

IN FUGA DAL BUON SENSO
IL RUOLO DEL PARADOSSO IN «LE PIETRE VOLANTI»
DI LUIGI MALERBA

Stefano Bracci Testasecca, Chiara Pisani

Pubblicato: 6 agosto 2026

Abstracts

This article examines the role of logical paradoxes in Luigi Malerba's *Le pietre volanti* (1992), understanding the work not only as a literary attempt to analyse the postmodern world which was emerging at the time, but also situating it in the wake of the crisis of mathematics spurred by Gödel's infamous incompleteness theorems (1931). This contribution seeks to highlight the significance of paradoxes within literature and to re-frame the failure to discover a system of foundation within mathematics as one of the significant 'great narratives' which have been lost in our passage from modernity to postmodernity. The main theoretical source used to track the relationship between formal logic and literature is Gilles Deleuze's *The logic of sense* (1969), which offers a rich analysis of Lewis Carroll's oeuvre. This text will be complemented with readings of later books, such as *A thousand plateaus* (1980).

Il presente contributo si propone di analizzare l'uso del paradosso in *Le pietre volanti* (1992) di Luigi Malerba, leggendo l'opera non solo come tentativo letterario di rappresentare l'emergere della postmodernità, ma anche ri-contestualizzandola all'interno della crisi cui va incontro l'ambito della logica matematica. La scarsa considerazione del ruolo del paradosso, infatti, deriva dall'aver attribuito ben poca rilevanza al trauma dell'infondatezza della matematica, giudicata una perdita di valore marginale rispetto al crollo delle altre 'grandi narrazioni' che hanno tentato di fornire spiegazioni esaustive e totalizzanti della realtà. L'articolo esamina in che modo la letteratura assimili i paradossi logici e i famosi teoremi dell'incompletezza di Gödel, muovendo dalla lettura di Gilles Deleuze dell'opera di Lewis Carroll in *Logica del senso* (1969) ed estendendo la ricerca a concetti chiave introdotti in testi successivi, come *Mille piani* (1980).

Parole chiave: identità; Luigi Malerba; matematica; postmodernismo.

Stefano Bracci Testasecca: Università degli Studi Roma Tre

 stbracci@gmail.com

È dottorando in Letteratura inglese al Dipartimento di Lingue straniere di Roma Tre. La sua ricerca si concentra sul saggio letterario, sull'intermedialità e sull'ecocritica. Ha conseguito un BA in Media e comunicazioni alla Goldsmiths University of London nel 2021 e un Research Master in Letteratura comparata presso l'Università di Utrecht nel 2023.

Chiara Pisani: Ricercatrice indipendente

 chiarapisani20@gmail.com

Ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica e culture letterarie europee presso l'Università di Bologna nel 2026, dopo essersi laureata in Lettere classiche presso l'Università di Napoli Federico II nel 2024. I suoi interessi di ricerca riguardano la ricezione dei classici e la teoria della letteratura.

Copyright © 2026 Stefano Bracci Testasecca, Chiara Pisani

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nella temperie di fine millennio, Luigi Malerba nel suo romanzo *Le pietre volanti* (1992) ritrae con acutezza il profondo sconvolgimento cui andava incontro il sistema di valori dell'epoca. Al fine di comprendere appieno la portata dell'operazione malerbiana, è necessario riconoscere la centralità rivestita dal paradosso all'interno del romanzo, riconducendolo oltre il confine disciplinare in cui operiamo sino alla sua dimensione più propria, quella della logica. Nel romanzo, Malerba mette in discussione il principio aristotelico di non contraddizione servendosi ampiamente del concetto di autoreferenzialità che contraddistingue i paradossi logici (il cortocircuito che si crea quando una proposizione fa affermazioni su sé stessa, come ad esempio nel famoso paradosso del mentitore), per scardinare le convenzioni imposte dal buon senso. Nell'articolo sosteniamo che, solo una volta presane in esame la rigida struttura formale – un aspetto forse troppo temuto, e per questo ignorato, dalle cosiddette scienze molli, critica letteraria inclusa – il paradosso può essere analizzato, anche nelle sue declinazioni più comiche e inaspettate, come lo strumento sovversivo e liberatorio che è.

La crisi di fine millennio rivela un limite intrinseco del sapere, suggerendo la necessità di una radicale revisione epistemologica e il superamento del riduzionismo della logica aristotelica, inadeguata nello spiegare la complessità della contemporaneità. La funzione eversiva del paradosso investe anche la concezione tradizionale del modello identitario: nel corso della narrazione, l'io' del protagonista Ovidio Romer si definisce proprio attraverso la sua destrutturazione progressiva; è ciò a consentirgli di varcare la soglia del conformismo e di provare a compiere l'atto creativo per eccellenza: abbracciare il Felice Caos che s'impone con l'avvento della condizione postmoderna.

* * *

Nelle prime pagine di *Le pietre volanti* (1992), lavoro appartenente alla fase finale della produzione di Luigi Malerba, il protagonista Ovidio Romer confessa sul suo diario: «So di essermi illuso e oggi posso fare la facile profezia che nel prossimo Millennio il Caos verrà accettato come l'unica realtà possibile».¹

Questa citazione avveniristica descrive efficacemente la temperie culturale postmoderna sul volgere del Novecento: il tramonto della modernità, infatti, come osservato da numerosi teorici, comporta un profondo sconvolgimento del sistema di valori.

La crisi investe il quadro concettuale nella sua interezza, incidendo profondamente anche sull'ambito scientifico, dal momento che si realizza esattamente quello che Kuhn definisce un 'mutamento di paradigma' (*paradigm shift*).² La sensazione che sia avvenuta una rottura radicale rispetto agli ordini del passato è sintetizzata con chiarezza da Ovidio Romer: «Quel mondo ordinato e prevedibile descritto da Galileo e Newton e dai loro seguaci, le rassicuranti equazioni

¹ L. Malerba, *Le pietre volanti*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 15-16.

² T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it. di A. Carugo, Torino, Einaudi, 1969, p. 117 [ed. or. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962].

dell'impresa scientifica, hanno lasciato ampio spazio all'imprevedibilità, al progresso non lineare, alla dinamica del caos».³

La disgregazione dell'*imago mundi*, dunque, investe anche la legittimità della scienza: per secoli, essa viene ritenuta valida sulla base della sua presunta oggettività e concepita come un sapere completo, lineare e prevedibile nello sviluppo, ma quando tenta di spiegare sé stessa «dà luogo a “paradossi” che vengono assunti come eminentemente seri e a delle “limitazioni” della portata del sapere che coincidono in effetti con delle modificazioni della sua natura».⁴ È Lyotard a constatare che, a tal proposito, «la ricerca metamatematica che fa capo a Gödel è un vero e proprio paradigma di questo mutamento»:⁵ si riverberano gli effetti dei teoremi dell'incompletezza (1931), che evidenziano i limiti intrinseci dei sistemi. Tali risultati infrangeranno definitivamente il sogno di David Hilbert di un sistema matematico fondato sulla logica completo e coerente.

Non più istituita sulla verità e sul progresso, in quanto ideali universali entrati irreversibilmente in crisi, la validità della scienza si regge sui criteri della performatività⁶ – e quindi su efficienza e utilità – e della ‘paralogia’,⁷ definita come «l'invenzione di nuove “mosse”»⁸ che avviene distaccandosi dal metodo accademico standardizzato. È in questa temperie postmoderna che ha luogo una profonda revisione nel campo della matematica grazie agli apporti di Dominique Perin, Benoît Mandelbrot e René Thom.⁹ In particolar modo, quest'ultimo elabora il cosiddetto modello delle catastrofi, che illustra come minuscole modifiche di un sistema possano innescare improvvisi cambiamenti di stato.

