

# 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. 3 / Issue no. 3

Giugno 2011 / June 2011

***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***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 3) / External referees (issue no. 3)***

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro')

Isabella Imperiali (Università di Roma La Sapienza)

Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari, Venezia)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Andrea Torre (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Lina Zecchi (Università Ca' Foscari, Venezia)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Una selva di citazioni. La “Cronica” di Salimbene tra storia e autobiografia intellettuale*  
SIMONE BORDINI (Università di Parma) 3-26
- “Cantate meco, Progne e Filomena”. Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*  
FABRIZIO BONDI (Scuola Normale Superiore di Pisa) 27-62
- L’io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*  
FRANCESCO RIVELLI (Università di Parma) 63-82
- Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*  
MARIA ELENA CAPITANI (Università di Parma) 83-112

### MATERIALI / MATERIALS

- Un caso di confine incerto tra citazione e testimone nel “De dictione singulari” di Erodiano*  
LAURA CARRARA (Università Ca’ Foscari, Venezia) 115-133
- À la manière de... Casella*  
GIAN PAOLO MINARDI (Università di Parma) 135-152
- “Un peu de poésie”. Qualche eco baudelairiana in Beckett e Proust*  
LUZIUS KELLER (Universität Zürich) 153-158
- Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 159-168

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Traces d’autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, Caer – Centre d’Études Romanes, 2009  
MANUEL BILLI 171-180
- [recensione – review] *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010  
ROSA NECCHI 181-191





GIOVANNI RONCHINI

**DENTRO IL LABIRINTO.  
AUTOREFERENZIALITÀ E INTERTESTUALITÀ  
IN LUIGI MALERBA. II\***

*Il sommerso: l'intertestualità di sostrato*

La convinzione che Luigi Malerba sia un autore prevalentemente autoreferenziale, che – cioè – abbia costruito il tessuto delle proprie opere citando soprattutto se stesso o attingendo in modo ironico e illusionistico alla propria biografia, è idea diffusa e legittima, confermata più d'una volta dall'autore stesso e corroborata dalla critica. Nella prima parte di questo studio, però, abbiamo tentato di dimostrare che il serbatoio dal quale Malerba era solito prelevare è ben più ampio e complesso di quanto non sembri, così che l'immagine della “monade perfetta”,<sup>1</sup> con cui in passato è

---

\* La prima parte del presente saggio è stata pubblicata nel numero 2 di questa rivista (dicembre 2010), con il titolo *L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba*.

<sup>1</sup> P. Mauri, *Geografia e storia di Luigi Malerba*, in “Il Caffè illustrato”, VIII, 2008, 43, p. 57.

stato descritto l'autore, sembra necessitare di una verifica. Nelle opere di Malerba è infatti in primo luogo possibile certificare una fitta rete intertestuale che ho chiamato di 'superstrato', ovvero una lunga serie di citazioni esibite e perfettamente riconoscibili che ho tentato di suddividere in tre categorie: le autocitazioni, le citazioni eterotestuali e le riscritture parodistiche.

Oltre all'intertestualità di superstrato, tuttavia, è lecito ipotizzare l'esistenza di un'intertestualità di sostrato, un fondo di materiali il più delle volte non facilmente riconoscibili che giace nascosto sotto la superficie dell'ingannevole affabulazione malerbiana, la cui emersione da un lato confermerebbe la netta scelta di campo di Malerba in favore di una linea sperimentale più che d'avanguardia in senso stretto e dall'altro renderebbe ancor più delicata la questione del posizionamento della sua opera dentro o fuori i confini del postmodernismo.<sup>2</sup> A scanso di equivoci, vale la pena precisare che per intertestualità di sostrato non ci si riferisce alla categoria

