti entro l'area del Gruppo '63 –, la creazione di finzioni così perfette da sembrare reali in virtù di un capillare collage di documenti reali che così disposti danno vita alle finzioni.

Le riscritture malerbiane, infine, ricoprono un ruolo più circoscritto e forse meno dirompente: meno numerose delle autocitazioni e delle citazioni eterotestuali, sono volte alla dissacrazione di testi, personaggi e autori di “grande riconoscibilità” e quasi abusati “nella memorizzazione scolastica”,<sup>37</sup> nel tentativo di eliminare i residui dell'aura che circonda la nozione stessa di classico e di rendere incerta la distinzione tra alta e bassa cultura e tra alta e bassa letteratura. E d'altra parte – in linea con la strategia d'assalto della Neoavanguardia sebbene attraverso altri strumenti operativi – desacralizzare la letteratura borghese e i suoi miti fondanti significava portare un attacco – *sub specie* letteraria – alla classe sociale che quella letteratura aveva prodotto e promosso.<sup>38</sup> In *Salto mortale* il bagnino di Lido di Lavinio racconta una versione eziologica dell'*Eneide* priva dell'ingombrante presenza divina; nel *Protagonista* il pene narrante rivisita la *Vita nuova* dantesca denunciando il torto subito per mano dell'autore di essere stato sostituito nelle pagine del testo con il più rassicurante ‘cuore’; in *Dopo il pesceccane* Lucia Mondella rivela di

---

<sup>37</sup> F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 134.

<sup>38</sup> Si vedano al proposito le parole dello stesso Malerba (dall'intervista rilasciata a P. Mauri, *Malerba*, cit., p. 2): “Per prima cosa però [lo scrittore] deve rifiutare gli strumenti elaborati dalla società in cui vive, screditando i linguaggi tradizionali portatori di ideologie tradizionali, rompendo le regole della buona creanza accademica, mettendo in crisi i luoghi comuni e il buon senso con la critica, il paradosso, l'irrisione. [...] Lo scrittore consapevole si trova quindi nella necessità di operare con strumenti che deve inventare di volta in volta, creando modelli linguistici e perciò di pensiero e di comportamento (e di libertà) che spezzino il processo di standardizzazione imposto dalle classi dominanti. Ciò si trova necessariamente all'opposizione rispetto al potere e alla società dalla quale il potere ha ottenuto la delega”.

essersi volentieri concessa all'Innominato per *Cento scudi d'oro* durante la breve carcerazione presso il suo maniero; *Itaca per sempre* è la riscrittura pressoché completa dell'*Odissea*, dalla quale – pur rimanendo inalterati i fatti – scaturisce un'inedita lettura resa necessaria dal capovolgimento dei ruoli dei due personaggi principali: Penelope, avendo riconosciuto dal primo momento il marito maldestramente travestitosi da mendicante, decide di ingannarlo e di fargli credere di non saperlo Ulisse per poter meglio osservare le sue mosse e consolidare il proprio ruolo all'interno del matrimonio; in *Avventure* alcuni importanti personaggi della letteratura mondiale (Sancio Panza e Anna Karenina, Frankenstein e Don Abbondio, l'Innominato e l'Uomo invisibile, Bertoldo e Turandot, l'Othello shakespeariano contrapposto all'Otello di Verdi) sono riutilizzati in improbabili accoppiamenti per interpretare nuove parti coi loro risaputi caratteri.

Tutte queste soluzioni, invero, non tradiscono alcuna parentela tra Malerba e i testi o gli autori richiamati, non ne evidenziano reali influenze, non ci dicono nulla sul sistema poetico a cui lo scrittore guardava. Semmai costituiscono un'ulteriore prova dell'approccio ludico di Malerba nei confronti della letteratura, del proprio serbatoio letterario e, forse prima di tutto, nei confronti del lettore: quella di Malerba, insomma, è un'azione da guastatore rivolta contro il romanzo tradizionale,<sup>39</sup> che tuttavia non può far a meno dei pilastri portanti del romanzo tradizionale stesso, come la tenuta del *plot* e la leggibilità; e in questa operazione l'autore ha bisogno della complicità e del sostegno del lettore, egli deve esser certo che il lettore riconosca la propria consapevolezza autoriale. In tutto questo, anche il luogo comune

---

<sup>39</sup> Matteo Di Gesù, in *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003, parla piuttosto di un uso distorto o di irrisione del romanzo tradizionale (pp. 52-53). Anche correndo il rischio di proporre una precisazione eccessivamente sottile, propenderei per rinvenire, nella narrativa di Malerba, un *uso strumentale* del genere romanzesco, cioè finalizzato a svelarne il carattere contraddittorio e proprio per questo rappresentativo della nostra condizione di uomini inseriti in *questo* presente.

dell'autoreferenzialità di Malerba svolge un ruolo ben preciso, costituisce il principale puntello all'idea di una metanarrativa labirintica ed eversiva; ma proprio in ragione di ciò, tale vulgata, dalla quale siamo partiti, deve essere quantomeno ridimensionata.

Copyright © 2010

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*