

# **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA**

*DIPARTIMENTO DI CULTURE E CIVILTÀ*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI STUDI UMANISTICI*

*DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURA E FILOLOGIA*

CICLO XXVIII – ANNO 2013

## **CONTESTI MALERBIANI. POETICA SPERIMENTALE E RAPPRESENTAZIONE DELLA SCENA MATRIMONIALE**

L-FIL-LET/10 LETTERATURA ITALIANA

Coordinatore: Prof. Andrea Rodighiero

Tutor: Prof. Fabio Danelon

Dottorando: Dott.ssa Laura-Marzia Lenci

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione – non commerciale

Non opere derivate 3.0 Italia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/>



**Attribuzione** Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modifiche. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.



**NonCommerciale** Non puoi usare il materiale per scopi commerciali.



**Non opere derivate** —Se remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso, non puoi distribuire il materiale così modificato.

*Contesti malarbiani.*  
*Poetica sperimentale e rappresentazione della scena matrimoniale*  
Laura-Marzia Lenci  
Tesi di Dottorato  
Verona, 30 Maggio 2017

## CONTESTI MALERBIANI. POETICA SPERIMENTALE E RAPPRESENTAZIONE DELLA SCENA MATRIMONIALE.

Dott.ssa Laura-Marzia Lenci

### ABSTRACT

Il matrimonio, insieme alla famiglia, è uno tra i più antichi istituti sociali con fondamento biologico. La sua origine si spiega con la necessità di regolare la vita sessuale ed economica degli esseri umani e storicamente fa riferimento all'unione tra un uomo e una donna. In quanto fonte di narrazione, il matrimonio si presta ad essere oggetto di analisi critica e la presente ricerca si concentra sulla rappresentazione letteraria della scena matrimoniale quale luogo privilegiato per la sperimentazione della scrittura romanzesca di Luigi Malerba (1927-2008).

Nell'opera narrativa dell'autore parmense infatti l'argomento matrimoniale è una costante al punto da far presumere che la scena coniugale sia particolarmente adatta ad accogliere le istanze sperimentali della sua scrittura.

Ad una introduzione di carattere esplicativo segue un capitolo di raccordo finalizzato a contestualizzare la poetica malerbiana. L'individuazione di un *corpus* testuale (racconti e romanzi) inerente l'argomento trattato e la compilazione della relativa bibliografia di riferimento ha messo in luce, accanto al tema matrimoniale, influenze provenienti dalla neoavanguardia, dalla filosofia e dalle scienze matematiche e fisiche.

Nel secondo capitolo, il lavoro si concentra sulla rappresentazione della scena maritale da un punto di vista della forma-romanzo, ne analizza i temi e il sovvertimento dei relativi *clichés*. Attraverso un approccio comparatistico la ricerca si rivolge ai casi specifici dei romanzi *Itaca per sempre* (1997), riscrittura dei libri XIII-XXIV dell'*Odissea*, e *Fantasmî romani* (2006) a confronto con i romanzi *E non disse nemmeno una parola* (*Und sagte kein einziges Wort*) scritto da Heinrich Böll nel 1953 e *L'amore bugiardo* (*Gone Girl*) scritto da Gillian Flynn nel 2014.

Nel terzo capitolo, invece, si ripropone la questione della riscrittura già affiorata nel romanzo *Itaca per sempre*: alla fine degli anni Settanta, Malerba aveva lavorato, con un duplice sentimento d'amore e d'odio, alla sceneggiatura del celebre teleromanzo di Rete 2 in sei puntate tratto dall'omonimo romanzo *Madame Bovary* di Gustave Flaubert.

Fin dall'inizio, dunque, la tensione tragica insita nel tema d'amore e nella relazione matrimoniale dominata dall'archetipo della passione e del raggiungimento della felicità è forse uno tra gli stimoli più fecondi per la sperimentazione narrativa di Luigi Malerba: scrittore dotato di una profonda conoscenza del genere umano, sempre attento ai comportamenti sociali scanditi da riti e convenzioni, ma dotato di una scrittura ironico-comica insolita nella letteratura italiana, Malerba riesce a tratteggiare la scena matrimoniale con una pregevole varietà e completezza di rappresentazioni.



## INDICE

Introduzione.....	p. 3
CAPITOLO I – Contesti malerbiani.....	p. 19
1. Contesto culturale e <i>intentio</i> poetica.....	p. 19
2. Lo scrittore “rivoluzionario” e la letteratura come azione. Il “realismo d’invenzione” come <i>pattern</i> narrativo e le implicazioni sulla rappresentazione della scena matrimoniale nel <i>Serpente</i> .....	p. 29
3. Luigi Malerba e alcuni esempi della tradizione del racconto matrimoniale in Italia.....	p. 48
4. Figure e <i>topoi</i> matrimoniali nelle opere di Luigi Malerba: proposta di un <i>corpus</i> di riferimento .....	p. 55
CAPITOLO II – <i>Itaca per sempre</i> e <i>Fantasmî romani</i> : quale romanzo matrimoniale? .....	p. 73
1. La funzione dell’io narrante e l’introduzione della dimensione psicologica.....	p. 73
2. La struttura romanzesca: il <i>tableau</i> e la struttura bifocale del racconto.....	p. 85
3. Il personaggio: la caduta degli dèi e la dimensione privata del matrimonio.....	p. 96
4. Il discorso romanzesco.....	p. 107
4.1. Il discorso binario come principio di conservazione, di necessità e di reciprocità.....	p. 107
4.1.1. La rappresentazione aporetica della scena coniugale: la riconciliazione della presenza-assenza dell’amato nell’ <i>hic et nunc</i> della scrittura romanzesca.....	p. 111

4.2. La duplicazione dei punti di vista. La voce salvata: dalla moglie-madre alla donna. Principio generativo e principio di identità.....	p. 117
5. La forma del <i>récit</i> .....	p. 135
5.1. Il matrimonio come atto di volontà.....	p. 135
5.2. <i>Déplacement du récit</i> : la funzione iterativa del linguaggio.....	p. 143
6. Dalla memoria alla scrittura. La modulazione della scrittura romanzesca dal monologo esteriore alla confessione: dalla mimesi orale alla mimesi della scrittura.....	p. 156
7. <i>Fantasma romani</i> : parlare per <i>Witz</i> .....	p. 171
CAPITOLO III – La codificazione televisiva di <i>Madame Bovary</i>	p. 185
1. Dal romanzo allo sceneggiato: il tema matrimoniale alla fine degli anni Settanta.....	p. 185
2. Le riscritture malerbiane e l'emancipazione del personaggio femminile.....	p. 195
3. Considerazioni sul matrimonio tra romanzo e sceneggiato.....	p. 210
3.1. Il punto di vista.....	p. 210
3.2. Il personaggio: chi è Madame Bovary? .....	p. 216
4. Il debito delle eroine malerbiane nei confronti dello sceneggiato <i>Madame Bovary</i> .....	p. 227
Bibliografia.....	p. 243
Indice dei nomi.....	p. 291

## INTRODUZIONE

Il matrimonio, insieme alla famiglia, è uno tra i più antichi istituti sociali con fondamento biologico e la sua origine si spiega con la necessità di regolare e mantenere socialmente sotto controllo la vita sessuale ed economica degli esseri umani. Storicamente il matrimonio fa riferimento all'unione tra un uomo e una donna. Al contrario, le mutate circostanze culturali e politiche vanno nella direzione del riconoscimento di unioni anche di tipo diverso.

Necessità e consuetudine hanno dato vita nel corso della storia a narrazioni di vario genere e nell'Ottocento, in particolare, alla creazione di un mito del matrimonio espressione delle regole di condotta di una realtà collettiva. Per la sua natura sintetica e discorsiva, il mito agevola la comprensione delle relazioni, ricorrenti nel tempo e nello spazio, e dei linguaggi nei quali esse si incarnano. In virtù di ciò anche il matrimonio, secondo Roland Barthes, costituisce un sistema di comunicazione, un messaggio da detotemizzare secondo la formula secondo cui «il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma [...] dato che il mito è una parola, può essere mito tutto ciò che subisce le leggi di un discorso».<sup>1</sup>

In quanto fonte di narrazione, il matrimonio si presta ad essere oggetto di analisi critica e la presente ricerca si concentra sulla rappresentazione letteraria della scena matrimoniale quale luogo privilegiato per la sperimentazione della scrittura romanzesca. Tuttavia, che l'attenzione del presente studio sia rivolta ancora alla forma tradizionale del matrimonio, va ricondotto ad almeno due ragioni: da un lato, pur mostrando una loro originalità compositiva, i romanzi presi in esame riflettono il consolidato modello coniugale che conosciamo. In secondo luogo, sia il tema sia il genere

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Il mito oggi*, in *Miti d'oggi*, trad. it. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1974, p. 191.

matrimoniali hanno innegabilmente rivestito un ruolo marginale negli studi letterari.

Tale ricerca pertanto si prefigge di offrire un contributo all'indagine sull'argomento. Infatti, la carenza di studi codificati sulle tipologie testuali e sulle strutture ricorrenti nel *genre* giustifica solo in parte la scarsa considerazione critica goduta dall'*Eberoman* e la sua relegazione tra i sottogeneri del romanzo familiare. In termini molto semplificativi il romanzo matrimoniale è letto perlopiù come mero rispecchiamento di una cultura borghese della famiglia che ha il suo compimento nella celebrazione del "giusto matrimonio".<sup>2</sup> Al contrario il matrimonio solleva una questione ben più complessa perché investe la natura stessa del sentimento amoroso. Anziché costituire una scelta profonda che riguarda un determinato modo attraverso cui l'individuo è nel mondo, l'amore all'interno della relazione coniugale è definito in termini di possesso e si esprime nello specifico nel possesso materiale della donna, di un patrimonio, di una posizione.

Le aspettative sociali riposte nelle nozze si manifestano anche sul piano giuridico e i numerosi studi susseguitisi nell'arco degli ultimi cinquant'anni hanno messo in luce alcuni aspetti rilevanti in merito al matrimonio quali la sua universalità, almeno da un punto di vista istituzionale, il suo fondamento sulla famiglia senza che vi sia alcuna reciprocità, la riconducibilità del legame coniugale a determinati schemi dei quali quello d'amore è solo una delle

---

<sup>2</sup> Con alcune eccezioni quali i recenti contributi italiani di Fabio Danelon di cui vanno citati per lo meno *Il gioco delle parti. Narrazioni letterarie matrimoniali del primo Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2010 e *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004. Per un approfondimento della questione della definizione dei generi *Eberoman*, *Familienroman* e *Generationenroman*, invece, può essere di supporto il volume curato da Matteo Galli e Simone Costagli, *Deutsche Familienromane*, München, Fink, 2011, nel quale, secondo un'ottica di stampo bachtiniano, si dà conto della genesi e dello sviluppo del romanzo matrimoniale e del romanzo generazionale quali sottogeneri del romanzo familiare. A partire dal romanzo epistolare di Richardson per arrivare a Tolstoj, Flaubert e Fontane, il romanzo familiare mostra di avere per oggetto non soltanto la messa in scena dei conflitti e dei legami parentali, ma di includere in senso più ampio anche la dimensione temporale tipica dei conflitti generazionali e quella spaziale in cui sembra narrativamente articolarsi il matrimonio.



varianti possibili, ma non la più frequentemente riscontrata.<sup>3</sup>

Ciò sembrerebbe contraddire quanto si osserva in letteratura dove dalla fiaba al romanzo sentimentale l'intera narrazione tende al ricongiungimento degli innamorati e alla celebrazione delle nozze d'amore, sintesi di un raggiunto equilibrio tra corpo, mente ed anima ereditato dal mondo antico. Nel corso dei secoli, si assiste al passaggio dalla concezione del matrimonio quale negazione dell'*amour-passion* in epoca cortese all'affermazione tardo-medioevale del legame coniugale come compimento dell'*agape*, fino alla rottura dell'immaginario borghese di fine Ottocento e il conseguente riscontro letterario sul piano dell'organizzazione della forma e del discorso romanzeschi.

La celebrazione del matrimonio d'amore impedita, all'inizio del romanzo greco classico o nella fiaba popolare, a causa di eventi di forza maggiore assume nel romanzo cortese la funzione di inserire in una precisa cornice un determinato ideale cavalleresco<sup>4</sup> in cui l'eroe si unisce alla gentildonna in nome di Cristo e dell'onore. Nella sua sostanza, invece, la narrazione si sdoppia a creare un legame parallelo a quello coniugale, in cui, grazie alla sospensione del tempo creata attraverso l'incantesimo o l'intervento di un elemento magico, il cavaliere può trovare quel soddisfacimento amoroso ed erotico che non riceve nel matrimonio. È con il modello del *Bildung-* o dell'*Entwicklungsroman* che il matrimonio acquista un ruolo epigonale che

---

<sup>3</sup> D.M. Ubesekeera e Jiaojiang Luo nel loro articolo *Marriage and Family Life Satisfaction: A Literature Review*, in «Sabaramuwa University Journal», vol. 8, nr. 1, dic. 2008, pp. 1-17, schematizzano cinque "tipi" matrimoniali. Il tipo "virilocale" che prevede il trasferimento della famiglia presso il gruppo parentale del marito. In questa tradizione si prevede che la moglie riceva il patrimonio dello sposo e che da quel momento gli appartenga. Il tipo "uxorilocale" altrimenti detto "matrilocale" che presuppone che, subito dopo le nozze, la coppia si stabilisca presso il clan di appartenenza della moglie. Questo genere di matrimonio può verificarsi anche nel caso in cui in una famiglia vi siano solo figlie femmine, perciò ad una di esse è concesso rimanere presso la casa dei genitori e ospitarvi un marito. Il terzo tipo matrimoniale è costituito dal matrimonio "neolocale" caratterizzato da una famiglia nucleare composta dai due coniugi che si stabiliscono in una propria residenza. Infine vi sono il matrimonio che si fonda su una proposta e il matrimonio d'amore. Ciascuno di questi modelli viene analizzato nello di Ubesekeera e Luo in relazione al quoziente di soddisfazione della vita familiare a evidenza dello stretto legame tra la realizzazione personale di ciascun membro all'interno della coppia e della sfera familiare.

<sup>4</sup> Tale ideale è peraltro sconfessato nel romanzo malerbio *Il pataffio* (1978) che si profila come un racconto ironico quasi al limite con la parodia, costruito in maniera antinomica rispetto al romanzo di Tristano e caratterizzato dall'impiego di un registro basso-comico di eredità rebelaisiana.

sancisce la conclusione dell'atto narrativo e il coronamento del processo di crescita dell'eroe.

Nel corso della modernità la trasformazione è più lenta ma radicale: almeno fino alla fine del XIX secolo, la letteratura ha rispecchiato le consuetudini e i pregiudizi socio-antropologici in fatto di matrimonio: affermazione e accettazione sociale, emancipazione dalla famiglia paterna, elevamento economico della famiglia oltre che dell'individuo. A differenza di quanto sostiene Denis De Rougemont nel suo celebre saggio intitolato *L'amore e l'Occidente*<sup>5</sup> ci sembra di ravvisare che l'idealizzazione passionale dell'amore, desiderato finché irraggiungibile ma negato nella realtà del matrimonio, sia il frutto di un procedimento letterario in virtù del quale all'affermazione materiale si vuol fare corrispondere una soddisfazione anche sul piano affettivo. In tale prospettiva, il compimento delle nozze rappresenta il momento narrativo apicale in cui si ricompongono le unità di tempo, spazio e azione.

Dopo il genere fiabesco, archetipo della narrazione avventurosa e dello sviluppo dell'eroe, la forma ideale a rappresentarne il raggiungimento della maturità è incarnato dal romanzo moderno.

L'amore passionale, al quale Wilhelm Meister, per esempio, rinuncia per sposare la donna scelta per lui dalla "società della torre", è sostituito da un contratto sociale che formalizza il passaggio dall'adolescenza all'età adulta della saggezza e della ragione. Il passo dalla ragione alla ragione del denaro è breve e infatti con romanzi quali *Madame Bovary* (*Madame Bovary*, 1856), *Anna Karenina* (*Anna Karenina*, 1877), *Effi Briest* (*Effi Briest*, 1894-1895) e *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*, 1879) si nota un'ulteriore trasformazione all'interno delle dinamiche familiari e la scena matrimoniale diventa il punto di partenza e non più l'approdo della narrazione romanzesca.

---

<sup>5</sup> Denis De Rougemont, *L'amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea* (1939), Milano, BUR, 1977.

Il buon matrimonio, nel suo costituirsi, sembra sollevare un velo e scoprire i nervi di una vita sempre uguale a se stessa fondata sulla consuetudine e sull'interesse. Le eroine di fine Ottocento sono delle adultere in un modo completamente diverso rispetto alle damigelle provenzali: esse pagano con la morte il prezzo del loro desiderio e l'arroganza di aver anteposto le passioni al buonsenso.

Se l'*happy end* nuziale funge da clausola almeno fino alla pubblicazione di *Madame Bovary*, che inaugura così una nuova stagione del romanzo e del romanzo matrimoniale, la prospettiva è ormai completamente capovolta e qui come nei romanzi poc'anzi citati la narrazione prende avvio proprio con la celebrazione del matrimonio in aperta polemica con i presupposti che vi stanno alla base.

Il romanzo borghese si concentra dunque sulla rappresentazione dell'essere umano all'interno della parentesi matrimoniale dipingendo un bozzetto ambientato in un microcosmo domestico e non più in rapporto alla comunità sociale. Si tratta di un mondo a due che si contrappone alle pressioni provenienti dall'esterno in virtù della sua natura privata e rispetto al quale il *discours* si organizza polarizzandosi sulla già flaubertiana frattura tra realtà e immaginazione. Lo scarto tra i due differenti momenti dell'esperienza, quello desiderato e quello vissuto, dà vita a una discorsività al negativo la cui cifra passionale è relegata alle sole scene pre- o extramatrimoniali, mentre si esclude qualsiasi possibilità per il personaggio di una realizzazione sentimentale durante la convivenza coniugale.

Se *Anna Karenina* si iscrive fin dalle prime righe in tale schema rappresentativo,<sup>6</sup> già alcuni anni dopo con la *Sonata a Kreutzer* (*Kreutzerova sonáta*, 1899) sempre Tolstoj demolisce definitivamente l'istituto matrimoniale. Anche da un punto di vista compositivo la motivazione a raccontare è

---

<sup>6</sup> Celebre è l'incipit del romanzo «Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo» (Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. it. Leone Ginzburg, Milano, BUR, 1966, vol. I, p. 15) che non solo ascrive il romanzo tolstojano al genere familiare, ma conferma la lettura derougemontiana intorno allo stretto rapporto tra amore e infelicità, nel quale si riconosce l'elemento sofferente-sacrificale quale nucleo generativo dell'intrigo romanzesco.

ricollocata *ex novo* perché, mentre per Emma, Effi, Nora o Anna il suicidio resta l'unica possibile soluzione dinnanzi alla vergogna per un amore extraconiugale peraltro non ricambiato, nella *Sonata a Kreutzer* la morte violenta, non più autoinflitta ma esecrata per mano del coniuge ingannato, non costituisce un punto d'arrivo, bensì l'*incipit* stesso del racconto. In questo secondo romanzo, lo scrittore russo ripercorre a ritroso la vicenda dell'uxoricidio perpetrato da Vasja Pozdnyšev inframmezzandola con una serie di lunghe considerazioni di carattere educativo-didascalico per cui il libro si caratterizza come una feroce invettiva contro il malcostume dell'epoca.

