# 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

FRANCESCA FISTETTI

# PALINSESTI ONIRICI. NOTE SU SOGNO E LETTERATURA NELLA NARRATIVA DI LUIGI MALERBA

## 1. *Una breve premessa*

"Un grande scrittore crea i suoi precursori",[1] scolpiva in clausola magistrale Borges, nel suo vibrante saggio intorno alla arditezza immaginativa e mentale lambita da Nathaniel Hawthorne in *Wakefield*, racconto che avrebbe prefigurato, a detta dello scrittore argentino, il "mondo di castighi enigmatici e di colpe indecifrabili"[2] allestito successivamente da Kafka. A rigor di logica, quindi, Kafka illumina altresì, in retrospettiva, la modernità spaventosa e visionaria di Hawthorne, giacché "il debito è scambievole".[3] E la conferma della reciprocità del debito è suggellata nella geometrica dissertazione critica consacrata ai "precursori"

[1] J. L. Borges, *Nathaniel Hawthorne*, in Id., *Altre inquisizioni*, a cura di F. Rodríguez Amaya, trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Adelphi, 2000, p. 71.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

di Kafka, in cui Borges inanella una serie eterogenea di scrittori dai quali trasparirebbe "la idiosincrasia di Kafka", benché essi non si somiglino tra loro e "quest'ultimo fatto è il più significativo". A conforto di ciò:

> "La poesia *Fears and Scruples* di Robert Browning profetizza l'opera di Kafka, ma la nostra lettura di Kafka affina e altera sensibilmente la nostra lettura della poesia. Browning non la leggeva come ora la leggiamo noi."[4]

Una volta asciugata ogni inflessione di livore polemico e rivalità dalla parola "precursore", resta il fatto che se ogni scrittore "crea" i suoi precursori, "la sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro. In questa correlazione non ha alcuna importanza l'identità o la pluralità degli uomini".[5] Ed ecco che qui Borges prende in contropiede i suoi lettori, travalicando con eleganza teoretica il rigido principio dialettico insito, invece, nella tassonomica classificazione della transtestualità elaborata da Genette. Nel campo di relazioni considerato dallo studioso francese, infatti, la "trascendenza testuale"[6] segue una traiettoria temporale improntata a un rigore teleologico, per così dire, finalizzata a stabilire con limpida chiarezza una cronologia irreversibile e unidirezionale, ciò che viene prima e ciò che viene dopo, i debiti e i crediti, in vista di una "trasformazione". Mentre la correlazione immaginata da Borges sgomitola a rizoma latenze segrete e parallele, nel tempo e nello spazio, propense a scandire una reversibilità proficua e innovativa: la creazione letteraria manipola e reinventa a ritroso il significato del passato, gettando una nuova luce sul futuro. Cosicché, l'identificazione della somiglianza, abissale e remota, è l'esito di un arbitrario atto creativo del

[4] Id., *Kafka e i suoi precursori*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 117.
[5] Ivi, pp. 117-118.
[6] G. Genette, *Palinsesti. Letteratura al secondo grado*, [trad. it. di R. Novità], Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

lettore, un sogno poetico – come mostra lo stesso sondaggio borgesiano, la cui perfezione si situa al limite d'una visione medianica – piuttosto che una derivazione logica e/o una diretta filiazione appartenente a un pensiero strutturato su precise definizioni, quindi, una trasgressione della continuità, un fingere le forme del tempo, un cesellare in *fabulae* intellettuali cadenze a distanza, che rendono l'opera un'invenzione a venire e superflue, quindi, le singole identità. Né sarebbe legittimo, forse, parlare di una abolizione *tout court* delle identità, poiché sia quella di Kafka che quella di Browning, a ben guardare, ne escono esaltate; si tratta piuttosto di una antica ossessione metafisica inerente alla confutazione del tempo, che ha visitato a più riprese i sogni diurni di Borges.

In sintonia con la fascinazione del ragionamento dello scrittore argentino, che non sarebbe affatto dispiaciuta a Malerba, avido frequentatore degli iperbolici congegni dell'autore di *Finzioni* (1944), proverò ad assumere tale retroversione temporale a metodo di indagine, per mettere a fuoco alcune strategie formali riguardanti proprio la funambolica intertestualità malerbiana, anch'essa affetta, analogamente alla visione del mondo che ne sottende l'universo narrativo, dal demone della tautologia e della simmetria. Questi procedimenti possono rivelarsi – simili a rifrazioni di uno specchio convesso – assai utili nella ricostruzione di uno degli scenari più ricorrenti e variamente declinati dall'autore del *Serpente*, ossia quello del sogno, aprendo sentieri inediti sui moduli di assimilazione/somiglianza dei modelli di confronto non solo letterari. Anzi, potremmo asserire, con l'ausilio di una ulteriore abusata metafora borgesiana, che il sogno è il giardino dai sentieri che si biforcano dell'intera avventura narrativa e novellistica di Malerba, per la sua malleabile operatività e per i suoi insospettabili accessi alla realtà. La nozione di onirismo, infatti, si allarga rispetto ai propri consueti confini, sfiorando solo tangenzialmente le sabbie mobili del surrealismo, per

deformarsi in ciò che lo scrittore amava invece definire il "secondo orizzonte", vale a dire, "quella parte della visione umana che non è a fuoco, periferica e imprevedibile", essenziale nucleo germinativo di "finzioni", le quali non sono "falsità" ma "una realtà mentale modellata sui desideri (o sulle ossessioni) con la quale si può convivere confortevolmente se non si ha la pretesa di descrivere il mondo".[7] A questo riguardo, nel riconoscere uno statuto di realtà metapsichica alle fluttuazioni fantasmatiche suscitate dal pensiero, pronte a "cannibalizzare" – per usare un verbo caro allo scrittore – con voracità immaginativa i rassicuranti territori del senso comune, sarebbe oltremodo omissivo tacere gli innegabili influssi provenienti dagli stati di sogno, di follia e allucinazione che invadono la patologica quotidianità dell'ultima produzione novellistica di Pirandello negli anni Trenta. Ma non è solo della comicità e dell'umorismo pirandelliani che 'si nutre' l'espressionismo visionario di Malerba.

