# 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. 29-30 / Issue no. 29-30
Giugno-dicembre 2024 / June-December 2024

***Rivista fondata da / Journal founded by***
Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Direttori / Editors***
Nicola Catelli (Università di Parma)
Corrado Confalonieri (Chapman University)

***Comitato scientifico / Research Committee***
Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)
Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)
Gabriele Bucchi (Universität Basel)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Elena Fratto (Princeton University)
Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)
Luca Graverini (Università di Siena)
Roberto Greci (Università di Parma)
Michele Guerra (Università di Parma)
Heinz Hofmann (Universität Tübingen)
Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)
Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)
María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)
Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)
Eugenio Refini (New York University)
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
Irene Romera Pintor (Universitat de València)
Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)
Diego Saglia (Università di Parma)
Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)
Carlo Varotti (Università di Parma)
Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***
Giandamiano Bovi
Maria Elena Capitani
Simone Forlesi
Francesco Gallina
Arianna Giardini
Arianna Redaelli
Chiara Rolli

***Esperti esterni (fascicolo n. 29) / External referees (issue no. 29)***
Lorenzo Cantatore (Università degli Studi Roma Tre)
Cristina Cappelletti (Università degli Studi di Bergamo)
Anna Chiafele (Auburn University)
Alberto Comparini (Università degli Studi di Bergamo)
Giulio Iacoli (Università di Parma)
Andrea Lazzarini (Università di Genova)
Paolo Marini (Università degli Studi della Tuscia)
Donato Pirovano (Università degli Studi di Milano)
Giovanni Ronchini (Parma)
Gino Ruozzi (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Tiziano Toracca (Università degli Studi di Udine)
Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma)

***Progetto grafico / Graphic design***
Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli
Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010
© Copyright 2024 – ISSN: 2039-0114

# INDEX / CONTENTS

## Speciale Malerba

MALERBA TRA I SUOI LIBRI

a cura di Nicola Catelli e Diego Varini


*Presentazione* 3-5

*Le scatole cinesi del "Pianeta azzurro"*
FRANCESCO MUZZIOLI (Sapienza Università di Roma) 7-27

*Tracce di Manzoni in Luigi Malerba*
FABIO DANELON (Università di Verona) 29-49

*Pinocchio in fuga.*
*Una riscrittura per l'infanzia (e non solo) di Luigi Malerba*
PAOLA COSENTINO (Università di Torino) 51-75

*"Pinocchio con gli stivali": il castello delle fiabe incrociate*
JUDITH OBERT (Aix-Marseille Université) 77-108

*Le fatiche dei "poveri homini".*
*Appunti su una sceneggiatura inedita di Luigi Malerba*
NICOLA BONAZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna) 109-131

*Palinsesti onirici.*
*Note su sogno e letteratura nella narrativa di Luigi Malerba*
FRANCESCA FISTETTI (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 133-155

*Da Fort Kiddiwanee a Minneapolis:*
*un Malerba combinatorio e "di qualità"*
SILVIA CAVALLI (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano) 157-175


MATERIALI / MATERIALS


*Enigmi cinquecenteschi a confronto: "Le piacevoli notti" di Straparola*
*e l'"Accademia di enigmi in sonetti" di Madonna Daphne di Piazza*
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 179-200

*Furti tra pastori: la "Tirena" di Cresci*
MATTEO BOSISIO (Università degli Studi di Milano) 201-226

*Lettura di "Paolo e Virginia" di Guido Gozzano: riscrivere un classico*
ELENA SANTAGATA (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 227-243

*Pascoli e il Montale di "Mediterraneo"*
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 245-272

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

FRANCESCO MUZZIOLI

# LE SCATOLE CINESI DEL “PIANETA AZZURRO”

Se si divide in due l’attività narrativa di Luigi Malerba, una prima fase latamente sperimentale sfociante nel comico, una seconda latamente postmoderna secondo un’estetica dello strano (definizioni, beninteso, da prendere con tutte le molle che ci vogliono), orbene, non proprio equidistante da un lato dal *Pataffio* (8 anni), dall’altro dal *Fuoco greco* (4 anni), ma comunque, se consideriamo l’intera attività lunga 40 anni dal 1966 al 2006, *Il pianeta azzurro*, pubblicato nel 1986, si trova esattamente a metà strada. Questa funzione di perno centrale lo rende particolarmente interessante. Un po’ come Giano (un nome che non a caso Malerba riprende), guarderà all’indietro e in avanti, a riassumere la fase precedente nel mentre si apre la successiva.

Per un verso questo “interregno” si trova già nel clima della stagione postmoderna, inaugurata all’inizio del decennio dal *Nome della rosa* di Eco, con l’approdo all’“opera chiusa” e a una riscrittura alquanto blanda e fungibile da vari livelli di lettori. Tuttavia Malerba si porta appresso dal suo primo periodo la “questione del narratore”, il problema della discrasia tra il

soggetto dell'enunciato e quello dell'enunciazione, la sua "credibilità" e quindi il labile confine tra falsità e finzione (e il suo complicarsi con la falsità nella finzione). Certo, la massima radicalità dell'incertezza era stata raggiunta in *Salto mortale* con il narratore diviso in due voci contraddicenti l'una l'altra, ed era inutile ripeterla: però si poteva – e Malerba lo fa nel *Pianeta* – provare ad aumentare il numero delle voci, portarle a tre e disporle come in un gioco di scatole cinesi: un testo di base (Demetrio il diarista), un commento (il chiosatore) e un commento di secondo grado (l'autore, a sua volta triplicato nelle note finali). Gli "ii" narranti saranno questa volta separati, ciascuno con i suoi propri brani, e li potremmo distinguere tecnicamente come *testo*, *metatesto* e *paratesto*; però interferenze si danno, come vedremo, e forse il tre è riducibile a due, oltre che, ovviamente, all'uno di chi scrive.