Il romanzo di Tolstoj tuttavia presenta un interessante punto di vista interno tramite il quale l'autore tenta di spiegare con il principio causalistico il delicato equilibrio celato dietro i moti dell'animo e che lascia già presagire l'affermarsi dell'io a protagonista della vicenda romanzesca del secolo successivo.

Un primato, oggi fuor di discussione, che solo in parte è una conquista filosofica. L'io diventa infatti una consapevolezza peculiare della modernità, momento storico che registra una modificazione radicale del modo in cui il soggetto si relaziona con il linguaggio e la realtà circostante. Lo sforzo teso alla partecipazione attiva, unico segno tangibile della sua presenza nel mondo, induce l'individuo a rivedere anche il suo rapporto con il potere e con le forme istituzionali da esso emanate, non ultimo il matrimonio.

Agli inizi del ventesimo secolo, infatti, pur all'interno di un quadretto coniugale conformista, si percepisce con nettezza tale slittamento che, nel romanzo, si manifesta in un progressivo *déplacement* del punto di vista.

Il narratore esterno cede il posto ad una prima persona con effettive conseguenze sulla funzione del personaggio. L'istanza soggettiva non ricopre la sola funzione memorialistica, autobiografica o testimoniale. Essa incarna la capacità dello sguardo del narratore di flettersi su se stesso e di rendere conto di una attitudine più intima e personale di stare nella realtà ed in particolare si

osserva la crescita del personaggio femminile mentre si emancipa via via dal suo ruolo di puro accudimento e acquista sempre maggiore autonomia.<sup>7</sup>

Quando, per esempio, nel 1912 Virginia Woolf pubblica *La signora Dalloway* (*Mrs. Dalloway*), al lettore è presentato un romanzo in perfetta corrispondenza con il cronotopo bachtiniano dell'idillio: Clarissa e Richard rappresentano la coppia ideale, replica del *cliché* matrimoniale dell'alta borghesia inglese in cui il marito è un uomo d'affari e di successo impegnato in politica e la moglie al suo fianco gli è compagna e madre. Tuttavia il discorso narrativo presenta fin da subito caratteristiche inusuali per l'epoca vittoriana e per quel tipo di romanzo: tramite una scrittura alternatamente digressiva e interrogativa, la Woolf inserisce una voce ed uno spazio personali pur mantenendoli all'interno di una cornice diegetica e idillica che in tal modo viene rimessa in discussione.<sup>8</sup>

Nel romanzo Clarissa non solo è se stessa quando si rifugia nel suo mondo mentale, ma anche quando si rinchioda nella sua camera privata il cui accesso è negato a chiunque, marito compreso. Virginia Woolf sembra così rappresentare, per la prima volta, l'irriducibilità della coppia alla condivisione totale, perché il singolo individuo è a sua volta irriducibile a sé stesso. Mrs. Dalloway arriva per via analitica alla consapevolezza della propria identità e la scrittrice inglese riesce magistralmente a definire uno spazio, quello narrativo,

---

<sup>7</sup> Matteo Galli e Simone Costagli, *Deutsche Familienromane*, cit., mettono in luce l'esistenza di un ramo del romanzo matrimoniale moderno più femminile di derivazione richardsoniana che si contrappone ad un orientamento più maschile le cui punte più alte sono costituite dai romanzi di Fielding, Balzac, Flaubert e dal *Wilhelm Meister* di Goethe. Il romanzo epistolare come matrice del futuro *Eberoman* si offre come ipotesi suggestiva non tanto dal punto di vista tematico, bensì per la possibile evoluzione della forma romanzesca a due voci: il romanzo epistolare, anche quando è costituito solo dalle lettere di uno dei due interlocutori, include nel discorso o allude ad uno scambio di punti di vista tra destinatario e mittente e fa da preludio ad una narrazione di tipo alternato. La presente ricerca prende infatti in esame romanzi matrimoniali che presentano proprio una struttura narrativa bifocale.

<sup>8</sup> Vale la pena di notare come la rappresentazione matrimoniale messa in scena dalla Woolf si iscrive in un percorso già avviato qualche anno prima da Henry James che, ispirandosi a un fatto di cronaca, aveva scritto il romanzo *La coppa d'oro* (*The Golden Bowl*, 1904) dove il discorso romanzesco includeva una serie di dislocazioni narrative atte a inscenare le contraddizioni di un ideale. Come rileva Joseph Boone, nel suo articolo *Modernist Maneuverings in the Marriage Plot: Breaking Ideologies of Gender and Genre in James's The Golden Bowl*, in «PMLA», Vol. 101, nr. 3, mag. 1986, pp. 374-388, James giustappone le sue innovazioni formali alla scrittura convenzionale in cui si sforza la sua eroina. Nella *Coppa d'oro* anche il *plot* riveste una funzione di sabotaggio della tradizione del romanzo coniugale di stampo vittoriano e allude, con il suo finale aperto, alle ambivalenze della vita matrimoniale che va oltre l'*happy end*.

all'interno del quale Clarissa è legittimamente solo una donna, unico dei ruoli che alla fine la protagonista ammette non esserle veramente riconosciuto.

Una soluzione che si riscontra, peraltro, anche in romanzi matrimoniali più recenti come *Itaca per sempre* (1997) e *Fantasma romani* (2006) di Luigi Malerba nei quali il discorso narrativo è organizzato sull'alternanza delle voci di entrambi i coniugi. A essi corrispondono due mondi possibili, non già su un piano digressivo ma grazie alla riproposizione di un pensiero che, sempre per contiguità, si apre ad includere varianti, aggiunte, dettagli, rettifiche. La figura della metonimia e la tecnica della giustapposizione ricoprono così una funzione di ponte tra la cornice coniugale e i soggetti interessati dalla scena maritale rimettendo in equilibrio una dinamica di forze in partenza sbilanciata. Il matrimonio diventa a questo punto una categoria ermeneutica attraverso cui negoziare la percezione della realtà.

Autore relativamente ancora poco studiato e dalla produzione prolifica che spazia dalla scrittura al giornalismo, dal cinema al teatro, Luigi Malerba (1927-2008) è lo scrittore di riferimento per la presente ricerca. Nella sua opera narrativa infatti l'argomento matrimoniale è una presenza costante a tal punto da far presumere che la scena coniugale sia particolarmente adatta ad accogliere le istanze sperimentali della sua scrittura. Secondo un approccio di tipo comparatistico che tiene conto anche di considerazioni di carattere estetico, è stato isolato un *corpus* testuale (romanzi e racconti) su cui si concentrerà l'analisi critica e si è dato seguito alla compilazione della relativa bibliografia di riferimento e ad una bibliografia tematica di più ampio spettro.

Nella narrativa malerbiana infatti si riscontra una fertile ricorrenza di scene coniugali e una ricca varietà di rappresentazioni che si rincorrono e si intersecano tra loro durante tutta la carriera dello scrittore: dalla *Scoperta dell'alfabeto* (1963), al *Serpente* (1966), al *Pataffio* (1978), a *Dopo il pescecane* (1979), a *Testa d'argento* (1988), al *Fuoco greco* (1991) per proseguire con *Itaca per sempre* (1997), *Ti saluto filosofia* (2004) e infine con *Fantasma romani* (2006) e *Consigli inutili* (2014 postumo), Malerba affronta la scena matrimoniale da varie

angolature assumendo un atteggiamento di tipo interrogativo. Per la sua natura di cronotopo pertanto il matrimonio si dà nella scrittura malerbiana come luogo d'elezione per un'indagine sempre aperta alla sperimentazione e alla riflessione sulla scrittura romanzesca così come postulata da Milan Kundera nell'*Arte del romanzo*.<sup>9</sup>

Nelle opere dello scrittore emiliano si osserva innanzitutto un ripiegamento della storia su se stessa, in quanto l'io narrante, avvicinandosi consistentemente alla realtà attraverso una narrazione autoreferenziale, trasforma il racconto in un prolungamento dell'attività della mente. In questo modo, il lettore rimane intrappolato nel sistematico assottigliarsi del confine soggetto-oggetto, fatto-interpretazione, verità-romanzo<sup>10</sup> di cui l'autore dà prova, per esempio, in un racconto intitolato *Il cannocchiale* (2004). Il narratore, passando da un semplice binocolo ad un telescopio astronomico, amplifica a tal punto la sua conoscenza della realtà da non distinguere più la visione restituita dallo strumento dall'autenticità della visione del soggetto che la esperisce. L'io narrante, marito tradito ma ignaro, finisce per coincidere paradossalmente con il momento stesso dell'adulterio di cui è vittima. La sua esistenza, infatti, trova giustificazione solo nel lasso di tempo in cui ha prova di essere un marito, perché ingannato, e in cui riesce a riallacciare un legame con la moglie, anche se solo attraverso l'obiettivo telescopico: la negazione del matrimonio ne è, quindi, in via aporetica, anche la sua affermazione. Restituita la coppia alla polarità di cui sussiste, il rapporto coniugale si sposta sul piano della percezione personale e dell'indagine scientifica, metafore di un processo grazie al quale il personaggio si sente per assurdo partecipe della propria vita e non semplicemente spettatore di una rappresentazione messa in scena da altri. L'interposizione tra marito e moglie dello strumento astronomico, rimette sì in asse la dinamica coniugale, ma al contempo ne disconosce definitivamente ogni istanza sentimentale. *L'amour-passion* si è trasformato in un rapporto di

---

<sup>9</sup> Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

<sup>10</sup> Si fa riferimento a tal proposito ad un'affermazione malerbiana contenuta in un'intervista a Paola Gaglianone, *Elogio della finzione*, cit., pp. 38-39.

tipo feticistico: la questione dell'*altro* è ricondotta al possesso dell'oggetto del desiderio cui segue la necessità narrativa di dislocare gli elementi costitutivi della coppia al di fuori della coppia stessa, con un effetto di presenza-assenza a cui sarà dedicata una più ampia sezione della ricerca nel capitolo secondo.

Alla presente introduzione seguirà invece un capitolo di raccordo finalizzato a contestualizzare la poetica malerbiana attraverso l'individuazione e l'analisi dei suddetti *loci* che si distendono per tutta la carriera dell'autore a partire dagli anni Sessanta e dove si riscontrano le tracce dell'esperienza maturata tra le fila della neoavanguardia, dell'interesse per le scienze matematiche e fisiche, per la filosofia.

Tale evoluzione, là dove è preso in esame il matrimonio, dà vita ai risultati più vari, tra i quali il passaggio dal monologismo e dalla rappresentazione della teoria dei mondi possibili delle opere dei primi anni ad una più matura forma dialogica è forse il tratto più originale del discorso romanzesco malerbiano. Se il monologismo è caratterizzato da una voce narrante in prima persona appartenente ad un personaggio emarginato o disturbato e da un discorso narrativo articolato al limite tra verità e sogno, ragione e follia, invenzione, finzione e registrazione dei fatti,<sup>11</sup> la forma dialogica adottata a cavallo tra i due millenni poggia sull'idea che la finzione sia una vera e propria modalità dell'essere in base alla quale la realtà, anche quella del romanzo, è frutto dell'invenzione oppure coincide con la volontà del soggetto che realtà e desiderio siano semanticamente equivalenti.

Questi sono i casi specifici dei romanzi *Itaca per sempre*, riscrittura dei libri XIII-XXIV dell'*Odissea*, e *Fantasma romano* che nel capitolo secondo saranno comparati con il romanzo tedesco *E non disse nemmeno una parola* (*Und sagte kein einziges Wort*) scritto da Heinrich Böll nel 1953 e con il romanzo americano *L'amore bugiardo* (*Gone Girl*) scritto da Gillian Flynn nel 2014.

---

<sup>11</sup> La teoria dei mondi possibili era stata esposta già al primo incontro del Gruppo 63 a Palermo da Edoardo Sanguineti e trova la sua concreta applicazione in *Capriccio italiano* (1963). In seguito Umberto Eco recupera l'istanza sperimentalista inaugurata dall'intervento dello scrittore ligure e la trasforma in una vera e propria teoria semiotica.



Il confronto tra gli elementi comuni ai testi quali la struttura bifocale del racconto, l'alternarsi di due voci a fuoco zero e la rappresentazione del rapporto tra gli sposi evidenzia lo sviluppo della concezione sul matrimonio alla luce dei tempi e degli eventi storico-sociali a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso. Infatti, se i personaggi malerbiani sono estranei all'idea del matrimonio d'amore, per Böll invece il romanzo<sup>12</sup> è un'occasione per rimettere in discussione l'ottusità della Chiesa cattolica che associa la convivenza coniugale al senso di colpa ed al dovere morale e non sull'autenticità di un sentimento che lo scrittore stesso riconosce nell'amore. Tuttavia, l'esperienza insanabile del nazismo e della seconda guerra mondiale sottrae all'eroe bölliano ogni abilità comunicativa e relazionale e a fronte dell'impellenza di soddisfare i bisogni primari (casa, pane e bisogni sessuali) non vi è spazio per alcun sentimento autentico.<sup>13</sup> La struttura narrativa bifocale consente a Böll, già esponente di spicco del Gruppo '47, di rappresentare le sue tesi anche sul piano del *discours*. In particolare *E non disse nemmeno una parola* è un romanzo che grazie alla sua organizzazione narrativa riesce a dare conto, per esempio, della tragedia della coabitazione forzata, conseguenza oggettiva della riforma monetaria e della carenza di alloggi alla fine del conflitto. Una circostanza che in generale complicava le relazioni sociali, ma che rendeva praticamente impossibili i rapporti normali tra i coniugi. Il protagonista, infatti, pur amando sinceramente la moglie, lascia il tetto domestico per sottrarsi alla miseria e alla violenza e si incontra periodicamente con lei in un motel.

---

<sup>12</sup> Non si tratta solo di *E non disse nemmeno una parola*, ma anche del romanzo successivo *Casa senza custode* (*Haus ohne Hüter*, 1954) e anche di *Opinioni di un clown* (*Ansichten eines Clowns*, 1963). I temi del matrimonio e dell'erotismo sono frequenti in tutta la produzione dello scrittore tedesco che egli contrappone all'avanzare del capitalismo e alla incipiente radicalizzazione delle posizioni della Chiesa cattolica tedesca sul matrimonio e più in generale sui comportamenti sociali.

<sup>13</sup> Come già ha avuto modo di commentare Ladislao Mittner nella sua monumentale storia della letteratura tedesca, ai primi romanzi bölliani, incentrati sull'inconciliabilità dell'amore coniugale di fronte all'urgenza di un tetto e del pane di cui sfamarsi, fanno seguito storie ambientate negli anni del miracolo economico in cui la felicità dell'uomo e della coppia, costruita sulla conquista del benessere e dell'ostentazione, è pura illusione. Tuttavia, anche quando l'amore risulta impossibile o è assente, il cattolico Böll non alza mai il dito per giudicare, prevedendo e accettando la separazione e lo scioglimento del legame sacramentale come un atto di responsabilità etica del singolo rispetto al proprio destino. Tra tutti si cita il racconto *Finché la morte non vi separi* (*Bis daß der Tod Euch scheidet*, 1976) incluso nella raccolta intitolata *Vai troppo spesso ad Heidelberg* (*Du fährst zu oft nach Heidelberg*, 1979).

Si tratta di un effetto aporetico simile a quello inscenato nel 1997 da Luigi Malerba che impronta il romanzo *Itaca per sempre* sul celebre ritorno in patria di Ulisse, sotto mentite spoglie. In quella circostanza lo scrittore immagina che Penelope riconosca il marito fin da subito ma finga a sua volta di ignorarne l'identità. Ulisse è rappresentato come il grande presente-assente e il matrimonio stesso, con tutte le sue conseguenze pubbliche e private, è messo in dubbio per poi essere confermato attraverso un atto di fede e non attraverso una dichiarazione d'amore. Il riconoscimento dell'uomo e la sua reintegrazione nella dinamica coniugale, filtrati attraverso una narrazione in prima persona a pannelli alternati, sono uno dei possibili livelli interpretativi della vicenda, non la restituzione della verità.

Elemento strutturale che ricorre nei romanzi coniugali presi in esame, il *tableau* assume funzioni differenti, sull'analisi delle quali si concentrerà sempre il capitolo secondo. Prima fra tutte quella di aver orientato la ricerca nella direzione suggerita dapprima da Denis De Rougemont e in seguito da Julia Kristeva e Philippe Sollers che, in un recente saggio, intendono il matrimonio come un'opera d'arte: l'elemento essenziale perché si possa parlare di matrimonio, in epoca contemporanea, è da ricondursi alla volontà di due soggetti di unirsi in coppia, a patto che sia conservata l'unicità del singolo.

Ad accomunare Luigi Malerba e gli autori succitati vi è un principio finora ignoto all'*Eberoman* che si vuole indicare nel principio di libera scelta. Per Heinrich Böll e Gillian Flynn, poiché la scelta è, nel suo atto finale, individuale, anche la scelta del matrimonio è frutto della valutazione ponderata di tutti gli aspetti che le concernono. La narrazione si configura come una dissezione dell'oggetto della questione e la sua ricomposizione avviene in termini rigorosamente soggettivi. Luigi Malerba, al contrario, parte da un'esperienza che gli deriva da una lunga tradizione di matrimoni letterari che riutilizza per creare una fisionomia matrimoniale del tutto originale. La finzione, atteggiamento e prassi della scrittura letteraria, sembra trovare nel matrimonio la metafora più verosimile della *Weltanschauung* malerbiana. Tra i

*Consigli inutili*, scritti fra gli anni Novanta e il 2008, ma pubblicati postumi, infatti, è collocata una breve trattazione sull'arte della finzione dove si afferma che essa è da intendersi non come una menzogna ma come un tratto del carattere che non modifica l'essenza del soggetto che finge, perché fingere comporta solamente l'assunzione di un comportamento adeguato rispetto a ciò che si intende rappresentare. La vicenda dell'incontro di Penelope con Ulisse e del suo riconoscimento (non agnizione!) è l'esempio narrativo attraverso cui Malerba dimostra che il matrimonio tra i due permane immutato nella sua essenza anche se colui che si presenta ad Itaca non fosse il vero Ulisse ma un impostore che finge di esserlo: «Si conoscono matrimoni felici per merito della finzione di amore e fedeltà messa in atto dai due coniugi».<sup>14</sup>

Lo stesso si potrebbe dire del matrimonio descritto nel romanzo comparso dieci anni dopo con il titolo *Fantasma romani*. Qui la finzione non riguarda solo la storia, ma investe completamente i personaggi al punto da alterare la struttura del matrimonio stesso. Clarissa, moglie-personaggio del romanzo malerbiano, è anche personaggio di un romanzo che Giano, suo marito, sta scrivendo in tutta segretezza. La raffigurazione coniugale sembra tornare all'esito inaugurato con il romanzo del *Serpente* in cui il matrimonio esiste solo nella mente del narratore e acquista maggiore o minore consistenza a seconda del desiderio immaginativo di colui o colei che è iscritto nella condizione maritale.