Il "mentalismo"[8] degradato, la bulimica astrazione logica, che è un modo di abitare il reale, di sicura marca pirandelliana,[9] può essere esso stesso ascritto a una forma di cerebrazione onirica in cui sono costantemente immersi gran parte dei personaggi malerbiani. In questa prospettiva, oserei aggiungere alla lista dei precursori di tale preponderante vocazione speculativa, tinteggiata di incubi quotidiani e di assurdo

[7] *Colloquio con Luigi Malerba*, a cura del Gruppo 'Laboratorio', Manduria, Lacaita, 1984, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni, 2008, p. 31.

[8] Prendo a prestito la definizione dal fondamentale saggio di F. Muzzioli, *Luigi Malerba*, in "Belfagor", XLIV, 5, 1989, p. 531.

[9] Lo notava acutamente Romano Luperini nel suo contributo sui racconti di Malerba: cfr. R. Luperini, *Malerba novelliere*, in *Simmetrie naturali*. *Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, p. 58.

normalizzato, la mediazione affabulante di certi "colloqui inquietanti"[10] del primo Papini.

A questo proposito, però, limiterò qui la mia indagine alle sole invenzioni narrative in cui la duplicazione del sogno cela non fortuite corrispondenze con le ridondanze oniriche che strutturano alcuni universi immaginari di Borges, poiché è a questo livello che la dimensione onirica, in Malerba, manifesta una intenzionalità fruttuosa, rivelando una adibizione in chiave metaletteraria e intertestuale. Ciò significa che l'impalcatura onirica simmetrica autorizza Malerba a spezzare le catene con la teoria freudiana e post-freudiana, la quale, identificando il sogno con un "sintomo patologico", ha generato una "nevrosi semiologica" – come la definisce nel *Diario di un sognatore* – colpevole di equiparare l'attività onirica al linguaggio del desiderio, dotandola così di un codice simbolico universale, con l'effetto di inaridire la potenzialità virtuale intrinseca a un fenomeno ancora paludoso e complesso. Una passione estetica per il sogno che lo accomuna all'interesse che ne aveva lo stesso scrittore argentino, anche lui avverso alla moderna teoria psicanalitica: "Lo leggo nello stesso modo in cui potrei leggere Plinio o *Il ramo d'oro* di Frazer, lo leggo come se fosse una mitologia, un museo o un'enciclopedia di strane leggende".[11]

Tuttavia, conviene subito avanzare una distinzione. Per Borges, il regno dei sogni è un iperuranio in cui dimorano solo forme o un abisso da cui si generano gli archetipi, secondo un'antica dottrina di indole panteista che oblitera l'idea di personalità e introduce il concetto di essere universale come vero 'soggetto' creatore di letteratura: "nel sogno vi sono forme che

[10] G. Papini, *Seconda Prefazione*. *Ai Poeti* di *Il tragico quotidiano* (1906), in Id., *I racconti*, a cura di R. Bruni, prefazione di V. Santoni, postfazione di A. Raveggi, Firenze, Clichy, 2022, p. 676.

[11] R. Burgin, *Conversaciones con J. L. Borges*, Madrid, Taurus, 1969, p. 109, citato in T. Scarano, *Sueño, tesoro enterrado*, in J. L. Borges, *Libro di sogni*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2015, p. 327.

si ripetono, forse non vi sono che forme".[12] A sostegno di quell'idealismo assoluto (Berkeley, Hume, Schopenhauer *in primis*) che sostanzia la sua visione della realtà e regge un'idea della storia come interminabile trama di accadimenti che si ripetono mai uguali ma variati. In questo senso, ogni opera creativa di Borges, essendo forma della mente, cronotopo circolare estraneo alla storia, non è che un elogio della sua stessa araldica intransitività, della sua sovrana identità estetica. In linea con queste idee, lo scrittore argentino si farà artefice, come è noto, di una sontuosa silloge di 'sogni letterari', *Il libro di sogni*, la cui costante è un'aura di sacralità irreale e misteriosa che avvolge le immagini oniriche. Su tutt'altro orizzonte, invece, intende collocarsi il malerbiano *Diario di un sognatore*, che ambisce a una storia dei sogni, alla registrazione di un repertorio onirico spogliato di ogni letterarietà e "il più possibile neutrale".[13] Ma le cose, come vedremo, non sono così semplici.

L'affrancamento dai riduttivi protocolli del freudismo consente a Malerba di eleggere le fantasmagorie oniriche a spazio destinato a un dialogismo di secondo grado, mediante il quale egli prosegue la sua riflessione intorno al rapporto tra finzione e realtà e agli statuti della rappresentazione estetica. Avanzerò quindi l'ipotesi che, nelle prove narrative degli anni Settanta-Ottanta e oltre, Malerba promuova, accanto alla già sperimentata finzione del manoscritto, l'adozione del sogno[14] a indice di un 'plagio'. Il sogno, inteso come apocrifo nel senso etimologico di testo 'nascosto', ha lo scopo di preservare la densità formale, la pluralità

[12] J. L. Borges, *Da qualcuno a nessuno*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 155.

[13] L. Malerba, *Diario di un sognatore* [1981]. *La composizione del sogno* [2002], Milano, Mondadori, 2019, p. 233.

[14] Nelle sue imprescindibili indagini su allegoria e narrazione, Muzzioli ascriveva l'interesse di Malerba per il sogno all'"*estetica dello strano*": F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, in "L'Illuminista", 17-18, 2006, p. 115, corsivo dell'autore.

delle tradizioni culturali e la forza trasfiguratrice dell'immaginario letterario, proprio in quelle opere in cui Malerba fa palesemente critica dell'ideologia.