Accade dunque che:

Interessandosi dell'indecidibile, dei limiti della precisione del controllo, dei quanti, dei conflitti ad informazione incompleta, dei *fracta*, delle catastrofi, dei paradossi pragmatici, la scienza postmoderna costruisce la teoria della propria evoluzione come discontinua, catastrofica, non rettificabile, paradossale. Cambia il senso della parola sapere, e dice come tale cambiamento può aver luogo. Non produce il noto, ma l'ignoto.¹⁰

Sempre intenta a ricercare nuove modalità espressive e propensa a dialogare fruttuosamente con le altre discipline, la letteratura si mostra tutt'altro che refrattaria a questi innumerevoli stimoli. Un caso esemplificativo è rappresentato proprio dalla direzione intrapresa dalla parabola letteraria di Malerba al volgere del millennio. Ma perché rileggerlo oggi? Per rendere conto del legame indissolubile che esiste tra il paradosso e la condizione postmoderna, un aspetto a lungo trascurato dalla critica.

Da scrittore sempre attento a reinventare il proprio linguaggio artistico e al progredire del dibattito contemporaneo, dopo aver attraversato la stagione sperimentale della Neoavanguardia del Gruppo 63, un capitolo breve ma significativo nel panorama culturale italiano novecentesco,

³ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit. p. 16.

⁴ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 100 [ed. or. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979].

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Ibid.*, pp. 102-108.

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

Malerba, infatti, si è avvicinato notevolmente alle tendenze letterarie postmoderne e alle questioni che esse sollevano.

Dunque, se è certamente vero, come scrive Muzzioli, che «l'autocritica della finzione che si sviluppa tra le righe del primo romanzo malerbiano sta in rapporto con le correnti sperimentali e d'avanguardia che caratterizzano gli anni Sessanta»¹¹ e, ancora, che «per quanto non intervenga nel dibattito del gruppo, il nostro autore è indubbiamente in sintonia con le operazioni del romanzo sperimentale»,¹² lo è altrettanto che la traiettoria della produzione letteraria di Malerba si articola come un processo di incessante riflessione che approda a un orizzonte più tipicamente postmoderno. A inaugurare questa svolta è *Il pianeta azzurro* (1986), contrassegnato dallo stravolgimento dei codici narrativi tradizionali, dal riuso parodistico del citazionismo e dal ricorso a tecniche narrative che sfumano la distinzione tra realtà e rappresentazione, e caso emblematico è *Le pietre volanti*, con la sua ibridazione di generi, la frammentarietà e la centralità del paradosso di cui si è detto poc'anzi.

A ben vedere, Malerba in tale romanzo richiama anche un altro elemento significativo della condizione postmoderna, come rivela questa curiosa affermazione di Ovidio Romer: «Per me il corpo umano è soltanto una superficie, una figura apparente, levigata o rugosa, ma voglio ignorare l'interno».¹³ Infatti, la letteratura, satura della profondità del modernismo e alla ricerca di modalità alternative di rappresentazione dei mutamenti radicali imposti dal nuovo paradigma epistemologico, si ripiega su giochi di superficie. Sulla stretta correlazione tra quest'ultima e la postmodernità insistono anche Jameson, che scrive amaramente «la profondità è sostituita dalla superficie»,¹⁴ e Deleuze,¹⁵ che al contrario esalta il nuovo modello, a riprova della ricettività di Malerba, che coglie così un aspetto determinante della riflessione speculativa di quegli anni.

Come si è avuto modo di notare, dunque, il dialogo tra l'autore e la filosofia post-strutturalista non si limita affatto a sporadiche analogie. Peraltro, il postmoderno, per Lyotard, è alla ricerca di «“vie d'uscita dalla crisi”, crisi che è quella del determinismo»,¹⁶ ed è proprio alla luce di simili affermazioni che bisogna leggere *Le pietre volanti*, da intendere come il singolare *Bildungsroman* del protagonista Ovidio, in cui il tipico processo di formazione dell'individuo si traduce nella scomposizione della concezione del modello identitario uniforme e consolidato.

La riflessione malerbiana, dunque, conserva una sua preziosa attualità, giacché l'autore si misura con «la rinuncia alla razionalizzazione e alla geometrizzazione del mondo alla quale ci ha abituato la nostra civiltà aristotelica»,¹⁷ di fronte a una realtà che appare confusa e ingovernabile, a quel felice caos antideterministico in cui è immerso l'uomo contemporaneo che menziona Ovidio quando ricorda la sua mostra ferrarese di successo: «Potevo ormai catalogarla ipocritamente nella serie degli effetti senza causa, che ogni volta accolgo con sollievo nella prospettiva di un mondo

¹¹ F. Muzzioli, *Luigi Malerba*, «Belfagor», XLIV, 1989, 5, pp. 521-537: 522.

¹² *Ibid.*

¹³ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 71.

¹⁴ F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Torino, Einaudi, 2026, p. 38 [ed. or. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991].

¹⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 15 [ed. or. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969].

¹⁶ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 98.

¹⁷ L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario (LE), Manni, 2008, p. 253.

leggero, vacuo e incoerente, una anticipazione del Felice Chaos che dominerà il prossimo Millennio». ¹⁸

* * *

Se in letteratura il paradosso indica un'espressione che non segue la logica del buon senso, o più semplicemente qualsiasi proposizione surreale, in matematica e nella logica formale la sua definizione deve necessariamente essere più precisa. Abbiamo accennato ai teoremi dell'incompletezza di Gödel, che segnano la chiusura dei tentativi di fondare un sistema coerente, completo e decidibile in matematica, cioè che non possa contraddire sé stesso. A proposito di ciò, Douglas Hofstadter, tra i più noti divulgatori di matematica 'pop', in *Gödel Escher Bach* (1979), scrive: «La scoperta di Gödel, nella sua forma essenziale, comporta la traduzione in termini matematici di un antico paradosso della filosofia. Si tratta del *paradosso di Epimenide*, o *paradosso del mentitore*». ¹⁹ La logica contraddittoria del paradosso del mentitore può essere illustrata più brevemente con la frase «questa affermazione è falsa». Il paradosso di questa proposizione, allo stesso tempo vera e falsa (siccome se fosse vera si dichiarerebbe falsa, e viceversa), è legato alla problematicità dell'autoreferenzialità dei sistemi. A partire da queste considerazioni, verrà dedicato un breve *excursus* al paradosso nella dimensione che gli è propria, quella logico-matematica, poiché soltanto dopo aver definito rigorosamente il concetto si avrà modo di constatare la centralità del paradosso nel romanzo malerbiano.

In *Principia Mathematica* (1913), Russell e Whitehead colsero la sfida di David Hilbert, l'ingegnere matematico tedesco che invitò i matematici di tutto il mondo a fondare la matematica su un sistema coerente, completo e decidibile basato sulla teoria degli insiemi. ²⁰ L'idea consisteva nell'impiegare la teoria degli insiemi, fondata su insiemi che contengono elementi o che contengono a loro volta altri insiemi e già usata come fondamento per l'aritmetica, ²¹ per dimostrare che la matematica stessa è un sistema logico perfetto privo di contraddizioni. Tuttavia, essa si rivela inefficace quando affronta il famoso paradosso del mentitore, come fu famosamente puntualizzato da Bertrand Russell nel 1901.

Il paradosso del barbiere, una variante più sofisticata del paradosso del mentitore, mostra il cortocircuito logico che si crea quando le proposizioni all'interno di un insieme includono l'insieme stesso: «In un villaggio vi è un solo barbiere, un uomo ben sbarbato, che rade tutti e solo gli uomini del villaggio che non si radono da soli. La domanda è: il barbiere si fa la barba da solo?». Nella teoria degli insiemi l'allegoria può essere illustrata ponendo un insieme contenente tutti gli insiemi che non contengono sé stessi: se questo insieme non contenesse sé stesso, non sarebbe tale, ma nel momento in cui lo si inserisce come elemento all'interno di sé stesso, non sarebbe più valida la propria definizione. Si tratta dunque di una temibile ambiguità situata

¹⁸ Id., *Le pietre volanti*, cit., p. 143.