Il lavoro di ricerca si propone, quindi, di indagare la rappresentazione della scena matrimoniale da un punto di vista della forma-romanzo, per poi passare ad analizzare i temi e il sovvertimento dei *clichés* legati al matrimonio. Il matrimonio si offre allo scrittore e al lettore in un duplice aspetto: quello di istituto del diritto che autorizza e garantisce la vita della coppia all'interno della comunità sociale e quello letterario in cui il *topos* del matrimonio si trasforma in vero e proprio luogo linguistico in cui si risolvono le tensioni interne alla poetica di ciascuno scrittore.

---

<sup>14</sup> Luigi Malerba, *Consigli inutili*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 17.

Nel terzo capitolo, invece, si ripropone la questione della riscrittura già affiorata nel romanzo *Itaca per sempre*. Alla fine degli anni Settanta, infatti, Malerba era stato impegnato insieme a Fabio Carpi, Biagio Proietti e al regista Daniele D'Anza nella sceneggiatura di un teleromanzo in sei puntate tratto da *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Lo sceneggiato era stato commissionato da Rete2, oggi Rai2, e poi andato in onda dal 6 aprile al 12 maggio del 1978.<sup>15</sup> Come lo scrittore ha dichiarato nelle numerose interviste rilasciate, l'atto di riscrittura non vuole rifare l'originale, ma alla maniera borgesiana, offrire una reinterpretazione in chiave moderna, spesso ironico-parodica, di opere o personaggi appartenenti al canone letterario europeo, che vanno dal romanzo di Tristano, a scene dell'*Eneide*, di *Pinocchio* o dei *Promessi Sposi*, della già citata *Odisea* o del celebre romanzo *Madame Bovary*. La riscrittura si fonda ancora una volta sul senso di familiarità che il lettore condivide con il testo, ma lo costringe ad una partecipazione attiva che lo obbliga ad interagire con il testo.

Il risveglio del lettore, quale obiettivo tra i più importanti della letteratura, è correlato necessariamente alla scelta dei temi e dei personaggi. Le riscritture malerbiane includono spesso figure, talvolta anche femminili, che si emancipano dal ruolo assegnato loro dall'autore e mostrano una volontà e una capacità proprie di agire con autonomia rispetto alle circostanze offerte dalla e nella trama romanzesca. Ciò è confermato, per esempio, nella costante dislocazione del punto di vista che diventa interno alla vicenda che dà maggiore credibilità a personaggi come Pinocchio e Lucia Mondella. Se Pinocchio era un burattino scapestrato e volitivo già nel libro di Collodi, il nuovo personaggio di Lucia, invece, rivela un carattere ed una personalità inaspettati. Malerba fa leva sui non detti dell'archetipo per condividere con il lettore una differente possibilità del racconto ed affermare un io sempre più preponderante. Sulla base di tali presupposti e grazie alla breve ricostruzione

---

<sup>15</sup> Il tema matrimoniale in quegli anni è ancora molto caldo, dopo il referendum abrogativo sulla legge sul divorzio votato il 12 e il 13 maggio 1974. Paolo Morando, nel suo libro intitolato *Dancing Days: 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 141, ricostruisce il panorama sociale e televisivo italiano intorno all'argomento.

dell'interesse della televisione per i temi matrimoniali e della coppia alla fine degli anni Settanta, il terzo capitolo passa all'analisi e al commento dello sceneggiato di *Madame Bovary*.

Laddove Flaubert aveva scelto un narratore esterno onnisciente, Malerba e i suoi colleghi optano per una maggiore consistenza del personaggio di Emma consegnandole pienamente la voce narrante e collocandola idealmente dietro la macchina da presa. Il tempo del racconto è anch'esso modificato dalla delocalizzazione dello sguardo perché la giovinetta che esordisce nel mondo e nel romanzo sposando il medico di campagna, ora si è trasformata in una donna matura che osserva e commenta la sua stessa vicenda con uno sguardo retrospettivo. Un meccanismo di cui Malerba fa tesoro quando costruisce il personaggio di Ulisse. L'eredità delle esperienze ai margini del Gruppo '63 è evidente. Il lavoro di riscrittura e di adattamento all'insegna di un marcato soggettivismo dà vita ad una realizzazione filmica di grande impatto alla quale si aggiunge l'accompagnamento di una voce femminile fuori campo che permette il risanamento della frattura identitaria dello scrittore Flaubert con la sua eroina. È la voce di Madame Bovary, infatti, quella che lo spettatore sente per prima, quando la narrazione della sua storia non è ancora cominciata. Secondo il celebre motto flaubertiano «Madame Bovary c'est moi!», Emma, interpretata dalla non più giovanissima attrice Carla Gravina, siede sullo scranno dell'imputata nel processo per offese alla morale pubblica e istigazione all'adulterio, quello stesso in cui era stato coinvolto Flaubert dopo la pubblicazione del romanzo. La vicenda biografica, che nella realtà era succeduta alla narrazione della vicenda romanzesca, non solo diventa parte integrante della narrazione filmica, ma assume una posizione introduttiva, quasi a fungere da manifesto etico-poetico.

Impiegando l'*escamotage* dell'introspezione a posteriori, Malerba sceneggiatore trasforma Madame Bovary in una donna moderna capace di solidarietà con il tragico umano. Al pari della Penelope del 1997 che accetta il mendicante e lo fa Ulisse, attraverso la prima persona Emma si assume il

compito e la responsabilità di narrare e rispondere delle proprie azioni. Ella diviene la metafora di una concezione amorosa fondata su una mal interpretata lettura della concezione derougemontiana del matrimonio che Malerba approfondisce facendole il verso già l'anno successivo. *Il Pataffio*, infatti, rappresenta non solo una satira sull'amore cortese celebrato nei romanzi cavallereschi, ma anche una parodia di Emma Bovary, convinta, come la Clarissa di *Fantasma romani*, che la vita sia un romanzo.

Il matrimonio pertanto si profila come vero e proprio spazio dentro il quale agisce una storia. Il suo svuotamento, anche letterario, dal suo carattere passionale non è il frutto di una decadenza dell'istituto matrimoniale, tant'è vero che si continuano a scrivere e a leggere romanzi matrimoniali e d'amore, quanto di una mutata percezione del ruolo del singolo all'interno della coppia. Se a fondamento di una prima fase da individuarsi con l'amor cortese vi è una identificazione tra amore e sofferenza, già con l'amore romantico vi è una ricerca dell'afflizione e della pena quali elementi determinanti la presenza di un sentimento amoroso. L'amore moderno invece si caratterizza per uno scopo del tutto differente e narcisistico che tende alla rimozione o all'evitamento del lutto, epifania della delusione d'amore, in quanto fattore destabilizzante dell'io e traccia permanente di un fallimento.

La tensione tragica insita nel tema d'amore e nella relazione matrimoniale dominata o influenzata da tale archetipo è forse uno tra gli stimoli più fecondi per la sperimentazione narrativa di Luigi Malerba. Scrittore dotato di una profonda conoscenza del genere umano, sempre attento ai comportamenti sociali scanditi da riti e convenzioni, ma dotato di una scrittura ironico-comica che non si incontra di frequente nella letteratura italiana, Malerba riesce a trattare gli argomenti più seri con leggerezza senza per questo renderli banali o ridicoli. Dalle sue pagine si stagliano figure femminili di grande spessore e storie costruite su nulla, ma anche una trattazione della scena matrimoniale che abbraccia, nell'*opus* di un unico autore, una pregevole varietà e completezza di rappresentazioni.

## CAPITOLO I – Contesti malerbiani

### 1. Contesto culturale e *intentio* poetica

Gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono anni associati al fermento artistico proveniente dagli ambienti delle neoavanguardie. Molti giovani intellettuali, scrittori, poeti, musicisti e artisti in genere, anche quando non militarono apertamente tra le fila dei rinnovatori, credettero fermamente nell'idea di arte e poesia come azione.<sup>16</sup>

Luigi Malerba, Sebastiano Vassalli, Alberto Arbasino o Giorgio Manganelli, solo per citare alcuni casi esemplari, non furono tra gli animatori di punta delle discussioni del Gruppo 63,<sup>17</sup> tuttavia ne seguirono da vicino le vicende fin dagli esordi, e la frequentazione degli ambienti della neoavanguardia rimase per molti di loro uno spunto di riflessione intellettuale

---

<sup>16</sup> A tal proposito si rinvia a Umberto Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo. Prolusione tenuta a Bologna per il Quarantennale del Gruppo 63*, 8 mag. 2003, ma anche all'introduzione all'antologia dei novissimi curata da Alfredo Giuliani, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1961. L'attività delle case editrici ebbe un ruolo fondamentale nello sviluppo culturale del paese e ben presto attirò sulle novità anche l'interesse della critica. Accanto ad alcuni illuminati promotori dello sperimentalismo quali Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Renato Barilli o il più volte citato Umberto Eco anche chi si era inizialmente mostrato scettico cominciò a riconoscere la qualità del lavoro del gruppo. Tra costoro vale la pena di ricordare Giacinto Spagnoletti e Walter Pedullà che oggi sta curando il volume malerbiano dei Meridiani Mondadori. La resistenza alla novità letteraria da parte dell'*establishment* è riferita più volte da Luigi Malerba stesso in occasione delle numerose interviste rilasciate tra le quali si citano ad esempio quelle con JoAnn Cannon, *Intervista con Luigi Malerba*, in «MLN», The Johns Hopkins University Press, Vol. 104, nr. 1, 1989, pp. 226-237 o con Paola Gaglianone, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della finzione*, in «Nuova Omicron», 1988, ora in Luigi Malerba, *Parole al vento*, Lecce, Manni, pp. 35-44. Anche Umberto Eco nella sua prolusione torna sull'ostilità della critica accademica nei confronti dell'*inventio* malerbiana e in un'altra intervista del 2003 rilasciata a Dorian Fasoli, a proposito della ricorrenza del quarto decennale della fondazione del Gruppo 63, Malerba non manca di menzionare Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini tra i più ostili oppositori della neoavanguardia, non solo in fatto di gusto personale, ma anche e soprattutto in virtù del potere che ciascuno di essi deteneva all'interno delle principali case editrici e riviste letterarie. Si rinvia alla sezione malerbiana della bibliografia per riferimenti più dettagliati relativi alle fonti.

<sup>17</sup> Nella nota intervista di Paolo Mauri e pubblicata nei Castori per i tipi della Nuova Italia nel 1977 Malerba afferma perentoriamente: «La mia partecipazione alle iniziative del Gruppo 63 è stata quella di semplice gregario, non di protagonista. Non poteva essere altrimenti perché l'impegno di quel momento era soprattutto critico e teorico, cioè preparatorio di una nuova letteratura. Alle discussioni di quegli anni sono debitore di molte consapevolezza e sollecitazione per il mio lavoro successivo», in Paolo Mauri, *Luigi Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 4, ora anche in Luigi Malerba, *Parole al vento*, a cura di Giovanna Bonardi, Lecce, Manni, 2008.

che accentuò la loro già fervida vena sperimentale.<sup>18</sup> A differenza di quanto avvenne in Francia con il *Nouveau roman*, la neoavanguardia italiana si contraddistinse per la mancanza di una struttura programmatica e di un manifesto, sul modello della *Gruppe 47*, come confermò lo stesso Luigi Malerba in un'intervista con Alberto Scarponi.<sup>19</sup> Ben presto fu chiaro però che l'esperimento italiano era di tutt'altro genere: non solo perché gli uomini e le donne che diedero vita al Gruppo 47 dovettero confrontarsi con un'eredità intellettuale a brandelli anche a causa della censura imposta dal regime nazionalsocialista, ma soprattutto perché gli scrittori tedeschi sentivano il peso della responsabilità e il senso di colpa del proprio popolo rispetto alle vicende che avevano visto la Germania protagonista nella tragedia della seconda guerra mondiale.<sup>20</sup> Se si eccettua l'assenza di pragmatismo che il Gruppo 47 passò come testimone agli italiani, «perché una delle pochissime regole di questo gruppo anomalo, privo di un programma e di uno stile comuni, di una *weltanschauung*,<sup>21</sup> di una filosofia e perfino di una sede fissa, era il divieto, per lo scrittore invitato, di rispondere alle critiche e di spiegare il proprio testo»,<sup>22</sup> l'elemento di continuità è da ricondursi alla ricerca sul linguaggio inteso come vero e proprio materiale capace di sovvertire sul piano storico-politico la cultura e la mentalità comuni.

---

<sup>18</sup> Nelle numerose interviste rilasciate tra le quali anche *Un nulla pieno di storie* curata da Giovanni Tesio nel 2010 per l'editore novarese Interlinea, anche Sebastiano Vassalli guarda con una certa vergogna al suo passato neoavanguardistico e rimpiange che Giulio Bollati ne avesse pubblicato gli esiti.

<sup>19</sup> Alberto Scarponi, *Letteratura come progetto. Intervista a Luigi Malerba*, in «Lettera Internazionale», n. 75, 2003.

<sup>20</sup> A differenza dei giovani italiani che avevano visto la guerra da bambini, attorno al Gruppo 47 si riuniva una piccola schiera di intellettuali denutriti sia fisicamente sia spiritualmente appena tornati dai campi di prigionia, in città ridotte a cumuli di macerie. Lo slancio creativo di scrittori come Hans Magnus Enzensberger, Uwe Johnson o Heinrich Böll derivava dalla speranza di poter restituire ai propri concittadini una Germania nuova. Un tale bisogno è completamente estraneo al clima di forte ripresa economica e all'apertura verso l'esterno che costituiscono lo sfondo storico-politico della nascita del Gruppo 63. L'Italia, a questo punto della sua storia si è già lasciata alle spalle il primo decennio di riflessione sulla lunga parentesi fascista e sul ventennio bellico e, a differenza della Germania, si è affrancata dal proprio passato. Sono gli anni che Umberto Eco definì come il cosiddetto «illuminismo padano».

<sup>21</sup> In minuscolo e non corsivato nel testo originale.

<sup>22</sup> Paola Sorge, *Gruppo '47. Formidabili quegli anni*, in «La Repubblica», 30 ott. 1997, p. 38.



Come ebbe a dire Stefano Agosti a proposito dell'allora giovane Andrea Zanzotto «il linguaggio viene assunto 'nella sua totalità, *come luogo dell'autentico e dell'inautentico*'»,<sup>23</sup> cioè come un gesto grazie al quale l'artista riprende possesso di procedimenti conoscitivi grazie alla letteratura e ne rinnova gli strumenti, i referenti e anche le motivazioni. La lingua rappresenta un vero e proprio luogo di recupero e continuità tra vecchio e nuovo, tradizione e modernità, all'insegna di una naturale evoluzione della cultura più che di una rottura con essa. La lingua del romanzo, in particolare, è trattata su più fronti: per il suo valore di patrimonio di identità nazionale (Sebastiano Vassalli), per la malleabilità e modularità a cui si presta il sistema linguistico (Italo Calvino), per la sua natura labirintica, mistificatoria e ironica (Luigi Malerba) o onirico-visionaria e infernale (Edoardo Sanguineti), per la sua capacità di rappresentare l'alienazione (Paolo Volponi), per la forza del segno di eccedere rispetto al significato e darsi nella forma del pasticcio (Alberto Arbasino) o per la tensione manieristica presente «in un contesto di lingua standardizzata» (Giorgio Manganelli).<sup>24</sup>

Tale progetto di rinnovamento confluì sotto la guida di Luciano Anceschi nelle pagine della rivista milanese «Il Verrì» che funse da cassa di risonanza per le novità provenienti dall'estero: nel 1960 uscì per i tipi mondadoriani la prima traduzione italiana dell'*Ulysses* di Joyce, a cura di Giulio De Angelis, mentre nello stesso anno presso Einaudi vide le stampe l'antologia nei Novissimi. La rivista milanese oltre ad ospitare testi inediti, traduzioni, recensioni e saggi, fece conoscere al pubblico italiano autori come Brecht,

---

<sup>23</sup> Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, p. 128. L'autore cita a sua volta dalla prefazione di Stefano Agosti al Meridiano su *Andrea Zanzotto. Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori Meridiani, 1999, p. XXIII. Sullo stesso argomento si veda anche l'intervento palermitano di Luciano Anceschi, *Metodologia del nuovo*, in Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori Palermo ottobre 1963*, Milano Feltrinelli, 1964 pp. 7-14.

<sup>24</sup> Si impiega qui l'espressione utilizzata da Maria Corti, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 132 con la quale ella classifica la scrittura manganelliana. Oltre alle antologie e storie della letteratura italiana incluse nella bibliografia generale, risulta di particolare utilità per ulteriori approfondimenti il testo di Alfredo Giuliani, *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984. A proposito di Manganelli si impiega qui l'espressione usata da Maria Corti in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 132 per descriverne la scrittura.

Yeats, Kafka, molte novità dalla letteratura anglo-americana, la poesia russa e l'espressionismo tedesco. Il contributo di case editrici come Bompiani, con cui Malerba esordì nel 1963, Einaudi e Feltrinelli fu decisivo.

Prova ne è il laboratorio letterario ideato dall'allora redattore di Feltrinelli Enrico Filippini<sup>25</sup> sul modello delle *Tagungen* della *Gruppe 47*. Sono gli anni in cui, proprio sotto la direzione di Anceschi, alcuni giovani intellettuali italiani nel nord del paese si sentono maturi per prendere le distanze dall'allora imperante scuola crociana e dare un contributo critico e nuovo impulso alla cultura del paese.

