

DIEGO VARINI

«La notte è un brutto posto per litigare». Malerba e il gioco della realtà

«**I**l pericolo dell'omonimia incombe su ciascuno di noi non appena inizia a parlare» – scriveva (nel mirabile *Le comique du discours*) Lucie Olbrechts-Tyteca –,<sup>1</sup> ed è un problema che Luigi Malerba sintetizza, in termini di arguta esemplificazione, dentro un apologo esilarante delle sue *Galline pensierose* (1980):

Una gallina disse che il tasso era una bestia, un'altra gallina disse che il tasso era una pianta e un'altra ancora disse che il tasso era un poeta. Bisognava aver paura del tasso? Tutte insieme decisero che era meglio non fidarsi del tasso.<sup>2</sup>

Animali antropomorfi, stilizzati nei termini di un gioco sardonico che rimanda alla tradizione millenaria della favola esopica (mediata dalla grande ripresa settecentesca, sull'asse tra La Fontaine e gli *Animali parlanti* del Casti), le galline di Malerba tendono a modellarsi fedelmente sulla reduplicazione satirica di comportamenti umani che intercettano – in prima istanza – consuetudini linguistiche, vezzi fraseologici, riflessi comportamentali sottesi al gioco sociale (e alla dinamica di fattuale circolazione) del discorso cosiddetto “culturale”.

Per esempio, produce esiti squisitamente grotteschi il loro tentativo di fare opera di volenterosa divulgazione (per la straniante inadeguatezza della perifrasi chiamata a surrogare altra e più canonica formulazione probante):

Una gallina cercava di insegnare il teorema di Pitagora alle sue compagne, ma incontrava gravi difficoltà. Un giorno finalmente si mise al centro del pollaio e lo spiegò con parole nuove: «La gallina disegnata sulla ipotenuza di un triangolo rettangolo equivale alla somma delle galline disegnate sui due cateti». Da quel giorno il teorema di Pitagora entrò a far parte del patrimonio culturale del pollaio.<sup>3</sup>

Incapaci di astrazione (dunque mai a proprio agio sul terreno della geometria e delle matematiche), le galline-uomo di Malerba finiscono per incappare ad ogni

<sup>1</sup> Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 56.

<sup>2</sup> Luigi Malerba, *Le galline pensierose*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 51.

<sup>3</sup> Ivi, p. 10.

passo in paralogismi incresciosi (originati in sostanza dall'abitudine di guardare all'universo nei termini di un ostinato antropocentrismo):

Una gallina che aveva il pallino dell'astronomia dormiva durante il giorno e stava alzata tutta la notte per cercare nel Cielo la costellazione della Gallina. Quando finalmente la ebbe trovata continuò a guardarla tutte le notti sperando che facesse l'uovo.<sup>4</sup>

Prigionieri di una specie di ossessiva mania inquirente, i personaggi di Malerba cercano sempre invariabilmente *qualcosa* (tutti, nessuno escluso). «Forse non sa nemmeno lei che cosa cerca ma è sicura di trovarla questa cosa che sta cercando»,<sup>5</sup> dice (parlando della polizia) il protagonista di *Salto mortale* (1968), uno schizofrenico che per misteriosa legge di tautologia si chiama “Giuseppe detto Giuseppe”, e che al centro della propria indagine (su un delitto mai avvenuto) ritaglia per se stesso il triplice ruolo di investigatore, vittima e imputato. L'angoscia che muove le domande dei personaggi non tollera cautele o restrizioni di campo: per esempio davanti all'idea calibrata e fondamentalmente ragionevole (inscritta nella sensibilità laico-illuminista di uno scrittore quale Malerba) che il «discorso sulle apparenze» sottenda in fondo «l'unico discorso verosimile».<sup>6</sup>

Per dirla in termini kantiani: se il *noumeno* sfugge (per statuto) ad ogni possibilità di vera comprensione, meglio sarebbe attenersi al piano dei fenomeni misurabili dentro il territorio argomentabile dell'esperienza oggettuale. «Lascia che gli altri si occupino della verità e di tutti i suoi addentellati, questo non è compito tuo»,<sup>7</sup> prova a convincersi timidamente il protagonista de *Il serpente* (1966): ma il fatto è che il pensiero (secondo una lezione consegnata al Novecento in primo luogo dai surrealisti) obbedisce al meccanismo di una inesorabile e micidiale coazione, impossibile da arginare. Accade di farne esperienza anche all'uomo comune, nel mettersi speculativamente sulle tracce dei «fatti sempre incerti della cosiddetta realtà».<sup>8</sup> I personaggi del “periodo informale” di Malerba (che dal *Serpente* viene estendendosi, lungo un arco di sette anni, fino a ricomprendere nel '73 – dopo *Salto mortale* – la pubblicazione de *Il protagonista*) si scoprono a ragionare, d'improvviso, come novecenteschi adepti dell'antica scuola di Parmenide: in sostanza riducendo, quasi altrettanti neofiti del vecchio eleatismo, il piano del reale ad una specie di minacciosa “immanenza del pensiero”.

<sup>4</sup> Ivi, p. 57.

<sup>5</sup> Luigi Malerba, *Salto mortale* (1968), ora in *Romanzi e racconti*, a cura di Giovanni Ronchini, con un saggio introduttivo di Walter Pedullà, Milano, Mondadori, 2016, p. 335.

<sup>6</sup> Id., *Città e dintorni*, Milano, Mondadori, 2002, p. 132.

<sup>7</sup> Id., *Il serpente*, in *Romanzi e racconti*, cit., 162.

<sup>8</sup> Id., *Il circolo di Granada*, Milano, Mondadori, 2002, p. 10.

«Quando uno si sveglia non ha nessuna forza di volontà e gli capitano in testa tanti pensieri». <sup>9</sup> È quanto accade puntualmente al protagonista di *Salto mortale*, con esiti di macabra o esuberante destrutturazione del senso (ridotto a una sventagliata di sintagmi irrelati, tenuti insieme flebilmente dal ribattere impazzito di un semplice trigramma):

Insomma, dicevo, la testa me la sento molto poco sul collo cioè non me la sento quasi per nientissimo affatto. Così succede che i pensieri fanno molta fatica a stare insieme, volano via da un momento all'altro nella atmosfera. E la situazione peggiora

QUANDO SOFFIA IL VENTO.

Come volano i pensieri quando soffia il vento nella Pianura. Mi tengo la testa con le mani, il collo la regge malamente. Se l'aria è la sede dei pensieri vaganti, è lì che tendono a disperdersi in mezzo ai mulinelli della quale. Il collo dentro il colletto, un uomo colpito da collasso, il colloquio del colonnello, il collirio nell'occhio, Albano colpito dal colera, il campo coltivato a rape. I collegamenti fra un pensiero e un altro pensiero fateli voi se li volete fare.<sup>10</sup>

«Nelle pagine di Malerba rumoreggia l'euforia del "vuoto"» (ha scritto bene Angelo Guglielmi):<sup>11</sup> il vuoto mette le ali ai piedi dei personaggi di Malerba, autorizzandoli d'improvviso a fabbricarsi con la fantasia ogni genere di volo pindarico (per fare appena un esempio, all'inizio del *Serpente*: «C'era già come una intesa fra noi o almeno mi sembrava che ci fosse e se non c'era poteva esserci benissimo»).<sup>12</sup> In uno spazio verbale meramente ipotetico nel quale «interno ed esterno si confondono e si equivalgono»,<sup>13</sup> la realtà diventa configurabile nei termini prospettati dal nastro di Moebius («il più stupefacente paradosso della geometria dello spazio»):<sup>14</sup> una striscia per nessun verso orientabile, nella quale – evaporata ogni plausibile distinzione fra coscienza vigile e dimensione onirica – «il bello è che non ci son regole e ogni cosa si può sempre rivoltare all'incontrario». <sup>15</sup>

Per gli accademici-galline *en titre* che riducono la speculazione a un grumo di protocolli autoreferenziali, le risposte condensate in forma di tautologia soddisfano ampiamente ogni possibile appetito conoscitivo: «Una gallina gallinologa dopo aver studiato molto il problema disse che le galline non erano animali e non erano nemmeno uccelli. "E allora che cosa sono?" domandarono le compagne. "Le galline sono galline", disse la gallina gallinologa e se ne andò via impettita». <sup>16</sup> La sentenza

<sup>9</sup> Id., *Il serpente*, cit., p. 168.