¹⁹ D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, trad. it. di B. Veit et al., Milano, Adelphi, 1990, p. 16 [ed. or. *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, New York, Basic, 1979].

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ Per un'analisi del motivo per cui la teoria degli insiemi possa essere considerata, meta-matematicamente, la fondazione dell'aritmetica, si veda B. Baki, *Badiou's Being and Event and the mathematics of set theory*, London, Bloomsbury Academic, 2015, p. 62.

proprio dove la matematica doveva trovare la sua fondazione; questa inammissibile convivenza di verità e falsità avrebbe avuto risonanze molto più significative di quanto sarebbe potuto sembrare all'inizio.

Fu Gödel, rinunciando ai tentativi di salvaguardare la completezza dei sistemi ambita da Hilbert, Russell e Whitehead, a dimostrare l'impossibilità di un sistema di fornire le prove della propria fondatezza con i due teoremi dell'incompletezza pubblicati nel 1931. Rielaborando per l'ennesima volta il paradosso del mentitore,²² Gödel dimostrò che qualunque tipo di sistema basato su assiomi (proposizioni indimostrabili) necessita di un metasistema per essere completo, siccome ogni sistema possiede degli enunciati veri ma non dimostrabili secondo i metodi di dimostrazione interni al sistema stesso.²³ Un'altra perturbante osservazione sottintesa da questo teorema è che il metasistema stesso avrebbe a sua volta bisogno di un metasistema di un livello ancora superiore affinché possa essere completo: si tratta del problema della ricorsività.

Il successo del libro di Hofstadter è legato alla maniera in cui questa logica di strani anelli (*strange loops*) possa venire applicata anche in campi estetici, come nella musica di Bach o nelle incisioni di Escher. È di nostro interesse osservare, invece, la maniera in cui questi strani anelli vengono utilizzati in letteratura.

È questo uno dei tentativi di *Logica del senso* (1969), libro in cui Gilles Deleuze non solo esamina il significato del senso e il suo rapporto con il nonsenso, ma formalizza anche l'interazione tra matematica e letteratura basandosi principalmente sui testi di Lewis Carroll. Carroll, il cui umorismo non dipende mai da giochi di parole o *puns*, che appartengono esclusivamente al linguaggio, costruisce il suo caratteristico *nonsense* seguendo meticolosamente le contraddizioni della logica formale e applicandole al linguaggio. Per analizzare i suoi paradossi, e quindi anche tutti gli altri paradossi letterari 'puri' (non semplicemente proposizioni astratte, ma affermazioni contraddittorie), è necessario applicare la teoria degli insiemi alle frasi d'interesse.

La capacità del paradosso letterario di produrre assurdità deriva dalla problematicità dell'autoreferenzialità nella logica. Si basa allora sui rapporti tra insieme ed elemento nella teoria degli insiemi: «L'assurdo, quindi, è sia confusione dei livelli formali nella sintesi regressiva sia circolo vizioso nella sintesi disgiuntiva»,²⁴ ovvero si manifesta nelle proposizioni dove si attribuisce una proprietà a un oggetto che non appartiene al dominio corretto per quella proprietà, oppure nelle frasi che ricreano il paradosso dell'autoreferenza. Deleuze offre diverse categorie per classificare i tipi di 'scorrettezza' logica dei paradossi letterari: alcuni paradossi di Carroll sono basati sulla logica dell'*insieme anormale*, ovvero su un insieme che contiene sé stesso come elemento (come visto nel paradosso del barbiere), altri sulla logica che è detta dell'*«elemento ribelle»* (che fa parte di un insieme di cui presuppone l'esistenza e appartiene ai due sottoinsiemi che determina).²⁵

È in questi casi che una profonda ambiguità del linguaggio in prosa emerge. Nella scrittura, una parola può comportarsi da significante oppure essere un mezzo per designare un referente: la parola 'pipa' è un elemento che appartiene sia alla serie del linguaggio (il significante, un

²² Per trapiantare nel formalismo aritmetico il paradosso del mentitore, Gödel formula il seguente enunciato: «Questo enunciato dell'aritmetica non ammette alcuna dimostrazione» (D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, cit., p. 19). Se infatti un sistema fosse in grado di dimostrare la verità o la falsità di questo enunciato, si creerebbe una contraddizione logica.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 67.

²⁵ *Ibid.*, p. 72.

artificio che vuole designare una realtà che rappresenta), sia della realtà (l'oggetto pipa). Diversi paradossi letterari sono quindi legati a un libero slittamento tra una serie e l'altra: è l'elemento paradossale, il *perpetuum mobile*, che ramifica e crea disgiunzioni nel linguaggio, «è nello stesso tempo parola = x e cosa = x».²⁶

Si pensi, ad esempio, ai paradossi che Carroll elabora in *Attraverso lo specchio* (1871), in particolare quelli legati alla canzone 'Haddocks' Eyes'. Nel passaggio di Carroll, il Cavaliere Bianco vuole cantare una canzone dal nome 'Haddock's Eyes' per consolare Alice, ma si viene a sapere che in realtà 'Haddock's Eyes' è il nome del nome della canzone, il cui vero nome è 'The Aged Aged Man'. In seguito si scopre che la canzone è *chiamata* 'Ways and Means' e anche che la canzone è 'A-sitting on a Gate'. Qui il cortocircuito logico è legato alla problematicità dell'autoreferenzialità del nome, ovvero al fatto che un nome può essere usato per rappresentare e identificare tutto, incluso un altro nome. Si crea così una serie potenzialmente infinita di metasistemi, dove ogni nome può avere un altro nome, e si verifica anche un altro cortocircuito con la separazione in serie diverse di proposizioni con lo stesso senso: infatti, la canzone, in base al nome, a come è chiamata, e a cosa è, presenta tre nomi diversi.

Rimane ora da capire quale sia esattamente il ruolo del paradosso in letteratura. L'assurdità, come gli affronti dadaisti nell'arte, ha sempre avuto dei connotati sovversivi, sia contro una società eccessivamente rigida, sia contro una *intelligenza* che impone degli standard letterari eccessivamente impegnati o troppo rigidamente schierati. È lo scrittore e critico Giorgio Manganelli, teorico di quel Gruppo 63 che pure Malerba aveva frequentato, a spiegarlo nel modo più rappresentativo:

Possiamo forse vedere la letteratura come una satira totale, una pura irrisione, anarchica e felicemente deforme; una modulazione del blasfemo. Nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura. È uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre. Non c'è una leggenda extra canonica che parla di una gran risata di Adamo morente? Dio dov'è restare profondamente sconcertato.²⁷

La risata si unisce quindi all'assurdo per affermare un perenne stato di ribellione della ricerca letteraria. È proprio in questa prospettiva che il paradosso letterario trova una sua funzione: il cortocircuito logico crea uno scandalo contro il buon senso, diventa un elemento perturbante che produce una destabilizzante inquietudine. Il ghigno di Adamo assume quindi una sfumatura etica, mettendo in discussione le certezze sulle quali la nostra conoscenza crede di essere fondata.

Questo legame tra sovversione e comicità è rintracciabile anche nella produzione di Malerba, che vede nel riso non solo una semplice leggerezza, ma anche la possibilità di «smitizzare il mito»²⁸ o, come fece Nietzsche, di farsi beffe «del mondo e del suo Ignoto Creatore».²⁹ Anche Deleuze, tra i maggiori responsabili della rilettura di Nietzsche da parte della sinistra degli anni Sessanta, individua nel riso una matrice anarchica e una forza sia 'sdrammatizzante' che 'smitizzante': «Il paradosso appare come destituzione della profondità, disposizione degli eventi alla

²⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 61.