Ma non anticipiamo troppo. Prima di tutto conviene considerare il modo con cui *Il pianeta azzurro* comprende in sé molti riferimenti intertestuali al periodo iniziale. Il precedente che più salta agli occhi è *Il serpente*: infatti in entrambi i casi non sappiamo quale validità dare ai rispettivi narratori, e proprio alla sede alla quale va concessa (Coleridge *docet*) la 'sospensione dell'incredulità', pena un letteralismo ingenuo, tocca il sospetto suscitato da incongruenze e smentite. L'impressione di trovarsi di fronte alle megalomanie di un mitomane è forte in entrambi i testi, *Serpente* e *Pianeta*, e non a caso in tutt'e due un memoriale viene consegnato ai tutori dell'ordine che lo considerano con il beneficio d'inventario. Con qualche differenza: nel *Serpente* noi non conosciamo il memoriale che il commissario consiglia di scrivere dopo il fallimento del verbale ufficiale:

"Non mi interessa, diceva il Commissario. Andiamo per ordine. Presunta età dai venti ai ventiquattro anni. Indirizzo di casa ignoto o meglio sconosciuto al sottoscritto.

Facciamo l'ipotesi, dicevo. Questo no, strillava il Commissario, non facciamo nessuna ipotesi. Di nuovo interrogato sulla causale, il sottoscritto non sa dare spiegazione esauriente. Dichiara nuovamente di esserne all'oscuro, punto fermo. Sembra ritenere idee molto incerte in merito alla sua propria responsabilità, virgola, a momenti pare intenda vantarsi di avere commesso tale delitto e altrove si dice dispiaciuto che non fossero presenti testimoni oculari. Il sopraluogo eseguito nel negozio di via Arenula, dove il sottoscritto dichiara essere stato consumato il delitto, non ha dato nessun risultato. Si allega inventario sullo stato dell'ambiente all'atto del sopraluogo. Punto."[1]

Nel *Pianeta*, invece, il memoriale è quello di Demetrio che anche noi lettori conosciamo e le allusioni al delitto politico arrivano a scalfire l'iniziale perplessità dell'inquirente:

"L'idea della fuga all'incontrario secondo lui era assolutamente puerile e sembrava un po' irritato dal fatto che qualcuno potesse pensare che la polizia è così ingenua da lasciarsi ingannare da un simile sotterfugio. Stavo lì a ascoltarlo rannicchiato sulla seggiola con le mani sulle ginocchia in un atteggiamento il più possibile sprovveduto, che secondo me doveva incoraggiare la sua vanità e invogliarlo a parlare e a sbilanciarsi. Il commissario invece ha acceso una sigaretta e siamo rimasti a guardarci in silenzio per qualche minuto. Più che altro sembrava annoiato, o forse sospettoso nei miei confronti? Ho capito che non era il caso di insistere. L'ho pregato di proseguire la lettura quando aveva tempo e, se era d'accordo, sarei ritornato fra qualche giorno. Il commissario si è alzato senza rispondere e io me ne sono andato deluso e di malumore […]."[2]

Finirà poi coinvolto al punto che, forse, verrà eliminato come uno che sa troppo.

Dal *Serpente* vengono ripresi temi ricorrenti come quelli del vuoto, del volo (compresi i pipistrelli, come sottolineato da Maria Corti)[3] e dell'anima. Ma l'orecchio coglie anche delle parentele stilistiche, come il continuo dialogo interiore a forza di reiterati "mi dicevo". Si prenda un passo a caso dal primo romanzo:

[1] L. Malerba, *Il serpente*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, con un saggio introduttivo di W. Pedullà, Milano, Mondadori, 2016, p. 302.

[2] Id., *Il pianeta azzurro*, Milano, Garzanti, 1986, p. 46.

[3] Cfr. M. Corti, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, in "Autografo", 13, 1988, p. 17.

"Fumi troppe sigarette, mi dicevo la mattina facendomi la barba sotto la lampadina del bagno. Il rumore del rasoio era come un trapano che mi trapanava la testa. Il rasoio era della stessa marca che usava il Papa (Sunbeam), il Papa era morto da pochi mesi a Castel Gandolfo, vicino al lago omonimo avevano trovato il corpo di una donna senza testa e non erano ancora riusciti a capire chi fosse, i miei pensieri correvano dietro ai morti, saltavano da un morto all'altro. Sei stanco, mi dicevo, hai bisogno di riposarti. E fumi troppe sigarette, venti sigarette al giorno sono troppe. Non mentire, mi dicevo, sono quaranta e qualche giorno cinquanta. Ti stai avvelenando."[4]

E lo si confronti con quest'altro, ugualmente uno fra tanti:

"Cercavo di convincermi, di ragionare, voglio vedere che cosa ne penso, mi dicevo. Naturalmente con mia moglie non ne avevo parlato, l'avevo mandata a Firenze con nostra nipote per restare solo e ragionare. Con mia moglie ci parliamo poco, non c'è nessuna confidenza fra noi, parliamo solo di cose pratiche e immediate, usiamo i verbi al presente, non facciamo progetti per il futuro e non parliamo mai del passato. Sul Professore nemmeno una parola. Mi sedevo sulla terrazza e accendevo una sigaretta. Questa cosa tu la stai circondando di parole, mi dicevo, ma la sostanza non cambia, sei un uomo e stai per ammazzare un altro uomo. Un verme, rispondevo, non un uomo. Mi facevo domande e risposte da solo, dialoghi che duravano delle ore come nelle tragedie che si rappresentano in teatro."[5]

Indubbiamente è il medesimo soliloquio o forse potremmo chiamarlo, al modo di Krysinski, 'monodialogismo'.

Vari riscontri anche con *Salto mortale*, oltre al "ronzio" che là aveva addirittura la sede incipitaria, ricorrono nel *Pianeta* i dialoghi a distanza, il perdersi in luoghi immaginari e soprattutto i giochi del doppio, delle ripetizioni, delle somiglianze e delle simmetrie inquietanti. Ecco come li cucina e li rielabora il *Pianeta azzurro*:

"D'accordo, sarò monotono io ma anche il mondo non scherza, anche lui si ripete. I gesti le parole gli alberi gli animali i fiori le idee i prodotti industriali, ma soprattutto gli uomini, si assomigliano gli uni agli altri e qualche volta sono proprio uguali".[6]

---

[4] L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 280.
[5] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 56.
[6] Ivi, p. 187.