## 2. *"Finché la mente continuerà a sognare, nulla si sarà perduto". Malerba tra Borges e Papini*

Nel racconto metaletterario e a chiave *Il plagio*, inserito al centro della raccolta *Testa d'argento*, nel quale un esplicito riferimento a *Diario di un sognatore*[15] dovrebbe sanzionare l'autenticità del sogno che abbiamo sotto gli occhi, incastonato a sua volta in una struttura bipartita, siamo catapultati al cospetto dell'ennesimo narratore inattendibile e moltiplicato:

> "Dietro a Procopio e dietro al secondo personaggio ci sono io che li ho scritti tutti e due e che ora dovrei mettere la mia firma sotto questa doppia narrazione. Ma anch'io ho qualche perplessità".[16]

L'insoddisfatto narratore-autore, lettore insaziabile ma incapace di inventare storie, da lui stesso giudicate scopiazzature, ha in un primo momento rivolto l'interesse ai sogni, "un'esperienza del tutto personale",[17] dai quali pensava di trarre ispirazione, per farne "un libro tutto *suo*", finché non viene invaso dal "sospetto atroce che anche loro avessero origine dalle *sue* letture":[18] un sospetto che lo precipita nel tic nevrotico della reduplicazione all'infinito del sogno-racconto. Una spirale labirintica

[15] Il riferimento è suffragato con sospetta acribia dall'indicazione della pagina del *Diario di un sognatore*: "In questo libro c'è la prova che ho fatto realmente il sogno raccontato nella prima parte di questo testo, Procopio protagonista: alla pagina trentasei si trova la trascrizione": L. Malerba, *Il plagio. Racconto in forma di incubo*, in Id., *Testa d'argento* (1988), ora in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 355.

[16] Ivi, p. 354.

[17] Ivi, p. 352.

[18] Ivi, p. 353.

frastornante, borgesiana, che sollecita il lettore a mettere in dubbio pure l'affidabilità del terzo narratore, dichiaratosi fonte primaria di entrambe le trame.

A uscirne paralizzata risulta non solo ogni plausibilità del sogno duplicato che stiamo leggendo, ma anche quella del *Diario*, la cui veridicità dovrebbe essere statutariamente garantita dal genere, a più riprese infatti ribadita in quel libro, e fin troppo, per l'appunto. In effetti, tale espediente retorico giunge a rescindere ogni rassicurante patto autobiografico *à rebours*, per così dire, dissociando la persona dell'autore-Malerba da colui che trascrive i suoi sogni nell'opera:

> "Può succedere a uno scrittore di perdere il controllo delle proprie invenzioni e ancora più facilmente dei propri sogni. Succedono interferenze e sovrapposizioni fra le cose lette, udite, sognate, immaginate. [...] Ora il mio problema è molto semplice: avendo pubblicato questo sogno ed essendo rimasto con il dubbio di aver sognato un racconto letto da qualche parte, non vorrei mettere la mia firma sotto un racconto 'rubato', insomma non vorrei essere accusato di plagio."[19]

Chi è allora l'autore del *Diario*, straripante miscellanea di materiali finanche già scritti da altri? In questa prospettiva, *Il plagio* si pone come un giallo filologico differito in miniatura, un omaggio al giallo[20] paradossale elaborato dallo scrittore argentino, una ulteriore finzione nella finzione che fa traballare a distanza l'autenticità del *Diario*. Ciò mette il lettore sulle tracce di una ermeneutica del sospetto, in grado di indirizzarlo verso una interpretazione non ingenua non soltanto del racconto ma pure dell'intera raccolta e del *Diario*, in virtù di quella spudorata pedagogia della menzogna

[19] Ivi, p. 355.

[20] Non credo sia una ipotesi peregrina ritenere che nel *Serpente* (1966), un "giallo al contrario" secondo la definizione di Muzzioli, Malerba possa aver tratto lo spunto strutturale dal modo di raccontare "regressivo", inventato in una delle sue opere dall'autore inesistente Herbert Quain nel celeberrimo *Esame dell'opera di Herbert Quain* di Borges. Cfr. J. L. Borges, *Finzioni*, traduzione di A. Melis, Milano, Adelphi, 2003, pp. 61-63.

insita nel linguaggio che fin dagli esordi ha caratterizzato la narrativa di Malerba: "Ma noi sappiamo che il mondo dei sogni non ha confini, ci può essere sempre un sogno successivo che comprende tutti gli altri, all'infinito".[21] Non poche analogie, a questo proposito, sono individuabili con l'avventura di Tzinacán, che non riesce a ridestarsi dal suo meraviglioso e drammatico sogno: "*Non ti sei destato alla veglia ma a un sogno precedente. Questo sogno è dentro un altro, e così all'infinito* [...]".[22]

A rafforzare l'impressione di un lambiccato artificio, teso a sparigliare ogni certezza nel lettore, concorrono alcune opzioni stilistiche. E varrà qui la pena evidenziarne alcune. Il terzo narratore, quello che si assume, una volta sciolti i dubbi, beninteso, tutta la "responsabilità dei due testi e naturalmente di questo terzo",[23] confessa che nel secondo racconto, quello sviluppato in prima persona, "c'è una parte inventata", perché "è vero che anch'io ho letto molti libri, ma non tantissimi e in ogni caso secondo criteri molto selettivi":[24]

> "come sanno tutti quelli che sognano molto, succede spesso di fare un sogno dentro l'altro, cioè di sognare di sognare. Insomma, anche la seconda parte del racconto, quella scritta come una confessione in prima persona, potrebbe essere un sogno truccato e non denunciato come sogno."[25]

Si tratta della parte in cui il secondo narratore descrive sé stesso come un uomo incline alla solitudine, in balia dell'ossessione per la lettura, schiavo fino alla cecità di un folle delirio: una confessione, come abbiamo visto sopra, anch'essa tacciata però di essere nient'altro che un sogno, di