²⁸ L. Malerba, *Strategie del comico*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 102.

²⁹ *Ibid.*, p. 76.

superficie, dispiegamento del linguaggio lungo tale limite. L'umorismo è quest'arte della superficie, contro la vecchia ironia, arte della profondità e delle altezze».³⁰

Se l'ironia spesso si avvale delle discrepanze sociali per porre in ridicolo un elemento marginale, riproducendo quindi fedelmente la struttura oppressiva della società, l'umorismo scivola con più leggerezza tra le sue fessure per concepire spazi nuovi.

Non si può sorvolare sulle ripercussioni politiche di questo pensiero. Spianando le altezze e valorizzando i tempi vuoti, l'umorismo del paradosso, una vera e propria «arte delle superfici»,³¹ ri-configura lo stile di vita del cittadino ordinario: «Il riso non viene mai catalogato nei comportamenti sociali efficienti, nasce sempre negli interstizi vuoti fra una istituzione e l'altra».³² Si tratta quindi di una risata anarchica pronta a seppellire le figure di autorità arcaiche o residuali, tramite quel «“ridere in faccia” a qualcuno, il ridere coraggioso e amaro (di fronte alla boria, alla prevaricazione, a tutte le forme di autoritarismo). In questo caso chi ride mostra i denti come potrebbe esibire un'arma».³³

Deleuze, che scrive nella Parigi del 1968, poco dopo aver discusso alla Sorbona la sua celebre tesi di dottorato *Differenza e Ripetizione* (1968), coglie immediatamente l'aria di sovversione che si respirava nell'istituzione. Se infatti, come narrava un noto manifesto anonimo rinvenuto proprio all'interno dell'università parigina, «le strutture non scendono in strada», insieme a Malerba possiamo dire che «il comico linguistico è sceso nelle strade, si è mescolato al popolo in rivolta».³⁴ *Logica del senso* si appresta dunque a estrapolare le potenzialità rivoluzionarie del paradosso in senso stretto e, in senso più ampio, dell'umorismo, data la sua possibilità di «essere usato anche come guerriglia».³⁵ In quest'opera, Deleuze critica il buon senso definendolo lingua del sistema di valori istituzionali e in seguito analizza il paradosso, così come emerge in letteratura, in quanto elemento sovversivo capace di disarticolarlo.

Tesi centrale di *Logica del senso* è che il paradosso è in grado di rivelare il *nonsense* del senso, un elemento imprescindibile per il funzionamento del senso stesso, ma che viene necessariamente escluso al fine di creare un sistema solo apparentemente completo e coerente. Privato del senso, il linguaggio si mostra come un sistema formale anarchico e mutevole, un mezzo che produce attivamente il senso solo in determinate condizioni, invece di esserne il veicolo. Il buon senso, davanti a proposizioni logicamente corrette ma prive di senso, viene quindi 'smascherato': «Così anche il buon senso e il senso comune sono minati dal principio della loro produzione e capovolti all'interno del paradosso».³⁶

Ma come Carroll mostra nel suo *Alice* (1865), queste inversioni del senso devono essere legate a un viaggio interiore della protagonista: una messa in discussione non solo del linguaggio, ma anche della soggettività stessa. Il paradosso è infatti in grado di sovvertire la «designazione delle identità fisse»,³⁷ dei nomi propri, e le certezze sulle quali è basata la logica del buon senso: «tutti questi capovolgimenti [i paradossi di Carroll], quali appaiono nell'identità infinita, hanno una

³⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 127.

³² L. Malerba, *Strategie del comico*, cit., p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁶ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 108.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

medesima conseguenza: la contestazione dell'identità personale di Alice, la perdita del nome proprio». ³⁸ Una volta tolti questi cardini e decostruita la soggettività, è allora possibile accedere agli eventi ed entrare in uno stato di perpetuo divenire.

Ruolo centrale del paradosso è, quindi, mettendo in discussione un mondo di essenze che nasconde le proprie contraddizioni, di aprire la strada verso le singolarità e gli eventi: «rovesciare il platonismo implica innanzitutto destituire le essenze per sostituirvi gli eventi come getti di singolarità». ³⁹ Si può collegare così la logica dei paradossi con i movimenti anti-istituzionali degli anni Sessanta, che cercarono di mettere in discussione la società politicizzando alcune aree (la famiglia, l'identità) considerate 'naturalì' secondo la logica del buon senso.

Il concetto di singolarità, derivante dalla matematica, permette infatti di esplorare la soggettività senza ricorrere all'identità, che è formata storicamente e culturalmente, e che quindi fatica a uscire dalle logiche del buon senso che la caratterizzano: «Una coscienza non è nulla senza sintesi di unificazione [...]». Ciò che non è né individuale né personale invece sono le emissioni di singolarità. ⁴⁰ Le singolarità, basando la propria auto-unificazione su un principio immanente di distribuzione nomade, si distinguono dalle distribuzioni fisse e sedentarie (identitarie) della coscienza. Si tratta quindi di una re-interpretazione della soggettività che si estranea dai vincoli 'trasendenti' che stratificano la società in rigide tassonomie. ⁴¹

Proprio come il paradosso svela il *nonsense* del linguaggio, rivelando che il senso è un prodotto e mai un principio o un'origine, analizzare la società tramite eventi e singolarità rivela l'artificio della cultura, formata su un'epistemologia che appiattisce la potenzialità delle differenze:

L'essenza del buon senso è quella di darsi una singolarità per estenderla su tutta la linea dei punti ordinari e regolari che ne dipendono, ma che la congiurano e la diluiscono. [...] Il buon senso è agricolo, inseparabile dal problema agrario e dall'installazione dei recinti, inseparabile da una operazione delle classi medie in cui le parti si presumi compensino, si regolarizzano [...]. ⁴²

La contestazione del buon senso, dalla sua gamma più ampia a quella più piccola della micropolitica, è quindi inestricabilmente legata alla fuga dell'egemonia culturale delle società capitalistiche.

* * *

Come dichiarato dall'autore nella *Nota anagrafica* a corredo del romanzo, la genesi di *Le pietre volanti* risale a un evento databile con precisione: ⁴³ nell'autunno del 1989, Malerba raggiunge la seconda dimora d'elezione del pittore milanese Fabrizio Clerici, un'antica casa canonica abbarbicata tra le Crete Senesi, dove ha modo di studiarne l'opera, intrisa del carattere perturbante del surrealismo e delle suggestioni avanguardiste della metafisica.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹ Spesso per sintesi disgiuntiva, come verrà svelato da Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo*, trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1975, p. 82 [ed. or. *L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, 1972].

⁴² G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 73.

⁴³ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 7.

Oltre a ispirare l'enigmatico titolo, un rimando all'anello di pietra che si sgretola nel cielo raffigurato nei due dipinti complementari *Corpus hermeticum* e *Un istante dopo*,⁴⁴ la contemplazione dei quadri di Clerici desta una profonda inquietudine in Malerba, che, in dialogo con il pittore, coglie delle profonde analogie tra le rispettive ricerche artistiche.

Questa, dunque, l'origine del libro, che tuttavia, come non manca di sottolineare l'autore stesso, funge soltanto da spunto per una trama che diverge dalle premesse: il pittore Ovidio Romer, che di Clerici serba una traccia nella professione e poco più, ripercorre la storia della sua vita, spaziando tra lo sviluppo della sua vocazione artistica, la complessità dei rapporti interpersonali e l'indagine sulle sorti del padre, una figura avvolta dal mistero di cui il protagonista tenta invano di delineare i contorni.