E ancora nell'ultima parte, attribuita all'autore, si parla del testo stesso come un "gioco di simmetrie multiple".[7]

Dai primi testi viene acquisita l'abbondanza delle interrogazioni (domande, obiezioni, sempre legate al dibattito intestino); e va segnalato non solo l'uso frequente delle citazioni – che nel *Pianeta* sono principalmente filosofiche – ma anche la modalità bizzarra che chiama direttamente in causa l'autore citato, rivolgendosi a lui e così presentificandolo. Ecco come va a finire la menzione di Freud riguardo alle fantasie di volo:

"Che cosa dice Freud del volo lo sappiamo, ma rispondo subito: qualche volta invece di tentare il volo mi immergo nelle caverne profonde della terra o negli abissi del mare. E allora? Che cosa pensi di me adesso? E Freud che cosa dice? È l'Io che vola, e l'Es che si sprofonda? Sarebbe troppo semplice. Io mi rifugio nelle grotte della preistoria insieme ai miei fratelli pipistrelli, altre volte scendo negli anfratti della terra a profondità che nemmeno gli speleologi conoscono, scendo negli abissi del mare, più profondo di Piccard con la sua batisfera, osservo il ribollire dell'acqua nei vulcani sottomarini, mi faccio lambire dalle fiamme dell'inferno.

Caro Freud ti faccio una domanda: avresti il coraggio di scendere nelle profondità della terra e del mare come in quelle dell'animo umano?"[8]

E possiamo ritrovare un trattamento analogo nei confronti di Husserl e dell'io trascendentale da parte del membro-narrante del *Protagonista*, che lo contestava dal basso:

"Sarà difficile riconoscermi una individualità assoluta nell'insieme dell'io, questo lo posso capire. Ma allora secondo voi sarei un sotto-io e la mia individualità sarebbe pura illusione? Mi pare che Husserl la pensa proprio in questo modo. Eppure la sa lunga questo tale filosofo o come lo vogliamo chiamare. Mi meraviglio di lui. […] Husserl e la sua filosofia, secondo me avete sbagliato strada. […] Il mio io è una unità trascendentale, cioè non è un pezzo del mondo come dice quel tale. Ma allora questo io è fuori del mondo o dov'è? Che cosa risponde il signor Husserl? Accettato il mondo come sistema di cose, chi ha la coscienza di lui cioè del sistema di cose? Si possono contare tutti questi io o sono un numero infinito? E quando uno è morto è ancora io o

[7] Ivi, p. 321.
[8] Ivi, pp. 172-173.

non è più niente? Il signor Husserl ha dimenticato che si nasce e si muore, alla morte non ci aveva pensato.

Andiamo avanti a ragionare. Se questo io non è un pezzo del mondo allora sarà una entità a parte. È qui che ti volevo. Husserl salta su a dire che non è un pezzo del mondo ma non può essere nemmeno una entità a parte altrimenti crolla tutto il sistema. Allora peggio per lui lasciamolo crollare."[9]

A compitare tutte queste riprese si potrebbe mettere in piedi un intero volume di concordanze.

Il *Pianeta azzurro*, allora, sembra voler essere una specie di *summa* dei testi precedenti[10] che li fagocita aumentando di dimensioni e in qualche modo si potrebbe anche dire che li porta a compimento e ne sarebbe allora lo stadio *terminale*.

E non si tratta solo di analogie superficiali o episodiche. Il personaggio-base, il Demetrio supposto estensore del memoriale, corrisponde esattamente alla 'estetica dello strano' caratteristica dell'autore. Malerba ha derogato fin da subito dall'idea del realismo del 'tipico', in cui il personaggio dovrebbe unificare in sé i caratteri di una classe o di un ceto. Il venditore di francobolli del *Serpente* o il cercatore di metalli di *Salto mortale* non hanno una collocazione precisa o comunque la loro identità sociale è perfettamente ininfluente (l'una vale l'altra). In Demetrio s'aggiunge sì una sfumatura scientifica (è un ingegnere e progetta ingegnose pompe idrauliche), ma questo semmai indica la deriva della scienza che, ad esempio nella fisica quantistica, arriva a destrutturare la stessa realtà che dovrebbe spiegare. Scienza e follia si toccano. Ciò che conta, in Demetrio, è la sua instabilità psichica, la sua paranoia. Trattasi di

[9] Id., *Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 26-27.

[10] Scrive Massimiliano Manganelli: "Come punto di svolta di una produzione letteraria e come 'falso d'autore' (il libro sembra essere scritto 'come se fosse' di Luigi Malerba), è inevitabile che *Il pianeta azzurro* si presenti come una sorta di catalogo dei modi e delle tematiche praticate da Malerba" (M. Manganelli, *"Il pianeta azzurro": il testo come rebus*, in *Luigi Malerba*, a cura del Gruppo 'Laboratorio', Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 1994, p. 94).

individuo indubbiamente disturbato e isolato in una situazione solitaria, il che giustifica il colloquio interiore con se stesso e con le proprie proiezioni e ossessioni. Ciò che ha di nuovo *Il pianeta azzurro* è che il rimuginare riguarda la questione politica: sono le manovre subdole del potere che agitano il personaggio e che catalizzano la sua reazione violenta, intanto verbale e, almeno nelle intenzioni, persino armata. Se nel *Serpente* compariva una "vedova Pelagia o Pelasgia", signora del racket delle camicie, qui l'incubo della organizzazione segreta si amplifica con la massoneria e la supermassoneria controllata dal diabolico Professore. Proprio la figura del Professore, per quanto Malerba la lasci volutamente nascosta nell'antonomasia, rimanda in buona trasparenza a un noto politico coinvolto nelle mene di governo e nelle trame delittuose della Prima Repubblica. È il classico caso delle colpe che tutti conoscono, ma non si possono provare:

> "Possibile che ci sia ancora gente che gli stringe la mano a un simile macellaio? E invece ci sono ministri che gli stanno intorno e lo prendono a braccetto e ci chiacchierano insieme, si vede che sono dei delinquenti come lui anche loro, non c'è altra spiegazione. Ma no, se non fosse così potente molti gli sputerebbero in faccia e invece dicono ma guarda come è simpatico e intelligente il Professore, e come è spiritoso. Lo trovano anche spiritoso. Ministri sottosegretari senatori deputati cardinali vescovi banchieri palazzinari gli stanno tutti intorno perché sanno che con lui si possono combinare degli affari, non con lui direttamente si capisce ma con i suoi aggregati. Nessuno dice con un verme come te non ci voglio parlare. Ma lasciamo stare i ministri i sottosegretari i senatori i deputati i cardinali i vescovi i banchieri i palazzinari che sanno tutto e fanno finta di niente, che sono infetti come lui dalla malattia del denaro, lire dollari e franchi svizzeri, io mi domando invece un'altra cosa. Possibile che su quaranta milioni di italiani adulti non ci sia uno che abbia il coraggio di sparargli una rivoltellata in fronte? Lasciamo da parte la mafia, la camorra e i terroristi che sono suoi alleati e sparano ai magistrati o ai comandanti dei carabinieri, ma tutti i mariti che sparano alla moglie o viceversa, o quegli altri che sparano a un amico per futili motivi, perché non c'è nessuno che gli spara? Perché devo essere io a sparare su quaranta milioni di Italiani? Nessuno risponde, silenzio generale."[11]

[11] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., pp. 112-113.

Fatto è che il 'Divo' soggiorna periodicamente a Porto Santo Stefano, ospite del sindaco di un comune dell'alto Lazio, a Villa Verde, assai vicino all'appartamento affittato da Demetrio; niente di più facile allora che progettare un attentato, malgrado la protezione dei 'gorilla' e il rischio connesso. Il chiodo fisso del Professore percorre tutto il memoriale primo e arriva persino a occupare i sogni, dove quello appare in forma di enorme serpente:

> "Ora chiudo gli occhi e riconosco la testa del serpente, ma certo che la riconosco. È lui, il Professore, c'era da aspettarselo, il capo della Supermassoneria, il grande assassino. È lui la testa del serpente, ma ha anche un corpo lunghissimo e viscido che scorre per via Giulia chiudendo il traffico, schiacciando contro i muri le automobili. Ho paura, ma non sono il solo. Quando passa lui per le strade di Roma la gente si nasconde o si volta da un'altra parte per non vedere. Chi lo vede non osa parlarne. Io non ho visto niente, dicono. Sarà una allucinazione, un fantasma, un sogno d'estate quando compaiono nell'aria i mostri del calore. Meglio non averlo visto nemmeno in sogno."[12]

Insomma il testo malerbiano si costruisce attorno a una 'scrittura dell'odio', quel termine vi circola in lungo e in largo e viene riscattato dalla cattiva nomea tanto da apparire, nelle parole del diarista, una sorta di forza benefica e produttiva: "L'odio è la forza motrice, il Motore Immobile come dice Aristotele quando parla dell'universo. L'odio è un sentimento molto più forte e duraturo dell'amore, l'odio fa circolare il sangue più veloce, vivifica l'organismo umano, tempera il pensiero, aiuta la digestione e dove si attacca corrode come l'acido solforico";[13] conferma, a ruota, il commento del chiosatore: "L'unica cosa certa è che il vero soggetto del testo è l'odio".[14] Che Malerba venga a dimostrare che la civiltà e la cultura coprono assai poco la vera sostanza violenta dell'animale uomo e ci vuol nulla a che riaffiorino gli 'istinti selvaggi'

[12] Ivi, p. 51.
[13] Ivi, p. 116.
[14] Ivi, p. 120.

dell'australopiteco armato di clava,[15] è plausibile. Ma la tendenza omicida ha anche una funzione strutturale: infatti progettare l'omicidio significa soppesare tutte le variabili e quindi *immaginare* nei particolari lo sparo, la fuga, le ritorsioni. Praticamente il diario di Demetrio si svolge sulla falsariga di brani come questo:

> "Qui si tratta sopratutto di organizzare la fuga, che è la fase più difficile di un attentato. La prima cosa è non farsi notare, non correre, allontanarsi alla chetichella facendo finta di passeggiare, camminare tranquillamente verso casa mentre la polizia arriva o è già arrivata sul luogo. Vado a casa, dirò al poliziotto che mi ferma sulla strada, sono stato a comprare le sigarette, e ne terrò in tasca un pacchetto intero da mostrare. Se mi cercano in casa mi farò trovare sulla terrazza con un giornale in mano. No, non ho sentito sparare. A chi hanno sparato? Chi è stato? Io al mare ci vado poco, sono stato dal tabaccaio e poi sono rientrato. L'hanno ammazzato? Portato all'ospedale? L'avete preso quello che ha sparato? Avrei fatto molte domande e loro sarebbero andati via annoiati. La polizia non ha voglia di rispondere, di solito è lei che fa le domande, oppure tace."[16]

Notare il passaggio dei tempi verbali: il futuro (che sarebbe il tempo giusto) slitta nel presente che spesso apre nel testo gli strappi dell'*ipotiposi*, dove l'immaginazione si fa così vivida da svolgersi in diretta, *camera eye*, per così dire, ovvero in forma di allucinazione. Queste fantasie si fanno sempre più incalzanti e incontrollabili ("Mi abbandonavo a queste immaginazioni con il languore di un drogato che si abbandona alla droga. Qualche volta anche camminando per la strada, mentre mi trovavo al ristorante, oppure sul lavoro nei cantieri e in ufficio, venivo assalito dal desiderio improvviso e acuto di uccidere il Professore. Chiudevo gli occhi e immaginavo rapidamente una scena in cui ero io la causa della sua morte rovinosa e questo bastava a placarmi almeno per un po'")[17] tanto che il progetto razionale si trasforma in un ansimante almanaccare. L'ipotesi di

[15] Cfr. ivi, pp. 254-255.
[16] Ivi, p. 40.
[17] Ivi, p. 167.

una mitomania inconcludente si rafforza, cosicché quando alla fine, nella terza nota autoriale, arriva la notizia che l'attentato è stato realizzato, il lettore si trova convenientemente spiazzato. In ogni caso, il delirio del vendicatore solitario ha dimostrato quanto sia bacato un sistema in cui la giustizia può arrivare soltanto da un atto di ordinaria follia.