---

<sup>2</sup> Il dibattito circa l'appartenenza o meno di Malerba al postmoderno è ancora aperto e accende qualche conflitto: se da un lato Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988) e Joann Cannon (*Postmodern Italian Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*, New York, Associated University Press, 1989) hanno portato convincenti prove che confermerebbero una vicinanza di Malerba ad autori considerati tipicamente postmoderni, come Borges, Robbe-Grillet o Pinchon (parere che ha fatto breccia anche da noi in Italia e che ha trovato solide conferme in studi più recenti: su tutti M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, Milano, FrancoAngeli, 2003, in particolare nel saggio *Luigi Malerba: lo sperimentalismo e il postmoderno*, pp. 50-64; R. Capozzi, *Incontro con Malerba*, in "Rivista di studi italiani", XXVIII, 2000, 1, pp. 145-155; e F. Cassarà, "Itaca per sempre". *Una riscrittura postmoderna del mito di Ulisse*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", XI, 2003, 22, pp. 73-90, dove si sostiene l'interessante ipotesi di un transito di Malerba dal neoavanguardismo del *Serpente* al postmodernismo di *Itaca per sempre*, esemplificato dagli stessi personaggi di Ulisse e Penelope), da un altro Francesco Muzzioli si oppone tenacemente a questa tesi negando che l'operazione malerbiana lasci spazio "a qualsiasi doppiezza di tipo postmoderno" (F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Il Bagatto libri, 1988, p. 19). Anche Pedullà e Almansi guardano a Malerba come a un autore della modernità, riconoscendo in lui piuttosto caratteristiche della tradizione sperimentale otto-novecentesca, come quelle, ad esempio, del comico di Flaubert o delle declinazioni novecentesche dell'espressionismo di Rabelais.

piuttosto vaga delle suggestioni, ma al contrario alla presenza nascosta, benché rinvenibile, di rimandi precisi a testi altrui o di influenze palesi e in qualche modo dimostrabili. Ebbene, la ricerca delle tracce non compromesse dalle mistificazioni dell'autore sembra condurci per un verso esattamente tra quegli artisti che hanno segnato la linea di demarcazione che separa la tradizione narrativa ottocentesca da quella contemporanea e che hanno dunque abbattuto la barriera del naturalismo, e per un altro nella direzione di altri artisti che, ormai immersi nella modernità, ne hanno tentato un superamento ironico e surreale, inaugurando la controversa stagione postmoderna. Tra i primi, mi limiterò a segnalare Pirandello e Svevo; tra i secondi Borges e Marquez. Si potrebbe fare anche il nome di George Perec, riferendosi in particolare a *La bottega oscura*, l'opera nella quale l'autore francese trascrive puntualmente i propri sogni, così come farà Malerba solo pochi anni dopo. La parentela è innegabile, ma tra i due testi sussistono alcune differenze che impongono una riflessione ulteriore (da farsi, possibilmente, con più agio in un'altra sede)<sup>3</sup>.

Di Svevo Malerba riprende il motivo stesso alla base del narrare, lo stimolo essenziale alla scrittura: entrambi scrivono per dare sfogo a un disagio, non perché attraverso l'arte si tenti di guarirne, ma proprio per il motivo inverso, perché è la malattia a fecondare l'arte, e curarla significherebbe inaridirla. In un breve botta e risposta con la figlia, Malerba sembra citare con una certa puntualità una lettera di Svevo indirizzata all'amico Valerio Jahier. Questo dichiara Malerba:

“Non contesto alla psicanalisi l'efficacia per eliminare i complessi nelle persone un po' inquiete, ma può succedere che una persona senza complessi perda interesse, si

---

<sup>3</sup> Si veda G. Perec, *La boutique obscure*, Paris, Éditions Denoël, 1973 (edizione italiana: *La bottega oscura*, traduzione e note di F. Amigoni, Macerata, Quodlibet, 2011).

riduca a un frigido elettrodomestico. Più di una volta ho consigliato ai miei lettori: conservate con cura i vostri complessi”.<sup>4</sup>

E così scrive Svevo:

“*Letterariamente* Freud è certo più interessante. Magari avessi fatto io una cura con lui. Il mio romanzo sarebbe risultato più intero.