Sulla spinta di una tensione che resta irrisolta al termine del romanzo, la crescita di Ovidio si delinea, nei fatti, come dissolvimento progressivo del modello identitario tradizionale, che avviene *in primis* mediante il ricorso ai numerosi paradossi in cui il lettore si imbatte nel corso della lettura. Attraverso questo espediente di singolare inventiva, Malerba dà vita a quello che può essere definito a tutti gli effetti un *unicum* nel panorama variegato dei romanzi di formazione.

Le pietre volanti si contraddistingue quindi per l'ampio uso di paradossi, che rimangono un tema 'sotterraneo' ma costante. Non mancano esempi di opere precedenti nelle quali l'autore ha esplorato il paradosso come pratica umoristica e 'patafisica': è il caso, ad esempio, di *Le galline pensierose* (1980).⁴⁵ Come illustrato nel saggio *Strategie del comico*, per Malerba il paradosso, che sia gioco linguistico o sillogismo errato, è un *topos* familiare, giocoso e flessibile: «L'infrazione della norma, come nel paradosso, può essere codificata dalla retorica stessa. Il comico e il discorso sul comico ammettono la contraddizione: logica dell'assurdo, inversione del senso comune, contraddizione».⁴⁶ Pertanto, si tratta di un elemento ben codificato all'interno del *corpus* e che segue schemi differenti.

Heyer-Caput ha insistito molto sui riferimenti all'anello di Moebius presenti nell'opera malerbiana,⁴⁷ ma si vuole identificare in questo articolo una più vasta panoplia di paradossi di cui Malerba fa uso. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio: «In una scatola a forma di mela trovai uno scorpioncino morto. Chissà come era arrivato là dentro. Qualcuno doveva averlo rinchiuso nella mela d'argento quando era ancora vivo. Oppure già morto? Piccolo mistero senza importanza, e senza risposta».⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ L. Malerba, *Strategie del comico*, cit., p. 36: «La finta logica può ottenere effetti comici quando la conclusione sia evidentemente 'madornale'. Il protagonista di un mio libretto per ragazzi afferma che, se una automobile con quattro ruote corre a cento chilometri all'ora, una automobile con otto ruote andrà a duecento chilometri all'ora. Il finto ragionamento porta a una conseguenza paradossale e il paradosso diventa comico per l'eccezionalità della conclusione. Altra autocitazione e altro paralogismo, che questa volta utilizza la trasposizione di un enunciato fisso in termini impropri, è il teorema di Pitagora ridotto da una gallina ad uso delle galline in un altro mio libretto per ragazzi (*Le galline pensierose*): 'La gallina disegnata sulla ipotenusa di un triangolo rettangolo equivale alla somma delle galline disegnate sui due cateti'. Il teorema di Pitagora ha un considerevole valore filosofico e può essere interessante mostrarlo in varie generalità. Che sia una gallina o un dromedario, la sua enunciazione 'per eccesso' o 'per estensione' ha valore filosofico e effetto comico parallelo. Anche la geometria, portata nel pollaio, può diventare comica. Anche la filosofia».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ M. Heyer-Caput, *The Paradoxical Circularity of Luigi Malerba's Narrative: «Ti saluto filosofia» and «Fantasmi romani»*, «Italian Culture», XXX, 2012, 2, pp. 107-124; 120-21.

⁴⁸ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 64.

Esso può essere letto come un riferimento intertestuale al paradosso di Schrödinger, dove lo scorpione, figura centrale nei primi quadri di Ovidio, viene a sostituire il gatto rinchiuso in una scatola con del veleno. Il riferimento è tematicamente importante siccome riprende la famosa allegoria dell'inevitabile ambiguità della posizione degli elettroni, l'inconoscibilità quasi ontologica che contraddistingue la fisica contemporanea.

In un altro passaggio, Malerba sembra invece riprendere il paradosso della nave di Teseo in chiave biologica: «Mi domandavo se eravamo ancora noi due o se il tempo avesse rinnovato le nostre cellule tanto da sostituire del tutto quei due corpi che si erano incontrati con tante incertezze nella camera di via Lucullo. Le lentiggini sul suo viso erano le stesse di allora? E le cellule dell'anima mia e sua?».⁴⁹

Qui è il corpo umano, con le sue cellule che vengono rimpiazzate per intero ogni sette anni, a produrre ambiguità a livello identitario; è Ovidio, che incontra una vecchia amante sul treno, la stessa persona di quando la vide la prima volta, se il suo corpo è costituito da materia completamente nuova?

Oltre ai paradossi precedentemente citati, legati alla fisica e alla biologia, è inevitabile un riferimento a quelli matematici. Contro chi si ostina a inserire materie in divenire in rigide strutture tassonomiche, Ovidio mostra la divergenza tra forma e sostanza come un'inesauribile fonte di problematicità: «Lo sapete che cosa sono i frattali?», scrive Ovidio al lettore, «Sono il risultato estremo di questa tendenza a tradurre le espressioni matematiche in forme della natura, nuvole e montagne, come se le nuvole e montagne non fossero già troppe».⁵⁰ Il frattale, termine coniato da Benoît Mandelbrot, è un oggetto matematico che presenta le stesse caratteristiche su qualunque scala: è caratterizzato infatti dalla ricorsività, presentando la stessa forma sia verso l'infinitamente grande che verso l'infinitamente piccolo.

Ma in *Le pietre volanti* ad essere numerosissimi sono quei paradossi che, come le assurdità di Carroll, si basano con precisione sulle contraddizioni della logica degli insiemi. Questi paradossi generalmente dipendono dagli 'elementi ribelli' descritti da Deleuze, quelle parole che ramificano il linguaggio e creano serie diverse oppure uniscono serie che dovrebbero rimanere separate. Si consideri questa surreale conversazione verso l'inizio del romanzo:

«Questo treno va a Basilea, vero?»

«No, signore.»

Lo guardo stupito. Sono sicuro di avere preso il treno per Basilea.

«E dove va?»

«Ad Aarau, signore.»

«Ma dopo non va a Basilea?»

«Certo, ma in questo momento il treno sta andando ad Aarau.»

«La ringrazio.»⁵¹

Non solo questa assurdità si lega, come i paradossi precedentemente citati, al tema dell'ambiguità che percorre tutto il romanzo, ma fa uso degli stessi cortocircuiti logici caratteristici del

⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

repertorio carrolliano: nel nostro caso, l'elemento treno ramifica un'unica serie - il percorso per Basilea che passa tramite Aarau - in due serie diverse, come se si trattasse di due treni. Ne consegue, quindi, che l'elemento viene incluso in due insieme diversi. Se il linguaggio di Malerba non è mai sperimentale, c'è da dire però che viene utilizzato come il mezzo imperfetto che è, pronto al cortocircuito.