Il titolo *Il pianeta azzurro* allude a un distanziamento (è allontanandosi nello spazio che la Terra appare come "una piccola sfera azzurra")[18] da una società umana moralmente tarata. E il romanzo potrebbe venire interpretato come una invettiva per interposto personaggio. Un romanzo politico? Nella intervista rilasciata a Guido Almansi, l'autore (adesso fuori di finzione) precisa: "Io non parlo di politica, bensì degli uomini della politica, dell'odio che alcuni di loro possono suscitare";[19] e a scanso di equivoci aggiunge più avanti: "Non intendo essere identificato con il mio personaggio: […]. L'identificazione è solo narrativa e non ideologica, anche se il personaggio parla in prima persona".[20] Ma non c'è dubbio di come la pensi riguardo al Professore e ai suoi simili. Il testo, infatti, raccoglie accuse circostanziate di collusioni, sviamenti e delitti, un intero sistema di corruzione all'epoca non ancora scoperchiato da Tangentopoli:

> "Con denaro contante il Professore faceva tacere i giornali quando accennavano agli scandali nei quali era coinvolto. Attraverso le banche cercava di diventare azionista delle società editrici, ma non sempre gli riusciva e qualche volta a denunciare questi traffici erano gli stessi giornali che lui cercava di comprare. Se un giudice riusciva a mettere le mani su qualche traffico illecito del Professore, veniva trasferito o fatto fuori dai terroristi o dai killers della mafia o dei Servizi Segreti. I contatti con questi killers venivano tenuti dai Servizi Segreti i quali ricevevano gli ordini attraverso la Supermassoneria che il Professore aveva creato a fianco e in concorrenza con la Massoneria tradizionale. I Servizi Segreti, quando c'era una persona da eliminare, prima

[18] Ivi, p. 148.

[19] Id., *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 240.

[20] Ivi, p. 242.

la uccidevano e poi erano loro stessi che facevano l'inchiesta sul delitto che avevano commesso in modo che il colpevole non si trovava mai."[21]

Nel dibattito 'a più voci' con Leonetti, Porta e Spinella, ospitato sulla rivista "Alfabeta", Maria Corti ha sottolineato esattamente la congiuntura dell'aspetto letterario con l'aspetto etico-politico:

"Questo libro a me sembra abbastanza eccezionale. Mentre i precedenti libri di Malerba in un certo senso venivano fuori per naturale sviluppo l'uno dall'altro, questo ha una ricchezza di punti di vista e di livelli di lettura veramente nuova. C'è in comune con le opere solite di Malerba la leggera deformazione che lo porta ad essere trasgressivo sempre. E quindi risulta anche accentuato quell'aspetto a parer mio abbastanza affascinante dell'opera di Malerba per cui quello che in genere non è importante, o ci sfugge, diventa qualcosa che sta in primo piano, mentre invece quello che secondo i codici culturali soliti è importante, e sta in primo piano, con Malerba quasi scompare; quindi, la sua ironia ma anche la drammaticità che sta dietro a ciò.

Il libro ha un intreccio particolarissimo, ma direi che è anche particolarissimo il fatto che ci siano in un certo senso tre autori del libro, cioè un primo personaggio che scrive il diario, un chiosatore e poi l'autore che interviene. Questa è una grande novità; il vero romanzo è questo, non è la storia, a parer mio, del personaggio che vuole uccidere, ecc.

A fianco di questa impostazione così letteraria c'è invece qualche cosa di sociologicamente molto importante: il senso dell'odio, il senso del marcio di una società, il senso della corruzione. Ora, trovare uno scrittore che sappia dare tutto questo, pur essendo letteratissimo, a me sembra un risultato assai notevole."[22]

La finzione del romanzo si complica per il fatto che anche la realtà rappresentata è fatta di finzioni. I dati reali che vi vengono immessi, ad esempio gli articoli di giornale relativi alle varie inchieste, si scontrano col finale clamorosamente controfattuale dell'uccisione del Professore: "mezz'ora fa uno sconosciuto ha ucciso con un colpo di rivoltella alla fronte un noto uomo politico",[23] mentre sappiamo che colui è deceduto molto più tardi, addirittura dopo l'autore… Del resto, da subito, il nome Demetrio doveva metterci in guardia, pensando al personaggio storico dello

[21] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 22.

[22] M. Corti, in M. Corti, F. Leonetti, A. Porta e M. Spinella, *A più voci: Malerba*, in "Alfabeta", 95, 1987, p. 3.

[23] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., p. 359.

zar abusivo del Seicento, il 'falso Demetrio'. Nel *Pianeta*, la commistione del vero e del falso è davvero inestricabile. Come pure complessa si fa l'autocitazione: vedi il passo della 'testa di serpente' sopra riportato che proviene, pari pari, da uno dei sogni registrati nel *Diario di un sognatore*:

> "La 'testa del serpente' si affaccia dietro l'angolo di un palazzo, spunta sopra il tetto di una casa, fra gli alberi di Villa Borghese. È una testa evanescente come una nuvola, verdastra, ha gli occhiali e gli stessi tratti del viso di un famoso uomo politico italiano. Si vede, si riconosce, eppure nessuno reagisce, nessuno parla. Sono preoccupato e scandalizzato. È lui il capo della mafia, è lui che ha organizzato le trame nere e poi il terrorismo, c'è sempre lui dietro a ogni scandalo, e adesso vuole diventare *presidente di tutto.*"[24]

Un imprestito autobiografico? Forse: sebbene, malgrado la data precisissima, non esista verifica possibile che il sogno sia stato realmente sognato.

Per restare al *Pianeta azzurro*, sarebbe molto facile controllare i luoghi di Porto Santo Stefano, trovare la via dei Fari con il cartello in diverse lingue che avverte della 'strada senza uscita', oppure seguire la gita in barca dalla Caletta verso Cala Moresca e Cala del Bove. Così come sono riconoscibili vari dati riguardanti l'autore (sia pur con qualche modifica), la moglie, i figli, le prime e seconde case… Se non bastasse l'identificazione progressiva del diarista e del chiosatore, entrambi risultano assimilabili all'autore stesso, viste tutte le somiglianze stilistiche che ho rilevato all'inizio. Ciò viene giustificato dal fatto che è l'autore il destinatario finale degli scritti e quindi sarebbe stato imitato dall'estensore o estensori a scopo di coinvolgimento ("Quel testo mi pareva una evidente e in qualche modo maldestra contraffazione di alcuni miei libri").[25] Ma a quel punto l'autore non è diventato a sua volta uno dei personaggi? I tre

[24] Id., *Diario di un sognatore*, Torino, Einaudi, 1981, p. 43.
[25] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 319.

narratori, fuori della finzione, lo sappiamo, sono tutti Malerba, e però, dentro la finzione forse sono tutti Demetrio, cioè tutti falsi anche il presunto 'autore in carne ed ossa'.