Era l'ambiente dei Banfi, del napoletano ormai torinese Abbagnano, dei Geymonat e dei Paci. Era l'ambiente in cui si scopriva il neopositivismo, si leggevano Pound ed Eliot, dove Bompiani nella collana Idee Nuove pubblicava tutto quello che nei decenni precedenti non era apparso nelle copertine floreali della Gius. Laterza e figli, dove il Mulino ci faceva conoscere le teorie critiche ignorate sino ad allora, dai formalisti russi al New Criticism attraverso Wellek and Warren, l'ambiente dell'Einaudi, della Feltrinelli e poi del Saggiatore, che traducevano Husserl,

---

<sup>25</sup> I contatti con il gruppo tedesco erano cominciati ben prima della fondazione del Gruppo 63 mentre Enrico Filippini lavorava per Feltrinelli. I suoi rapporti professionali con Suhrkamp, editore francofortese di riferimento per le novità tedesche, portarono dapprima a contatti personali con giovani autori come Uwe Johnson, Günther Grass ed Hans Magnus Enzensberger, poi alla sua partecipazione ad una sessione berlinese del gruppo, nell'inverno del 1963. Redattore e traduttore Filippini, in competizione editoriale con Cases, introdusse nel panorama italiano anche le opere di Heinrich Böll e Alfred Andersch. Fu tuttavia sulla scorta della partecipazione alle *Tagungen* del 1963, in cui fece l'esperienza diretta del modo di procedere tedesco, che Filippini sentì l'esigenza di un "seminario letterario" nazionale: «Una mattina del mese di maggio o di giugno 1963, Valerio Riva, Nanni Balestrini e io decidemmo di inventare un Gruppo con finalità di seminario letterario [...] Durante l'inverno ero andato a Berlino a vedere i lavori del Gruppo 47, per cui l'idea era ovvia» (Enrico Filippini, *Sì, viaggiamo in wagon-lit...*, in «La Repubblica», 7 feb. 1977, citato da Andrea Cirolla, *Enrico Filippini. La grande cura di verità*, «Nuova Prosa», nr. 65, 19 nov. 2014, consultabile anche on-line su <http://www.minimaetmoralia.it/wp/enrico-filippini/>. Nato nel 1945 con la pubblicazione della rivista «Der Ruf. Zeitschrift der deutschen Kriegsgefangenen in USA» («Il richiamo. Rivista dei prigionieri di guerra tedeschi in USA»), all'interno di un programma americano di rieducazione post-bellica dei soldati tedeschi detenuti nel campo di reclusione di Fort Kearney, il Gruppo 47 animò la scena culturale della repubblica federale per oltre vent'anni. Durante il primo decennio gli intellettuali che gravitarono attorno ai fondatori Hans Werner Richter e Alfred Andersch furono scrittori e poeti che lottavano per la ricostruzione del proprio paese. Nella seconda fase, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, invece, il gruppo si aprì ad un dialogo di più ampio respiro e incluse ospiti stranieri, critici letterari, editori e un numero sempre maggiore di curiosi. Fu appunto in questo periodo che il gruppo ottenne il massimo riconoscimento nazionale e internazionale con la premiazione, nel 1958, di Günther Grass che aveva presentato il primo capitolo del *Tamburo di latta*. Il romanzo uscì in Italia l'anno successivo grazie a Filippini e riscosse grande interesse. Il declino del gruppo fu dettato dal venir meno delle urgenze che ne avevano visto la nascita e dalla necessità di lasciare spazio alle nuove generazioni. Waischenfeld rappresentò così nel 1967 l'ufficiale conclusione della neoavanguardia tedesca.

Merleau Ponty o Wittgenstein, l'ambiente in cui si leggeva Gadda e si iniziava a riscoprire uno Svevo di cui sino ad allora si diceva che scrivesse male, l'ambiente in cui Giovanni Getto leggeva il Paradiso dantesco avvicinandosi a una poesia dell'intelligenza che non era stata compresa appieno da un De Sanctis ancora legato a una poesia delle umane passioni.<sup>26</sup>

All'eterogeneità degli stimoli provenienti da diverse discipline, come il cinema, la musica, il teatro e la scienza corrispose un'eterogeneità di esperienze innovative anche in campo letterario con l'intento primario di creare un luogo ideale di scambio e discussione che varcasse i confini nazionali.

L'introduzione dei testi tradotti e poi del *modus operandi* del gruppo facente capo ad Hans Werner Richter<sup>27</sup> contribuirono non poco alla definizione della classe intellettuale che diede vita alla breve parabola della neoavanguardia italiana. Essa si caratterizzò perlopiù come un crogiuolo di individualità a sé stanti che aderivano tuttavia alle istanze di una più generale necessità di sperimentazione collegiale sia a proposito della poesia sia in ambito prosastico. Recuperando il valore delle affermazioni di Alfredo Giuliani e Umberto Curi a proposito della poesia sperimentale, anni dopo Maria Corti individuò nelle forme prosastiche del racconto e del romanzo il luogo privilegiato in cui teoria e prassi, storia e struttura si organizzano e creano un nuovo rapporto testuale. Il racconto, non più basato sull'antitesi vero-falso, ma sul binomio reale-irreale «presuppone la coesistenza di più 'mondi possibili'» e li considera parimenti accettabili «offrendo come possibile l'impossibile, cioè la coesistenza di tutti gli stati ipotetici in un'opera fondamentalmente, costituzionalmente aperta».<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Prolusione*, cit., p. 7.

<sup>27</sup> Paola Sorge nell'articolo succitato riferisce di una sede italiana delle *Tagungen* del 1954 presso un albergo a San Felice Circeo. Marta Bignami, invece, nella sua *Antologia del Gruppo 47*, Roma, Aracne, 2008 accenna nella sua introduzione, senza peraltro citare fonti primarie o secondarie, ad una partecipazione pochi anni più tardi di Alfredo Giuliani e Edoardo Sanguineti. In entrambi i casi la relazione con l'ambiente italiano e l'eventuale influsso diretto sulla formazione del Gruppo 63 è irrilevante e va ricondotto con maggiore probabilità alla presenza di Enrico Filippini a Berlino, nel 1962, su invito di Günther Grass.

<sup>28</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 127-128, e, più in generale, alle sezioni dedicate alla neoavanguardia e al neosperimentalismo.

La Corti si concentrò sullo studio di alcuni casi emblematici, tra cui quello malerbiano, della corrente da lei stessa definita con il termine di «neosperimentalismo», caratterizzata da una «funzione provocatoria [legata] al processo trasgressivo che si accompagna a ogni tentativo di trasformare il sistema letterario, in ogni epoca».<sup>29</sup>

La coesistenza dei mondi, di matrice sanguinetiana, trova fondamento anche nelle opere di Malerba la cui scrittura è in grado di manifestare una compresenza di stati emotivi, registri linguistici, modelli letterari e sistemi comunicativi in cui il linguaggio si sdoppia o moltiplica a seconda dei casi per evitare sistematicamente che il mondo esprima ripetitivamente se stesso. La studiosa aveva presto notato che la lingua malerbiana, al pari della lingua dell'amico Sanguineti, è sì una lingua parlata, quasi tendente al colloquiale, ma si pone agli antipodi rispetto alle istanze neorealistiche: «la tendenza alla discorsività quotidiana, quale segno di insoddisfazione della lingua letteraria, giunge al parlato come artificio negativo, grado zero, casella vuota del letterario».<sup>30</sup> Un approccio, quello sperimentale, agli antipodi rispetto alle istanze trasgressive delle avanguardie di inizio secolo.

Dal *Serpente* (1966) a *Fantasma romani* (2006), con stili e storie molto distanti tra loro, Malerba portò avanti la sua ricerca in seno alla pluralità interpretativa e rappresentativa della realtà giocando sul piano della finzione e mettendo in scena una realtà dai tratti contraddittori, aporetici e mistificatori. Margherita Heyer-Caput, in un suo libro risalente agli anni Novanta, non manca di sottolineare che «ciò che qualifica la sperimentale di un'opera è la strategia degli elementi comunicativi interni, capace di aggirare le aspettative del lettore producendo quell'effetto di straniamento sul quale, secondo i formalisti russi, si basa appunto l'effetto estetico».<sup>31</sup> La funzione straniante, elemento costante di una poetica volta all'interrogazione, è un evidente indizio

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 132.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>31</sup> Margherita Heyer-Caput, *Per una letteratura della riflessione: elementi filosofico-scientifici nell'opera di Luigi Malerba*, Berna, Haupt, 1995, p. 41.

del fatto che la componente avanguardistica rimase un'esperienza fondamentale e di stimolo creativo, ma pur sempre un episodio isolato rispetto alla naturale predisposizione dell'autore a porsi in perenne discussione rispetto al suo ruolo di scrittore e di intellettuale. Non è rara, infatti, la formulazione malerbiana della propria concezione poetica: nella già citata intervista del 1988 con Paola Gaglianone per esempio l'autore si pone di fronte al proprio mestiere come di fronte ad una scommessa, cioè quella di dare un senso alla realtà, consapevole che tale scommessa è già persa in partenza.

Ognuno di noi "legge" la realtà a proprio modo, ne interpreta i significati, ne vive le contraddizioni, ne registra i dati che ritiene essenziali. Lo scrittore ha una gamma infinita di racconti da scrivere, una infinità di storie perché, nonostante le ripetizioni della natura, si gioca tutto su questi infiniti volti della realtà. Non ci sono limiti alla scrittura. Lo stesso fatto, lo stesso volto e anche lo stesso oggetto possono passare nella scrittura in modi innumerevoli. È per questo che diventa "vero" il volto, il sentimento o l'oggetto solo quando è scritto.<sup>32</sup>

È nel *Fuoco greco* (1990) però che Malerba ne fa oggetto di scrittura romanzesca, quando nel capitolo ventiseiesimo egli inserisce una digressione di tipo metanarrativo che si può considerare un piccolo manifesto poetico<sup>33</sup> e che rappresenta la matura sintesi di un pensiero presente ma non ancora perfettamente articolato in *Salto mortale* (1968). Chiede il protagonista, "Giuseppe detto Giuseppe" a sé stesso: «Ma allora, domando, che fine fanno queste storie 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 succederanno anche loro oppure niente? Ne succedono delle altre

---

<sup>32</sup> Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 36.

<sup>33</sup> Non potendo includere la citazione per ragioni di lunghezza, si invita a leggere il passo in *Il fuoco greco*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 186-191.

al posto di quelle».<sup>34</sup>

L'attitudine malerbiana allo sperimentalismo si contraddistingue per la sua natura interrogativa e si distingue dal più limitato contesto della neoavanguardia per una perplessità a realizzare ciò che era sostenuto nell'intenso dibattito teorico. Il carattere che contraddistingue lo sperimentalismo si basa, infatti, sulla peculiarità del sistema-lingua di adattarsi ad uno specifico *discorso* narrativo, rivelando la vivacità tipica del dialogismo di eredità bachtiniana<sup>35</sup> pur mantenendo una aderenza alla performatività del *récit* o del *genre*. Come sottolineava Maria Corti in *Viaggio testuale*, lo sperimentalismo rappresenta una deriva costruttiva della ritualità dell'operazione neovanguardistica (Gruppo 63 e Novissimi) «verso una fase [che ha] come meta una non più nuova religione letteraria, bensì piccole feconde eresie»<sup>36</sup> con la consapevolezza, già espressa peraltro nel 1963 da Angelo Guglielmi, che il momento polemico e quello dell'istituzione del nuovo, della scoperta di più vitali strade espressive, di nuove possibilità del discorso possono solo difficilmente coesistere. Soprattutto perché, sostiene Guglielmi, vi è nell'avanguardia un congenito carattere di staticità dovuto all'assunzione di un nuovo, ma pur sempre codificato, modo di esprimersi. Viceversa lo sperimentalismo mostra di possedere una natura proteiforme e

---

<sup>34</sup> Luigi Malerba, *Salto mortale*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Giovanni Ronchini con un saggio introduttivo di Walter Pedullà, Milano, Mondadori Meridiani, 2016, p. 333. Per un approfondimento sulle disseminazioni metaletterarie si rinvia all'attento saggio di Francesco Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto libri, 1988, nel quale il critico romano tratta dei testi dalla *Scoperta dell'alfabeto* a *Il pianeta azzurro*. Per i romanzi che ci interessano in questo lavoro, invece citiamo alcuni tra i numerosi momenti esemplificativi da *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997, in cui l'autore inserisce commenti quali «da mia mente [...] si lascia impressionare dalle stesse parole che escono dalle mie labbra» p. 17; «Se uno ha combattuto un solo giorno può raccontare mille storie di guerra. Se uno ha amato anche una sola donna può raccontare mille storie d'amore. Ma chi non è vissuto con amore e con dolore non può inventare nulla se non parole vuote e aride come la cenere» p. 170; «Terpiade è un uomo ostinato e vorrebbe che Ulisse raccontasse soltanto le cose realmente accadute, ma per Ulisse è accaduto tutto ciò che lui racconta, non riesce a distinguere tra verità e finzione» p. 181. Infine, sul piano della narrazione romanzesca Malerba realizza la confusione tra storia e riflessione teorica all'interno della trama del suo ultimo romanzo che si avrà modo di analizzare in un capitolo successivo. Si avvisa il lettore che da ora in poi le citazioni dal *Serpente* saranno indicate tra parentesi tonde e contrassegnate con la sigla in corsivo *S*, da *Itaca per sempre IS* e da *Fantasmî romani*, Milano Mondadori, 2006 FR seguite dal numero di pagina.

<sup>35</sup> Con il termine dialogismo si intende il concetto espresso da Michail Bachtin in *L'autore e l'eroe* (1979), trad. it. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>36</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 131.

una spinta intrinseca al cambiamento e all'esperimento. In un clima di assoluta libertà e disponibilità come quello della seconda metà del Novecento, «il problema della cultura contemporanea – continua Guglielmi – non è di combattere contro i valori negativi, giacché questi non costituiscono un intralcio sulla strada dei valori positivi. Gli uni e gli altri coesistono sullo stesso piano. Si impone l'urgenza di imparare a distinguere. La scelta degli uni si trasforma nella morte degli altri».<sup>37</sup>

Ecco che, in quest'ottica, lo stile malerbiano suggerisce una prospettiva *altra* nei confronti delle strutture sociali portanti, storicamente oggetto dell'immaginario collettivo. Il matrimonio è una tra queste.

Lo scrittore interviene sull'eredità coniugale della tradizione letteraria occidentale forte del fatto che il matrimonio è il *topos* che sancisce la nascita della narrazione romanzesca da un lato e che legittima le relazioni sentimentali e sessuali tra gli individui in seno ad una società di stampo borghese dall'altro. La rappresentazione della scena coniugale si configura all'interno delle opere malerbiane come una struttura di spicco proprio perché si presta ad una rilettura in chiave moderna del modello sociale di fine Ottocento.

Per il suo carattere di cronotopo, il matrimonio rappresenta un elemento di continuità che attraversa la società nello spazio e nel tempo cosicché il suo linguaggio si presta ad una reinterpretazione letteraria affine all'operazione che Renato Barilli aveva definito come «[l] recuper[o] di materiali da utilizzare strumentalmente in nuove esperienze espressive».<sup>38</sup> Non è casuale infatti che lo scrittore emiliano escluda dalla rappresentazione i *topoi* del corteggiamento,<sup>39</sup> del fidanzamento e delle nozze e che prediliga invece la vita matrimoniale nel suo farsi. Si riceve l'impressione che il matrimonio sia inteso nella sua datità e che il corteggiamento o il fidanzamento non siano finalizzati al compimento delle nozze, ma rappresentino, al pari del matrimonio

---

<sup>37</sup> Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo 63*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 18.

<sup>38</sup> Renato Barilli, *Le strutture del romanzo*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 20.

<sup>39</sup> Con l'eccezione del *Serpente*.

stesso, momenti a sé stanti, particolari modalità interazionali.

Il matrimonio aderisce, almeno a livello superficiale, all'immaginario borghese della coppia sposata "finché morte non [li] separi" e i coniugi sono sposi che portano con sé gli anni, le delusioni, la noia, la routine, la pazienza e l'attesa che la vita insieme comporta. Sono uomini e donne che per sopravvivere insieme hanno sviluppato strategie, menzogne, alibi ed *escamotages* di ogni genere, in modo che oltre a sussistere in quanto tale il matrimonio abbia una sua ragione d'essere per il singolo componente della coppia. Il matrimonio malerbiano è colto nel suo duplice *déroulement*, quello che personaggi che lo vivono e quello della narrazione che li vede protagonisti.

Nel corso degli anni, lo sguardo dell'autore osserva da diverse angolature coppie diverse tra loro per estrazione sociale, linguaggio, professione prendendole dal mondo contadino, dal ceto piccolo e alto borghese, dal mito. Egli ne analizza i rapporti, le derive e le evoluzioni considerando la natura e il ruolo di ciascun singolo individuo all'interno del matrimonio che funge da guscio protettivo nei confronti del giudizio degli estranei, ma anche del lettore.

Malerba mantiene sempre intatta la natura del *topos*, ma, introducendo un fattore di disturbo, interviene sul contenuto, sugli elementi costitutivi della coppia, sul linguaggio a tal punto che la presenza costante della scena matrimoniale nella sua opera sembra creare le condizioni per una continua sperimentazione del mezzo espressivo. Il discorso matrimoniale rappresenta pertanto un osservatorio privilegiato per comprendere il lavoro dello scrittore.

Costui, infatti, partendo dal *cliché* basato sul binomio matrimonio-annichilimento, individua nella relazione coniugale uno dei rapporti di assuefazione più comuni alla società contemporanea, e all'osservazione di tipo socio-antropologica affianca una intenzione letteraria che ne mette a nudo i nervi fragili. Lungi dal demonizzare la vita coniugale, dal sovvertirne i valori o dal rifiutarne la necessità, Luigi Malerba assume un atteggiamento interrogativo che gli consente di mantenere ciò che vi è di esistente, portando



all'attenzione del lettore alternative, peraltro non sempre plausibili, sulle ragioni del matrimonio. L'autore infatti non gli nega la sua funzione cardinale all'interno di una comunità sociale, anzi riconosce nella datità del matrimonio la *conditio sine qua* non sarebbe possibile raccontare qualcosa di inerente al matrimonio, anche se d'altra sostanza. È il caso dell'adulterio serpentino: esso può essere raccontato solo perché è commesso nell'ambito di un matrimonio, benché non solo l'amante, ma nemmeno il coniuge esitono veramente. Ma è anche il caso della scrittura del romanzo di Giano che non sarebbe possibile se egli non fosse sposato.

Nello specifico, nel presente lavoro ci occuperemo di due romanzi dall'architettura speculare, ma non saranno tralasciati riferimenti ad altri testi malerbiani utili all'analisi della sua poetica come i racconti del matrimonio vissuto attraverso lo sguardo del *voyer* nel *Cannocchiale*, della duplicazione del matrimonio inscenata in quello intitolato *Strategia*, della parodia dai toni pirandelliani nel *Marito femminista* che si giustappongono alla narrazione della menzogna intesa come atto di fondazione ontologica del matrimonio stesso in *Itaca per sempre* o a quella del matrimonio negato nella realtà ma legittimato nella scrittura in *Fantasma romani* o del matrimonio inventato e poi negato nel *Serpente*.

## **2. Lo scrittore “rivoluzionario” e la letteratura come azione. Il “realismo d'invenzione” come *pattern* narrativo e le implicazioni sulla rappresentazione della scena matrimoniale nel *Serpente*.<sup>40</sup>**

Originario di Berceto, nella campagna parmense, e trasferitosi nella capitale dopo esperienze professionali eterogenee,<sup>41</sup> Luigi Malerba è un autore

---

<sup>40</sup> Con “realismo d'invenzione” si fa riferimento all'espressione coniata da Alfredo Giuliani nel terzo convegno di Palermo in cui si discute la relazione dell'intellettuale con l'eredità del realismo storico. Per meglio approfondire l'argomento si rinvia a Alfredo Giuliani, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 70-71.

relativamente poco studiato forse anche per la difficoltà ad essere classificato secondo i parametri di genere. I suoi sforzi sono rivolti, fino alla fine, a un lavoro di profondo scavo del linguaggio e allo scardinamento degli stereotipi letterari e sociali del proprio tempo. Ciò lo porta a condividere con autori quali Italo Calvino lo stesso gusto per la messa in discussione della coerenza del racconto e per una rilettura moderna del mito che si iscrive nella scia degli studi barthesiani. Entrambi rimettono in dubbio l'autorità del narratore a favore di una riaffermazione della superiorità dell'autore su tutto. Infine, operano all'insegna del rifiuto di piegarsi a politiche editoriali rivolte alla soddisfazione della massa dei lettori anziché verso la pubblicazione di una letteratura di qualità.<sup>42</sup> Malerba incarna quello che lui stesso definì in un'intervista rilasciata a Paolo Mauri nel 1977 lo "scrittore rivoluzionario e consapevole".