Molti altri passaggi del romanzo sono riconducibili a una generica instabilità degli insiemi. Non solo le serie della realtà e della rappresentazione, tanto sfruttate nel postmoderno in generale (iperrealtà, *discursive materialism*, etc.), vengono mescolate tramite il ruolo della pittura, oppure quelle delle cause e degli effetti (*hysteron proteron*),⁵² ma ogni *plateau* della narrazione può essere visto come un insieme instabile. Ovidio cerca spazi isolati lontani dai criteri del buon senso della vita ordinaria, e a volte viene confrontato da nuove logiche e nuovi insiemi. La giornalista Ayse, poi divenuta sua amante, gli chiede ad esempio di peccare insieme a lei, nella ricerca di una soddisfazione all'interno della penitenza cristiana. Ovidio però, elemento non incluso nell'insieme dei cattolici, si domanda come possa commettere un'eresia se non crede, e fallisce nel sublimare il dolore provato nei loro amplessi in godimento.⁵³

Infine, a questi piccoli paradossi, sparsi per il romanzo come delle *easter-egg*, se ne può associare uno centrale legato alla soggettività del protagonista. L'identità stessa di Ovidio, che narra in prima persona come se stesse scrivendo delle confessioni, è caratterizzata dalla sua instabilità, dal suo incessante essere in divenire. Ovidio, che scrive rammaricandosi della permanenza dell'atto di scrittura, troppo stabile per rappresentare veramente il suo stato cangiante, si descrive infatti come «individuo instabile», «uomo provvisorio».⁵⁴ È questa quindi la problematica autoreferenzialità principale di tutto il libro, forse sintomo caratteristico della nuova soggettività e tentativo di trovare l'identità nell'assenza di identità: «Devo precisare che sono rimasto intatto, ma nella instabilità e nella incertezza».⁵⁵

Avendo ora osservato la maniera in cui i paradossi si manifestano nel libro, possiamo cercare di analizzare il loro significato. Se molti di essi, infatti, sono legati a eventi insoliti che capitano nella vita del protagonista, come se fossero manifestazioni della stranezza della contemporaneità, altrettanti sono invece generati direttamente dal nostro Ovidio. Si tratta di paradossi che possono essere definiti 'difensivi', siccome permettono al protagonista di evitare di esprimersi in una determinata direzione, mantenendo quindi il proprio stato di 'persona provvisoria'. Questa inclinazione del paradosso che, mettendo in discussione la causalità e quindi la prevedibilità, permette al suo autore di divincolarsi da scomode situazioni, viene elaborata da Malerba in *Strategie del comico*: «Il comico faceto non è quasi mai gratuito ma è sintomo di una strategia. E vincitore alla fine risulterà sempre l'autore della facezia. Per cui la facezia è l'espedito, il trucco, l'invenzione, il cavallo di Troia che permette al suo autore di averla vinta sull'antagonista».⁵⁶

Già all'inizio, all'Accademia di Belle Arti, Ovidio resiste alle imposizioni del professore:

⁵² Un esempio di *hysteron proteron* presente nel testo è: «Gli Svizzeri si alzano presto ma si svegliano tardi» (*ibid.*, p. 13). Più avanti, il protagonista Ovidio lo definirà il fenomeno «degli Effetti Invertiti» (*ibid.*, p. 253).

⁵³ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁴ Riportato tra virgolette già nel testo, *ibid.*, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ L. Malerba, *Strategie del comico*, cit., p. 59.

Un giorno, per saggiare la nostra precisione nel disegno, il professore barbuto ci invitò a disegnare una figura piana con il maggiore numero di lati possibile. Io tracciai un cerchio con il compasso.

Il professore pensò che volessi farmi beffe di lui.

“Hai disegnato un cerchio.”

[...]

Ho insistito:

“Che si può interpretare come una figura piana con infiniti lati.”⁵⁷

Il paradosso quindi, ricollegandosi anche al suo ruolo umoristico, serve a farsi beffa di norme e imposizioni identitarie. In questo caso l'arguzia del nostro eroe diviene uno strumento di ribellione; come scrive Malerba stesso in *Strategie del comico*: «L'arguzia, forma verbale del comico, è un'arma a doppio taglio, di offesa e di difesa, usata tradizionalmente dal povero contro il ricco, dal servo contro il padrone, dall'oppresso contro l'oppressore».⁵⁸ Questo approccio continuerà ad apparire in molte altre occasioni; a un critico d'arte che gli domanda se pensasse di scandalizzare con i suoi quadri, Ovidio risponde infatti così: «“Non sono abituato a pensare”, risposi, “pensare confonde le idee”».⁵⁹

È nel loro uso dell'ambiguità come strumento difensivo che dobbiamo quindi interpretare i paradossi di Ovidio, salti che prevengono le invasive esigenze dell'Altro, che siano richieste sull'interpretazione delle sue opere o sul suo ruolo sociale. Ovidio, che tende a evitare la raffigurazione di materie organiche nei suoi quadri, si limita a dipingere rocce e rovine, sino a interessarsi, a un certo punto della sua carriera, alla creazione di un alfabeto indecifrabile. L'ambiguità si spinge quindi sino all'in-interpretabilità, uno spazio tanto anarchico quanto al sicuro dalle esigenze dell'Altro: «Mi accorsi che con quelle sagome nere stavo componendo una specie di alfabeto di una lingua inesistente. Che cosa avrei potuto scrivere con quelle lettere misteriose? [...] Proiettavo nel futuro la mia gioia per quella beffa immaginaria, ridevo da solo alle spalle degli ignoti posteri».⁶⁰

Come spiega lo stesso Malerba in un'intervista, si tratta di innalzare l'ambiguità a uno strumento liberatorio:

È soltanto attraverso la concretezza dell'universo linguistico che si possono aprire spiragli sulle incertezze che incombono sui nostri percorsi terrestri. La strada più diretta è quella della soggettività multipla, avvolgente, che riflette ogni oggetto in un teatro personale, tanto più autentico quanto più è arbitrario. Perché la contraddizione non deve avere diritto di cittadinanza?⁶¹

La direzione del beffardo Ovidio è quella del divenire impercettibile, verso la creazione di uno spazio personale dove fuggire le prigioni del riconoscimento e dell'interpretabilità, pratiche legate al limitante buon senso. È su questa serie che si distende lo sforzo emancipativo del nostro protagonista, che cercheremo di analizzare tramite il concetto deleuziano di *linea di fuga*.

* * *

Non è affatto un caso che *Le pietre volanti* inizi con il narratore in prima persona nell'atto di scrivere le proprie confessioni su un treno diretto a Basilea: è un perfetto esempio di quel che

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁶¹ L. Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 52.

Victor Turner definisce *spazio intermedio*,⁶² e rappresenta significativamente il momento intermedio di transizione tra due stati. Analogamente, la Svizzera, territorio neutro e alieno, non è nient'altro che l'ennesimo *non-luogo*,⁶³ per scomodare il fortunato neologismo di Marc Augé, a cui Ovidio si affida per sfuggire a un certo tipo di identità. Si possono dunque leggere gli episodi del libro come diversi tentativi del protagonista di discostarsi dal ruolo che il buon senso gli avrebbe assegnato. Per tornare a Deleuze:

I caratteri sistematici del buon senso sono dunque l'affermazione di una sola direzione; la determinazione di tale direzione come procedente dal più differenziato al meno differenziato, dal singolare al regolare, dal notevole all'ordinario; l'orientamento secondo tale determinazione della lancetta del tempo, dal passato al futuro; il ruolo direttivo del presente in tale orientamento; la funzione di previsione resa in tal modo possibile [...].⁶⁴

Se infatti, ad esempio, le altre persone, secondo Ovidio, vivono in maniera coerente con il tempo, seguendo con naturalezza la sua inesorabile marcia, egli scrive: «...mi sono sempre vergognato quando ho dovuto dichiarare la mia età... [...]. La vecchiaia è una dimensione che non mi appartiene come non mi appartiene la dimensione del tempo».⁶⁵

A questo scarto se ne possono aggiungere tanti altri. Tra questi, l'armonia tra corpo e mente: mentre gli altri vivono in uno stato di unità tra fisicità e interiorità, Ovidio dice di sé: «Io stavo da una parte e il mio corpo, la mia presenza fisica, era indipendente da questo 'io' che immaginavo qualche volta come una nuvoletta vagante in balia di ogni soffio...».⁶⁶ Agli altri vengono attribuite una vitalità e una naturalezza inarrivabili, mentre Ovidio si vede costretto a trovare uno spazio per la sua condizione aliena nella pittura. In essa, egli trova un mondo popolato da materiali inorganici e concetti, illesi dall'*Unheimlich* della decadenza dei corpi:

La mia finzione mi aveva improvvisamente tradito: mentre cercavo di avvicinarmi con la mia pittura alla irraggiungibile perfezione, venivo ferito brutalmente da una realtà organica maligna, concava, tenebrosa. Le mie archeologie cominciarono a grondare sangue e linfa e a emettere i rumori e le pulsazioni della materia vivente. Che orrore.⁶⁷

Ma questa dimensione, questo sottrarsi, non è esclusivamente una pratica negativa. È infatti una dinamica che apre a molte possibilità; mentre gli altri si trovano a disagio nel vuoto e cercano pienezza, di qualsiasi tipo, Ovidio confessa: «Ho sempre pensato che il vuoto, o la sensazione del vuoto, è un archetipo grandioso della natura che impegna la mente umana alla ricerca della conoscenza».⁶⁸

Questa dimensione di fuga e di reinvenzione è però necessariamente legata a degli spazi che la possano permettere. È qui che possiamo quindi ora apprezzare il significato dei vari spazi del romanzo: dalla Svizzera a tutti gli altri posti anonimi (la Vancouver senza identità dove fugge il

⁶² V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, trad. it. di N. Greppi Collu, Brescia, Morcelliana, 2001, p. 112 [ed. or. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969].

⁶³ M. Augé, *Nonluoghi*, trad. di D. Rolland, C. Milani, Milano, Elèuthera, 2024, pp. 75-76 [ed. or. *Non-Lieux*, Paris, Seuil, 1992].

⁶⁴ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 73.

⁶⁵ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 11.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

padre) a quelli anonimizzati, come il posticcio castello di Poggio Arrigo, dove Ovidio dipingerà opere di grande successo. In questo posto, Ovidio compie un meticoloso processo di fuga, cercando di sostituire ogni rimando a un passato specifico (famigliare) o generale (storico) con un simulacro di esso, tramite un arredo moderno che dell'antico ha solo le sembianze. Questo processo raggiunge il culmine quando, dopo essere stato derubato dei suoi averi nel castello, Ovidio, che riconosce i suoi vecchi mobili in un magazzino dei Carabinieri, decide di non recuperarli: «Non mi dispiaceva vivere in una specie di vuoto storico, distaccato e indipendente dalle genealogie famigliari e dalla mia infanzia». ⁶⁹

Come osservato precedentemente, in *Le pietre volanti* convivono due spinte contrapposte, che generano una tensione latente che non si affievolisce a conclusione del romanzo: da un lato, Ovidio appare vittima del complesso edipico, impegnato in una «patetica e inconscia telemachia» ⁷⁰ che non approderà ad alcun risultato concreto; dall'altro, smarcandosi in modo via via più deciso dai pilastri della famiglia, della sessualità, del lavoro ordinario e della vita borghese, assurge a esponente di una nuova soggettività, fondata sul dissolvimento del modello identitario tradizionale.

Tra i due poli, il primo richiama un motivo eminentemente modernista, come osservato da Luperini e Zinato, che scrivono che «la letteratura italiana novecentesca mette a tema il conflitto con il padre» ⁷¹ a partire da classici come *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo ^[3] e *Uno, nessuno e centomila* (1926) di Luigi Pirandello ⁷² sino alla produzione di fine secolo, in cui si tematizzano la fragilità della figura paterna e il tentativo di venire a una conciliazione, ⁷³ invece il secondo consiste nella narrativizzazione della nozione di *linea di fuga* o di *deteritorializzazione*, una fortunata espressione coniata da Gilles Deleuze e Félix Guattari in uno dei testi fondativi della filosofia post-strutturalista, *Mille piani* (1980).

I due pensatori francesi denominano così le linee che si iscrivono sul Corpo senza Organi, un'espressione di cui si servono per indicare un campo di possibilità in cui si iscrivono codici culturali, uno stato del soggetto in potenza - e in questo senso pre-soggettivo -, non plasmato dai condizionamenti della società e che ha quindi modo di attualizzarsi in maniere diverse.

Le linee di fuga, che «non hanno nessuna relazione con una struttura, perché questa si è sempre occupata di punti e di posizioni, di arborescenze, e ha sempre chiuso un sistema, proprio per impedirgli [al soggetto] di fuggire», ⁷⁴ mappano il movimento liberatorio che coincide con il superamento delle gerarchie imposte dalla famiglia e dal retaggio culturale, tendendo verso la cosiddetta «deteritorializzazione assoluta». ⁷⁵ Con quest'ultimo termine, Deleuze e Guattari descrivono appunto il processo di deviazione rispetto alla norma, di rottura dell'ordine stabilito e di perdita dell'identità fissa.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 258.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea. 100 voci*, Milano, Carocci, 2020, p. 184.

⁷² *Ibid.*, pp. 184-85.

⁷³ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, trad. it. di G. Passerone, Roma, Cooper, 2003, p. 294 [ed. or. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 287.

Ad essere animata dalle linee di fuga, dunque, è la superficie liscia, ovvero lo spazio estraneo alle striature dei confini e delle gerarchie, che, proprio per il suo rifiuto della centralità, cela innumerevoli potenzialità creative. Quest'ultimo aspetto rivela la stretta correlazione tra *Logica del senso* e *Mille piani*: infatti, con il tramonto del modernismo, contrassegnato dalla valorizzazione della profondità, si apre una nuova fase in cui la matematica e il postmoderno riscattano la superficie, incentivando la filosofia e la letteratura a elaborare soluzioni originali che confluiscano in questa nuova prospettiva. La narrativa malerbiana si mostra ricettiva allo stimolo, fornendo una risposta ingegnosa mediante il ricorso ai paradossi, che sfidano le logiche tradizionali di struttura e causalità allo stesso modo delle linee di fuga: del resto, Deleuze e Guattari affermano significativamente che «è il linguaggio che deve seguirle».⁷⁶

Sospinto da questa tensione, dunque, Ovidio si muove nel mondo come un funambolo, destreggiandosi tra il vincolo dell'eredità paterna e il desiderio di dimenticare il passato, tra la fedeltà verso le strutture del passato e la deterritorializzazione, in bilico tra il modernismo e il postmoderno, il che fa di lui «un uomo perseguitato da questa singolare tendenza dissipativa»,⁷⁷ come viene definito sin dalle prime pagine.

Sebbene nel romanzo tale tensione non si risolva, la bilancia pende verso il secondo polo, rivelando come la preoccupazione principale della scrittura malerbiana consista nel prospettare scenari futuribili alla soglia del XXI secolo. Un primo indizio che il romanzo non si esaurisca in una prospettiva tipicamente modernista è fornito dall'autore, che in un'intervista dichiara che il libro è permeato da «una sensazione di inutilità e vanità del tutto che però il protagonista non vive con angoscia, ma assorbe con una certa disinvoltata arroganza nei confronti della realtà»⁷⁸: quindi, Ovidio non vive con disperazione il suo graduale allontanamento dal passato familiare, dal ruolo di cittadino attivo e dal retaggio culturale. Ma sono soprattutto le parole del personaggio stesso a evidenziarlo: se in un primo momento, infatti, il suo atteggiamento è di fedeltà al copione e percepisce di star replicando la vita già vissuta da altri,⁷⁹ successivamente enuncia apertamente il suo proposito: «Il mondo si ripete, ma io cerco di non ripetermi».⁸⁰ Inoltre, nel corso della narrazione emerge con chiarezza anche il riferimento alla fuga: «Il mio stato d'animo registrato sul taccuino segreto della mia coscienza [...] cominciava a definirsi come il desiderio acuto di una fuga. Mi accorsi che invidiavo mio padre e la sua fuga, che non esitavo dentro di me a definire eroica, anche se offensiva nei confronti della famiglia. Può essere eroica una fuga?».⁸¹

Quel che Ovidio vuole insinuare, intuendo le possibilità creative del proprio movimento deterritorializzante, è che esista una forma di evasione che non si traduce in escapismo. In effetti, il sospetto che la linea di fuga si riduca a mero rifugio nel mondo dell'utopia è liquidato già in *Mille piani* come «falsa impressione»:⁸² in altre parole, la citazione di *Le pietre volanti* allude a un altro dei caratteri fondamentali del concetto delineato dai due pensatori francesi, giacché «le linee di fuga, poi, non consistono mai nel fuggire il mondo, ma piuttosto nel farlo fuggire, come si fora un tubo [...] Niente di immaginario, né di simbolico in una linea di fuga. Niente di più attivo di

⁷⁶ *Ibid.*, p. 294.