L'intero libro è quindi percorso da una ironica *indecidibilità*. Si potrebbe dire che è il romanzo della fantasmatizzazione generale. Le occorrenze del termine 'fantasma' non si contano, e accanto agli spettri, per così dire, 'umani' (comprendenti il "fantasma del Professore"), ci sono anche dei "fantasmi sonori che attraversano l'atmosfera senza lasciare traccia",[26] come lo "sparo fantasma" ben udibile ma non localizzabile del capitolo 7. Né poteva mancare il dolore fantasma, quello strano fenomeno in cui il paziente sente ancora male all'arto asportato:

> "I medici chiamano dolore-fantasma quel dolore particolare, sordo e persistente, che rimane dopo l'amputazione di un arto: l'arto non c'è più, rimane soltanto il dolore. Nello stesso modo era ormai scomparsa dai miei occhi l'immagine di quei due, ma persisteva dentro di me tutto il dolore e l'orrore di quella rossa visione."[27]

*Il dolore fantasma* è il titolo di un racconto, raccolto in volume soltanto nel 2004 in *Ti saluto filosofia*, che era uscito però su "Alfabeta" nel 1983, da considerare quindi tratto da una costola del *Pianeta*.[28] Si dà il caso che un personaggio così 'corposo' nella sua reazione incontrollabile e nel suo astio mirato finisca per evaporare ai suoi stessi occhi; è l'insistenza stessa che ha per effetto la sparizione:

> "L'unità della mia persona è come un oggetto che l'occhio non può abbracciare da tutti i suoi lati, c'è sempre una facciata che rimane nascosta alla vista, una incognita dove si annidano le detestabili figure della violenza. Se tu osservi a lungo questo

[26] Ivi, p. 106.
[27] Ivi, p. 252.
[28] Vedi un po' che il narratore di quel racconto dichiara: "Faccio l'ingegnere idraulico, mi occupo di pompe e impianti di irrigazione" (Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 490), ed è quindi una figura strettamente imparentata con il Demetrio del *Pianeta*.

oggetto ti accorgi che poco alla volta esso perde le sue qualità concrete, forma dimensione colore sentimento, l'immagine sfuma nelle incertezze, si confonde e scompare. Alla fine rimane solo un simulacro vuoto, un fantasma. Dei fantasmi non ti devi fidare."[29]

Nelle pagine conclusive del diario di Demetrio i fantasmi diventano una moltitudine invasiva:

"In casa trovo tutti i posti occupati, i fantasmi si siedono sul divano, si nascondono sotto il tavolo del soggiorno, sotto il letto e dentro gli armadi, spostano le seggiole e aprono le finestre. I fantasmi hanno invaso la mia casa e mi perseguitano. Posso difendermi dai carabinieri e dalla polizia, posso ripararmi dietro una roccia o una sporgenza del terreno se un gorilla mi tiene sotto tiro, ma con i fantasmi non me la sento di combattere. Sono invisibili e silenziosi, guai averli come nemici."[30]

Una ridda malevola che ricorda (sia volontaria autocitazione o meno) il finale del *Serpente*.[31]

A guardar bene, ciò che il testo racconta è una serie di immaginazioni e di allucinazioni. Ma allora ci troviamo ad un bivio o forse, di nuovo, davanti alle due facce di Giano di questo libro-spartiacque: perché potrei riprendere la mia interpretazione sulla *materialità dell'immaginazione*, cioè sul fatto che l'inesistente trova la sua realtà negli effetti concreti che produce (come nel dolore fantasma, appunto); e però, in una situazione da 'bicchiere mezzo vuoto e mezzo pieno', si potrebbe sostenere l'opposto, che qui siamo già entrati nell'irrealismo postmoderno, vale a dire che l'apparenza ha congedato la realtà e resta solo il linguaggio auto-attestantesi.

Azzardo però ora un'altra ipotesi: che il tema profondo non sia la realtà, bensì la letteratura stessa. *Il pianeta azzurro* come testo

[29] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 306.
[30] *Ibidem*.
[31] "Eccoli, sono loro, i trapassati, uno dietro l'altro, passano attraverso le fessure, dal buco della serratura, entrano nei tubi dell'acqua, si insinuano nelle canne del letto, dentro il materasso, corrono lungo i fili della luce" (Id., *Il serpente*, cit., p. 318).

metaletterario. In fondo "la storia di un fantasma" è quello che racconta qualsiasi romanzo di finzione. Le tendenze al mimetismo e all'immedesimazione nell'altro che dimostrano i narratori sotto mentite spoglie non sono altro che i meccanismi tipici dell'illusione narrativa. Quando il Demetrio narratore di primo livello dice:

> "Gli sconosciuti che incontro, più ancora delle persone che conosco, eccitano le mie curiosità, possono essere tutto quello che io riesco a immaginare in un repertorio quasi infinito, abissi di dolore e di perdizione, amanti travolti dalla follia amorosa, mostri di perversità, uomini piatti come fogli di carta, batterie umane cariche di odio mortale, orditori di nere trame, boriose nullità in vacanza, vuote essenze, corpi senza anima, padri e madri, adulteri e coniugi mummificati, fratelli figli e nipoti impegnati a dare un senso alla propria vita anche quando camminano sulla strada. Io non resisto alla tentazione di essere ognuno di loro, questa è la mia dannazione"[32]

sembra descrivere l'impegno introspettivo nei confronti dei personaggi. E quando il chiosatore annota:

> "non faccio altro che seguire un mio impulso a ripercorrere gli itinerari e quasi a ricalcare passo passo la vicenda dello scomparso ingegnere idraulico. Cerco di entrare nel suo animo, nella sua anima, forse sto tentando di doppiare la sua persona, di rivestire la sua pelle, ma sopratutto di impossessarmi dei suoi pensieri"[33]

non fa cosa sostanzialmente diversa dall'immedesimazione richiesta a qualsiasi lettore. Il problema è che, proprio perché mette in evidenza questi processi propri della finzione, il romanzo in un certo senso li contraddice, in quanto tali 'regole d'ingaggio' dovrebbero restare implicite e sottaciute. Il postmodernismo in variante italica ha concesso alla scorrevolezza e normalizzazione richieste dal mercato, magari con una blanda ironia che consentisse di rientrare nel banale sembrando intelligenti, mentre il *Pianeta azzurro* è riuscito a complicare proprio i punti nevralgici dell'identificazione

[32] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 95.
[33] Ivi, p. 175.

nei personaggi, suscitando interrogativi e sollecitando una 'ermeneutica del sospetto'.