Lo scrittore "rivoluzionario" (le virgolette stanno ad indicare la relatività del termine) può sperare di precedere i politici nell'individuare i vizi occulti della società nella quale vive (gli Enciclopedisti hanno svolto un ruolo essenziale nella preparazione della Rivoluzione Francese). Per prima cosa però deve rifiutare gli strumenti da essa elaborati, screditando i linguaggi tradizionali portatori di ideologie tradizionali, rompendo le regole della buona creanza accademica, mettendo in crisi i luoghi comuni e il buon senso con la critica, il paradosso, l'irrisione. Sui tempi lunghi questa operazione quadra anche sul bilancio politico. Lo scrittore consapevole si trova quindi nella necessità di operare con strumenti che deve inventare di volta in volta, creando modelli linguistici e perciò di pensiero e di comportamento (modelli di libertà) che spezzino il processo di standardizzazione imposto

---

<sup>41</sup> Dopo gli studi classici, Malerba si laurea in giurisprudenza. Scrive di cinema sulla rivista «Cinema Nuovo» diretta da Guido Aristarco: una passione che lo accompagna per tutta la vita e che gli suggerisce l'ambientazione del suo primo libro *Lettere di Ottavia* (1956), pubblicato anonimo. A quella di sceneggiatore e soggettista, va aggiunta anche l'attività di pubblicitario che impegna professionalmente Malerba fino agli anni Sessanta.

<sup>42</sup> È nota la rottura con Valentino Bompiani, dopo il tentativo di Luigi Malerba di fondare una collana, *Il Cavallo di Troia*, che doveva dare voce alle nuove istanze degli scrittori italiani, libera dalle politiche editoriali di Bompiani. Dopo aver raccolto numerose adesioni tra le quali quella di Moravia, Arbasino, La Capria, Manganelli, Malerba si ritrovò solo a combattere questa battaglia che si concluse con il divorzio dal suo primo editore e il suo passaggio a Mondadori.

dalle classi dominanti [...] Il senso di un'opera scaturisce dalla sua proposta di un "sistema", di un'utopia.<sup>43</sup>

Lo scrittore consapevole, così come lo intendeva anche il giovane Edoardo Sanguineti, è l'intellettuale conscio del rapporto che lo lega alla società borghese e del fatto che quest'ultima si esplica, a differenza sua, esercitando un potere di tipo autoritario. Si tratta di un potere che affonda le sue radici non solo nelle istituzioni (scuola, giustizia, famiglia, politica, matrimonio, ecc.), ma che si riflette in una certa tradizione del linguaggio divenuta inadeguata o autoreferenziale.

L'intellettuale consapevole è colui che smette un atteggiamento passivo e neutrale e che attraverso l'attività letteraria si propone e tenta di modificare la relazione tra ideologia e linguaggio. La parodia degli strumenti del realismo, che nel cinema si traducono per esempio nei lavori di Michelangelo Antonioni e di Federico Fellini, fa leva sulla forza eversiva che si scatena grazie al processo di normalizzazione del linguaggio e all'abbassamento stilistico, del personaggio e della situazione, per creare una forte opposizione allo stile monocorde di romanzi sul genere di quelli scritti, solo per citarne alcuni, da Cassola, Bassani, Pasolini, Ginzburg o Moravia.

Dal cinema, passione e professione parallela a quella di scrittore, Malerba riprende la lezione della sequenza, del frammento, della *mise en abîme* che deforma e destabilizza la percezione della realtà e del linguaggio, nonché la predilezione per il personaggio dell'antieroe e per l'emarginato che è nei modi

---

<sup>43</sup> Paolo Mauri, *Luigi Malerba*, cit., pp. 1-2. Ora anche in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 13-14. Ma anche in Monica Gemelli e Felice Piemontese, *L'invenzione della realtà: conversazioni su letteratura e altro*. Nanni Balestrini, Vincenzo Consolo, Raffaele La Capria, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia, Fabrizia Ramondino, Gianpaolo Rugarli, Napoli, Guida, 1994, dove Malerba si esprime con le seguenti parole: «La narrativa di qualità è per sua natura "impegnata", anche se parla d'altro. In ogni caso, non dovrebbe essere programmata su una ideologia o una moda, ma semmai inventare e proporre dei modelli e soprattutto delle prospettive, sociali o politiche, oppure avvicinare ai misteri e ai conflitti dell'individuo [...] Personalmente, penso che uno scrittore deve stare sempre all'opposizione: nel senso di contribuire alla coscienza critica della società nella quale vive, e non parlo soltanto dei fatti immediati ma dei fondamenti intorno ai quali si concentra la vita di una società. Lo scrittore, proprio perché non viene quasi mai ammesso negli organismi del potere, può esercitare con assoluta libertà e indipendenza le sue capacità di persuasione [...] Gadda era un uomo pavido e politicamente reazionario, ma nei suoi libri era straordinariamente coraggioso, perfino violento. Ed è questo che conta», pp. 71-72.

e nel linguaggio l'archetipo del sovvertitore dell'ordine etico e sociale. Lo scrittore consapevole quindi, per lui, è colui che consapevolmente sa di utilizzare il linguaggio e i suoi strumenti con una precisa finalità, rendendolo sensibile sul piano dell'impegno civile grazie al suo lavoro di narratore.

Nella concezione malerbiana della scrittura, tale impegno è strettamente legato anche alla scelta dei temi, tra i quali quelli della difesa del patrimonio culturale e ambientale, dell'onestà politica, della coppia quale nucleo indipendente ma generativo della famiglia, come non manca di sottolineare Angelo Guglielmi su «alfabeta2» in concomitanza con l'uscita del Meridiano dedicato all'autore e curato da Giovanni Ronchini nell'autunno del 2016.

Il primo profilo che di lui evidenzia la *Cronologia* è quello del contestatore. Contro il malgoverno e la corruzione della politica (che si ricordi la lettera inviata da Malerba ad Andreotti, perché renda manifeste le sue malefatte!); contro la sordità ambientalista nei confronti del paesaggio sfregiato da un'irresponsabile edilizia (sindaci collaboranti, anche quello di Orvieto); contro la cattiva gestione dello sviluppo industriale (con l'avvelenamento dell'atmosfera); contro i suoi stessi colleghi, che per strappare un misero vantaggio si inchinano ai presunti potenti; contro le concentrazioni editoriali, che trasformano in merce il libro e la lettura. Malerba è anzitutto un uomo contro, assistito da un forte senso etico e da un'invincibile capacità di lotta. Quella di scrittore è la sua seconda identità. Certo un'identità così forte da obbligare la letteratura a riflettere i suoi disagi e ire, ma non nella forma della rappresentazione o della metafora, semmai in quella della metonimia cioè costruendo «analoghi» di parole intonati alle modalità più diverse.<sup>44</sup>

Temi che trovano il loro spazio più idoneo in strutture narrative in cui la lingua contemporaneamente afferma e nega, crea e fa scomparire, aggiunge e sottrae, fa e disfa.

---

<sup>44</sup> Angelo Guglielmi, *Note per il lettore futuro*, in *Speciale Luigi Malerba*, in «alfabeta2», 19 nov. 2016, rivista on-line consultabile su <https://www.alfabeta2.it/2016/11/19/speciale-luigi-malerba/>. Con interventi anche di Andrea Cortellessa, *La velocità del buio. Scoperte di Malerba*, Luca Sebastiani, *Consigli inutili, fantasie tascabili*, Marco Giorgerini, *Tra caso e necessità*.

È utile a questo proposito il confronto con un altro celebre romanzo maritale, *Capriccio italiano*, pubblicato da Edoardo Sanguineti nel 1963, lo stesso in cui Malerba pubblica la *Scoperta dell'alfabeto*. Come nei successivi romanzi dello scrittore parmense, anche *Capriccio italiano* ruota intorno alla relazione di una coppia non più giovane, con la differenza che l'elemento perturbante è frutto, e non motivo, di tale relazione: l'attesa del terzo figlio, accettato ma non cercato. Il matrimonio e la percezione che i personaggi ne hanno subiscono una radicale deformazione a causa dell'inaspettata gravidanza. La voce del narratore, marito e padre del bambino, ci accompagna per tutto il tempo che manca al parto muovendosi come un sonnambulo all'interno della propria vita coniugale, incapace di avere un vero contatto con la realtà oltre che con la moglie. Di conseguenza la narrazione e la rappresentazione della coppia passa da momenti di lucidità a momenti visionari che coinvolgono non solo l'organizzazione dell'elocuzione ma anche la composizione vera e propria delle scene.<sup>45</sup> Lo stato confusionale in cui si trova il narratore si concretizza in un linguaggio frammentario e a sua volta privo di qualsiasi connessione causale ancora valida. Non vi è infatti alcun passaggio che non sia riconducibile allo stato onirico. L'episodio conclusivo è inequivocabile: la calza che normalmente si indossa ai piedi è invece impiegata come tipica fasciatura da polso. Il che sarebbe plausibile se vi fosse una scena antecedente a giustificare l'uso improprio, ma nel romanzo, al contrario, non ve n'è traccia. Il ricorrente timore che la gravidanza mandi all'aria la relazione tra i due sia da un punto di vista dell'intesa intellettuale sia sessuale è rappresentato dall'impiego di un

---

<sup>45</sup> Si cita a titolo esemplificativo da Edoardo Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 38: «Ma C. era tanto agitata, adesso, con tutta quella gente, e a mia moglie, poi, gridava: "Adesso si rovina," cioè G., con gli assegni, che forse credeva che lui avrebbe pagato. Ma forse gridava: "Adesso ci rovina," invece, che voleva dire, cioè, il direttore. Certo che poi il libretto si mise a volare così, allora, che non si sa mica chi se lo è preso, poi, e su e giù, sopra tutte quelle teste, che tutti anche andavano su e giù per le scale, adesso, e c'era sempre gente che entrava e gente che usciva, e G. che si era preso il tagliacarte, invece, ci pungeva anche il sedere a mia moglie, intanto, che quella, intanto, era tra le braccia del direttore, già, tutta a piangere. Allora io ero anche finito per terra, e ci trovo una calza, che doveva poi essere sempre quella di mia moglie, che quella il polso, non ce lo aveva mica più fasciato. Ma quando poi mi sono alzato, mia moglie non c'era mica più, e il direttore era arrivato al telefono, che insomma stavano scappando tutti, meno quello storto, sempre, e meno C., che stavano a stringersi forte in un angolo, ancora».

linguaggio surreale che mette a nudo tutte le incertezze, le contraddizioni e i cambi d'umore del narratore. La natura dialogica intrinseca al concetto di coppia è ridotta ad una voce monologante che immediatamente suggerisce al lettore malerbiano l'esperienza del *Serpente*.

Entrambi i romanzi condividono infatti un linguaggio libero da ogni logica e un atteggiamento contestatario nei confronti del sistema piccolo-borghese. Lo slittamento del linguaggio letterario in direzione delle cose, dei gesti e dei comportamenti della quotidianità rivela le piccole devianze e ribellioni alla consuetudine e riduce radicalmente l'effetto di *mimesis* rispondendo «piuttosto all'intento di allargare il gesto linguistico, di forzarlo oltre le buone regole, di fargli toccare tutta la vasta gamma degli stati affettivi e degli eventi esistenziali, compresi quelli informi e mal definiti che sfuggono di solito ad una traduzione in linguaggio verbale»<sup>46</sup> e restituire alla scrittura letteraria la sua funzione poetica.

Le riflessioni su tale compito, disseminate lungo romanzi e testi di altro genere come il florilegio dei *Consigli inutili*, sottolineano la peculiarità dell'*intentio* malerbiana di sovvertire la gerarchia di potere esistente tra le funzioni dell'autore, del lettore e del narratore. A quest'ultimo in particolare è attribuita una autorevolezza mutevole anche all'interno di una stessa storia, con evidenti conseguenze sulla validità del patto narrativo. Il crescente coinvolgimento del lettore nel processo ermeneutico, che consente di decodificare e attribuire un significato al discorso, si riflette in un rapporto ambiguo che in Malerba trova la sua migliore espressione nella rappresentazione delle scene maritali.

Per lo scrittore parmense, infatti, il tema coniugale è spesso associato all'investigazione sulla modalità comunicativa e gestionale del potere all'interno di una struttura istituzionalizzata della società, come appunto il matrimonio.

Nel *Fuoco greco* egli opta per una rappresentazione del discorso su più livelli e dà voce, tramite un narratore onnisciente, alla dimensione pubblica

---

<sup>46</sup> Renato Barilli, *Relazione*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 27.

delle relazioni e dei conflitti della corte bizantina, alla dimensione privata dei matrimoni dell'imperatrice Teofane e infine alla dimensione ibrida in cui si esprime la reciprocità tra matrimoni contratti, falliti e le dinamiche del potere a corte.

Nei romanzi successivi, invece, l'attenzione è ridotta via via alla sola coppia. La coralità della narrazione assume tratti dialogici corrispondenti all'una e all'altra voce dei personaggi che la compongono: la gestione del potere diventa una questione esclusivamente privata.

La capacità del narratore di modificare, raccontando, la realtà fattuale abbozzata nel *Serpente* e apertamente dichiarata nel *Fuoco greco* diviene in *Itaca per sempre* una vera e propria messa in scena. Nel romanzo ulissiaco, infatti, Malerba ci consegna un ritratto moderno di Penelope molto diverso dall'archetipo omerico. La regina è un personaggio in grado di manipolare e cambiare il corso degli eventi nella loro sostanza, mantenendone essenzialmente intatta la superficie. Ella accoglie nella sua casa un uomo che si spaccia per Ulisse preferendo riconoscerlo come il coniuge perduto, anziché smascherare l'inganno. La Penelope malerbiana compie formalmente il gesto di accoglienza che Omero ci ha tramandato, ma in realtà introduce nel suo privato un nuovo uomo e una nuova gerarchia di valori all'interno della relazione matrimoniale.

Nel 2006, con *Fantasma romani*, si compie la maturazione estetica dell'autore. Luigi Malerba ritorna al modello già noto del romanzo che si fa da sé nel corso della lettura: il narratore maschile è personaggio-marito e scrittore del romanzo che il lettore ha in mano e al cui farsi egli assiste man mano che

procede di pagina in pagina.<sup>47</sup> Attraverso la scrittura, costui manovra la rappresentazione del proprio matrimonio e, al pari di quanto era già avvenuto nel *Serpente*, dà e toglie vita al personaggio della moglie. Non solo, egli le attribuisce una voce romanzesca che ha un suo spazio nei capitoli che portano il suo nome e introduce una riflessione intorno al senso della scrittura grazie alla strategia del discorso finzionale messo in atto dal narratore interno. In *Fantasmî romani* è pertanto evidente il ruolo attribuito al matrimonio quale metafora della scrittura romanzesca. Il rapporto tra lo scrittore e la sua opera è rappresentato per la prima volta nella letteratura italiana come una sorta di relazione coniugale che si costruisce di pagina in pagina, di domanda in domanda, di dubbio in dubbio.

Tale ipotesi è confermata per altro dall'esempio del romanzo coniugale dell'americana Gillian Flynn *L'amore bugiardo* (*Gone Girl*, 2014) divenuto celebre grazie alla trasposizione cinematografica diretta da David Fincher nello stesso anno della sua pubblicazione. La vita della coppia, infatti, (dalla scelta del partner fino alla ricostituzione di facciata del matrimonio) viene gestita e manipolata in modo che la realtà aderisca perfettamente all'idea per un romanzo che la protagonista ha in mente di scrivere da anni. Il marito diventa un personaggio del racconto nelle sue mani e lei stessa si presta a svolgere il ruolo di co-protagonista<sup>48</sup> affinché la storia abbia successo.

Come sottolinea puntualmente Margherita Heyer-Caput nel suo libro sul rapporto tra letteratura, filosofia e scienza nell'opera di Malerba «la nozione di letteratura si apre alla riflessione sulla letteratura non *prima* o addirittura

---

<sup>47</sup> L'allegoria del matrimonio come corpo-romanzo era già stato oggetto d'interesse per Alberto Moravia che nel 1949 scrisse *L'amore coniugale*. Si tratta nello specifico di un romanzo che ha in comune con *Fantasmî romani* il suo farsi attraverso la scrittura. Il lettore cioè è introdotto dalla trama nella vicenda del romanzo che poggia su un modello in cui il narratore è un letterato che sta scrivendo il libro che il lettore ha tra le mani. Rispetto al romanzo moraviano, parte di un dittico sul matrimonio di cui *Il disprezzo* (1954) è espressione più matura, la soluzione che Luigi Malerba adotta quasi mezzo secolo più tardi rivela un rovesciamento della rappresentazione coniugale che si emancipa dalla psicanalisi freudiana, quale strumento di spiegazione del mistero delle passioni umane, approdando invece ad un'idea del matrimonio come prodotto di un artificio letterario.

<sup>48</sup> Il personaggio di Amy, la moglie, è personaggio letterario ancor prima di diventarlo nel suo stesso romanzo perché Amy è la protagonista omonima di una serie di libri per bambini scritti dai suoi genitori.



*invece* del testo, bensì all'*interno* del testo nel suo stesso farsi». <sup>49</sup> La riflessione è sempre e comunque metaletteraria perché per parlare di romanzo non si può che parlarne mentre lo si realizza.

Tale interrogazione non è nuova per Luigi Malerba che vi riflette già nell'atto unico *Qualcosa di grave*<sup>50</sup> con il quale lo scrittore esordì al primo convegno palermitano del 1963. Fin da questa prima prova teatrale protagonista è una coppia che mostra un certo disagio rispetto alla propria condizione e al proprio rapporto con la società e il lettore intuisce la coerenza del progetto stilistico-narrativo portato avanti da Malerba per tutta la sua carriera. In virtù del linguaggio teatrale, in *Qualcosa di grave*, emerge immediatamente la funzione prevalente del gesto sulla parola. Scendere nella realtà significa, fin dagli anni Sessanta, calarvisi fino a confondersi con essa, scegliendo la parte che si vuole vivere.

Ciò che nel pezzo teatrale è solo un annuncio, ha un seguito più coerente e articolato non solo nei romanzi, ma anche nella raccolta di intitolata *Consigli inutili* nella quale si postula una materialità della finzione condensata nel gesto, cioè nel concetto di azione ereditato dalla neovanguardia. Emblematica è la ricorrenza dei *topoi* che rinviano alla natura dello scrittore rivoluzionario e consapevole. Accanto ai temi della vecchiaia, della politica, dell'infanzia ritorna anche il tema del matrimonio che nel testo è messo in diretta relazione con l'atto e la pratica di finzione:

Ci si può domandare se sia più utile alla comunità un pubblico amministratore che sia profondamente disonesto ma che finge di essere onesto e perciò si comporta onestamente, oppure un uomo pubblico di animo onesto, ma che è indotto dalle circostanze a comportarsi disonestamente. I vantaggi per la comunità e quindi la preferenza per il primo caso sono evidenti [...] Si conoscono matrimoni felici per merito della finzione di amore e fedeltà messa in atto dai due coniugi [...] La finzione più sottile e sofisticata, dal momento che sembra nascere da una contraddizione, è quella della

---

<sup>49</sup> Margherita Heyer-Caput, *Per una letteratura della riflessione*, cit., p. 27. I corsivi sono parte del testo citato.