<sup>10</sup> Id., *Salto mortale*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 360 [miei sono tutti i corsivi].

<sup>11</sup> Cito da Angelo Guglielmi *presenta Luigi Malerba*, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del Convegno, Bologna, Pendragon, 2005, p. 208.

<sup>12</sup> Malerba, *Il serpente*, cit., p. 176.

<sup>13</sup> Id., *Ti saluto filosofia*, Milano, Mondadori, 2004, p. 63.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Id., *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997, p. 179.

<sup>16</sup> Id., *Le galline pensierose*, cit., p. 49.

sussiegosa è parte di un copione comico, dentro uno spazio teatrale nel quale l'assunzione di un ruolo ('il filosofo') coincide, per l'occhio satirico di Malerba, con l'utilizzo esibito di una maschera («"Per diventare filosofa", diceva una vecchia gallina che credeva di essere molto saggia, "non importa pensare a qualcosa, basta pensare anche a niente". Lei si metteva in un angolo del pollaio e pensava a niente, ma con molto impegno»).<sup>17</sup> Tuttavia gli investigatori malerbiani come "Giuseppe detto Giuseppe", ossessionati dal problema (teoretico, prima che etimologico) di bloccare in un fermo dispositivo il nesso fra 'cosa' e 'causa', non possono accontentarsi delle definizioni tautologiche (che Wittgenstein insegnava a contemplare – nel suo *Tractatus logico-philosophicus* – quali oggetti linguistici indecifrabili e minacciosi: nella tautologia – scriveva il grande pensatore viennese – «le condizioni della concordanza con il mondo [...] si annullano l'una l'altra, così che essa non sta in alcuna relazione di rappresentazione con la realtà»).<sup>18</sup>

«Basta pensare anche a niente», teorizza (in termini ambigualmente anfibologici) la malerbiana gallina filosofa. Il 'niente' può sempre coincidere con un ripiegamento (autoreferenziale e autotelico) del pensiero, che si accartocchia oziosamente intorno al proprio baricentro («Una gallina pensierosa si metteva in un angolo del pollaio e si grattava la testa con una zampa. A forza di grattarsi diventò calva. Un giorno una compagna le si avvicinò e le domandò che cosa la preoccupasse: "La calvizie", rispose la gallina pensierosa»).<sup>19</sup> Oppure meglio, in alternativa, il 'Niente' tornerà a coincidere (improvvisamente siglato da una lettera maiuscola) con il disperante problema logico che tormentava il vecchio Parmenide (il quale, nel *Poema della natura*, prova in effetti a trarsene d'impaccio equiparandolo al campo metaforico della 'notte'):

Ci sono cose che succedono di notte, altre che succedono di giorno e altre niente. Ci sono quelle che succedono adesso, altre che succederanno nel mese prossimo venturo, molte sono già successe nel tempo passato ma

MOLTE COSE NON SUCCEDERANNO MAI.

Alcune di queste cose potrebbero forse succedere un giorno con un po' di buona volontà, uno sta lì e aspetta per generazioni e generazioni e invece non succedono.

Se si tratta di un delitto è meglio così, ma che razza di cose sono quelle che non succedono mai? Non si sa come fare per saperlo. Ma allora, domando, che fine fanno queste cose che non sono mai successe e non succederanno mai? Che posto hanno nella storia? C'è speranza per loro? Voglio dire a un certo punto finalmente succedono anche loro oppure niente? Ne succedono delle altre al posto di quelle?<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Ivi, p. 22.

<sup>18</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di Amedeo G. Conte, intr. di Bertrand Russell, Torino, Einaudi, 1989, p. 80.

<sup>19</sup> Malerba, *Le galline pensierose*, cit., p. 7.

<sup>20</sup> Id., *Salto mortale*, pp. 332-33.

Di un 'niente' che è pur sempre 'qualcosa' ('*aliquid non est*', secondo la formula filosofica del cosiddetto *nihil privativum*), diventa assai impervio determinare lo statuto ontologico e i riconoscibili contorni. «La mente non contiene forme vuote» spiegava Émile Benveniste,<sup>21</sup> per il quale essa «funziona come una mappa»: <sup>22</sup>cosicché, ogni qual volta il mondo venga riducendosi a un evanescente corteo di fantasmi, anche gli strumenti cartografici diventeranno appena spettrali sopravvivenze di indicazioni geroglifiche abrogate («non ci sono segni per Terra ma la Carta dice che il Reticolato Italiano è stato fatto secondo la proiezione di Gauss-Boaga, Elissoide Internazionale. [...] Intanto è uno o sono due? Chi sei, chi siete? Andatevi a nascondere anche voi che sarà meglio, oppure cambiate mestiere»).<sup>23</sup> I personaggi possono cadere in preda alla più cupa angoscia; ma non perde l'orientamento Malerba, il quale punta a risolvere, nel segno fondamentale del divertimento comico, anche il referto della sgomenta perplessità dei suoi alienati. A dargli una mano decisiva, contribuisce in misura cospicua anche il riuso di filtri ed espedienti ironici come il maiuscoletto pseudo-giornalistico, con valore di *mise en relief* urlata e straniante: modellato – sembra ragionevole ipotizzare – sulle invenzioni tipografiche disseminate da un romanziere importante come Max Fritsch (quasi un gemello elettivo di Malerba) tra le pagine iniziali di *Homo Faber* (tradotto in Italia nel '57, presso Feltrinelli, due anni dopo l'uscita tedesca).<sup>24</sup> In *Salto mortale* la conflagrazione dello spazio-tempo coscienziale si trasfonde in effetti entro un tipo di scrittura polimaterica, che puntella «la formazione di un non-luogo o ambiente libero da obblighi mimetici» e la presenza incomprimibile, continua, del «narratore sulla scena» («ovvero l'evidenza critica della finzione»).<sup>25</sup>

Per fare un altro esempio, che cosa accade – prova a interrogarsi il protagonista di *Salto mortale* – quando un impercettibile scarto grammaticale (l'inserzione di un

<sup>21</sup> Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1990, p. 64.

<sup>22</sup> Franco Farinelli, *I segni del Mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Milano, Academia Universa Press, 2012<sup>2</sup>, p. 7.

<sup>23</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 327.

<sup>24</sup> Con valore paradigmatico, mi limito qui a trascriverne (nella storica traduzione di Aloisio Rendi) un frammento esemplificativo: «La mia faccia nello specchio, mentre mi lavo lentamente le mani, e poi le asciugo: bianca come la cera, la mia faccia, o meglio grigia e giallastra solcata da vene viola ripugnante come un cadavere. È la luce al neon, pensai, e mi asciugai le mani, anch'esse giallo-violacee, poi il solito altoparlante, che funziona dappertutto, anche nei sotterranei: YOUR ATTENTION PLEASE, YOUR ATTENTION PLEASE! Non sapevo cosa stesse accadendo. Le mani mi sudavano, eppure in questo gabinetto fa freddo, e fuori fa un gran caldo. [...] | PLANE IS READY FOR DEPARTURE. | Lo conosco, questo vociere dell'altoparlante! | ALL PASSENGERS FOR MEXICO-GUATEMALA-PANAMA, e intanto fragore di motori, KINDLY REQUESTED, rumore di motori, GATE NUMBER FIVE, THANK YOU. | Mi alzai in piedi. [...] | YOUR ATTENTION PLEASE. | Mi sentii subito meglio. | PASSENGER FABER, PASSENGER FABER! | Ero io. | PLEASE TO THE INFORMATION DESK. | Lo sentivo. Tuffai la faccia nel lavabo comune, sperai che partisse-ro senza di me [...] »; Max Fritsch, *Homo Faber. Resoconto*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 12-13.