Nell'intervista rilasciata a Laura Lilli, Malerba sottolinea l'importanza della 'costruzione', affermando addirittura che "qui è protagonista".[34] Ora, per il *Pianeta*, si potrebbe parlare di una 'struttura a scatole cinesi', tanto i narratori risultano incastrati l'uno nell'altro. Il testo stesso fa menzione del termine: "Arrivano in continuazione altri rumori e altre voci come se ci fosse un altro uomo dentro di me, e poi un altro e un altro ancora come nelle scatole cinesi".[35] Se ci pensiamo un attimo e riprendiamo in mano il sistema di società di prestanome ideato dal Professore per far sparire i suoi gettiti di affari illeciti,[36] che altro sono se non, a loro volta, 'scatole cinesi'? Non voglio però fermarmi a questa sorta di omologia vagamente goldmanniana… Il problema è la stranezza strutturale del romanzo, che per altro si presenta, in tutte le sue diverse parti, come una serie di scritture non letterarie. Il che, nei termini di Chatman, rientrerebbe nella narrativa "narrata in modo minimo".[37] È il testo stesso a mettersi in questione perché, se da un lato ridimensiona, nella nota dell'autore, "Voglio dunque fingere, per il bene mio e dei lettori, che si tratta di un romanzo, niente altro che un romanzo";[38] dall'altro aveva

[34] L. Lilli, *Attenti alle bugie di Malerba*, in "la Repubblica", 19 settembre 1986.

[35] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., pp. 304-305.

[36] "L'Ex Amministratore mi aveva spiegato il meccanismo per tenere segrete queste ricchezze. Venivano intestate a delle società. Ognuna di queste società era a sua volta intestata a un prestanome. Questi prestanome prima di diventare finti proprietari dovevano firmare un atto di vendita a un altro prestanome il quale scriveva un atto di vendita a un'altra società intestata a un altro prestanome che aveva scritto anche lui un atto di vendita a un'altra società del Lichtenstein [*sic*] intestata al Professore. Tutti questi atti di vendita senza data e già firmati erano tenuti in una cassetta di sicurezza del Professore che, quando voleva, faceva passare le società da un prestanome all'altro e in qualsiasi momento poteva ridiventare proprietario di tutto": ivi, pp. 20-21.

[37] Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso*, Milano, il Saggiatore, 2003, in particolare p. 177.

[38] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., p. 325.

avvertito, per bocca di un lettore ingenuo come il commissario, che "mi sembra che i romanzi non si scrivono in questo modo".[39] Sebbene Malerba non manchi di rilevare la distanza dallo sperimentalismo della "già tramontata neo-avanguardia",[40] accettando in fondo l'argomento postmoderno di un forte iato epocale, tuttavia questo testo 'a mosaico', infestato dalle digressioni e impostato con un gioco di specchi proprio nella sede autoriale, risulta volutamente un "testo difficile, a più facce".[41] Una struttura complessa. Un po' come il Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, anche Malerba fa ingresso nel nuovo periodo portandosi dietro la vocazione profonda della modernità alla tecnica della sorpresa e prova ad adattarla al nuovo clima. Ancora il volto di Giano. In prospettiva, l'inquietudine sperimentale si agita all'interno delle coordinate della apparente rappresentazione realistica: una sorta di 'Cavallo di Troia'…[42]

*Postilla sull'allegoria*

Proprio per la sua fondante deroga dall'univocità, l'allegoria è entrata a buon diritto a far parte delle digressioni citazionali del *Pianeta azzurro*. Si trova in un punto in cui il primo narratore Demetrio riceve la telefonata della moglie che è andata a Firenze con la nipote a visitare gli *Uffizi* ed è stata colpita da una allegoria di Botticelli, intitolata *La calunnia*, che le ha suscitato alcuni problemi interpretativi:

"Il quadro rappresenta una donna nuda sulla sinistra con una mano alzata e il dito puntato verso l'alto come se volesse indicare il cielo, ma a chi? Nel quadro nessuno dà retta a questa donna nuda, diceva mia moglie, e allora non si capisce che cosa sta lì a

[39] Ivi, p. 156.
[40] Ivi, p. 329.
[41] Ivi, p. 318.
[42] Non per niente è il titolo della rivista cui Malerba collaborava proprio in quel torno di anni.

fare con il dito puntato. Ma Botticelli, dicevo, guarda che le donne nude le mette un po' dappertutte le parti, nude o con dei veli trasparenti, le mette lì come un elemento decorativo. Allora è un porco, diceva mia moglie da Firenze, mettere una donna nuda in un quadro come decorazione, come un albero o una colonna o un vaso di fiori, ma guarda che porco questo Botticelli. Io avevo altri pensieri, non volevo preoccuparmi per il quadro di Botticelli, sono fatti che non ci riguardano, dicevo, un pittore nei suoi quadri ci mette chi gli pare. Ma allora perché lo ha intitolato così? Per prenderci in giro? Dove sta la calunnia? Che cosa gli dico a nostra nipote? Quella fa domande in continuazione, non mi dà pace.