[21] L. Malerba, *Il plagio. Racconto in forma di incubo*, cit., p. 354.
[22] J. L. Borges, *La scrittura del dio*, in Id., *L'Aleph*, a cura di T. Scarano, traduzione di F. T. Montalto, Milano, Adelphi, 1998, p. 97 (corsivo dell'autore).
[23] L. Malerba, *Il plagio*, cit., p. 354.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.

essere cioè l'impasto di cose lette e udite altrove. Ne riporto solo un breve passo:

> "Leggevo tutto, dalla mattina alla sera, [...] come un malato, come un drogato che non può fare a meno della droga. A forza di leggere mi ero rovinato la vista, avevo perso gli amici e la fidanzata [...]. Non riuscivo a partecipare alla cosiddetta vita reale perché la mia era là, fra le pagine dei libri."[26]

Se di plagio si può parlare, allora, esso consiste in questo curioso autoritratto dell'artista apocrifo, delineato con parodica arguzia sulla falsariga della figura di Borges, o almeno sul calco del suo eterno mito di uomo-biblioteca, che offre al lettore del racconto di Malerba un solido ponte di raccordo con le messe in scena dell'autore de *Il libro di sogni*. Mito, peraltro, alimentato negli anni dallo stesso scrittore argentino, come si evince dalle celebri conversazioni con Osvaldo Ferrari:

> "ho l'impressione di non aver mai lasciato la biblioteca; [...] non ne sono mai uscito [...]. Ho l'impressione che tutto ciò che ho fatto dopo sia in qualche modo falso, che forse quelle prime esperienze siano state le uniche che io abbia vissuto. [...] tendo a ricordare quanto ho letto e a dimenticare le mie azioni e quanto mi è accaduto [...] la vita stessa si muta in una citazione."[27]

Il terzo narratore, diffrantosi nello specchio dei sogni, si dissolve così in labile ombra laddove dovrebbe essere onorevolmente sincero, sul filo della scrittura autobiografica, gettando una luce di discredito sull'intera duplice narrazione, costruita a guisa d'un cannocchiale onirico borgesiano che si prolunga fino al *Diario*, anch'esso, quindi, bisbigliante una polifonia di voci 'letterarie'. Sull'idea di plagio, dunque, legata a un sogno sognato da qualcun altro, non possiamo esimerci dall'avanzare alcune osservazioni, a testimonianza di un parallelismo non occasionale tra le simmetrie

[26] Ivi, p. 352.

[27] J. L. Borges, *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari* (1986), a cura di F. T. Montalto, Milano, Bompiani, 1989, p. 115.

oniriche come citazione-fantasma borgesiana e non solo, in forma di coincidenze, ripetizioni e corrispondenze segrete.

Nella *Introduzione* che Borges redasse in occasione della pubblicazione dell'antologia di novelle di Papini, da lui stesso allestita per i tipi di Franco Maria Ricci, nel 1979, restituendo finalmente l'autore de *Il tragico quotidiano* e de *Il pilota cieco* (1907) a un meritato successo di pubblico, lo scrittore argentino rammenta il suo primo infantile incontro con le 'favole' di Papini. Torna qui opportuno ricordare altresì l'iniziale premessa secondo cui un grande scrittore "crea" i propri "precursori", per assurdo che possa sembrare, ossia che Borges sia riuscito a plasmare nell'immaginario europeo la figura di Papini grande novelliere primonovecentesco. Ma Borges si stupiva del fatto che, certo d'inventare nuove favole, stava invece rielaborando in modi a lui stesso oscuri e imperscrutabili antiche letture depositate sul fondo della memoria, improvvisamente riemerse mediante una suggestione casuale:

> "Lessi Papini e lo dimenticai. Senza sospettarlo, mi comportai nella maniera più sagace; l'oblio può ben essere una forma profonda della memoria [...]. Ora, rileggendo quelle pagine così remote, scopro in esse [...] favole che ho creduto di inventare e che ho rielaborato a modo mio in altri punti dello spazio e del tempo. Ancora più importante è stato scoprire l'identico ambiente delle mie finzioni."[28]

Tra i vari racconti di Papini, quello da cui Borges ha tratto con intensa vitalità nuclei tematici essenziali alle sue finzioni è *L'ultima visita del gentiluomo malato*, testo di ardita densità metaletteraria, in cui il protagonista rivela, con sbigottimento, a un tizio di passaggio di non essere un uomo reale ma una proiezione del sogno di un'altra persona; la sua esistenza onirica è, dunque, tenuemente congiunta al sogno di quest'altro.

[28] Id., *Introduzione* a G. Papini, *Lo specchio che fugge*, Parma, Franco Maria Ricci, 1979, pp. 7-8.

Pertanto, essa cesserà al risveglio dell'ignoto sognatore. Nell'*Introduzione* all'antologia, infatti, Borges, nel riflesso di una suggestione schopenhaueriana, spiegava che questa novella "presenta in modo intimo, nuovo e triste il secolare sospetto che il mondo – e nel mondo, noi – altro non sia che i sogni di un sognatore segreto".[29] Che il sognatore segreto non sia che l'autore o l'artefice di una storia a sua volta concepita solo nelle fluide nebbie della mente di qualcuno, inabile a partorire un'esperienza autentica, non è difficile sospettarlo. Esattamente la situazione riprodotta nel racconto di Malerba.