<sup>25</sup> Francesco Muzzioli, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 174.

semplice avverbio di negazione) inverte la direzione con cui marciavano «storie che si possono raccontare in ordine casuale o “informale”, cioè procedendo in avanti o retrocedendo»?<sup>26</sup>

Niente, non ho niente da raccontare. Non camminavo in mezzo al prato e il prato non era deserto. Non c'era l'erba alta e ogni tanto il piede non affondava nei buchi del terreno. Avanti vai avanti. [...] Non camminavo in mezzo a un prato, non c'era l'erba alta cioè era tutto pelato, d'estate. Vai avanti, Giuseppe, va bene vado avanti all'indietro. A un tratto non ho sentito qualcosa sotto un piede, non mi sono chinato a guardare, kappa per fortuna non c'era una gamba umana. Attaccato alla gamba non c'era il corpo di un uomo steso sull'erba in mezzo al prato. Non l'ho visto con i miei occhi, era impossibile vederlo perché non c'era. Ma tu dove andavi? Non andavo in nessun posto e per essere precisi non andavo alla Torre Medievale. Avanti vai avanti. Naturalmente non mi sono messo a scappare. Allora non hai visto niente. Non ho visto niente. Basta così, puoi andare. Puoi andare, magari.<sup>27</sup>

Nella dimensione onirica del sogno ad occhi aperti, il medesimo referto può conoscere (in spregio all'aristotelico principio di non-contraddizione) due parallele ed intercambiabili formulazioni equivalenti: affermato una prima volta in forma positiva, ed una seconda volta attraverso la sua negazione in forma rovesciata. La logica che presiede all'attività onirica – spiegherà più tardi Ignacio Matte-Blanco – funziona del resto ogni volta così: contemplando la possibilità che una terza ipotesi concretamente esista (*tertium datur*) rispetto all'alternativa secca fra '*factum*' e '*infectum*':<sup>28</sup> «si può andare avanti e poi ritornare indietro, si può anche stare fermi se uno vuole stare fermo».<sup>29</sup>

In realtà, a “Giuseppe detto Giuseppe”, tocca poi invece di continuo scappare: più o meno come accadeva a Buster Keaton nel cortometraggio *Film*, che il regista inglese Alan Schneider firma nel 1964 a partire da un copione di Samuel Beckett. «Fin dal suo primo romanzo, Malerba si qualifica come il più beckettiano tra i nostri scrittori» ha osservato Luigi Weber (e *Salto mortale* si configura in specie come «una sorta di antologia della “maniera” beckettiana, talmente puntuale da sollevare perfino un sospetto di parodia»)<sup>30</sup> L'omaggio parodico malerbiano si modella in effetti fedelmente sul palinsesto beckettiano, ma insieme lo manipola in senso caricaturale: azzerando la fondamentale premessa gnoseologica, che Beckett attingeva in *Film* dal postulato celebre di George Berkeley («*esse est percipi*»: 'essere è venire percepito'). Scindendosi «in oggetto (Og) e occhio (Oc), il primo in fuga, il

<sup>26</sup> Walter Pedullà, *Le caramelle di Musil*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 60.

<sup>27</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 334.

<sup>28</sup> Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>29</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 325.

<sup>30</sup> Luigi Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 232-33.

secondo all'inseguimento»,<sup>31</sup> il Buster Keaton di Beckett vorrebbe sottrarsi, nel corso della sua fuga concitata, allo sguardo che – posandosi sul suo volto – lo inchioda (esistenzialisticamente) alla condanna di vivere. La strana pantomima è comica, anche perché – nelle disposizioni esplicite dello scrittore irlandese – non dovrà riuscire «evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso». <sup>32</sup> Tuttavia, alla base del singolare ordigno drammaturgico, campeggia in Beckett una specie di raggelante teorema: «Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere. Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé». <sup>33</sup>

Forse il conflitto si affaccia in primo luogo, all'alba del Novecento, con il Valéry di *Monsieur Teste* (1926), che del resto riesce oggetto di letture tutt'altro che sporadiche da parte del Beckett esordiente. In Valéry, l'atto di 'percepire se stessi' tende a scindersi – per così dire – in una dialettica conflittuale e irresolubile fra visione intellettuale (cervello) e sguardo oftalmico (occhio), col risultato di costringere il soggetto a dover prendere «coscienza di sé attraverso lo scambio ottico». <sup>34</sup> Malerba scarta tuttavia di lato, e introduce a tavolino un principio studiatamente *schizofrenico*: «Qui c'è qualcuno che dovrebbe stare dalla mia parte e invece sta dalla sua, per piacere. Mi segue passo a passo, qualche volta sento il suo fiato nel collo è viscido come quello di un verme». <sup>35</sup> Sembra il monologo di un paziente psichiatrico, come Jung scrisse a caldo sul conto dell'*Ulysses* di Joyce: <sup>36</sup> insieme parallelamente osservando, con geniale acume, quanto la schizofrenia dovesse funzionare per lo scrittore alla stregua di una sorta di operazione cubista. <sup>37</sup> E sulle stesse basi è necessario chiedersi allora *che cosa* il pedinatore Malerba voglia ottenere dal "Giuseppe detto Giuseppe" di *Salto mortale*.

Per dirla nuovamente con Angelo Guglielmi: stargli addosso, perseguitarlo, per costringerlo a «tirare il collo al discorso logico, alla sequenza logica». <sup>38</sup> In questo senso, il macabro teologismo (radicalmente nichilistico e di segno negativo) del *tragico* Beckett cede il posto in Malerba a un'intenzione gioiosamente disturbante e sovversiva che può far pensare – nel clima neo-avanguardistico degli anni Sessanta

<sup>31</sup> Samuel Beckett, *Film*, in Id., *Teatro completo. Drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 351.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002, p. xv.

<sup>35</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 391.

<sup>36</sup> Carl Gustav Jung, "Ulysses", un monologo (1932), in *La realtà dell'anima*, Roma, Ubaldini, 1949.

<sup>37</sup> Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce* [1966], Milano, Bompiani, 1982, pp. 61-62.

<sup>38</sup> Angelo Guglielmi presenta Luigi Malerba, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., p. 296.

– al felice reicarnarsi di una novecentesca funzione-Palazzeschi (guardando – negli anni della giovanile militanza futurista dello scrittore – all’arco fondativo compreso, nei primi due decenni del secolo, fra *L’incendiario* e *Il controdolore*). «Malerba – scrive Guglielmi – usa la letteratura come se si trattasse di una forza di fissione che disintegra ciò con cui viene a contatto. Il guadagno è tutto nei danni che produce». <sup>39</sup> Per esempio, traducendo in caricatura le false inferenze che – nell’apparente consequenzialità serrata dell’universo dialogico quotidiano – si dipartono “*per absurdum*” da una premessa fintamente apodittica (come un preteso assioma):

Adesso corri, Giuseppe, alzati e corri perché è molto tardi. Tardi rispetto a che cosa? Non ho niente da fare. Non puoi stare fermo, Giuseppe, il Mondo corre e devi correre anche tu, non ti puoi fermare. Altrimenti arrivi troppo tardi all’appuntamento. Ma io non ho appuntamenti non devo andare in nessun posto non c’è nessuno che mi aspetta. Che cosa ci vuole a prendere un appuntamento? Ce l’hai il gettone? Fai una telefonata. Muoviti, non stare lì impalato. Se uno corre è segno che scappa e io non voglio scappare.

NON HO FATTO NIENTE.

Questo non è possibile qualcosa avrai fatto di sicuro. <sup>40</sup>

Dinamitare gli imperativi che giacciono al fondo delle conversazioni più feriali, con il loro arrogante corteo automatico di domande insensate («che cosa ci vuole a prendere un appuntamento?»). Walter Pedullà ha spiegato che questo modo di costruire sequenze appoggiate su deduzioni assurde rimanda in filigrana alla lezione splendida di un maestro come Cesare Zavattini (peraltro affascinato – nella sua esperienza di uomo di cinema – dalla geniale ipotesi di un «pedinamento della realtà»: tradotta in opera, al tempo del sodalizio con Vittorio De Sica, in una pellicola di capitale importanza quale *Umberto D.*).