<sup>50</sup> Luigi Malerba, *Qualcosa di grave (atto unico)*, Palermo, ott. 1963, in Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 254-58.

sincerità. Fingere di essere sinceri nel momento in cui si finge, non contraddice la finzione ma ne esalta il profilo etico.<sup>51</sup>

Secondo Malerba, la finzione coinvolge l'attore in una completa adesione al ruolo che ha scelto di interpretare, cosicché nel matrimonio, vero o narrato che sia, non conta la verità, bensì l'effetto di verità per il fatto che la sua quasi perfetta verosimiglianza con ciò che è, lascia intravedere oltre la superficie del linguaggio un altro mondo.

Se nel mondo contadino della *Scoperta dell'alfabeto* e in *Salto mortale* la parola coincideva ancora con la cosa e ogni parola era un vero e proprio incontro con il mondo, nel *Serpente* e successivamente in *Itaca per sempre* le parole assumono una funzione differente. Organizzate in narrazione, esse legittimano l'esistenza dei personaggi e danno loro consistenza: l'enunciazione incarna il doppio ruolo di struttura e sostanza della realtà. Gli eroi umanizzati di Ulisse e Penelope, per esempio, incarnano coerentemente la volontà di azione. Essi si calano completamente nella finzione interpretando così bene la loro parte da renderla difficilmente distinguibile dalla verità. La rappresentazione mimetica del mondo esterno non ha come scopo la verità ultima della scrittura, ma la raffigurazione della capacità del singolo di descrivere a se stesso la realtà in maniera che essa gli risulti accettabile. La costruzione su misura di un mondo possibile implica necessariamente un processo di tipo ermeneutico che richiede uno spostamento del punto di vista dall'esterno all'interno del personaggio, trasformando ogni atto di conoscenza in un gesto letterario.

Nel *Serpente*, per esempio, il narratore presenta la moglie secondo il tipico *cliché* che ne fa una insopportabile compagna di vita.

Allora abitavamo, io e mia moglie, al primo piano di una villetta a Monteverde Vecchio [...] Mia moglie si lamentava perché con la luce accesa non riusciva ad addormentarsi.

---

<sup>51</sup> Luigi Malerba, *La finzione*, in *Consigli inutili seguiti da Biografie immaginarie*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 16-17. A ulteriore chiarimento si riferisce in nota il seguente passaggio tratto dal consiglio *I piaceri della vecchiaia*: «La mia finzione non trascura nessun particolare. Se uno finge di essere un vecchio non deve soltanto atteggiarsi a vecchio esteriormente, ma deve in qualche modo assumersi qualche malanno legato alla vecchiaia», *ivi*, p. 89.

“Non ti lamentare, vecchia,” dicevo.

L’ho sempre chiamata vecchia, mia moglie, perché ha un anno più di me.

In quel periodo il nostro matrimonio non andava tanto bene. Mia moglie mi era diventata antipatica. Antipatica voleva dire che mi dava fastidio vederla [...] Non so come, l’antipatia per mia moglie cresceva e arrivò ad un punto che non ne sopportavo la presenza. Però dovevo sopportarla. A lei per il momento non dissi niente, ma credo che se ne fosse accorta perché appena apriva la bocca le dicevo stai zitta vecchia, oppure stai zitto vecchio, perché avevo preso l’abitudine di voltare tutto al maschile. (S, 18-19)

A seguito di tali premesse, il marito è indotto a trovarsi un’amante. Fino a qui, Malerba non si discosta dal modello romanzesco tradizionale che associa il matrimonio all’infelicità e all’adulterio. Tuttavia, a ben vedere, la “normalità” dell’esordio risulta fin dalle prime battute innaturale rispetto al resto del romanzo e rivela già dopo poche pagine la sua intenzionale carica straniante. Il matrimonio diventa l’elemento da decostruire secondo il procedimento teorizzato da Sanguineti e definito con l’espressione “realismo d’invenzione”. Il narratore di fatto crea in apertura le premesse linguistiche (non fattuali) per l’introduzione nel suo racconto un nuovo personaggio: l’amante.

L’impiego del verbo modale «dovere» insieme alla congiunzione avversativa «però» sembrano confermare tale ipotesi e cioè che l’architettura discorsiva su cui si basa la scena coniugale non riguardi il matrimonio in quanto tale, quanto il rapporto romanzo-personaggio.<sup>52</sup>

Infine la declinazione al maschile del rimprovero «stai zitto vecchio» dimostra che il protagonista si rivolge a se stesso e non alla moglie in virtù del fatto che la donna che gli sta accanto non è un personaggio reale ma una emanazione linguistica. Essa esiste solo come enunciazione e non come fattore

---

<sup>52</sup> Si fa riferimento ai numerosi studi sul romanzo tra i quali si citano per comodità del lettore solo alcuni dei titoli più significativi come Roland Bourneuf e Réal Oullet, *L’universo del romanzo*, trad. it. Ornella Gaudenzi, Torino, Einaudi, 1972; l’importante studio del 1927 di Eduard Morgan Forster, *Aspetti del romanzo*, trad. it. Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991 in cui la categoria del personaggio è messa in stretta relazione con quella del punto di vista, e Milan Kundera, *L’arte del romanzo*, trad. it. Ena Marchi e Anna Ravano, Milano, Adelphi, 1988 in cui l’autore riconosce nella vitalità del personaggio il carattere essenziale del romanzo di andare a fondo dell’esistenza.

contingente della realtà. Costringendosi a tacere, il processo creativo della parola nei confronti della realtà viene messo a riposo e la realtà riassorbita nel silenzio. Grazie al potere del linguaggio, il protagonista può sdoppiarsi nel personaggio della moglie e poi ritornare uno.

La strategia dell'*inventio* consente a Malerba di formulare una proposta narrativa originale e di dare vita ad un romanzo in cui lo statuto del personaggio perde la sua connotazione statica e assume i tratti moderni della mobilità e della temporaneità, come avverrà anche in *Fantasma romani*: i personaggi vanno e vengono senza per questo minare la coesione del racconto, mettendo a nudo le incoerenze attraverso cui si articolano le relazioni umane.

Se raffrontiamo la scena ora citata con altre tratte da due romanzi facenti capo alla scuola dello sguardo, si comprenderà meglio il contributo innovativo della scrittura malerbiana. Nella *Gelosia* (*La jalousie*, 1957)<sup>53</sup> di Alain Robbe-Grillet il lettore assiste da dietro una tenda alla *mise en abîme* di una relazione a tre. Da un lato si riconferma quanto già sostenuto da Fabio Danelon e cioè che l'adulterio è una delle varie modalità interne alla rappresentazione matrimoniale, dall'altro invece si mette alla prova del lettore un romanzo i cui personaggi sono sottratti alla storia. Essi non appaiono mai, ma sono sostituiti dagli oggetti che, in quanto segni, testimoniano anche solo con la loro presenza l'esistenza dei personaggi. Anche nel *Serpente* il personaggio non è mai descritto fisicamente o è attore di un dialogo, ma Malerba inventa accanto a lui altri personaggi, altrettanto inconsistenti, che però legittimano l'esistenza del racconto.

Nella *Modificazione* (*La modification*, 1957) di Michel Butor, invece, la sperimentazione si concentra sul *récit*. Il romanzo intero, infatti, come il romanzo malerbiano, è frutto dell'immaginazione del protagonista Léon Delmont, prigioniero della sua routine borghese fatta di lavoro e vita matrimoniale e familiare. Rispetto al *Serpente* la scelta del punto di vista cade

---

<sup>53</sup> Entrambi i romanzi di Butor e Robbe-Grillet sono stati tradotti e pubblicati in Italia nel 1959.

sulla seconda persona singolare come se il personaggio parlasse a un se stesso incarnatosi fuori del suo stesso corpo o si rivolgesse a un generico lettore. Al contrario di quanto avviene nel romanzo di Malerba, *La modificazione* non si basa sull'invenzione quanto piuttosto sull'incarnazione visionaria del desiderio. In comune con *Il serpente* vi è tuttavia da un lato il bisogno di istituire una relazione causa-effettuale almeno apparente che giustifichi l'introduzione o la sottrazione dei personaggi del racconto, dall'altro la predilezione per una rappresentazione dei rapporti sentimentali organizzati in un discorso che riprende il flusso di coscienza di matrice joyciana. Il filatelico e il commesso viaggiatore condividono inoltre un certo atteggiamento schizofrenico nei confronti del mondo esterno che li proietta fuori di sé e fa vivere loro una vita inventata o immaginaria parallela a quella reale, ma con la stessa intensità della vita vera.

Rispetto alla vicenda matrimoniale, il lettore comprende ben presto che l'invenzione malerbiana ha il preciso scopo di dare consistenza al personaggio e alle sue successive azioni.

L'introduzione del personaggio della moglie è un evidente segno della capacità inventiva del narratore e rappresenta il momento d'inizio della sua figurazione della realtà. Poiché non si tratta di una realtà contingente, ma di pura visionarietà, i personaggi immessi nella scena *per inventionem* sono destinati dall'economia del racconto a ritornare dal nulla che li ha prodotti. Frutto di un atto discorsivo, essi scompariranno dalla storia attraverso un atto dello stesso genere: la loro negazione.<sup>54</sup>

Cercai di spiegare questo problema a mia moglie perché non sapevo a chi spiegarlo. Fra quelli che venivano in palestra si parlava sempre sulle generali, non era corretto parlare di problemi troppo personali. La moglie invece esiste per questo, almeno in teoria. In pratica mi accorsi che tutto quello che riguardava il canto non le interessava [...] Però odiavo mia moglie. Me ne accorsi una mattina svegliandomi e trovandola nel letto. Che cosa vuole

---

<sup>54</sup> «Veramente ho mentito quando ho detto di essere sposato. Non ho mai avuto una moglie o qualcosa del genere. Per dire quello che ho detto ho preso come esempio una compagna di scuola che se l'avessi sposata sarebbe diventata così come ho detto» (S, 91).

questa? pensai. Mi sembrava che non c'entrasse niente con me perché "io ero il canto". Da quel punto di vista lei era zero. Quindi doveva scomparire, non farsi vedere, non farsi trovare nel letto con me. Questi pensieri mi erano venuti quella mattina perché quando uno si sveglia non ha nessuna forza di volontà e gli capitano in testa tanti pensieri. A me era capitato in testa questo. (S, 21-22)

«La moglie esiste per questo», «lei era zero», «doveva scomparire, non farsi vedere, non farsi trovare nel letto con me». Il personaggio è evocato o respinto in funzione delle necessità del racconto. La moglie infatti è necessaria al filatelico per consentirgli di intessere con se stesso una relazione dialettica, che altrimenti rimarrebbe sterile monologo, quando non vero e proprio silenzio.<sup>55</sup> Grazie all'introduzione della figura muliebre, l'io narrante si dota di un *alter ego* attraverso il quale può attuare il suo procedimento creativo e avere un contraltare. Il protagonista si Malerba è inessenziale, nasce secondo quanto sostiene Simone De Beauvoir con un elemento mancante e cerca la sua autodeterminazione attraverso l'invenzione di due personaggi femminili che sono le due stampelle che giustificano la sua stessa natura di personaggio romanzesco.

Per tali ragioni, il matrimonio serpentino si definisce all'interno dello spazio testuale come una relazione di tipo aporetico: mentre si dà, esso è al contempo puro atto teorico, "non c'entra niente" e ha "valore zero". Esiste e al contempo smette di esistere.<sup>56</sup> In virtù del principio di contraddizione si assiste alla formazione del discorso narrativo e alla composizione stessa del romanzo: in quanto puro significante, il personaggio della moglie sintetizza una pluralità di significati, perché il narratore ha la libertà di assegnarle qualsiasi ruolo necessario al suo racconto.

Malerba sfrutta l'abilità creativa del venditore di francobolli e completa il quadro matrimoniale con la produzione, altrettanto inconsistente, di una

---

<sup>55</sup> «Non parlai a mia moglie di questi avvenimenti, ma mi espressi con lei attraverso metafore e allusioni» (S, 27).

<sup>56</sup> In un altro passo del romanzo: «Poi è arrivato Baldasseroni a dire che tu esistevi soltanto nella mia mente. Se non existi tu allora non esisto nemmeno io e viceversa» (S, 203).

figura d'amante.<sup>57</sup> In tal modo egli sottolinea la reciprocità causa-effettuale dei due personaggi femminili e mette in scena la "dialettica dell'ostacolo" teorizzata da De Rougement secondo la quale, senza il coniuge, ai due amanti non resterebbe che sposarsi: l'amante malerbiana garantisce l'esistenza di un certo tipo di moglie, viceversa quest'ultima giustifica e richiede l'esistenza di un'amante che le si contrapponga.

Tuttavia, ricostruito il triangolo tipico del matrimonio letterario, Luigi Malerba non manca di decostruirlo attraverso un procedimento d'invenzione rovesciato: il personaggio, come ha generato verbalmente le sue controfigure femminili, si rimangia le parole e letteralmente divora il corpo (linguistico) delle donne che scompaiono così progressivamente dal racconto. Dapprima è solo lo stato coniugale ad essere negato, poi l'amante diviene oggetto di un vero e proprio atto cannibalico che Giovanni Ronchini attribuisce non a torto ad una eredità sveviana.<sup>58</sup> Tuttavia, mentre la scena del cannibalismo malerbiano ha una funzione strutturale molto forte con impatto non solo sui personaggi ma anche sulla vicenda, in Svevo il gesto antropofago rimane sul piano dell'inconscio e il sogno legittima qualsiasi forma di aberrazione del reale. Al contrario, nel *Serpente* l'atto cannibalico viene spostato sul piano della realtà alterandola irrimediabilmente:

Con poche gocce di cianuro diluite in un bicchiere d'acqua è finito  
questa specie di romanzo con Miriam [...] Accesi una sigaretta e

---

<sup>57</sup> Si faccia riferimento a tale proposito anche all'introduzione di Paolo Mauri alla riedizione del 2015 di *Dopo il pesceccane* per i tipi di Mondadori. Mauri scrive: «Miriam viene appunto creata perché funzionale all'intricata storia tutta mentale di un commerciante di francobolli col negozio al centro di Roma, ma Miriam, dichiara il narratore ad un certo punto, è solo una parola, esiste nella fantasia del protagonista e naturalmente anche in quella dello scrittore che con il protagonista ama confondersi. In *Salto mortale* (1968) sono moltissime le cose (e le persone) che vengono nominate ed esistono solo momentaneamente: un cadavere, una sfilza di Giuseppe... Basta che l'autore decida di negarne l'esistenza ed ecco che non ci sono più pur continuando ad esserci nella memoria di chi legge» pp. V-VI.

<sup>58</sup> Nello specifico egli si riferisce ad un passo della *Coscienza di Zeno* in cui Zeno riferisce di un suo sogno antropofago che citiamo per comodità del lettore: «una donna formosa, costruita deliziosamente, vestita di nero, bionda, dagli occhi grandi e azzurri, le mani bianchissime e i piedi piccoli in scarpine laccate delle quali, di sotto alle gonne, sporgeva solo un lieve bagliore. Tutto era lei! Ed il bambino sognava di possedere quella donna, ma nel modo più strano: era sicuro cioè di poter mangiarne dei pezzettini al vertice e alla base», in Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 870. Il testo di Giovanni Ronchini a cui si fa cenno è *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milano, Unicopli, 2012.

mandai il fumo nello stomaco, ma non si calma la fame con una boccata di fumo, ci vuol altro [...] Parlavo con lo stomaco. Stai calmo, gli dicevo, stai per fare una cosa orribile [...] Mi dispiace, Miriam, ma non si può essere pasto e commensale nello stesso tempo. Tutto quello che avvenne dopo, nell'ambiente retrostante del mio negozio, in via Arenula, fu una cosa da selvaggi come quelle dei selvaggi africani. (S, 165)

Il monologismo che contraddistingue questo romanzo d'esordio e che l'aveva fatto accostare al *Capriccio* sanguinetiano manifesta in tal modo una energia in grado di sovvertire dal suo interno il modello classico di *Eberoman* preservando nel lettore la percezione di essere di fronte ad una fabula lineare e conosciuta. L'originalità del romanzo sta nella ironica decostruzione di quel modello. La sua struttura autoreferenziale, infatti, gioca su un rapporto coniugale che fondato sulla proprietà e sul possesso totale dell'uomo nei confronti della donna.

Da un lato ciò riporta la relazione tra consorti ad livello infantile e immaturo che allude alla dipendenza del bambino dalla propria madre e in cui il soddisfacimento del desiderio avviene ancora solo per via orale. Il protagonista non mostra il suo disagio esistenziale manifestando anche sintomi di una nevrosi sessuale, come vorrebbe Freud, ma è perlopiù disturbato sul piano linguistico: la sua bocca svolge la funzione di canale di produzione e cancellazione della parola e del desiderio che essa rappresenta. Il protagonista, infatti, stritolato tra il desiderio e il desiderio di morte, si impossessa in maniera quasi apotropaica<sup>59</sup> del potere e della personalità di ciò di cui sente la mancanza, cioè della moglie prima e dell'amante poi.

Dall'altro lato, invece, Malerba fa il verso ad una concezione, non del tutto superata, della donna intesa come oggetto di scambio. Tale idea si basa in linea di principio sul fatto che le donne generano *veramente* dei bambini. Esse pertanto sono considerate, al pari del cibo, doni da scambiare per favorire la compenetrazione dei gruppi sociali, con la differenza che il cibo alimenta, ma

---

<sup>59</sup> A tale proposito si fa riferimento agli studi dell'antropologo francese René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 1965 e allo studio di Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964.



non genera. Tuttavia, come rileva Claude Lévi-Strauss nel suo saggio sul pensiero selvaggio, la donna è un oggetto di scambio diverso dagli altri: ha fondamento biologico, ma è al contempo un prodotto sociale derivato da una certa struttura culturale. Le donne dunque devono essere scambiate perché si è stabilito che sono culturalmente diverse, ma questo scambio presuppone anche che le riteniamo biologicamente simili a noi.

Il mondo borghese si dibatte intorno a tale ambiguità e nel matrimonio vorrebbe idealizzata questa doppiezza. La narrativa malerbiana, dalla *Scoperta dell'alfabeto* in poi, rappresenta sempre questa doppia visione. Nel *Serpente* essa sfocia nell'atto di consumazione del corpo della donna. Non si tratta solo della consumazione materiale del corpo inghiottito, ma di una vera e propria consumazione linguistica del personaggio che da quel momento in poi non ha più parole per essere raccontato nel romanzo. In *Itaca per sempre*, invece, lo sguardo di Ulisse assume una connotazione borghese in quanto egli vede primariamente nella moglie solo l'oggetto dei suoi desideri. Malerba gli oppone lo sguardo libero ma risentito di Penelope che riconosce la propria diversità ed è consapevole dell'irriducibilità della relazione matrimoniale ad uno scambio d'oggetti.