Provo a ricapitolare. Un narratore extradiegetico racconta il sogno orribile di Procopio, il quale si accorge di essere morto; poi, un secondo narratore autodiegetico interviene come autore del primo racconto-sogno di Procopio, per arrogarsi la reale paternità dell'incubo; infine, un terzo che smentisce in parte il secondo, supplicando i lettori di aiutarlo a trovare la fonte del "suo" sogno-incubo, già riportato nel *Diario*: "se chi legge queste pagine per caso conoscesse un racconto, un romanzo o un brano di un romanzo o di un racconto che contenga una storia che in qualche modo somigli in tutto o in parte a questa che ho scritto, per favore me lo dica".[30] Naturalmente, lo si potrebbe interpretare come un sapido *divertissement* meta-letterario e sostenere che la "fonte" è lui stesso, cioè il *Diario di un sognatore*; ma, allora, si dovrebbe risalire fino all'ingarbugliato enigma identitario del diario di Demetrio in *Il pianeta azzurro* (1986). Infatti, Malerba è narratore troppo sofisticato per una favola la cui circolarità ricade su sé stessa, come stiamo cercando di illustrare. Essa sembra piuttosto concepita sugli echi di molteplici sogni altrui che ne mormorano l'origine dai fondali della 'sabbiosa' materialità del testo letterario, nel

[29] J. L. Borges, *Introduzione* a G. Papini, *Lo specchio che fugge*, cit., p. 9.
[30] L. Malerba, *Il plagio*, cit., p. 355.

brusio talvolta indistinguibile che fa segno a una intimità gravitante verso il fuori. Nemmeno la scelta del nome Procopio è forse casuale: dignitario e storico alla corte di Giustiniano, nonché infido autore di un libello scandaloso, *Storie segrete*,[31] che oggi definiremmo una controarrazione, in cui non esita a sbugiardare con ignominiose rivelazioni l'imperatore e la sua corte, tanto che la sua autenticità fu a lungo messa in dubbio.

In questa nostra rivisitazione di strani sogni paralleli, a sciogliere, forse, il nodo del non innocente giallo filologico – che non si limita a un problema di mimesi del contenuto del sogno – interponendosi di nuovo tra Malerba e Borges, potrebbe collaborare una singolare novella di Papini, *Storia completamente assurda*, dove il punto di rottura della illusoria distinzione tra reale e fittizio, tra veglia e sogno, coincide proprio con la scelta di adottare la scrittura autobiografica. Protagonista e narratore della vicenda è qui uno scrittore che, nell'atto di stendere "alcune tra le più false pagine delle sue memorie",[32] viene disturbato improvvisamente da un visitatore. Questi intende sottoporre al giudizio dell'uomo l'opera narrativa da lui composta. Superata ogni diffidenza iniziale, il protagonista si appresta ad ascoltare quelle pagine, finché, devastato da un disagio profondissimo, gli pare *tout d'un coup* di essere precipitato in un "sogno assurdo e sgradevole senza speranza di risveglio",[33] giacché

> "*la storia che aveva letta quell'uomo era la narrazione precisa e completa di tutta la mia vita intima ed esteriore*. In tutto quel tempo avevo ascoltato il rapporto

[31] Si tratta solo di una suggestione, che potrebbe però tornare utile nel delineare il profilo identitario oscillante del narratore di *Il plagio*. Come l'autorevole storico di corte Procopio di Cesarea, a un certo momento, muta stile e contenuto per narrare un'altra storia, così il protagonista del racconto malerbiano invita il lettore a rintracciare la trama segreta del suo testo triplicato, che ne aggredisce lo statuto di narratore attendibile. Prendo spunto da Procopio, *Storie segrete*, a cura di F. Conca, versione italiana di P. Cesaretti, Milano, BUR Rizzoli, 2024.

[32] G. Papini, *Storia completamente assurda*, in Id., *I racconti*, cit., p. 116.

[33] Ivi, p. 118.

minuto, fedele, inesorabile di tutto ciò che avevo sentito, sognato e fatto da quando ero apparso al mondo. [...] E costui affermava di aver *inventata* quella storia e presentava, a *me*, la *mia* vita, tutta la mia vita, come una storia *immaginaria*!"[34]

Lo scrittore, presunto artefice del proprio destino riflesso nella fissità della scrittura memoriale, piomba invece nell'incubo di esistere solo dentro la diafana apparenza del sogno di qualcuno, simulacro inconsapevole dell'onnipotenza dell'Altro, dei fantasmi del desiderio. La galleria di rimandi intertestuali paludati chiarisce la tesi espressa nel *Diario di un sognatore* di una proficua circolarità produttiva, di una osmosi tra l'attività onirica e la genesi delle creazioni immaginarie del pensiero umano, dove il sogno non va circoscritto quindi a una esperienza personale e notturna, quanto piuttosto inteso come sede di un conflitto di poetica: in che misura l'innaturalità della voce autorale possa preservare il primato della invenzione fantastica originale.

### 3. *Una ipotesi di studio. La teoria dei parallelismi onirici*

Che Malerba fosse affascinato dallo schema dei parallelismi onirici, sotto specie di eccentrica forma di relazione transtestuale, da intendersi appunto *à la* Borges quali spazi emblematici di coincidenze apparentemente casuali, non v'è dubbio. Con una differenza però: per Borges, nei parallelismi onirici è dato sorprendere gli "archetipi", le verità universali – come si anticipava sopra – mentre, per Malerba, essi si risolvono in una dimensione oltremodo satura di suggestioni significative circa la qualità meta-poetica delle stesse manifestazioni oniriche. Ne sono apicale testimonianza anche altri racconti, quali *Il sogno di Cesare* e *Autobiografia di una sardina*, inclusi rispettivamente in *Testa d'argento* e

[34] Ivi, p. 119 (corsivi dell'autore).

in *Dopo il pescecane* (1979), sui quali tra poco mi soffermerò diffusamente. Nella simmetria della visione onirica che struttura la forma del contenuto delle novelle, Malerba lascia affiorare una volta di più il motivo borgesiano. Il che confermerebbe altresì quanto Rinaldo Rinaldi aveva osservato in merito a "un possibile rapporto tra la letteratura di Franz Kafka e quella di Luigi Malerba", "nonostante tutto e anche in mancanza di citazioni dirette".[35] Il gioco dei parallelismi e delle simmetrie, allora, investendo anche la composizione dei testi, svela in modo artificioso affinità con materiali non immediatamente riconoscibili. In questa prospettiva, assumerà un rilievo metanarrativo anche la singolare divagazione *Ho sognato J. L. Borges*, in *Ti saluto filosofia*, nella quale Malerba immagina, in sogno a pochi giorni dalla morte di Borges, una conversazione con lo scrittore argentino sul paradosso di una letteratura come "luogo parallelo e simmetrico".[36]