Zavattini – scrive Pedullà – ha dato l’impronta su cui hanno camminato gli altri emiliani, anche quelli che lo hanno superato: è sua la struttura madre da cui sono nati questi «pazzi con la testa a posto». All’origine c’è un meccanismo vuoto: si può riempire di significati opposti; l’ideologia è un risultato del processo formale. Totò il buono vede correrli dietro alcuni che vorrebbero riabbracciarlo, ma presto, come travolti da una forza inconscia, la loro corsa diventa inseguimento. Ma Totò avverte che, se lo raggiungessero, lo strozzerebbero: l’amore s’è trasformato in odio. Con la stessa «forma» o movimento o schema si arriva a concetti o sentimenti diversi e alternativi. Può così succedere che i matti siano spesso i più saggi degli uomini. <sup>41</sup>

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 325.

<sup>41</sup> Pedullà, *Le caramelle di Musil*, cit., p. 59.



Quando il mondo dei cosiddetti “sani” fa discorsi alienati, la società prende l’aspetto di un manicomio:<sup>42</sup> così, per tutta risposta, le provvisorie liberazioni dei personaggi malerbiani (rispetto all’angoscia di sopravvivere dentro un mondo equiparabile ad una specie di “istituzione totale”) maturano esattamente nell’ordine separato del linguaggio. Per esempio risolte nei termini di una catastrofe locutoria che lascia pensare a Gogol’ (il balbettio ecolalico di *Akakievič* nel *Cappotto*, del resto enfatizzato dal ribattere martellante delle interiezioni: «kappa», «per piacere», «non scherziamo»), e che Malerba traduce nei termini fondamentalmente insensati del *gag* attonito:

Non so come, l’antipatia per mia moglie cresceva e arrivò a un punto che non ne sopportavo la presenza. [...] A lei per il momento non dissi niente, ma credo che se ne fosse accorta perché appena apriva bocca le dicevo stai zitta vecchia, oppure stai zitto vecchio, perché avevo preso l’abitudine di voltare tutto al maschile. Anche in negozio. Mi ricordo, dissi a un cliente che i francobolli non andavano attaccati sull’album con il collo. Volevo dire con la colla. Mi ero ridotto poco alla volta in cattivo stato e il medico dal quale andai a farmi visitare mi disse basta che si riposi un po’.<sup>43</sup>

Menomato nella sfera della parola e del linguaggio verbale, il protagonista del *Serpente* scopre che attraverso lo stratagemma di un silenzioso canto mentale interiorizzato «la voce non si stancava, non esistevano più problemi di fiato, riuscivo a portare la voce più a lungo di quanto forse nessuno era mai riuscito».<sup>44</sup> Sganciandosi dall’obbligo acustico e meccanico della concreta fonazione («Perché non canta?», gli chiede infuriato il maestro del coro),<sup>45</sup> il linguaggio muto diventa il terreno disponibile per tutte le avventure attraverso le quali il personaggio cerca un risarcimento alla sua umbratile condizione di uomo infelice (in un delirio intarsiato di grottesco: «Pensai di scrivere una lettera a Britten per dirgli che avrebbe potuto modificare il pezzo e io glielo avrei portato più di chiunque altro»)<sup>46</sup> Muovendo dall’antefatto di un’introversione venata di comica angoscia («con mia moglie abbiamo parlato pochissimo prima di sposarci. Poi ci siamo sposati e adesso non parliamo quasi mai»),<sup>47</sup> il personaggio malerbiano si inventa nello spazio fantastico della confabulazione monologante una vita che fluttua nello spazio indecifrabile del puro desiderio:

<sup>42</sup> «Perché corri tanto? mi dicevo, e continuavo a correre. Che significato ha tutto questo correre, tutto questo affanno? Ma lo sai almeno perché corri? Sei tu che corri dietro a qualcuno o c’è qualcuno che corre dietro a te? È un inseguimento o una fuga?»; Malerba, *Il serpente*, p. 244.

<sup>43</sup> Ivi, p. 166.

<sup>44</sup> Ivi, p. 169.

<sup>45</sup> Ivi, p. 171.

<sup>46</sup> Ivi, p. 169.

<sup>47</sup> Ivi, p. 163.

Passare sopra un ponte con una donna non è un'avventura ma dà l'idea dell'avventura. [...] Forse avrei potuto dire qualcosa, aiutarmi con le parole, ma non ci sono soltanto le parole a questo mondo. La mia storia d'amore incominciava così, con una lunga passeggiata che era come un lungo discorso, mentre le automobili sfrecciavano via veloci come automobili e i passanti non ci guardavano nemmeno, come non si guardano degli sconosciuti, perché io e Miriam eravamo degli sconosciuti per i passanti che passavano via senza guardarci.<sup>48</sup>

Costruito come una specie di ipnotico pezzo di bravura, il frammento esemplifica gli effetti di mirabile condensazione che il Malerba *informale* ottiene accorpendo tautologie, similitudini e giuochi di specularità lessicale intorno alla cellula generativa coincidente con una figura retorica, la cosiddetta antanaciasi («non è un'avventura ma dà l'idea dell'avventura»), strutturalmente polisemica e capace di «valenza argomentativa in quanto permette le pseudotautologie»<sup>49</sup>. L'ambigua compattezza del dettato si spinge per un verso a lambire i territori del *poème en prose* (con esiti di sconcertante lirismo). Ma una medesima forza di condensazione può agire viceversa, lungo una direttrice contraria, per attivazione di una corda comica che ingloba – nell'*incipit* allitterante di *Salto mortale* – la tentazione paroliberta di una soppressione dadaistica del senso (implicita nella sequenza 'papa-papà-dada', che sembra agevole decifrare nel sottotesto):

STA PARLANDO IL PAPA

Forse hai ragione, ho sentito delle parole in latino, ha detto *magis magisque* in questo momento. Certo che il papa parla in latino, come vuoi che parli? Quella è la sua lingua come il francese per i francesi, sono secoli e secoli che i Papi parlano in latino. Ma è una lingua morta, per piacere. Il Papa parla come vuole lui. Va bene il latino ma non può essere il Papa che fa tutto questo ronzio questo ronzare. Guarda che il Papa quando si arrabbia è come il temporale.<sup>50</sup>

Alla base del *calembour* che sigilla il passo, campeggia argutamente un'ellissi: 'Il Papa, quando si arrabbia, è come il (potere) temporale'. L'esuberanza dell'abbrivio vaniloquente e insensato lascia insomma trasparire una diversa leggibilità in chiave (per così dire) psicoanalitica. Il Potere grava sul destino di "Giuseppe detto Giuseppe" come un sovrano assoluto o un minaccioso Edipo (un 'Papa', oppure un 'Papà').

Tutto è passibile di interpretazione, anche (o, paradossalmente, soprattutto) il gioco sotteso ad ogni *nonsense*. Ma, con il freddo strumentario dell'analisi retorica, l'energia comica della prosa malerbiana rischia ogni volta di svanire e perdersi: se è vero – come rammentava Guido Almansi (studioso assiduo di Malerba) – che una sorta di «principio di indeterminazione» grava in generale su qualunque «tentativo

<sup>48</sup> Ivi, p. 177.

<sup>49</sup> Olivier Reboul, *Introduzione alla retorica*, Bologna, il Mulino, 1994<sup>2</sup>, p. 126.

<sup>50</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 323.

di classificazione» delle forme del discorso ironico («l'analisi dell'ironia distrugge l'ironia analizzata nello stesso momento in cui incomincia ad agire»<sup>51</sup>). Detto in altri termini (per rifarsi ad una formula di Gombrich sul conto di Freud): «ogni tentativo di tradurre una facezia verbale è destinato al fallimento», poiché «il motto di spirito non ci consente di separare la forma dal suo contenuto»<sup>52</sup>.

Al virtuosismo del primo Malerba piace esplorare (e provocare) smottamenti semantici e sintattici: manca in *Salto mortale* una “notizia di reato”, eppure «la polizia si mette subito ad arrivare»<sup>53</sup>. Inventando un costrutto incoativo sgangherato, Malerba sembra suggerire che il mondo è pieno di “fatti” (*faits divers*), eppure vuoto penosamente di “novità”. La ripetizione coatta del “sempre uguale” era stata un grande tema tragico dei pensatori francofortesi come Adorno e Horkheimer: il narratore del *Serpente* e di *Salto mortale* la butta in ridere, e prova a fare leva sulla convenzionalità delle trame poliziesche e gialle (uguale a quella di tutti gli altri “generi”). Accettando di «sta[re] anch'io al gioco delle finzioni»<sup>54</sup>, egli affida al lettore il compito di ricomporre il senso metaforico racchiuso nel desiderio dei suoi protagonisti di far coincidere il *niente* con un salvifico *altrove*.