A destra della donna nuda, diceva mia moglie, c'è un vecchio con un cappuccio sulla testa tutto infagottato dentro a un mantello scuro, potrebbe essere un frate, forse è Savonarola come dice il catalogo perché Botticelli quando ha dipinto il quadro era amico di Savonarola. Ma allora perché lo ha dipinto come uno straccione e con quella faccia così brutta se era suo amico? Più in là ci sono delle donne molto scarmigliate, non si capisce che cosa fanno, e dietro di loro c'è un altro frate incappucciato con la faccia magra e poi una figura nuda sdraiata sul pavimento con le mani congiunte. Insomma, diceva mia moglie, ho l'impressione che Botticelli ha voluto dire troppe cose tutte insieme e ha fatto una gran confusione. […]

Caro Botticelli, io lo so che non si deve cercare la spiegazione di ogni cosa. Spesso la spiegazione non esiste proprio, e questo succede nella natura ma ancora di più succede nell'arte dove le cause non ci sono quasi mai e l'effetto, l'opera d'arte, nasce da una serie di combinazioni e coincidenze, proporzioni disuguaglianze colori e sentimenti che non si possono spiegare. Io so queste cose e non ho nessuna voglia di mettermi a discutere di pittura, però se tu fossi sincero dovresti confessare che a quel quadro gli hai dato un titolo a caso e quelle figure le hai messe lì per furbizia senza sapere che cosa ci stanno a fare. E adesso non puoi pretendere che i tuoi posteri perdano le loro giornate a cercare le interpretazioni e a individuare i significati nascosti nei tuoi quadri. Sei un magnifico pittore nessuno lo vuole negare, ma non sei una mente alata. Sei riuscito soltanto a confondere i significati per fare discutere la gente. Spesso siete furbi voi pittori, però tu potevi farne a meno, a te bastano le figure e i colori, sono loro che fanno la sostanza della tua pittura."[43]

Oltre che per i suoi 'tic verbali', compreso lo spostarsi del discorso all'esterno con l'allocuzione verso il pittore, il brano è interessante anche come ecfrasi, per cui è utile avvicinargli l'immagine di cui parla (fig. 1). Se si fa il raffronto si vedrà che lo scrittore è stato molto preciso e puntiglioso nella descrizione del quadro (non ha menzionato le orecchie d'asino del sovrano, ma effettivamente si vedono poco). La moglie di Demetrio fa anche la domanda giusta: "dove sta la calunnia?", perché in Botticelli non c'è un'unica personificazione, ma semmai l'allegoria prende forma da una

[43] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., pp. 179-182.

somma di personificazioni e dal loro rapporto, da cui nasce una sorta di polisenso, il troppo che la signora depreca ("ha voluto dire troppe cose tutte insieme"). Dal canto suo, Demetrio assume la parte del negatore dell'allegoria e lo fa contrapponendo alla ricerca del senso il godimento della pura percezione ("l'opera d'arte, nasce da una serie di combinazioni e coincidenze, proporzioni disuguaglianze colori e sentimenti che non si possono spiegare"), mettendosi con ciò dalla parte del dibattito che è stato sostenuto dalla filosofia e dall'estetica romantico-idealista, la più importante tradizione avversa all'allegoria. È strano che lo faccia proprio lui, un personaggio tutto costruito attorno al 'delirio di interpretazione', ma può essere plausibile proprio per questo: Demetrio è *monomaniaco*, tutto atteso a sorvegliare le supposte manovre del Professore e quindi non disposto a dar seguito a derive interpretative su altri soggetti; perciò le domande telefoniche della moglie riguardo all'allegoria botticelliana gli sembrano un inutile impaccio e una perdita di tempo, onde propende al *buon senso* per depurare l'immagine pittorica dal rovello di ulteriori ipotesi significative.



Fig. 1. Sandro Botticelli, *Allegoria della calunnia* (1495 ca.). Firenze, Gli Uffizi.

In realtà, però, il brano citato, proprio in quanto toglie senso all'allegoria, segue per l'appunto una pratica allegorica. Che altro fa, spesso, l'allegoria se non riprendere figure svuotate di senso? Per dire, Venere, la antica dea alla quale non si crede più, è recuperata come allegoria della Verità (la verità è nuda). Trattasi, in ogni caso, di attribuire una nuova funzione. Ma allora dovremmo domandarci quale sia la rifunzionalizzazione del quadro di Botticelli nel romanzo di Malerba. La sua funzione narrativa è piuttosto locale e ristretta: irritato dall'insistenza della consorte su una questione per lui insignificante, Demetrio esplode per errore un colpo di pistola che potrebbe tradire le sue intenzioni omicide, però senza conseguenza per la trama. Tuttavia questo apparente ritorno al punto di partenza potrebbe avere anche un legame più profondo con il testo: la "calunnia" è una falsità, e l'effetto della falsità nella finzione è un tasto che Malerba pigia fin dal primo romanzo. Esattamente la possibilità di far dire falsità a un narratore fittizio in modo da creare un cortocircuito critico. Se è così, allora, a dispetto della stessa smentita del personaggio, l'allegoria inserita nel testo ne porta alla luce la matrice profonda, è come uno spiraglio sulla sua questione fondante.

La questione della *finzione*. Alla base della finzione, infatti, c'è l'accordo segnalato da Coleridge per una 'sospensione dell'incredulità'; rappresentare la falsità nella finzione può invece richiamare in servizio proprio quella 'incredulità' che si era dovuta tenere provvisoriamente in sospeso. Qualcosa come una sospensione della credulità all'interno della sospensione dell'incredulità. Ma in fondo l'allegoria fa proprio questo: a livello della finzione mette in scena una donna, un monaco e un sovrano che non sono reali, in quanto allegorie non sono una donna, un monaco e un sovrano, sono la verità, il rimorso, il potere stupido, sono gli elementi dell'insieme concettuale *calunnia* (sono come i termini di una frase). Benjamin ha detto che l'allegoria pone 'il non essere di ciò che

rappresenta' e quindi nei suoi 'due tempi' innesca una dialettica di credulità e incredulità. Qui sta la complessità e la fondamentale valenza critica dell'allegoria: oggi che si tende a ridurre tutta la letteratura a puro momento finzionale immedesimativo ed empatico, salvo poi ritenere tutto allegorico in senso generico e confuso, la logica propria dell'allegoria sollecita, controcorrente, un ben diverso tipo di empatia, basata sulla riflessione e l'attenzione analitica. Sospendendo, semmai, l'immedesimazione priva di controllo che il mercato dell'immaginario vorrebbe ottenere da fruitori poco consapevoli.

Ma che strane allegorie costruisce questo narratore!

Copyright © 2024
*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*