*Il sogno di Cesare*, che apre la raccolta come a definirne le scelte stilistiche e formali, esibisce una complanare correlazione con alcune ipotesi postulate nel celebre *Il sogno di Coleridge*.[37] Nel saggio, Borges illustra una sbalorditiva similarità tra il sogno di Kublai Khan di un palazzo reale, che poi ordinò di edificare sulla base del modello avuto in visione, e quello equivalente ma successivo di cinque secoli del poeta inglese, addormentatosi sulle pagine di un testo riguardante proprio la costruzione dell'edificio voluto dall'imperatore mongolo, sogno che gli ispirò al risveglio i frammenti del poema *Kubla Khan*. Entrambe le immaginazioni oniriche, in periodi incommensurabilmente lontani, hanno prodotto qualcosa di reale: nel primo caso un palazzo, e nel secondo l'inizio di un

[35] R. Rinaldi, *Dalla tana al lager. Per una scrittura di interni*, in *Simmetrie naturali*, cit., entrambe le citazioni a p. 50.

[36] L. Malerba, *Ho sognato J. L. Borges*, in Id., *Ti saluto filosofia* [2004], ora in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 456.

[37] J. L. Borges, *Il sogno di Coleridge*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., pp. 23-27.

poema. A dare misura della identità e del sincronismo delle due situazioni oniriche è l'evidente concezione neoplatonica celata dietro al disegno originario che si realizza in divergenti manifestazioni, abbracciando epoche e continenti. Le inusitate uguaglianze, che includono un arco di svariati casi straordinari più ampio di quello qui riportato, inducevano l'autore della *Biblioteca di Babele* a postulare la negazione del tempo euclideo: "Non basta *un solo termine ripetuto* per scompigliare e confondere la storia del mondo, per affermare che questa storia non esiste?".[38] L'assunto andrà a fecondare varie invenzioni, tra cui una breve allegoria sul tempo, *La trama*, incentrata sull'assassinio di Cesare, il cui intrigo si ripete diciannove secoli dopo, nella sperduta provincia di Buenos Aires, dove un "gaucho" viene aggredito e ucciso. Cadendo, riconosce un figlioccio, e "con tenero rimprovero e lenta sorpresa [...]: 'Ma come, tu!'".[39] Sull'evento terribile, Borges sentenzia: "Al destino piacciono le ripetizioni, le varianti, le simmetrie".[40] Ma la Storia ne è polverizzata, sbiadita imitazione di un intreccio letterario.

Nel racconto *Il sogno di Cesare* di Malerba, prezioso compendio del repertorio tematico dello scrittore che troviamo iperbolicamente condensato in *Il pianeta azzurro* – il volo, il buio, l'architetto, l'omicidio, il sogno e la simmetria[41] –, il cui titolo sovrappone ambiguamente il nome del

[38] Id., *Nuova confutazione del tempo*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 196. (Corsivo dell'autore).

[39] Id., *La trama*, in Id., *L'artefice* (1963, Rizzoli), a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999, p. 53.

[40] *Ibidem*. Come è noto, la trama di destini ripetuti, simmetrici, raddoppiati e delle usurpazioni identitarie è presente fin dagli esordi nel repertorio dello scrittore argentino. Lo stesso concetto viene già anticipato in *Il Sud*: "Alla realtà piacciono le simmetrie e i leggeri anacronismi": Id., *Sud*, in Id., *Finzioni*, cit., p. 156.

[41] Per una disamina più accurata di tali temi, ossessioni e figure presenti in maniera trasversale nell'opera di Malerba, che in *Il pianeta azzurro* conosceranno una matura evoluzione, mi permetto di rinviare al mio studio *Fantasmi, simulacri, pregnant void. "Il pianeta azzurro" di Luigi Malerba*, in "Critica letteraria", II, 183, 2019, pp. 374-394.

grande condottiero romano con quello del narratore autodiegetico, si ripete il sogno premonitore fatto da Giulio Cesare la notte prima del suo barbaro omicidio. In questo caso, però, rispetto a Coleridge che, per quanto se ne sappia, non era a conoscenza del sogno di Kublai Khan, la visione notturna del protagonista della novella ricalca, duemila anni dopo, un copione già scritto, ossia la versione tramandata dallo storico Svetonio, che, in termini narratologici, fa del sogno del secondo Cesare un iper-testo.[42] Ancora un sogno "rubato", come commenta lo stesso narratore, anche lui scettico circa la sua integrità identitaria: "Chi ero durante il sogno? A rigore avrei dovuto identificarmi in Giulio Cesare dal momento che senza ombra di dubbio avevo fatto il 'suo' sogno".[43] E, infatti, qui la simmetria rispetto alla *Trama* non è "naturale", per così dire, ma artificiale, giacché mediata da un altro testo di carattere storico. L'intercapedine del 'sogno' di Svetonio (l'ipotesto) si incunea tra la letteratura e la vita, salvando la serendipità della Storia. L'ambiente domestico, prosaicamente borghese, concorre nel dare un quadro di normalità, imprimendo alla vicenda uno spedito passo realistico, che mette al riparo il narratore dal ruolo di paranoico conclamato o di emarginato sociale,[44] come accadeva nei romanzi. A un certo momento, però, il protagonista si convince che la moglie covi il proposito di ucciderlo e la logica simmetrica 'cannibalizza' il principio di realtà. Il piano onirico si è definitivamente sovrapposto a quello reale, annullando la possibilità di distinguere nel racconto precisi limiti temporali, in relazione alla durata effettiva dell'incubo di Cesare.