«So bene che le immaginazioni non mordono, ma attenzione, non si sa i guasti che possono provocare nei circuiti della mente»<sup>55</sup> scriverà il narratore maturo de *La superficie di Eliane* (1999). Il desiderio è sempre un simulacro, ivi incluso quello degli innamorati, che sembra far pensare in Malerba alle figure bendate di una celebre tela di Magritte (*Les amants*, 1928)<sup>56</sup>. Stanco di non poter comunicare, uno può anche decidere di stare zitto: finché il suo silenzio non verrà scambiato ancora per una sorta di preterizione:

Una gallina calabrese decise di diventare mafiosa. Andò da un ministro mafioso per avere una raccomandazione, ma questo le disse che la mafia non esiste. Andò da un giudice mafioso, ma anche questo le disse che la mafia non esiste. Andò infine da un sindaco mafioso e anche questo disse che la mafia non esiste. La gallina ritornò nel pollaio e alle compagne che le facevano delle domande rispose che la mafia non esiste. Tutte le galline pensarono così che era diventata mafiosa ed ebbero timore di lei.<sup>57</sup>

<sup>51</sup> Guido Almansi, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 22.

<sup>52</sup> *Il motto di spirito come paradigma artistico. Le teorie estetiche di Sigmund Freud* [1981], in Ernst Gombrich, *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 119.

<sup>53</sup> Malerba, *Salto mortale*, p. 335.

<sup>54</sup> Id., *Itaca per sempre*, cit., p. 60.

<sup>55</sup> Id., *La superficie di Eliane*, Milano, Mondadori, 1999, p. 102.

<sup>56</sup> «Una gallina sventata che si era allontanata dal pollaio si trovò a tu per tu con un fagiano. Se ne innamorò pazzamente, ma fu un amore infelice perché il fagiano era miope e aveva scambiato la gallina per un coniglio. Sarebbe stato un amore infelice anche se il fagiano si fosse accorto che era una gallina»; Malerba, *Le galline pensierose*, cit., p. 14.

<sup>57</sup> Ivi, p. 62.

Se non c'è uscita dalla partenogenesi degli equivoci, tanto vale accettare – conclude in Malerba la più saggia e realista delle galline-filosofo – la regola del gioco intrinseca ai commerci di parole dentro il mondo:

Una gallina enciclopedica aveva imparato a memoria più di mille parole. A questo punto credeva di essere diventata sapiente e quando stava con le compagne ogni tanto diceva “rombo” oppure “cratere” oppure “ortica”. A chi le domandava che cosa significassero quelle parole lei rispondeva che il mondo è fatto di parole e che se non ci fossero le parole non ci sarebbe nemmeno il mondo, comprese le galline.<sup>58</sup>

Scrittore di esuberante (benché dissimulata) vocazione enciclopedica, anche Luigi Malerba sapeva del resto *ab origine* che ogni scoperta dell'alfabeto è sempre ragione, per gli uomini, di meraviglia e di segreta euforia: come si apprende per la prima volta nei versi di Eschilo, più o meno agli albori della grecità classica, in quel passo dell'antico tragediografo nel quale le lettere dell'alfabeto si trovano ricomprese fra i doni affidati da Prometeo in eredità al consorzio umano. Equiparabili in termini concreti ad altrettanti «manufatti», i segni dell'alfabeto assolvono immediatamente per la civiltà ellenica a partire da Esiodo (ricordava, qualche anno fa, un grande storico della cultura come Eric A. Havelock) una fondamentale funzione antropologica: operando alla stregua di una «memoria di immagazzinamento», capace di oggettivare la memoria nell'atto stesso di renderla visibile.<sup>59</sup>

Impadronirsi della capacità di leggere e scrivere, anche per i personaggi che tengono a battesimo nel 1963 l'esordio narrativo di Malerba, significa – in quel primo libro folgorante che ha per titolo esattamente *La scoperta dell'alfabeto* – rendere possibile un salto di paradigma: liberandosi dalle maglie dell'analfabetismo, i contadini di Malerba compiono all'improvviso un passo decisivo verso l'uscita da uno stato di minorità atavico e disperante che può ricordare largamente – per dirla in termini proverbiali – la famosa caverna del mito platonico (nel settimo libro della *Repubblica*). Senza il possesso della conoscenza di un vocabolario scritto, la vita di quei contadini continuerebbe a giacere nell'oscurità di un presente deprivato di memoria e totalmente incapace di storia. Il pensiero garantisce l'illusione di scoprirsi vivi: «il pensiero c'è apposta per pensare delle cose»,<sup>60</sup> riflette il protagonista di quel racconto malerbiano che si intitola *L'anello nella neve*, ma il pensiero ha sempre bisogno del linguaggio (di quel *logos* che designa in greco – con il medesimo vocabolo – la parola e il pensiero). Il linguaggio è in primo luogo una funzione (della quale l'alfabeto è strumento), ma poi progressivamente – con uno

<sup>58</sup> Ivi, p. 41.

<sup>59</sup> Eric A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 101.

<sup>60</sup> Luigi Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, ora in *Romanzi e racconti*, cit., p. 22.

scarto morbido e sintomatico – il meccanismo dell'apprendimento conduce i neofiti contadini dirozzati di Malerba verso una salvifica liberazione delle parole, che prendono ad affastellarsi giocosamente nel segno edonistico del divertimento e dello spreco (dentro la testa del contadino geloso Otello, «le parole si mettevano in fila da sole, una dietro l'altra, venivano fuori anche le rime, come nelle canzonette della radio: dolore e amore, tormento e tradimento. [...] I pensieri gli facevano compagnia e quando trovava le parole più adatte era contento perché finalmente sentiva di avere una testa ed era capace di servirsene»).<sup>61</sup>

Al contadino Ambanelli del racconto eponimo che apre *La scoperta dell'alfabeto*, del resto, la materialità dell'atto della scrittura si squaderna immediatamente nei termini di un inesplorato e voluttuoso piacere estetico: un divertimento visuale e quasi tattile, poderosamente fantastico, che non manca di tradursi durante il sonno notturno in una esponenziale moltiplicazione onirica:

Il figlio dei padroni diventò amico del vecchio e dopo l'alfabeto scrissero insieme tante parole, corte e lunghe, basse e alte, magre e grasse come se le figurava Ambanelli. Il vecchio ci mise tanto entusiasmo che se le sognava la notte, parole scritte sui libri, sui muri, sul cielo, grandi e fiammeggianti come l'universo stellato.<sup>62</sup>

Che a fare da precettore per Ambanelli sia nel racconto un giovane borghese (idealmente un plausibile *alter ego* del Malerba trentenne) segnala una trasparente presa di posizione ideologica e politica dello scrittore (dentro l'orizzonte del secondo dopoguerra italiano, solcato lungamente dal complesso tema gramsciano del rapporto fra intellettuali e ceti popolari). Ed insieme, per un altro verso, se resta vero in generale che le parole offrono il destro per sbizzarrirsi con il gioco del senso e del suono (e i giochi di parole – scrive ai nostri giorni Stefano Bartezzaghi – esigono di socializzare il divertimento, «pretendono di contagiarsi» nel segno della condivisione e della reciproca sfida),<sup>63</sup> Ambanelli non può tenere nascosta la scacchiera dell'alfabeto tutta per sé: «certe parole gli piacevano più di altre e cercò di insegnarle anche alla moglie». <sup>64</sup> Da un lato, il gioco dell'alfabeto consiste per lui in un processo di progressiva scoperta (il viaggio di esplorazione dentro un lemmario che Ambanelli viene compitando); e, parallelamente, esso si traduce in una specie di messa in opera di un esercizio di assemblaggio nuovo, nel quale intrecciare fonemi e sintagmi diventa per il contadino un modo per restaurare un rapporto dialettico fra la memoria e il presente (ovvero, in termini apertamente

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 6.