⁷⁷ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 14.

⁷⁸ L. Malerba, *Parole al vento*, cit., 252.

⁷⁹ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 77: «Come posso dare importanza ai miei gesti, alle mie decisioni, alle mie parole se si tratta di parole e decisioni e gesti già consumati da altri?».

⁸⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

⁸² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 295.

una linea di fuga, nell'animale e nell'uomo»,⁸³ e a riprova di ciò Deleuze e Guattari invitano a tracciarle «effettivamente, nella vita».⁸⁴

Ma allora come leggere in chiave materiale – ossia, in termini deleuziani, molecolare – la linea di fuga di Ovidio? Qual è il suo desiderio deterritorializzante? Nel corso della trama, il processo di trasformazione creativa e produttiva converge nell'espressione della volontà di Ovidio di «dimenticare tutto», persino il futuro:⁸⁵ è il paradosso finale che chiude il libro e che racchiude il carattere ambivalente di debolezza e di generatività di tale «divenire impercettibile».⁸⁶ Il suo movimento, analogo a quello di Molloy di Beckett, personaggio caro a Deleuze e a Guattari, lo porta a compiere una deviazione rispetto al *pattern* della reiterazione ciclica che stringe il soggetto nella morsa dell'ineluttabilità, tentando di rapportarsi al Felice Chaos sopraggiunto dopo il crollo delle grandi narrazioni e delle certezze dal carattere assolutistico che avevano animato con tanto fervore il modernismo.

Le pietre volanti di Luigi Malerba, dunque, si presenta come un romanzo che assorbe in maniera esemplare le implicazioni speculative della riflessione scientifica e filosofica del tempo, catturando con l'efficacia di una fotografia lo smarrimento esistenziale e la ricerca di risposte alternative del tardo Novecento.

* * *

Alla luce delle considerazioni esposte, il presente contributo si prefigge di individuare gli elementi dell'opera malerbiana riconducibili alla temperie culturale postmoderna, di analizzare approfonditamente l'uso del paradosso come espediente narrativo in *Le pietre volanti* (1992) e di proporre un'interpretazione post-strutturalista del romanzo ricorrendo al concetto di linea di fuga elaborato da Deleuze e Guattari.

Dall'analisi condotta, si evince che nel farsi del racconto il tema novecentesco della crisi dell'individuo è riletto da Malerba in chiave generativa, come occasione di superamento delle grandi narrazioni totalizzanti: in tale ottica, ad esempio, è Aristotele a costituire il bersaglio polemico per eccellenza dello scrittore. Aristotele, che ha formalizzato i paradigmi epistemologici per i secoli a venire, cristallizzò la logica nel suo sistema dei sillogismi; ma è proprio questa idea di controllo sul senso che viene meno nell'incontro con i paradossi. Alla «Linea-Aristotele, logica e razionale», perseguita incessantemente nei secoli, Ovidio intende opporre «la Linea-Uovo-di-Colombo, che non corrisponde a nessuna logica, ma che ha permesso al navigatore genovese di scoprire un nuovo continente».⁸⁷

In concomitanza, *Le pietre volanti* si chiude con una sfida anche all'estetica aristotelica, nell'episodio della doppia agnizione. Essa è definita dal filosofo greco nel Capitolo XI della sua *Poetica* come «il passaggio [anche questo inatteso] dalla non conoscenza alla conoscenza, e quindi alla reciproca amicizia o inimicizia tra i personaggi dell'azione drammatica destinati alla buona o alla cattiva fortuna»;⁸⁸ consiste quindi nell'improvviso riconoscimento dell'identità di un personaggio, e avviene perlopiù per mezzo di segni specifici (oggetti materiali o tratti somatici particolari).⁸⁹

⁸³ *Ibid.*, p. 295.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 293.

⁸⁵ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 269.

⁸⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 287.

⁸⁷ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 194.

⁸⁸ Aristotele, *Poetica*, trad. it. di M. Valgimigli, in *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 2008, p. 1011.

⁸⁹ *Ibid.*

Tuttavia, l'avvenimento narrato nelle ultime pagine di *Le pietre volanti*, posto emblematicamente a conclusione del romanzo, tradisce *ab origine* la sistematizzazione aristotelica, giacché, come premette Ovidio, «non appariranno cicatrici o altri segni particolari, e guiderà l'azione non tanto la necessità quanto l'imprevedibile caso»:⁹⁰ scopo di Malerba è quello di riportare un esempio non teorizzato dal filosofo greco,⁹¹ minando così l'autorevolezza dell'*ipse dixit* su cui si è retta la struttura assiologica fino all'avvento della condizione postmoderna.

Nel romanzo, il mancato riconoscimento di Ovidio e del fratellastro Vittorio, un rifiuto della struttura edipica che infesta la psiche del protagonista, è motivato dal fatto che entrambi risultano profondamente condizionati dalla presenza spettrale del padre,⁹² che pervade perfino la dimensione fisica: ciascuno dei due, infatti, si trova costretto ad ammettere che l'altro somiglia in modo impressionante al genitore (l'agnizione è duplice proprio perché si riconosce nell'altro il proprio fratello, ma anche il padre). Al termine dell'incontro, che non scioglie alcun dubbio, Ovidio si ripromette di non vedere più Vittorio e sviluppa un desiderio di vendetta di cui si rifiuta di individuare la causa.⁹³

Ciò lo spinge in sostanza a rigettare uno dei punti fermi dell'orizzonte modernista, la profondità: è imminente il tempo della rivalutazione postmoderna della superficie, della cancellazione della memoria e del movimento liberatorio verso il Felice Caos. In definitiva, si è ben lontani dalla funzione riconciliante attribuita all'agnizione nella letteratura greca antica: «Ancora una volta i fantasmi avevano vinto e, con buona pace di Aristotele, questa doppia agnizione non scioglieva i nodi della trama ma lasciava la vicenda sospesa su un vuoto, forse su un precipizio. Il mondo si ripete si ripete si ripete, mi dissi, perfino i fantasmi. Non mi restava altra soluzione che la fuga».⁹⁴

In classico stile postmoderno, è proprio tramite l'assenza di chiarimenti che, paradossalmente, il romanzo risolve la sua narrazione, riconfermandosi come un'opera che, senza perdere scorrevolezza, contesta su più fronti le strutture consolidate, a partire dai criteri estetici fino alla logica del buon senso.

⁹⁰ L. Malerba, *Le pietre volanti*, cit., p. 259.

⁹¹ Scrive Ovidio sul suo quaderno svizzero (*ibid.*): «Il lettore si troverà di fronte a una doppia agnizione dove la verità e la finzione si sovrappongono senza contraddirsi, un caso non previsto e non catalogato dal filosofo greco, il quale ha preso in considerazione solo le vicende che si svolgono sulla scena del teatro e non quelle che si svolgono liberamente sulla scena della cosiddetta vita».

⁹² Sentenzia Ovidio (*ibid.*, p. 267): «Così mio padre era riuscito ancora una volta a imporre la sua presenza sovrapponendo il suo simulacro alla mia persona e a quella di Vittorio».

⁹³ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁴ *Ibid.*