---

[42] È lo stesso protagonista ad accorgersi di aver fatto il medesimo sogno riportato nel testo di Svetonio: "È lo storico Svetonio che racconta questo sogno fatto da Giulio Cesare la notte prima delle Idi di marzo. [...] Insomma ho fatto lo stesso sogno che aveva fatto duemila anni prima di me Giulio Cesare la notte precedente la congiura [...]": L. Malerba, *Il sogno di Cesare*, in Id., *Testa d'argento*, cit., p. 292.

[43] Ivi, p. 293.

[44] Su questo punto cfr. F. Muzzioli, *Introduzione* a L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, pp. V-XXI.

È opportuno, dunque, continuare a distinguere il doppio-discorso sotteso alla novella, cioè lo spunto narrativo e la sua densa transtestualità, vettore del messaggio, affidata all'alone onirico. Dal momento che il narratore ha innescato una ingegnosa contaminazione tra immaginazione onirica e realtà, il finale raggiunge un alto livello di ambiguità, che investe con forza retrospettiva tutto ciò che lo precede: "Annoterò ancora per questa settimana i miei sospetti, le mie paure e anche i piccoli indizi su una pagina nuova di diario, naturalmente se nessuno mi pugnalerà. Altrimenti il diario finirà qui".[45] Esattamente nel punto in cui si conclude la novella.

In quanto finale del racconto, queste ultime parole ne segnano sì la conclusione, ma lasciando forse intendere una continuazione dell'attività diaristica? O essendo le ultime parole del narratore autodiegetico, il diario si interrompe perché l'uomo viene effettivamente ucciso, e di conseguenza si compie anche il racconto? Finzione del racconto e verità del diario collidono, mostrando la contraddittorietà propria all'atto stesso della scrittura. Nel secondo caso siamo costretti a prendere alla lettera i suoi sospetti, e a trionfare sarebbe un principio di realtà capovolto, quindi, la pervasività della paranoia elevata a norma. Nel primo, non sapremmo che fine farà il protagonista, se non quella di continuare a vivere in un limbo tra sogno e realtà che non gli dà tregua. Un piccolo capolavoro di 'opera aperta'.

## 4. *Conclusioni provvisorie*

Il cortocircuito tra sogno e realtà, analiticamente esplorato nel *memorandum* del *Diario*, si estende fino a 'cannibalizzare' proprio *Il*

[45] L. Malerba, *Il sogno di Cesare*, cit., p. 299.

*plagio*, come si evince anche dalla *Composizione del sogno*:[46] a quanto pare, un racconto ispirato a un frammento di incubo e stigmatizzato da Malerba come "un sogno 'sbagliato' [...] una distrazione del mio inconscio".[47] Un inconscio "distratto" è proprio una bella trovata. Perché mai, allora, incorniciare il macchinoso *Il plagio* in una "storia 'horror'", estranea alle predilezioni letterarie del suo autore? Una ulteriore spia, forse, che corrobora l'analisi fin qui svolta, in cui si è tentato di argomentare come l'intertestualità della novella celasse in realtà un discorso di poetica, riguardante la strutturazione compositiva dell'intera raccolta e minasse ogni certezza interpretativa intorno al realismo sospetto del *Diario*, a sua volta sdoppiato in un testo-commento, *La composizione del sogno*.

A conclusione di queste rapide note sulla centralità della duplicazione onirica che ci guida sul sentiero di una dialogicità *in absentia* con Borges *et alii*, mi soffermo rapidamente su *Autobiografia di una sardina*, racconto a dominante valenza politica. Dopo la caduta del regime franchista, un uomo, che forse non si capacita di essere tornato uomo libero, sogna ogni notte di essere una "sardina antifranchista", informata su tutto quanto "succede a terra".[48] In una struttura a *climax* ascendente, l'incalzare della medesima visione onirica disegna la condizione di un abominevole incubo di soffocamento che affligge l'uomo a colpi di reiterate crisi asmatiche durante la giornata. Lo smarrimento esistenziale del narratore trova il suo correlativo nell'ebete vagolare della sardina in mezzo a un banco di altre sardine, destinata ad essere catturata, sigillata in

[46] A questo proposito, più volte Malerba asserirà: "In qualche caso io stesso ho utilizzato il materiale di un sogno per costruirvi intorno un racconto o alcune parti dei miei libri": L. Malerba, *La composizione del sogno*, in Id., *Diario di un sognatore*. *La composizione del sogno*, cit., p. 168.

[47] Ivi, p. 218.

[48] Id., *Autobiografia di una sardina*, in Id., *Dopo il pescecane*, cit., p. 268.

scatola e venduta in "una pizzicheria romana".[49] Nel suo abbraccio claustrofobico, il sorvegliato congegno narrativo riesce a corrodere la barriera tra l'identità del narratore e quella della sardina, tanto da risultare infine indistinguibili l'una dall'altra, abbrancando il lettore nella stessa spaventosa paranza onirica. Per uno scrittore della tarda modernità come Malerba, l''angoscia del plagio' (piuttosto che dell'influenza) è una tenaglia che può soffocare ogni genuino afflato e il trattamento del sogno in foggia metanarrativa è l'epifania di una tecnica di rappresentazione che reclama la collaborazione del lettore,[50] per godere del livello estetico. Il sogno ha sostituito l'espediente del manoscritto, come contrassegno d'un plagio. Anche questo racconto, infatti, nasconde un corrispettivo letterario con variazione su tema, per così dire. Esso si presenta come la ripetizione mutata in apologo politico del sogno proverbiale di Chuang Tzu, molto caro a Borges, che lo inserisce nel *Libro di sogni*[51] e ne discetta diffusamente in *Altre inquisizioni*.[52] Chuang Tzu aveva sognato di essere una farfalla, ma poi al suo risveglio, non sapeva più se essere un uomo o una farfalla.