<sup>63</sup> Stefano Bartezzaghi, *Dando buca a Godot. Giochi insonni di personaggi in cerca di aurore*, Torino, Einaudi, 2012, p. VI.

<sup>64</sup> Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, p. 6.

metaforici, una forma di autocoscienza anche politica: nel momento in cui Ambanelli, per esempio, impara a mettere in sequenza le parole e improvvisamente si trova a scrivere, con impalpabile sgomento, “Consorzio Agrario Provinciale di Parma”).

Ambanelli contava le parole che aveva imparato come si contano i sacchi di grano che escono dalla trebbiatrice e quando ne ebbe imparate cento gli sembrò di aver fatto un bel lavoro. «Adesso mi sembra che basta, per la mia età». Su vecchi pezzi di giornale Ambanelli andò a cercare le parole che conosceva e quando ne trovava una era contento come se avesse incontrato un amico.<sup>65</sup>

“*Nomina sunt consequentia rerum*” recitava la sentenza dell’antico Giustiniano,<sup>66</sup> i nomi si vorrebbero forgiati sulle cose (sui *realia*): ma le cose che un contadino delle parti di Berceto poteva avere incontrato e conosciuto, nell’appennino emiliano di quei decenni centrali del Novecento,<sup>67</sup> erano in numero necessariamente finito e circoscritto, come il catalogo forzatamente modesto e povero delle esperienze biografiche di Ambanelli. Il quale, forse per questa ragione (con un soprassalto di ironica saggezza contadina), sceglie a un certo punto di interrompere la propria esplorazione del continente sommerso del dizionario: magari un attimo prima (sembra lecito supporre) di scoprire che il gioco dei segni si fonda ogni volta strutturalmente su un arbitrio linguistico (‘le parole non sono conseguenza delle cose’), una rivelazione pericolosa che rischierebbe di portargli via il senno. Eppure, nel momento in cui il contadino Ambanelli torna ad aprire un foglio di giornale in cerca di parole padroneggiate e conosciute (operando insomma nella prospettiva di dedurre dalla lettura una specie di *anagnorisis* degli oggetti che formano il mondo), il semplice gioco dell’alfabeto ha già cominciato a prolungarsi per lui in quello più insidioso e prismatico della cultura: Ambanelli sembra già credere sottilmente o sospettare – suggerisce laconico Malerba – che la parola scritta è l’unica chiave per aprire lo scrigno del reale (ovvero decrittare i suoi innumerevoli interrogativi).

«Ciò che inaugura il movimento della significazione è ciò che ne rende impossibile l’interruzione: la cosa stessa è un segno»<sup>68</sup> scriverà – appena qualche

<sup>65</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>66</sup> *Institutiones*, II, 7, 3.

<sup>67</sup> «In tutti gli anni del fascismo l’Appennino parmense viene letteralmente dimenticato come di regola succede per tutte le aree marginali che “non rendono” dal punto di vista della propaganda. Non vengono costruite né scuole, né strade, né acquedotti. La presenza del regime si fa notare solo nei libri di testo delle scuole e nella costruzione qua e là dei bianchi capannoni del dopolavoro. L’agricoltura, vista da fuori, diventa sempre più una figura retorica da cartellone, una metafora dentro la quale tuttavia il contadino continua a lottare contro una fame reale, contro una miseria tutt’altro che metaforica»; Luigi Malerba, *Le parole abbandonate. Un repertorio dialettale emiliano* [1977], prefazione di Paolo Mauri, Parma, Mup, 2011, p. 14.

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, p. 55.

anno più tardi – Jacques Derrida (nel *Della grammatologia* che inaugura, nel 1967, la stagione del decostruzionismo in filosofia). Ma per Malerba la realtà non si riduce in nessun modo a un universo di segni: la realtà *esiste*, in un rapporto di co-referenza ambiguo e opacizzante (ma pur sempre concreto) con la lingua. Deve sempre accorgersene comicamente, in uno dei fulminanti apologhi delle solite *Galline pensierose*, l'incauto e stolto animale che nutre la velleità di emulare Icaro o trasformarsi in cosmonauta: «Una gallina faceva delle corse pazze perché voleva infrangere il muro del suono. Un giorno andò a infrangersi contro il muro del pollaio e così finirono i suoi tentativi». <sup>69</sup> Nella sua datità fenomenica, il mondo è – per così dire – un inderogabile oggetto: solo che il tentativo di provare a descriverlo con le parole innesca una serie immediata di equivoci in sequenza, com'è sempre vero che (diceva Joyce nell'*Ulisse*) «sounds are impostures» <sup>70</sup> (la lingua è un catalogo di enigmi e di maschere). Il primo scoglio inquietante da affrontare, in questo tentativo di adeguare la realtà del linguaggio alla complessità del mondo, concerne anzitutto l'identità di colui che in prima persona dice "io" (in sostanza la questione filosofica del '*cogito*' cartesiano, in margine alla quale Malerba costruirà – in *Ti saluto, filosofia!* (2004) – un ultimo racconto esilarante e sapido: facendo reincarnare un sedicente René Descartes in un adepto dell'amato Jorge-Luis Borges).

Il carattere di intenzionalità del gioco compositivo attuato da Malerba intorno all'identità dei suoi protagonisti sembra verificare ironicamente nella scrittura premesse epistemologiche quali «la causalità, l'improbabilità, la falsificabilità dei dati», <sup>71</sup> decisive per lo sviluppo della scienza novecentesca. Il primo lancio di dadi compare programmaticamente nel *Serpente*: «Domandai a Miriam come si chiamasse, Miriam è un nome che mi sono inventato io. Che importanza ha? disse la ragazza. Certo che non ha importanza, ma dovrò chiamarti in qualche modo, dicevo. Puoi scegliere tu un nome. Miriam, dico io. Sembrava soddisfatta». <sup>72</sup> Come ogni buon giocatore di scacchi, «padrone della necessità immanente del gioco» (scriveva Pierre Bourdieu sul conto di Marcel Duchamp), il giovane Malerba della fase *informale* ha imparato dalla lezione del grande pittore surrealista ad «inserire in ogni mossa l'anticipazione di quelle che essa susciterà». <sup>73</sup>

<sup>69</sup> Malerba, *Le galline pensierose*, cit., p. 48.

<sup>70</sup> James Joyce, *Ulysses*, New York, Penguin Books, 1969, p. 543.

<sup>71</sup> Natale Tedesco, *Luigi Malerba. Una coscienza del nostro tempo* [1987], in *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, p. 128.

<sup>72</sup> Malerba, *Il serpente*, p. 178.

<sup>73</sup> Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di Anna Boschetti, Milano, il Saggiatore, 2005, p. 324.

Ma dubitare della propria identità è un *topos* al quale nessun personaggio malerbiano riesce in concreto stabilmente a sottrarsi (anche dopo il progressivo rientro nell'alveo di una prosa che esibisce, a partire dagli anni Ottanta, «oggettività quasi neutra»).<sup>74</sup> E succede in termini sorridenti la stessa cosa, in occasione di una trasferta bulgara del 1983, anche al Malerba saggista – lo si legge in una pagina gustosa del *Viaggiatore sedentario* – davanti alla scoperta inopinata del proprio nome traslitterato improvvisamente in nuova veste:

Da quando ho letto il mio nome in caratteri cirillici sulla etichetta della valigia, mi sento come sdoppiato. Provo a leggere traducendo i caratteri secondo somiglianze approssimative: Minixa Maiepga. Dovrò dunque convivere con Minixa per una settimana qui nel grattacielo del Moskva Park Hotel di Sofia. Mi domando che cosa gli è venuto in mente a quei due santi, a Cirillo e Metodio. Veramente la colpa è di Cirillo perché Metodio si limitava a fare il santo mentre il fratello disegnava quei caratteri improbabili per i suoi amici Bulgari.<sup>75</sup>