E perché voler curare la nostra malattia? Davvero vogliamo togliere all’umanità quello che essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione”.<sup>5</sup>

D’altra parte, il narratore inattendibile, mentitore e malato – anzi: inattendibile e mentitore *perché* malato – del *Serpente* (ma anche, ad esempio delle *Pietre volanti*: il pittore autobiografo che nelle prime pagine del suo scritto dichiara che “Tutto ciò che la mia mano scriverà su questo quaderno sarà dunque vero e falso nello stesso tempo”)<sup>6</sup> è lo stesso che ci viene presentato dal Dottor S. nella *Prefazione* alla *Coscienza di Zeno*, il menzognero estensore delle proprie memorie che mescola le tante verità e bugie accumulate nei suoi scritti. Allo stesso modo, la vendetta del Dottor S., che si compie nel sottrarre le memorie del suo paziente e nel darle alle stampe senza averlo avvisato, rappresenta per Malerba l’iter ideale per la pubblicazione delle proprie opere: “Voglio considerarmi uno scrittore casuale e occasionale – dichiara l’autore in un’intervista – e concedermi

---

<sup>4</sup> *Intervista a Luigi Malerba*, in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni, 2008, pp. 7-10, in particolare p. 9.

<sup>5</sup> Lettera di Italo Svevo a Valerio Jahier, 27 dicembre 1927, in I. Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall’Oglio 1966, pp. 859-860 (gli stessi argomenti vengono ripresi anche in una lettera del 1° febbraio 1928 sempre indirizzata a Jahier). Entrambi, Malerba e Svevo, avrebbero poi un possibile predecessore comune in Dostoevskij, e in particolare nel falsetto della voce narrante delle *Memorie del sottosuolo*, il personaggio che sa perfettamente, in quanto più sensibile e malato degli altri, che proprio “la troppa coscienza, ma anche qualunque coscienza sia una malattia” (F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2002, p. 9).

<sup>6</sup> L. Malerba, *Le pietre volanti*, Milano, Mondadori, 2004, p. 10 (prima edizione Milano, Rizzoli, 1992).



l'ipocrisia di pensare che l'editore ogni volta mi strappi di mano il manoscritto per pubblicarlo contro la mia volontà".<sup>7</sup>

Anche da Pirandello Malerba raccoglie ben più di qualche suggestione, né si limita a citare qualche scena o a riprenderne qualche massima. Di Pirandello Malerba riconosce – sebbene non più coi toni dell'angosciosa rivelazione – la perdita di centralità dell'individuo (“[...] Ma centrale rispetto a che cosa?” – si chiede a un certo punto Giuseppe detto Giuseppe in *Salto mortale* – “Cioè al centro di che cosa vi credete di essere, del Mondo?”),<sup>8</sup> mentre Mattia Pascal, analogamente, se la prende con Copernico, in quanto, dopo le sue scoperte, “noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo”),<sup>9</sup> l'inestricabile intreccio tra reale e finzione e un'idea dell'arte come di uno strumento che, in primo luogo, riflette su di sé. La dichiarazione esplicita di questo necessario e inevitabile collegamento con Pirandello è resa nei finali di alcuni romanzi di Malerba, laddove i suoi protagonisti esprimono, come quelli del siciliano, il desiderio nichilistico di sparizione, di annullamento del sé, la volontà di perdere definitivamente la propria identità nel nulla o nella consolatoria utopia di bastare a se stessi, nella folle e ingannevole speranza dell'autosufficienza. Così terminano i deliri del commerciante di francobolli del *Serpente*:

“[...] Desidero il buio e il silenzio. Quando avrò il buio e il silenzio resterò immobile come una mummia, se è lecito il paragone. Il buio, il silenzio, la immobilità. Vorrei trovare un posto silenzioso (perfettamente silenzioso) e buio (perfettamente

---

<sup>7</sup> Intervista rilasciata a Franco Palmieri, in “Studi Cattolici”, XIII, 1969, 10, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 17-21, in particolare p. 17 (corsivi miei).