Nello stesso filone dell'*inventio* serpentina si inserisce anche un racconto di quindici anni successivo. In *Due schiaffi*, pubblicato nella raccolta di racconti *Testa d'argento* (1988), riecheggia un relativismo di estrazione pirandelliana secondo il quale la realtà è ciò che si vuole vedere come tale. Malerba infatti rielabora una propria poetica attraverso la quale la scrittura riesce a dare sostanza ontologica al pensiero e che Francesco Muzzioli ha definito coniando l'espressione «materialità dell'immaginazione».

Gli effetti ottenuti sono di diverso ordine e grado: il lettore ha la sensazione di essere emotivamente parte della vicenda, mentre

L'immaginazione è trasferita sul piano dell'esperienza.<sup>60</sup> Una tendenza a proiettare il mondo delle idee fuori dalla dimensione del pensiero e del sogno simile a quella descritta nella *Sonata a Kreutzer*. Nel romanzo tolstoiano Pozdnyšev stesso crea con la sua fervida immaginazione i presupposti per la relazione adulterina tra la moglie e il maestro di musica. La convinzione che ciò che lui immagina e teme possa realizzarsi, distorce ai suoi occhi la realtà in modo tale da renderla indistinguibile dall'allucinazione. Di fatto è la forza immaginativa del personaggio a creare l'azione perché costui vive la realtà alla ricerca di indizi, segnali e coincidenze che confermino ciò che la sua fantasia ha prodotto. L'immaginazione cioè agisce sul piano del reale rendendolo "altro" e richiede un intervento del personaggio per ripristinare l'equilibrio infranto.

Nel racconto *Due schiaffi*, un macellaio si convince che la moglie, che lavora con lui nel negozio, si sia innamorata del sindaco loro cliente. Fin da subito è chiaro che il sospetto è infondato, coerentemente con l'assunto malerbiano secondo cui ciò che conta non è la verità dei fatti, ma la realtà che la mente produce sotto forma di gesto. A Malerba interessa rappresentare l'irregolarità dei rapporti umani e la schizomorfia della contemporaneità alle quali corrisponde una discontinuità della creazione letteraria, della sintassi e del discorso narrativo. Non solo il linguaggio si ribella alla rappresentazione ordinaria, ma esso inficia la validità del racconto stesso inventando ciò che è evidentemente assente dalla scena narrata. Gli indizi, fino al secolo precedente premonitori di agnizioni, ricongiungimenti o colpevolezza, diventano appannaggio dell'immaginazione e delle ossessioni del singolo individuo: il macellaio vede e soffre per una vicenda che di fatto esiste solo nella sua mente. L'immaginazione creativa, a cui faceva riferimento Sanguineti già nel 1963,

---

<sup>60</sup> Si rinvia alla lettura del racconto *Due schiaffi*, in *Testa d'argento*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 149-153, in cui l'adulterio è immaginato e presente solo nella mente del macellaio. Esso travalica i limiti del pensiero e si tramuta in due sonori schiaffi sul viso della moglie sospettata. Il gesto ripristina l'equilibrio della coppia, almeno per parte del marito, mentre rimane indecifrabile per la moglie che a quel punto crede che il marito sia impazzito. Da ora in poi tutte le citazioni da questo testo saranno indicate tra parentesi tonde e contrassegnate dalla sigla *TA* seguita dal numero di pagina.

distorce lo sguardo sulle cose e le altera producendo conseguenze che perdono qualsiasi fondamento e relazione causa-effettuale e diventano autoreferenziali. Un procedimento peraltro già attuato nel *Serpente* e riproposto sia in *Itaca per sempre* sia nel racconto *Strategia*. In quest'ultimo un marito semina indizi, dichiara falsi impegni e mette in piedi un vero e proprio palcoscenico su cui interpretare il ruolo del fedifrago, per finire con l'identificarsi a tal punto nel ruolo da annullare ogni differenza tra la realtà e la finzione.

In *Strategia*, la coppia è rappresentata nella sua incapacità di decodificare i sintomi del tradimento. Il segno è sterile e non si trasforma in testo, come dimostra l'esordio stesso del racconto: «I segni della stanchezza li percepisco dai minimi indizi» (TA, 67).

La narrazione è scatenata infatti proprio dalla mancanza di un significato cui attribuire determinati atteggiamenti: il bridge, la segretaria, la sciarpa, i chili di troppo fanno riferimento solo a se stessi e non alla presenza di un terzo rispetto al matrimonio. In *Due schiaffi* Malerba esteriorizza la sfera dei non detti e, verbalizzando la semantica del gesto necessaria alla scrittura, aggiunge un elemento pragmatico al discorso narrativo che è una evidente materializzazione del pensiero in azione: il marito per liberarsi dell'ossessione del tradimento della moglie e quindi ribilanciare la coppia, deverbalizza il pensiero e se ne libera dando due sonori schiaffi alla moglie. L'adulterio non è pertanto giudicato per essere crimine contro la persona e contro la morale, ma per il suo valore trasgressivo. Anche quando il gesto si fa violento (due schiaffi, la malattia terminale, l'omicidio) l'intenzione dell'autore è sempre quella di rimettere in moto l'azione.

### 3. Luigi Malerba e alcuni esempi della tradizione del racconto matrimoniale in Italia.

Alla libertà e al gusto per il paradosso, peculiari nella narrativa malerbiana di argomento matrimoniale, si contrappone la scrittura di autori come Natalia Ginzbur che concentra la rappresentazione della scena coniugale scavando intorno a temi quali l'intimismo domestico e il lessico familiare e che per Luigi Malerba rappresentava l'emblema di una generazione di intellettuali con lo sguardo rivolto ancora solo al passato.

Tuttavia, l'indubbia distanza esistente tra le opere dei due andrebbe oggi riletta anche alla luce della costante attenzione di entrambi per la rappresentazione della figura femminile e delle scene matrimoniali che in più occasioni manifestano i tratti di una sensibilità comune.

Sia la dimessa ironia della scrittrice torinese che la veemenza polemica di Malerba, per esempio, hanno il pregio di sfociare in una normalizzazione del linguaggio privato liberandolo da una patina innaturale che non riflette la vita umana ma l'illusione flaubertiana che la vita sia un romanzo. Il linguaggio domestico adottato dalla Ginzburg, proprio in quanto frutto d'artificio retorico, è il risultato di un progetto di sperimentazione di tipo avanguardistico: scavando all'interno delle relazioni interpersonali e dei rapporti familiari che «a un certo punto è anche giusto mandar[e] un poco a farsi benedire»,<sup>61</sup> la scrittrice piemontese rivendica non diversamente da Malerba e, aggiunge Domenico Scarpa, da Arbasino e Manganelli l'irrinunciabilità al primato della parola.

---

<sup>61</sup> Natalia Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, in *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, p. 62. È significativo che mentre il Gruppo 63 si riuniva per la prima volta a Palermo, *Lessico familiare* fu insignito del premio Strega. Malerba, a mio avviso, si era limitato ad una lettura superficiale dei testi della Ginzburg e ne aveva frainteso il potenziale innovativo riconducendo lo stile ginzburgiano alla «lagna» di pavesiana definizione e alla banalità del quotidiano, della consuetudine, del luogo comune e dell'imperativo categorico. Come sottolinea invece Domenico Scarpa, curatore delle più recenti riedizioni Einaudi dell'opera ginzburgiana, la scrittrice parla di come si formi una famiglia e di come il matrimonio sia una delle sue modalità esplicata nel linguaggio.

Come già nelle opere degli autori citati, l'ambiente in cui si muovono i personaggi ginzburgiani è puramente verbale anche laddove il lettore si aspetterebbe di trovare uno spazio scenico e il linguaggio diventa il luogo fisico in cui il matrimonio si legittima da sé. Le scene matrimoniali descritte sono generalmente ambientate in interni domestici, ma diversamente che nelle opere della Ginzburg le vicende malerbiane di rado ruotano<sup>62</sup> intorno alle dinamiche della gestione della casa.

Diversamente che nelle trame del secolo precedente, nei racconti e nei romanzi di Malerba le mogli sono solo sporadicamente colte nell'atto di svolgere faccende domestiche: pulire, cucinare, rassettare, preparare i figli, organizzare un evento sociale. Non per nulla le eroine del romanzo di fine Ottocento sono in fuga dalle pareti in cui sono rinchiusi e scappano dalle costrizioni del matrimonio.

Lo scarto è ancora più evidente se prendiamo in esame il romanzo bölliano *E non disse nemmeno una parola* (1954): Käthe è madre e serve tra le pareti domestiche ed è moglie all'aperto, in un luogo pubblico, al luna park, per la strada, in negozio, in chiesa, al motel. Nel romanzo tedesco i personaggi sono indifesi, schiacciati tra la morale cattolica che vede nel matrimonio un legame indissolubile e nella realtà quotidiana, che inviterebbe alla separazione, la soluzione contro l'abbruttimento e il peccato.

La progressiva secolarizzazione cui va incontro la modernità e il venir meno della fiducia nelle istituzioni familiari lasciano un vuoto che è la lingua letteraria a colmare dando legittima dimora anche al matrimonio. La parola è l'unica casa possibile dove costruire o mantenere il rapporto di coppia, un rapporto che non funziona più sul piano sociale, ma che si mantiene ricco di promesse a livello dell'immaginario.

I personaggi di *Itaca per sempre* e di *Fantasma romani*, per esempio, raccontano il loro matrimonio, non lo vivono. Il lettore li riconosce come

---

<sup>62</sup> Le uniche eccezioni riguardano *La scoperta dell'alfabeto* le cui storie e personaggi sono legati ai cicli della vita del mondo contadino e i racconti *Il marito femminista* e *Il mostro* inclusi nella raccolta intitolata *Dopo il pesceccane*.

coppie perché essi intrecciano, riprendono, modificano, sovrappongono e correggono i loro stessi discorsi rendendoli inestricabili agli occhi del lettore. Egli infatti non può prescindere dall'uno o dall'altro durante il processo di interpretazione.

La ripetizione lessicale e la ripresa discorsiva che sono in Malerba l'occasione per mettere in discussione ogni certezza e porre interrogativi, acquistano invece nella scrittura di Natalia Ginzburg la puntualità e la precisione semantica che contraddistingue la commedia matrimoniale *Ti ho sposato per allegria*.

Lo spettatore osserva i due protagonisti Giuliana e Pietro, nel primo atto sposi da pochi giorni, mentre costruiscono la loro relazione attraverso un instancabile confronto sul piano discorsivo. I due sono pressoché immobili sulla scena, ma stanno l'uno di fronte all'altro come due poli opposti:<sup>63</sup> lui è in piedi, lei è a letto; lui crede ragionevolmente nel matrimonio, lei lo trova insensato; lui è metodico e serio, lei ingenua ma divertente. Le caratteristiche che li rendono così unici e complementari rappresentano inizialmente i due differenti approcci, maschile e femminile, di vedere e parlare del mondo. Ciò almeno fino all'ultimo atto della commedia, quando il lettore o lo spettatore si accorgono che marito e moglie hanno imparato a possedere un linguaggio comune che in sostanza è ciò che li rende una vera coppia sposata (e una delle rare coppie della letteratura che ride e sa ridere di sé):

Vittoria: «Io per mia madre potrei buttarmi nel fuoco»

Pietro: «È proprio una salamandra»

Giuliana: «Una salamandra inutile».<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> L'opposizione su cui si basa la *pièce* si ritrova anche nel racconto *Lui e io* incluso nelle *Piccole virtù*.

<sup>64</sup> Natalia Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, cit., p. 49. È pertinente in questo contesto rilevare anche la funzione del ritratto del defunto Lamberto Genova. Entrambi i coniugi lo annoverano tra le loro più care amicizie, tuttavia sia il lettore sia i due personaggi sanno perfettamente che si parla di due persone diverse. Ne risulta che tale Lamberto, sdoppiato nell'aspetto e nel carattere, è in realtà presente perché occupa linguisticamente le conversazioni tra marito e moglie durante i tre atti della commedia, e consente a ciascuno dei due coniugi di esprimere la propria unicità. Ciò avviene interamente sul piano del linguaggio e favorisce la sintesi dei due opposti nella scena matrimoniale, invece che lo scontro aperto. La discussione intorno al signor Genova neutralizza nel presente l'*unheimlich* conservato nel passato di Pietro e Giuliana, prima del matrimonio.

La battuta di Pietro è in realtà una battuta che Giuliana aveva fatto precedentemente e di cui lui si è appropriato includendola nel proprio linguaggio. Questo è solo uno dei numerosi esempi presenti nel testo dove, con lo svolgersi della vicenda, le modalità espressive del marito e della moglie si modulano l'una sull'altra fino ad unificarsi a significare il compimento del matrimonio nel linguaggio.

Nelle *Piccole virtù*, invece, che segnano una svolta nella carriera della Ginzburg perché la rivelano anche come saggista degna di stima, emerge una concezione del matrimonio quale naturale evolversi dei rapporti umani durante tutto il corso della vita. La semplicità di tale affermazione non esclude dalla narrazione la difficoltà di condurre un rapporto coniugale, ma induce il lettore a credere che poco sia lo spazio di azione e di partecipazione dei singoli alla costruzione della coppia. La vita si fa dà sé. In quanto momento quasi inconsistente dell'*Entwicklung*, sembrerebbe, a differenza che nelle opere di Luigi Malerba, che il matrimonio non comporti alcuna presa di posizione, espressione di una volontà o di un vero e proprio atto creativo del soggetto.

Al contrario tale atto è ciò che contraddistingue la rappresentazione della scena matrimoniale nelle opere malerbiane: l'impulso alla creazione accomuna, paradossalmente, il *Serpente* a *Fantasma romani*, romanzi in cui i due protagonisti maschili danno vita, l'uno nella propria mente, l'altro nel proprio progetto romanzesco, alla propria moglie. Penelope dà dignità e consistenza al proprio matrimonio perché trasforma il suo immaginario in materialità. Nel *Pataffio* o nel *Fuoco greco*, invece, il matrimonio rappresenta una vera e propria presa di posizione nei confronti un determinato codice di esercitazione del potere.

Se ne evince, peraltro, che per la Ginzburg, il cui primo legame fu di brevissima durata rispetto al seguente con Gabriele Baldini, il matrimonio non riveste né una funzione prettamente sociale, né una funzione prettamente privata, bensì si iscrive in un più complesso sistema che comprende i temi

eterni dell'esistenza.<sup>65</sup> Tuttavia anche in questo caso, come nei testi malerbiani, i figli costituiscono un capitolo a sé rispetto alla vicenda della coppia, che è sempre colta nel mentre in cui si costituisce, cerca di comprendersi e di definirsi in quanto tale e non in quanto nucleo genitoriale.

Scritto nel 1962, questo testo fu definito da Italo Calvino «il più affettuoso poema della vita coniugale». Esso si inserisce in un trittico che secondo Domenico Scarpa potrebbe essere ribattezzato con il titolo *comiques maritales* comprendendo anche *La casa* (1965), duetto buffo dai toni autobiografici, e la commedia in tre atti *Ti ho sposato per allegria* (1965). I tre testi, rappresentativi della famiglia mononucleare senza figli prediletta anche da Malerba, presentano allo stato nascente quella struttura dialogica che interesserà i romanzi analizzati nel prossimo capitolo. Alla dialettica passato-futuro, generazione dei vecchi e dei giovani, infanzia-età adulta, va aggiunta l'intenzione di rappresentare le differenze che rendono unici e compatibili l'uomo e la donna.

La Ginzburg e Malerba condividono l'idea che non si tratti di differenze esteriori quanto di modalità di guardare e percepire il mondo. I loro personaggi imparano dalla lunga convivenza a bastare a se stessi per quello che sono e non hanno più bisogno del proprio passato. Vivere nel presente significa per la coppia creare una relazione di affetto ed intimità in cui in qualche modo il resto dei rapporti familiari resta escluso (le madri, le sorelle, i figli, gli amici). I caratteri ginzburgiani, però, partono da una condizione di inquietudine ed erranza per approdare al matrimonio come ad un porto sicuro di eredità manzoniana. Malerba invece capovolge la prospettiva e dallo stato

---

<sup>65</sup> «[S]offriamo e ci lamentiamo, bisbigliamo domande sospettose, pur sapendo ormai così bene come si svolge la lunga catena dei rapporti umani, la sua lunga parabola necessaria, tutta la lunga strada che ci tocca percorrere per arrivare ad avere un poco di misericordia», in Natalia Ginzburg, in *I rapporti umani*, in *Le piccole virtù* (1962), Torino, Einaudi, 1998, p. 112. Ma anche qualche pagina prima: «La cosa strana, con questa persona, è che ci sentiamo sempre così bene e in pace, con un largo respiro, con la fronte che era stata così aggrottata e torva per tanti anni, d'un tratto distesa; e non siamo mai stanchi di parlare e ascoltare [...] Dopo molti anni, solo dopo molti anni, dopo che fra noi e questa persona si è intessuta una fitta rete di abitudini, di ricordi e di violenti contrasti, sapremo infine che davvero era la persona giusta per noi, che un'altra non l'avremmo sopportata, che solo a lei possiamo chiedere tutto quello che è necessario al nostro cuore» (pp. 104-105).



matrimoniale di quiete apparente scopercchia un vaso e mette alla berlina l'incoerenza delle relazioni umane e un legame a due tutt'altro che consuetudinario. A prescindere dal tempo vissuto insieme, i personaggi di entrambi gli autori per lo più si conoscono poco e male oppure mentono, a se stessi prima ancora che ai loro compagni. Le loro menzogne, di fatto, sono rivelatrici almeno quanto le verità, tant'è vero che, come afferma Malerba, la bugia è solo una delle possibilità a nostra disposizione per raccontare il vero, cioè raccontarlo alterandolo. Non è casuale che sia in *Itaca per sempre* sia in *Fantasmî romani* il matrimonio sfoci proprio nella propensione alla scrittura: Ulisse, o il presunto tale, rinuncia al folle volo per scrivere un poema sulle sue ventennali imprese e Giano decostruisce e ricostruisce il proprio matrimonio mentre sta scrivendo un romanzo segreto il cui soggetto coincide con il romanzo malerbiano di cui lui stesso è uno dei protagonisti.

Se vi è un testo della scrittrice piemontese che forse si avvicina maggiormente alla sperimentazione del Malerba maturo, quello è *Lui e io*. Esso rappresenta un riuscito tentativo di ripercorrere le tappe di un matrimonio guardando alle piccole cose: i tic, le abitudini e le manie che rendono i personaggi letterari un po' più umani. La Ginzburg opta per una forma giustappositiva in cui i coniugi sono soggetti complementari, tuttavia mantengono modi e spazi di azione che li caratterizzano singolarmente. Pur rimanendo fedele alla concezione di una voce narrante unitaria, in questo racconto l'autrice insinua attraverso la descrizione dei comportamenti una duplicità del punto di vista che fa presagire l'evoluzione del romanzo matrimoniale italiano in seno allo sperimentalismo.

Se da un lato viene garantita l'individualità del soggetto all'interno della coppia grazie a un discorso su base antinomica, dall'altro la specularità dei personaggi li pone in relazione tra loro e li trattiene dentro la stessa cornice coniugale creata da un discorso narrativo di tipo monologico.