Canonizzati in coppia, i due santi evangelizzatori dell'Europa orientale compaiono nei festeggiamenti del calendario liturgico sempre nei termini di un'inestricabile giunzione: ma solo uno dei due (Cirillo) è il responsabile della «colpa» che Malerba ironicamente gli ascrive in carico, in realtà sapendo e reputando bene che l'accusa costituisce invece uno squisito merito. Prima di diventare uno strumento di minuto e quotidiano utilizzo, ogni alfabeto è un gioco fruibile per tutte le avventure e le diversioni del senso dispiegato e del depistante non-senso. E il gioco, come il viaggio, si fonda costitutivamente sull'idea di uno scialo (in opposizione al criterio funzionalistico di una sorvegliata gestione *economica* del proprio tempo). «Ho sempre desiderato viaggiare a zig zag» – confessava Malerba in apertura al volume –, «fare digressioni e deviazioni come i nostri antenati che viaggiavano in diligenza [...]. Lo spiritello dello zig zag ci dice che non sempre la linea più breve fra due punti è la retta e che nemmeno il tempo di un breve viaggio è rettilineo [...]. Le sorprese si hanno soprattutto quando si esce dalla rotte più battute e più comode».<sup>76</sup>

In termini consimili, avrebbe in fondo distillato la stessa idea un grande formalista come Viktor Šklovskij (carissimo in generale alla cultura degli anni Sessanta e Settanta): «Se due più due fa quattro, bene. Se due più due fa cinque, è ancora meglio. Le scoperte si fanno quando due più due non fa quattro».<sup>77</sup> Ogni scoperta è fonte potenziale di fraintendimenti (o, dietro ogni fraintendimento, c'è una scoperta possibile); ma del resto – aveva sintetizzato, tanti anni prima, Bruno

<sup>74</sup> Pedullà, *Le metamorfosi di un narratore sperimentale*, in Malerba, *Romanzi e racconti*, cit., p. LXIV.

<sup>75</sup> Malerba, *Il viaggiatore sedentario*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 142.

<sup>76</sup> Ivi, p. 8.

<sup>77</sup> La citazione (datata 1979) si legge in Mario Verdone, *Diario parafuturista*, Roma, Lucarini, 1990, p. 127.



Munari – in generale «molto piace al pubblico trovarsi a tu per tu col *qui pro quo* ed è perciò che il *qui pro quo* gioca, da millenni, una parte molto importante nella letteratura, nel teatro, nell'arte narrativa in genere e, nei nostri giorni, nel cinema. Il cavallo di Troia è il monumento al *qui pro quo* (e, senza *qui pro quo* Pirandello avrebbe avuto ben poco da dire)». <sup>78</sup>

Affine per vocazione alla stirpe dei cerebrali, Malerba appartiene per tanti versi (ha osservato, in anni recenti, un fine studioso) alla schiera di quanti «scrivono di esterni come se fossero spazi chiusi»: <sup>79</sup> la cosa tende a rivelarsi vera sempre (perlomeno nei termini in cui è sempre la mediazione dei libri affastellati nella memoria a orientare la sua lettura del reale mondano), cosicché non può stupire che, nelle sue pagine odeporiche ricamate a partire dai viaggi compiuti in direzione del vicino e del più remoto Oriente (fino alla Cina, al Giappone, all'Indocina), la curiosità dello scrittore finisca per accendersi ogni volta in corrispondenza della miccia d'innesco rappresentata da un misterioso scacchiere di segni linguistici arcani e sconosciuti.

In Armenia, concretamente, una rinnovata *scoperta dell'alfabeto* sembra venire incontro a Malerba nei termini di un'apparizione sontuosa e alla lettera abbacinante, la marmorea «stele con l'alfabeto armeno» custodita nel Matenadaran di Yerevan: un'apparizione raddoppiata poi del resto – poche righe più avanti, nella stessa pagina – dalla visione della reliquia esibita al viaggiatore dal «Catholicòs che ci accompagna in visita nella sua Residenza a Etchmiadzine», una specie di «"tesoro" protetto da una porta blindata e che consiste nell'alfabeto cesellato in oro massiccio, dodici chili d'oro, ornato di grossi rubini e smeraldi». <sup>80</sup>

Questa severa transustanziazione dell'alfabeto in monumento celebra in fondo una stentorea canonizzazione dello *Spieltrieb* che Schiller giudicava sotteso al libero funzionamento della poesia e della letteratura. L'anarchico impulso giocoso che presiede alla fabbricazione della mitopoiesi si converte all'improvviso in oro massiccio e diamanti, inverando per certi versi – ancora una volta – la esemplare parabola inscritta nella vicenda omerica di Ulisse, ricompensato con tesori fantasmagorici, dal Re dei Feaci, per la sua capacità di intessere e propalare menzogne romanzesche nel segno inebriante del picaresco e dell'avventuroso verisimile.

In virtù di una latente e pronunciata dimensione metaromanzesca del personaggio omerico, non è per nulla casuale che quanti, agli albori del Novecento

<sup>78</sup> Bruno Munari, *Codice ovvio*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 2008, p. 25. (È l'incipit del breve scritto intitolato *A tu per tu col qui pro quo* [1941]).

<sup>79</sup> Rinaldo Rinaldi, *Dalla tana al lager. Per una scrittura di interni*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di Nicola Catelli, Reggio Emilia, Diabasis, 2013, p. 50.

<sup>80</sup> Malerba, *Il viaggiatore sedentario*, cit., pp. 149-50.

europeo, «inaugurano il modernismo (Ezra Pound, T.S. Eliot e James Joyce), lo aprano tutti, significativamente, con l'ombra di Ulisse». <sup>81</sup> E proprio in margine alla vicenda di Ulisse, del suo ritorno in patria dopo un ventennio di avventurose peregrinazioni, Malerba ricamerà del resto alla fine del secolo uno dei suoi romanzi più belli, *Itaca per sempre* (1997). Un romanzo costruito in forma di ingegnosa diatriba e vertiginoso contrappunto scacchistico (attraverso una continua giustapposizione di segmenti monologanti, affidati alternativamente a Ulisse e a Penelope), che diventa una splendida e labirintica meditazione sul carattere enigmatico del gioco di maschere sotteso alla vicenda narrata da Omero nei conclusivi cinque libri dell'*Odissea*. Ora, uno degli interrogativi che Penelope non smette di porsi nel corso del romanzo, arrovellandosi sull'elusiva e tormentosa rete di dissimulazioni e misteri che circonda i discorsi e i gesti del consorte Ulisse, riguarda esattamente il segreto implicito nella sparizione del favoleggiato tesoro ricevuto in dono da parte di Alcino:

La sua vita è una grande fabbrica di simulazioni, di menzogne, di segreti, di enigmi. Ma oltre alla verità che nasconde così spesso con le sue finzioni e i suoi travestimenti, c'è qualcosa di cui Ulisse non ha mai parlato nemmeno con Telemaco, un segreto che custodisce scrupolosamente in qualche parte dell'isola, ma che io conosco dalle parole sfuggite nei suoi racconti immaginari. Mi domando insomma dove avrà nascosto i ricchi doni del re dei Feaci. L'oro e l'argento non sono immaginazioni. Ma qual è lo scopo di questa segretezza?<sup>82</sup>

In termini espliciti, la domanda di Penelope resta nel romanzo di Malerba senza risposta: così tocca muoversi – alla ricerca di una plausibile spiegazione – sul piano delle congetture (sgranando il proverbiale «rosario delle interpretazioni»,<sup>83</sup> che finisce per diventare – nella sapida formula coniata da Umberto Eco – il corrispettivo metaforico di un gioco ermeneutico). Forse aiuterà pensare (in chiave di analogia funzionale) ai dettami delle teorie monetarie classiche, che predicavano una necessaria corrispondenza fra l'emissione del denaro di fresco conio e l'esistenza di un equivalente controvalore aureo (sepolto dentro i forzieri protetti dell'autorità statale). Per ogni favola di nuova reinvenzione che Ulisse viene raccontando sulla scena di Itaca («ma chi riesce più a distinguere il vero dal falso? E ha un senso questa distinzione?»),<sup>84</sup> occorrerebbe insomma pensare a un patrimonio aureo depositato in qualche luogo segreto, a tutela di quella sua mirabolante capacità di affascinare e di incantare l'uditorio del mondo.

<sup>81</sup> Piero Boitani, *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 2007<sup>2</sup>, p. 10.

<sup>82</sup> Malerba, *Itaca per sempre*, cit., pp. 136-37.