<sup>8</sup> L. Malerba, *Salto mortale*, Milano, Mondadori, 2002, p. 155 (prima edizione Milano, Bompiani, 1968).

<sup>9</sup> L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id. *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori (‘I Meridiani’), 1973, vol. I, p. 324.

buio). [...] Sono molto stanco. Vorrei stare al buio, nel silenzio, in un luogo ben riparato. Che non ci fossero rumori e se ci sono non sentirli, che non succedesse niente. Vorrei restare fermo, immobile, in posizione orizzontale, con gli occhi chiusi, senza tirare il fiato, senza sentire voci e campanelli, senza parlare. Al buio. Non avere nessun desiderio, nessuno che parla e nessuno che ascolta, così al buio, con gli occhi chiusi”.<sup>10</sup>

E così ha termine il soliloquio del pene nel *Protagonista*, col tentativo, una volta ritiratosi per sempre nel piccolo appartamento del proprio “Capoccia”, all’interno della propria tana, di autopossedersi:

“La radio tace arrugginita nello stanzino. E adesso non parliamone più delle signorine e dei loro Giardini. Lasciatemi in pace che io ho da fare sono molto occupato. Ci vuole tempo e fatica ma alla fine arriverò al Buco prima di morire fra lo stupore generale”.<sup>11</sup>

Allo stesso modo, Vitangelo Moscarda termina il racconto del suo progressivo svanire in *Uno, nessuno e centomila*:

“Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d’oggi, domani. Se il nome è la cosa; se il nome è in noi il concetto d’ogni cosa posta fuori di noi; e senza il nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita. [...] Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi faccia il vuoto delle vane costruzioni.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioja nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridìo delle rondini o nel vento nuvoloso, pesante e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C’è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce la campane. Io non l’ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori”.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 200-201 (prima edizione Milano, Bompiani, 1966).

<sup>11</sup> Id., *Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, p. 193.

<sup>12</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 901-902. Ugualmente, Ovidio Romer che, nelle *Pietre volanti*, fa visita alla lapide del padre prima di constatare quanto se stesso, il padre e il fratello si assomiglino fino a confondersi, ricorda molto da vicino Mattia Pascal che, nelle pagine finali del romanzo, osserva la propria lapide senza poter dire esattamente chi sia.

Il ricorso agli effetti illusionistici insiti nella sovrapposizione della storia e del documento alla finzione narrativa, l'adesione all'idea della letteratura come complesso reticolato di rimandi e ripetizioni, l'accettazione del simbolo del labirinto come ideale rappresentazione di un'arte essenzialmente umoristica e autoriferita ma comunque in sistematico e necessario dialogo con il lettore sono gli elementi principali che avvicinano Luigi Malerba a Jorge Luis Borges (fatto salvo il prevalere in quest'ultimo dell'aspetto immaginario e metafisico e nel primo di quello più materiale e concreto). Basti in questa sede segnalare due esempi particolarmente significativi per il loro valore di sintesi di un vero e proprio progetto romanzesco: *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, di Borges, dove è anticipato – come in miniatura – il motivo strutturale di *Salto mortale*; e il testo breve *L'immortale*, che pare preannunciare, almeno in parte, lo spunto di *Itaca per sempre*. Se nel *Giardino dei sentieri che si biforcano* il narratore, dopo essersi chiesto “in che modo un libro potesse essere infinito”, si risponde immaginando “un volume ciclico, circolare: un volume la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente”,<sup>13</sup> in *Salto mortale* Malerba realizza tale utopia attraverso la conclusione delle indagini di Giuseppe detto Giuseppe, le quali, terminando proprio là dove le vicende avevano preso avvio, lasciano ipotizzare una loro iterazione perpetua e quindi l'eventualità di un romanzo ciclico e paradossalmente interminabile. Analogamente, se nell'*Immortale* Flaminio Rufo, il tribuno che racconta la sua ricerca della Città degli Immortali, confessa di essere Omero e nello stesso tempo Ulisse, in *Itaca per sempre* Ulisse, dopo aver riconquistato non solo la propria isola e il proprio potere, ma anche, con maggior fatica e in seguito a più travagliate