Nella *Composizione del sogno*, Malerba asserisce che la personalità umana è sottomessa a "una condizione elastica ed espansiva"[53] in quelle esperienze oniriche in cui si identifica con qualcuno, riproponendo proprio l'antica leggenda di Chuang Tzu. Di rimbalzo al crescente senso di oppressione, che è il vero nucleo tematico di *Autobiografia di una sardina*, si allinea il sogno-incubo trascritto nel *Diario*, in cui l'autore, trascinato da

[49] Ivi, p. 272.

[50] Così il narratore: "Spero che qualcuno leggendo questa storia [...]. Vorrei raccomandare allo sconosciuto [...]" (*ibidem*).

[51] J. L. Borges, *Il sogno di Chuang Tzu*, in Id., *Libro di sogni*, Milano, Adelphi, 2015, p. 214.

[52] Id., *Nuova confutazione del tempo*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., specialmente pp. 195-198.

[53] L. Malerba, *La composizione del sogno*, cit., p. 204.

una forza irresistibile – quella che spingeva istintivamente la sardina verso la morte – si ritrova intruppato in una colonna di gente, in cammino verso il Nord. Vorrebbe avvisare della "direzione sbagliata", senza riuscirvi. Al risveglio, è schiacciato da un "grave senso di oppressione".[54] La testimonianza di un conflitto privato viene, però, sovradeterminata nel racconto della sardina da un contenuto politico. Forse, in questo, suggestionato da un altro testo, quello di Charlotte Beradt, *Il terzo Reich dei sogni*, menzionato da Malerba nella *Composizione del sogno*. A interessare lo scrittore è forse l'aspetto antropologico del pionieristico lavoro della Beradt sul materiale onirico riguardante persone direttamente coinvolte nella realtà del Terzo Reich. Quei sogni, anche quelli fatti nei primi anni dell'avvento del nazionalsocialismo, testimoniano la prevalenza di tutti i "principali temi della dittatura"[55] (censure, divieti, umiliazioni, inibizioni, etc.), al punto che attraverso di essi è possibile seguire l'evoluzione violenta del regime. Dunque, il senso di soffocamento assume un rilievo non esclusivamente soggettivo. Ad ogni modo, anche in *Autobiografia di una sardina* siamo in presenza di un sogno come raffinato stratagemma, per obbedire al demone imperioso di una scrittura al quadrato, al 'virgolettato' d'autore, che vela la trasparenza delle relazioni di senso o almeno le complica.

Non è un caso allora che l'iper-realismo a caratura umoristica delle due raccolte, *Dopo il pescecane* e *Testa d'argento*, volto a tratteggiare una "articolata commedia sociale",[56] dissimuli al suo interno un riuso parossistico delle "fonti" letterarie, un alto dosaggio del filtro intellettuale, con il rischio di annebbiare l'immediatezza di una lingua per lo più neutra e conversevole. A riprova del fatto che la traccia tematica del plagio sottenda

[54] Id., *Diario di un sognatore*, cit., p. 37.
[55] Id., *La composizione del sogno*, cit., p. 203.
[56] R. Luperini, *Malerba novelliere*, cit., p. 60.

una precisa direzione verso uno stile come trasfigurazione meta-poetica di situazioni e una letteratura come artificio, spicca il racconto *Enciclopedia*[57] di *Ti saluto filosofia*, già edito con qualche variazione col titolo *Descrizioni*[58] in *Testa d'argento*. Malerba fa qui parodia della confusione dilagante attorno alla nozione di plagio. Lo scopo è mettere alla berlina l'utopia di descrivere il mondo, di cui si fregia invece il narratore, galvanizzato da questo progetto. Ai fini della catalogazione, il plagio dovrebbe essere ammesso, perché in certi casi "si può utilizzare in tutto o in parte un testo già esistente", a patto però – sostiene il narratore – di evitare "svolazzi letterari"[59] e di tenere lontani "come la peste certi scrittori che hanno il vizio degli aggettivi ricercati o delle frasi troppo lunghe e complesse".[60] Preso alla lettera, sarebbe una sconfessione di sé stesso in quanto affabulatore, poiché noi stiamo leggendo un racconto e non un mero inventario. In entrambe le divagazioni, *Enciclopedia* e *Descrizioni*, lo scrittore fa il verso all'ideale linguistico della precisione nomenclatoria, a un enciclopedismo sterile e insensato, irridendo la vanità di un'aspirazione di tal fatta, poiché la letteratura resta un'operazione 'al secondo grado' e non una descrizione.

Sull'opposto versante si situa, infatti, l'altro plagio che innerva le raccolte, segnacolo di una scrittura apocrifa, evidente specialmente nelle narrazioni oniriche e già negli esercizi arcaizzanti de *Le rose imperiali* (1974), come tratto innovativo, a quest'altezza, dello sperimentalismo a doppio fondo di Malerba, che non rinuncia affatto all'idea di autenticità dell'invenzione e non cede neppure alla nevrosi di una rassegnata epigonalità. Un'opzione retorica e formale che rende ardua la distinzione

[57] L. Malerba, *Enciclopedia*, in Id., *Ti saluto filosofia*, cit., pp. 517-520.
[58] Id., *Descrizioni*, in Id., *Testa d'argento*, cit., pp. 420-423.
[59] Id., *Enciclopedia*, in Id., *Ti saluto filosofia*, cit., p. 519.
[60] *Ibidem*.

tra vero e falso, rispetto al *Serpente* e a *Salto mortale*. La lingua dei racconti ha 'fagocitato' un complesso sistema di mediazioni culturali, imponendo un maggiore coinvolgimento del lettore, che non può più contare sul paradosso della naturalezza di un paranoico in punta di s-confessione, ma dovrà fare appello alle risorse del letterario per orientarsi nei labirinti dell'*inventio*, o del sogno.

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