<sup>83</sup> Umberto Eco, *Note sull'aporisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, nel collettaneo *Teoria e storia dell'aporisma*, a cura di Gino Ruozi, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 165.

<sup>84</sup> Malerba, *Itaca per sempre*, cit., p. 136.

Se la premessa non è peregrina e infondata, il tesoro ricevuto da Alcinoo diventerà a quel punto, nell'ordine simbolico della vicenda, una specie di garanzia sulla verisimiglianza di quanto Ulisse racconta (i fatti narrati sono *davvero* accaduti – pensa Penelope con un paralogismo – se i Feaci hanno potuto crederli veri; e quei fatti sono narrati *bene*, se il racconto ha potuto vedersi ricompensato con una profusione di monili e diamanti). Contemporaneamente: la riserva aurea coincidente con il tesoro nascosto dei Feaci implica forse la misteriosa (ma concreta ed esperibile) facoltà dell'eroe Ulisse di ricominciare ogni volta a tessere l'inganno della propria mirabolante narrazione, ad ogni nuovo inizio giocando a ricreare – in forma variata – quello che il *pathos* della fantasia e l'ingegno registico sotteso all'*elocutio* rende immediatamente persuasivo e seducente per quanti ascoltano (in primo luogo, la consorte Penelope):

In fondo non è soltanto il suo coraggio che ho sempre ammirato, ma anche le sue invenzioni che arricchiscono e danno colore a ogni cosa. [...] Tutti sappiamo fingere e spesso la menzogna è conveniente e onesta, ma io mentisco solo per necessità e non per il piacere di mentire come Ulisse. Quando ho sentito che questo vagabondo, approdato a Itaca proveniente non si sa da dove, ha raccontato le sue avventure da Creta a Troia all'Egitto non so quante volte in versioni sempre differenti, ho pensato prima ancora di vederlo che poteva essere Ulisse. Gli uomini sono vanitosi e ciarlieri non meno delle donne, ma chi poteva dilungarsi a raccontare tante volte, con tutti quei particolari sempre diversi, quelle avventure strampalate? Il bello è che lui stesso finisce ogni volta per credere alle storie che racconta.<sup>85</sup>

Ora, per tornare agli alfabeti armeni monumentalizzati in oro delle pagine malerbiane prese dal *Viaggiatore sedentario*, essi sembrano testimoniare, nella volontà dei loro creatori, la ricchezza sorgiva e potenzialmente inesauribile dello scacchiere di una lingua: l'alfabeto è un campo di gioco che rende possibili tutte le funzioni descritte da Jakobson, in numero di sei, nei *Saggi di linguistica generale* (a partire da quella apparentemente fondamentale per gli usi quotidiani, l'urgente funzione referenziale). Ma certo la funzione *poetica*, per la sensibilità degli inventori di quei monumenti sontuosi, resta la più insigne e decisiva (fra le possibilità di cui parla Jakobson): magari complicata con quella metalinguistica. Né si capirebbe del resto come un sistema alfabetico che (padroneggiato unicamente da un circoscritto numero di parlanti indigeni) preclude in sostanza i rapporti con il resto dell'intera umanità, susciti nella popolazione armena – rileva Malerba – una tale «vanteria spropositata».<sup>86</sup>

Simbolo identitario, quell'alfabeto armeno «appare soprattutto come un ostacolo nella comunicazione con le altre lingue, un motivo aggiunto all'isolamento

<sup>85</sup> Ivi, p. 137.

<sup>86</sup> Id., *Il viaggiatore sedentario*, cit., p. 150.

culturale» (in definitiva «il segnale di qualcosa che stentiamo a capire»<sup>87</sup>). Beninteso, Hans Blumenberg spiegava che il gioco della cultura non serve tuttavia antropologicamente all'uomo soltanto per uscire dalla caverna, ma talvolta (anzi, in origine, più spesso) per farvi rientro: cronologicamente alle spalle del mito platonico, la caverna rappresenta per il genere umano dei primordi – dice Blumenberg – uno spazio protetto al riparo dagli urti e dai conflitti con la violenza annichilente del reale. All'ombra di una caverna, l'uomo – per la prima volta – comincia a farsi «animale sognante»<sup>88</sup> (ponendo mano a quell'abaco di segni e simboli, che gli serve ad armare un risarcimento fantastico rispetto all'angustia minacciosa dell'esperienza concreta). Gli Armeni – ricorda Malerba di avere letto, per parte sua, in Osip Mandel'stam – nascono tutti «filologi»: sentenza di non agevole interpretazione, fondata sull'idea plausibile che la lingua non rappresenti precipuamente un veicolo pragmatico, quanto soprattutto un meccanismo giocoso, ludico, autoreferenziale.

Sono due «filologi» dell'Università locale anche i commensali armeni che a tavola si astraggono dalla comune tavolata «per raccontarsi a gara barzellette», e che Malerba chiede al suo interprete di tradurre. Una barzelletta consiste in questo: «Un cammello indica a una giovane cammella un tratto di prato fresco e le dice: ti offro questa erba. E la cammella: Ma è uguale all'altra. Sì, ma questa te la offro io!»<sup>89</sup>. Una storiella arguta che sembra modellata fedelmente sulla psicosi ermeneutica tipica dei personaggi malerbiani (se apriamo in *Testa d'argento*, per fare un esempio: «Poi mi ero ricordato che l'amante di mia moglie si chiamava Bruno. Bruno non è Bruto, d'accordo, ma non potevo escludere che il pugnale fosse finito nelle sue mani e che sarebbe stato lui il capo della congiura. Quale congiura? Mi mettevo a ridere da solo e mi dicevo tu non sei Giulio Cesare e Bruno non è Bruto, cercavo insomma di minimizzare, di pensare ad altro»<sup>90</sup>). Per dirla con il lessico della fenomenologia husserliana: il legame tra il senso di una cosa e la cosa stessa è sempre di natura intenzionale, deriva cioè dall'atto del soggetto che conferisce senso al proprio oggetto. Senza un conferimento semantico, la realtà resta muta: lo sperimentano, un'ultima volta, le *Galline pensierose* nel loro tentativo incerto di rimettersi al passo con il gioco dei segni della cultura («Una gallina romana passò sotto l'arco di Costantino, ma non provò nessuna emozione particolare. Ci passò una seconda volta e rimase ancora delusa. Si domandò perché mai Costantino avesse fatto costruire quell'arco per poi passarci sotto»<sup>91</sup>).

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Hans Blumenberg, *Uscite dalla caverna*, a cura di Giovanni Leghissa, Milano, Medusa, 2009, p. 20.

<sup>89</sup> Malerba, *Il viaggiatore sedentario*, cit., p. 158.

<sup>90</sup> Id., *Testa d'argento* [1988], in *Romanzi e racconti*, cit., p. 709.

<sup>91</sup> Id., *Le galline pensierose*, cit., p. 35.

Calvino spiegò una volta che «la letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. Se esista *la* realtà di cui i livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo». <sup>92</sup> Per un inguaribile razionalista come Malerba:

che gli Armeni facciano tintinnare le chiavi della lingua anche quando non aprono nessun segreto può essere vero, ma per la mia implacabile presunzione la lingua apre tutti i segreti, incontrollabile e pericolosa quanto più si gioca con lei, quanto più è vivace, allegra, conviviale. <sup>93</sup>

La realtà è il gioco della realtà (dentro il prisma dei segni)? Interrogandosi sull'*Edipo* di Sofocle, un grande pensatore del secondo Novecento (Eugen Fink) annotava: «Invece di dire filosoficamente cos'è un gioco, si può dire nel gioco di un'antica tragedia cosa sia la filosofia. Le asserzioni della filosofia sul gioco possono essere ancora contenute in una interpretazione del filosofare in chiave di gioco. Sono strane concatenazioni che non penetriamo facilmente». <sup>94</sup>

Il divertimento di Malerba è non tagliare il nastro di Moebius.

diego.varini@tin.it

<sup>92</sup> Italo Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in *Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 398.

<sup>93</sup> Malerba, *Il viaggiatore sedentario*, cit., p. 158.

<sup>94</sup> Eugen Fink, *Il gioco come simbolo del mondo* [1960], Firenze, Hopeful Monster Editore, 1991, p. 21.