---

<sup>13</sup> J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Finzioni*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori ('I Meridiani'), 1997, vol. I, pp. 696-697.

schermaglie d'astuzia, la moglie Penelope, si accinge a dettare il resoconto del proprio *nostos* rivelando così di coincidere con l'immaginaria figura dell'aedo cieco cui si attribuisce la paternità dei poemi.

È dalle parole dello stesso ufficiale romano, tra l'altro, che possiamo ricavare una sintesi del significato del simbolo del labirinto, e delle sue implicazioni in termini di poetica, valida oltre naturalmente che per Borges anche per Malerba: il labirinto è l'immagine stessa di quel disagio che Malerba confessa essere all'origine della sua scrittura, il segno di qualcosa il cui significato reale sfugge e che, evidentemente, non si limita a disegnare gli inganni e gli enigmi del mondo in cui viviamo, ma anche l'intrico misterioso di noi stessi, gli incubi che ci riguardano e a cui non sappiamo dare una risposta. Giunto presso la Città degli Immortali, infatti, Flaminio Rufo si perde in un labirinto, un edificio la cui architettura – nota il personaggio – è subordinata allo scopo di confondere gli uomini:

“Abbondavano il corridoio senza sbocco, l'alta finestra irraggiungibile, la vistosa porta che s'apriva su una cella o su un pozzo, le incredibili scale rovesciate, coi gradini e la balaustra all'ingiù. Altre, aereamente aderenti al fianco d'un muro monumentale, morivano senza giungere ad alcun luogo, dopo due o tre giri, nelle tenebre superiori delle cupole. Ignoro se tutti gli esempi che ho enumerati siano letterali; so che per molti anni infestarono i miei incubi; non posso sapere ormai se un certo particolare è una trascrizione della realtà o delle forme che turbarono le mie notti”.<sup>14</sup>

Le stesse architetture osservate dal personaggio borgesiano sono in effetti rinvenibili anche nelle strutture dell'affabulazione di Malerba; la scrittura romanzesca malerbiana elude i meccanismi consueti che regolano la dimensione temporale e spaziale, ed è pertanto in grado di confondere le nostre certezze e di costringerci in un gioco ad un tempo affascinante e inquietante. I confini che generalmente siamo abituati a ben distinguere, quelli che separano i ruoli dello scrittore, del personaggio e del lettore,

---

<sup>14</sup> Id., *L'immortale*, in Id., *L'aleph*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 779.

appaiono assai sfumati: il necessario coinvolgimento del lettore arriva in Malerba ad essere reso esplicito attraverso la trasformazione del lettore stesso in personaggio e – transitivamente – nell'autore; così come, al contrario, l'autore – attraverso la sua illusoria sovrapposizione con il narratore – tende a impossessarsi della natura del personaggio e, dunque, del lettore.

Il paradosso malerbiano – descritto, quasi come in un testamento, in *Fantasmî romani* quando Clarissa, rinvenendo il dattiloscritto del marito architetto (un architetto di labirinti?), riconosce la sua stessa vicenda (ciò che abbiamo letto fino a quel punto) e si sorprende nell'atto di leggersi –<sup>15</sup> ha il suo più prossimo antecedente nel finale di *Cien años de soledad*:

“Aureliano saltò undici pagine per non perdere tempo con fatti fin troppo noti, e cominciò a decifrare l'istante che stava vivendo, e lo decifrava mano a mano che lo viveva, profetizzando se stesso nell'atto di decifrare l'ultima pagina delle pergamene, come se si stesse vedendo in uno specchio parlante. Allora saltò oltre per precorrere le predizioni e appurare la data e le circostanze della sua morte. Tuttavia, prima di arrivare al verso finale, aveva già compreso che non sarebbe mai più uscito da quella stanza, perché era previsto che la città degli specchi (o degli specchietti) sarebbe stata spianata dal vento e bandita dalla memoria degli uomini nell'istante in cui Aureliano Babilonia avesse terminato di decifrare le pergamene, e che tutto quello che vi era scritto era irripetibile da sempre e per sempre, perché le stirpi condannate a cent'anni di solitudine non avevano una seconda opportunità sulla terra”<sup>16</sup>.

Tale paradosso trova una sistemazione teorica nelle sapienti parole dell'eunuco Lippas, nel *Fuoco greco*, il quale, parlando con Leone Foca, il fratello dell'imperatore di Bisanzio nascostosi presso di lui sotto mentite spoglie, dichiara perentoriamente che la realtà più reale è quella che esce dalla penna dello scrittore, lasciando intendere di essere l'autore della storia

---

<sup>15</sup> Cfr. A. Chiafele, *Fantasmî romani e Decostruzione urbanistica: due romanzi o uno solo?*, in “Italice”, 4, 2009, pp. 688-705.

<sup>16</sup> G. G. Márquez, *Cent'anni di solitudine*, in Id., *Opere narrative*, a cura di R. Campora, introduzione di C. Segre, Milano, Mondadori (‘I Meridiani’), vol. I, p. 981.

che stiamo leggendo e di scrivere tale storia come *in presa diretta*, potendo dunque disporre a suo piacimento di ogni personaggio:

“So soltanto che questa storia finirà quando io deciderò di finirla e che si concluderà nel modo che vorrò io. In questa storia sono io che comando. Io sono un umile eunuco, ma quando scrivo ho più potere dell'imperatore vostro fratello. Io posso far morire una persona con una sola parola mentre l'imperatore deve dare ordini, pronunciare sentenze, porre firme, deve servirsi di giudici, inquisitori, eparchi, cancellieri, carnefici. Io mi servo soltanto della mia penna, di un'ampolla di inchiostro e di un foglio di pergamena’.

Leone Foca pensò che quell'eunuco peccava di presunzione.

‘Io non pecco di presunzione’, disse Lippas rispondendo ancora una volta al pensiero di Leone ‘tanto è vero che non ho messo il mio nome in testa a questi fogli e non ho dato un titolo a questa mia opera scritta. Come vedete preferisco nascondermi dentro le pagine piuttosto che mettermi in mostra come scrittore’<sup>17</sup>.

Con Malerba, insomma, giungiamo alle conclusioni opposte a quelle cui era giunto Italo Calvino. Per sfidare il labirinto e tentare di uscirne, lo scrittore ligure si era fatto

“cartografo, costruttore di sestanti e astrolabi, un maestro del calcolo combinatorio, un architetto-urbanista di palazzi e città letterarie, un inventore di apparecchi radiografici e tomografie assiali computerizzate. Nulla lo appassionava quanto fare continuamente il punto, fissare la posizione propria e degli altri, cercare nessi, indagare il rovescio, la trama segreta di quell'arazzo di inganni e apparenze che è la vita”<sup>18</sup>.

Quello emiliano, al contrario, si è avvalso degli stessi strumenti per edificarne uno sempre più intricato, non perché ritenesse di doversi arrendere al presente, ma per affrontarlo condividendone la stessa sostanza e immergendovisi senza compromessi, per obbligarci ad avere il coraggio di seguirlo senza tentare scorciatoie o vie secondarie.

---

<sup>17</sup> L. Malerba, *Il fuoco greco*, Milano, Mondadori, 1990, p. 189.

<sup>18</sup> E. Ferrero, *Nel labirinto ci serve ancora la sua bussola*, in “Tuttolibri”, XXXIV, 1732 (18 settembre 2010), p. VI.

Copyright © 2011

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