Una simile struttura con l'aggiunta di una tensione straniante vicina a quella malerbiana si riscontra in un racconto pubblicato nel 1968 da Dacia

Maraini. *Mio marito* si apre con una serie di elementi anaforici che riprendono il titolo del testo e della raccolta in cui è contenuto, e ad una prima lettura sembra caratterizzarsi per uno stile celebrativo del matrimonio basato su una sintassi quasi telegrafica e di tipo analettico.

Il narratore è connotato da una voce femminile interna ascrivibile alla moglie la quale, come nel *Serpente*, non dà mai una descrizione di sé. Si intuisce fin da principio che la moglie è pura voce e che la figura maritale, come nei due altri autori, è frutto di una operazione di *story telling*. La sua consistenza è una proiezione verbale dell'immagine che la donna ne ha, poiché ella osserva il suo matrimonio da spettatrice.

Il monologismo su cui è imperniato *Mio marito*, il linguaggio ironico e straniante e il paradosso della trama rivelano che il personaggio della moglie è solo apparentemente assente. Lo è dal punto di vista della storia perché la figura del marito occupa completamente lo spazio del racconto, ma al contempo tale figura è costruita linguisticamente dalla narrazione della donna. La celebrazione del marito infatti è costruita per essere ironicamente contestata. Essa è il frutto di una abnegazione totale della narratrice nei confronti dell'uomo che non le permette di vedere con onestà il proprio legame coniugale. L'eliminazione sua fisica, di cui il lettore viene a conoscenza solo alla fine della storia, crea uno iato dal quale prende avvio la liberazione della parola nella forma di *story telling*. La strategia narrativa messa in atto dalla Maraini richiama per la sua forza immaginativa lo sperimentalismo malerbiano<sup>66</sup> in cui si assiste ad una modificazione della realtà attraverso uno sguardo deformante, ma anche attraverso la necessità di narrare un vuoto proveniente dall'esperienza del reale.

Tuttavia, se il libro della Maraini offre una collezione di ritratti di donna con lo scopo di mostrare i lati oscuri della femminilità e il matrimonio come

---

<sup>66</sup> Per inciso, il personaggio della Maraini è a sua volta un collezionista di francobolli e ha le stesse tendenze paranoide del venditore di francobolli del romanzo di Luigi Malerba.

uno dei suoi luoghi di relegazione, nell'opera malerbiana la funzione del matrimonio rimane puramente narratologica.

#### 4. Figure e *topoi* matrimoniali nelle opere di Luigi Malerba: proposta critica di un *corpus* di riferimento.

La vasta bibliografia critica reperita ai fini della presente ricerca rivela la complessità degli studi malerbiani che si sono di volta in volta concentrati sul carattere eversivo del suo linguaggio letterario con ripercussioni sulla natura del personaggio e sulla vicenda narrativa; sulla scelta del romanzo storico; sul tratto comico e umoristico che caratterizza numerose opere; sulla sua legittima appartenenza al postmoderno, allo sperimentalismo o alla neoavanguardia.

Anche sul piano tematico si sono spese molte pagine sul significato del volo, sul senso del vuoto, sulla dissolvenza dei personaggi, sulla voce, sull'erotismo o sulla violenza,<sup>67</sup> ma non sul matrimonio. Nel presente paragrafo si completa la rassegna dei *loci* matrimoniali iniziata in questo capitolo. Alcuni romanzi offriranno al lettore l'occasione per una maggiore comprensione rispetto alla funzione della scena matrimoniale quale fonte di ispirazione narrativa e come metafora della relazione dello scrittore con il proprio lavoro e con il mondo.

Lo scenario coniugale rappresenta, infatti, un inesauribile crogiuolo di fatti reali, vicini e concreti che Luigi Malerba ha saputo «distanziar[e] con la scrittura, [creando] intorno ad essi quella “lontananza ansiosa” di cui parla Walter Benjamin e quell'alone di fantasia che li rende autonomi rispetto alla

---

<sup>67</sup> Si rinvia alla bibliografia per riferimenti più estesi. Si suggeriscono tuttavia *in primis* Paolo Mauri, *Luigi Malerba*, cit. sui temi del volo e del vuoto; Cristina Elisabetta Trevisan, *Dialogo tra violenza e immaginazione nella prosa di Luigi Malerba*, Université de Montréal, 1993, e Rossella De Palma, *Lo scrittore indignato. Sperimentalismo, erotismo e critica sociale in Luigi Malerba*, Bari, Stilo, 2012 sul tema della violenza e dell'erotismo; i numerosi scritti di Maria Corti, Angelo Guglielmi, Francesco Muzzioli, Walter Pedullà e Guido Almansi includono una trattazione attenta e costante riguardante gli aspetti stilistici della scrittura malerbiana nel corso degli anni, quali la scelta del tono comico-umoristico o l'adesione alle istanze della neoavanguardia piuttosto che del postmoderno.

realtà che li ha ispirati». <sup>68</sup>

Fin dalla *Scoperta dell'alfabeto*, il matrimonio viene considerato sotto diversi aspetti. Vi si riconosce, *in primis*, l'urgenza di un linguaggio nuovo, di tipo performativo che funga da matrice ontologica alla realtà immessa nel racconto. <sup>69</sup>

In seguito la ricerca malerbiana si sposta sul piano della produzione di un linguaggio come ipotesi letteraria: <sup>70</sup> il matrimonio è un perfetto osservatorio che si presta ad essere costruito e decostruito al di fuori di qualsiasi ritualità. Al contrario, le cerimonie del corteggiamento, della seduzione, dell'adulterio e della celebrazione delle nozze divengono oggetto di scherno e parodia.

Nell'*Amore in fondo al pozzo* o in *L'anello nella neve* la coppia appartiene al mondo contadino e le dinamiche matrimoniali alludono al rapporto dialettico in cui stanno il mondo arcaico e il mondo della modernità, tra il linguaggio del fare e il linguaggio dei sentimenti: i personaggi maschili sono spesso muti o taciturni, hanno difficoltà ad articolare un discorso di più di quattro parole e gestiscono il proprio rapporto coniugale in funzione nelle necessità della vita di campagna.

Per esempio, l'affetto coniugale non è dimostrato dal romanticismo delle parole o dal contatto tra i corpi, ma è legato agli oggetti della vita quotidiana insieme all'adeguatezza della loro funzione: il fascio di ginepro va usato per scaldare il forno e profumare il pane, non come combustibile; la fede nuziale è fatta per essere portata al dito e attestare il matrimonio, non per

---

<sup>68</sup> JoAnn Cannon, *Intervista con Luigi Malerba*, cit., p. 231.

<sup>69</sup> Per un maggiore approfondimento sull'argomento si rinvia alla tesi di dottorato di Anna Chiafele, *Ironia: metafinzione nelle opere di Luigi Malerba*, Phd Department of Italian Studies, University of Toronto, 2010 e ora ampliato e confluito in un volume intitolato *Sfumature di giallo dell'opera di Luigi Malerba*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016. Sulla performatività dell'atto linguistico, invece, si fa particolare riferimento al saggio di Jacques Derrida, *Storia della menzogna*, trad. it. Michele Bartolini, Roma, Lit edizioni, 2006.

<sup>70</sup> È evidente l'eredità manganelliana di tale atteggiamento critico e lo sviluppo in termini letterari del concetto di menzogna. Ciò che moralmente è sentito come un inganno, è presentato da Manganelli e da Malerba come il principio costitutivo della letteratura a tal punto che per Malerba senza menzogna non si dà alcuna possibilità di articolare una storia. Si rinvia a tal proposito a Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967. Poi Milano, Adelphi, 1985.

essere persa nella neve. Il matrimonio di Otello e Dina va alla deriva quando i due capiscono che i figli non arrivano. Il matrimonio che nel mondo rurale ha una funzione procreatrice perde allora tutto il suo valore. Alla sterilità della coppia corrisponde una sterilità verbale perché i due smettono progressivamente di parlare e non hanno più niente da dirsi. La perdita della vera nuziale, momento culminante della crisi coniugale, mostra a Otello che non è rimasta nemmeno una ragione formale a tenerli insieme. Non potendo accettarlo, in quanto possibilità estranea al suo modo di pensare e di agire, egli impone alla moglie di continuare a cercare l'anello finché la morte non li separi. È l'attesa ora a sostituire il significato originario del matrimonio, l'attesa che il matrimonio si ricomponga e che nel frattempo li obbliga a rimanere sposati<sup>71</sup>.

Nell'*Amore in fondo al pozzo* la differenza tra il mondo acculturato e il mondo contadino è ancora più marcata, perché il personaggio di Govi è quello di un uomo che «sapeva fare una quantità di cose come risolvere le scarpe vecchie, stagnare i paioli, ripulire le tombe del cimitero dalle erbacce»<sup>72</sup> e anche il sapone. Govi però non parla mai perché non gli viene mai in mente niente. Quando la moglie lo minaccia di andarsene perché non vuole più stare con lui, Govi la implora di restare e poi la getta in fondo al pozzo. La morte della moglie suggella il sentimento amoroso, illusione su cui si fonda peraltro la relazione. L'assenza della donna si trasforma in una eterna presenza perché testimonia, cristallizzandolo, il gesto omicida compiuto nei suoi confronti. Tale presenza non è annullata ma semplicemente dislocata in fondo al pozzo. Il racconto, infatti, conferma questo scarto aporetico proprio nel finale: «Sulla tomba della moglie non crebbero mai le erbacce e i primi fiori di ogni primavera erano per lei». Nel rapporto silente e di fare quotidiano, Govi

---

<sup>71</sup> Vale la pena di notare l'analogia con la vera nuziale di Madame Bovary. Nel romanzo flaubertiano infatti si insinua, tra le cose terribili, che l'anello finisca per significare tanto quanto il portatovagliolo tornito dal Monsieur Binet, cioè nulla. L'isomorfismo li rende uguali nella forma e ugualmente vuoti di senso e allude ad una forma estrema di feticismo sviluppata dal mondo borghese nei confronti del matrimonio, così come dall'artista-artigiano nei confronti dei suoi manufatti per i quali mostra un eccessivo attaccamento.

<sup>72</sup> Luigi Malerba, *L'amore in fondo al pozzo*, in *La scoperta dell'alfabeto*, Milano, Mondadori, 2000, p. 43.

recupera l'unico linguaggio amoroso, e più in generale l'unico linguaggio, in suo possesso.

Se in alcuni *loci* coniugali prevale la funzione del linguaggio, in altri invece il discorso ruota intorno al binomio matrimonio-adulterio o, come nel *Serpente* o in alcuni racconti di *Testa d'argento*, l'operatività dell'immaginazione ha il sopravvento: l'invenzione dunque, a seconda dei casi, assume i tratti della menzogna, della finzione, della deviazione. In ogni caso essa funge da velario nei confronti di una esperienza realmente vissuta ma irrapresentabile nella sua complessità.

La stessa *Scoperta dell'alfabeto* è ricca di personaggi inclini all'autoinganno. Si pensi, per esempio a Petronio, convinto che prima o poi Margherita riconoscerà il suo amore, oppure al già citato Govi o a Otello. Le storie narrate in questo primo libro sono destinate a concludersi tragicamente con la morte o con la sconfitta dei protagonisti perché ogni sovvertimento dello *status quo*, anche linguistico, richiede un sacrificio.<sup>73</sup> La difficoltà di usare il linguaggio all'interno di un ambiente abituato a comunicare attraverso il corpo e lo sforzo fisico anticipa di quasi un trentennio la convinzione malerbiana, messa in bocca ad un Odisseo oramai maturo, che l'età degli eroi incarnata nell'uso delle armi e della forza sarà soppiantata dall'età dei numeri e delle parole. La mediazione compiuta dal linguaggio ingarbuglia certamente le relazioni perché il linguaggio è ambiguo e astratto. Tuttavia esso permette anche la simbolizzazione dell'esperienza vissuta e ne consente la comprensione. Di qui il senso profondo del romanzo *Itaca per sempre* (1997) in cui si assiste ad un compimento dei personaggi e della loro relazione attraverso il linguaggio e non più attraverso l'azione.

L'intervento di riscrittura e reinterpretazione in chiave moderna di brani, opere o testi appartenenti al cosiddetto "canone occidentale" rivela

---

<sup>73</sup> Petronio si taglia la testa per dimostrare il suo amore a Lisabetta, Govi getta la moglie in fondo al pozzo, Dina è costretta a cercare fino allo stremo la sua fede nuziale, Oreste si taglia una gamba nella trebbia e con la gamba finta che gli ha comprato la madre scappa di casa, Fortunato si lascia morire di stenti, Armisdo che parla l'italiano invece che il dialetto viene ucciso, ecc.

ancora una volta un radicale ribaltamento dei valori borghesi come si ha modo di osservare anche nel *Pataffio* (1978).<sup>74</sup>

In tale romanzo, per esempio, il modello del *romance* è interamente dissacrato: con un abile gioco di parole il cavaliere è trasformato in un antieroe più simile al picaro che all'*hidalgo*. Il marconte Berlocchio infatti non solo si fregia di un titolo inesistente, ma è un «cavallaro, cioè cavaliere di stalla».<sup>75</sup> I suoi soldati sono invece un'accozzaglia di *lazarillos* stremati dalla fame, senza cavalli e senza ambizioni di conquistare la gloria sul campo di battaglia o di possedere una donna.<sup>76</sup> Infatti, per sbarazzarsi della moglie ingombrante, pur «degnissima e diletteissima» consorte, Berlocchio la vende ai soldati come si usa fare con una vacca al mercato (IX capitolo),<sup>77</sup> soldati che ne fanno un ottimo stufato, e la sostituisce con un animale, la somara Bianchetta.

Nel *Pataffio* l'ideale cortese viene meno: non solo Bernarda non è di gentile aspetto, in quanto grassa e impacciata, ma non conosce nemmeno le buone maniere, russa, si infila le dita nel naso e fa una moltitudine di rumori corporali. Parodia tragicomica di Madame Bovary,<sup>78</sup> Bernarda è anch'essa un'appassionata lettrice di «mendacissime romanzerie» (*PA*, 113). Ella, infatti, non traendo alcuna soddisfazione dal matrimonio, assilla il marito leggendogli tutte le sere le avventure di messer Tristano e ne loda l'eroismo, il coraggio e le doti di cavaliere. Un eroe apprezzato da Bernarda non perché incarna il prototipo del cavalier d'arme e d'onore, ma perché nella sua visione distorta cavaliere è colui che sa «cavalcare» la moglie e gratificarne le aspettative

---

<sup>74</sup> Le riscritture o gli inserti intertestuali dialoganti con i classici quali Virgilio, Omero, il romanzo cavalleresco, il Dante della *Vita Nuova*, Manzoni ecc. sono registrate da Giovanni Ronchini in *Dentro il labirinto*, cit., p. 19.

<sup>75</sup> Luigi Malerba, *Il pataffio*, Milano, Bompiani, 1978, p. 93. Da ora in poi le citazioni da questo testo saranno indicate tra parentesi tonde e contrassegnate con sigla *PA* seguita dal numero di pagina.

<sup>76</sup> Le donne Bernarda, Cesira e la damigella del Castellazzo sono gli unici personaggi del romanzo ad esprimere il proprio istinto sessuale e a pretenderne il soddisfacimento.

<sup>77</sup> Il capitolo IX è interamente dedicato alla coppia di Baldassarre e Cesira. Il marito, per sopravvivere agli inesauribili assalti della moglie, la ripudia e mette in atto una vera e propria compravendita i cui proventi gli permetteranno di acquistare del cibo e recuperare le energie vitali che la donna gli ha sottratto nel suo desiderio compulsivo di accoppiarsi.

<sup>78</sup> Va ricordato che Luigi Malerba e Fabio Carpi avevano lavorato alla trasposizione per la televisione in sei puntate di *Madame Bovary* nel 1976 e che lo sceneggiato fu mandato in onda negli stessi mesi in cui è pubblicato il *Pataffio*.

sessuali.

Il mondo descritto nel romanzo cavalleresco non ha più senso e il sentimento amoroso è ridotto a pura parodia. Il ribaltamento eroico del contesto storico-culturale della società cortese investe coerentemente anche la rappresentazione delle scene matrimoniali che possiedono un insolito lato comico, di eredità rabelaisiana. Marilyn Schneider lo descrive come un ammasso di norme letterarie e culturali deformate che si traducono nel romanzo di Malerba in strutture sociali, politiche, romanzesche e linguistiche altre.<sup>79</sup> La marcontessa infatti è destinata a morte per mano del marito fin da subito, perché il suo sogno nuziale è inaccettabile per lui.

Nell'evocare Tristano ella accusa indirettamente il marito di essere inadeguato. Come per *Madame Bovary*, il continuo rifarsi al modello romanzesco svela l'incompatibilità della finzione letteraria con la vita: il vero rivale di Berlocchio non è un personaggio in carne ed ossa, come il Frate Cappuccio, ma un personaggio fittizio frutto dell'immaginazione letteraria. La tragedia di Berlocchio e Bernarda è racchiusa nell'impossibilità, anche nella finzione, che lui si comporti come un vero cavaliere, perché di fatto egli non lo è. Bernarda, come Emma, è vittima di un immaginario amoroso e coniugale storicamente superato, trasmessole dalla lettura dei romanzi. La sua condanna non deriva dalla passione di lettrice, quanto dal falso mito secondo cui il racconto corrisponde mimeticamente al vero. Nella scelta stilistica di un registro basso-comico, Malerba riesce ad astenersi dal pronunciare un giudizio e ne demanda al lettore la formulazione.

Il tentativo della marcontessa di vivere nel passato, scambiando la vita e il matrimonio per un *romance*, risulta ridicolo e fatale per la sopravvivenza della coppia che è nuovamente una coppia sterile. L'infertilità del modello sociale e letterario del mondo cortese si traduce perciò in una infertilità non solo filiale,

---

<sup>79</sup> Si rinvia per un maggiore approfondimento all'articolo di Marilyn Schneider, *Il Pataffio, or How to Feed on Laughter*, «Contemporary Literature», vol. 20, nr. 4, Fall 1979, pp. 471-483.



ma soprattutto sentimentale.<sup>80</sup> La marcontessa esercita il proprio potere all'interno della coppia manifestando un insaziabile desiderio che però è fine a se stesso perché non è suscitato dalla prestanza o dalla presenza di Berlocchio. Ella è spinta dalla brama di incarnare Isotta e quindi metonimicamente, attraverso l'atto sessuale, di diventare l'eroina reale del romanzo di Tristano. Ciò è confermato dal fatto che per Bernarda non fa alcuna differenza che a soddisfarla siano il marito o il Frato Cappuccio<sup>81</sup> e nemmeno è scossa dal fatto che il marito le preferisca un'asina con la quale riesce addirittura a essere unito in matrimonio. Tutto ciò le risulta accettabile perché non interferisce con la trama del romanzo di Tristano alla quale Bernarda aderisce completamente. Non vi è gioia nella *quête* della marcontessa. Nel *Pataffio* la passione, che nella tradizione trobadorica nasce solitamente «dalla semplice *presenza* dei due esseri»,<sup>82</sup> è negata.

La coppia è la cellula sociale originaria, le cui forze costitutive sono due essere giuridicamente singoli e diversi ma che scelgono di comporre una «unione senza fusione, senza separazione e senza subordinazione» [...] Ogni tentativo di abolire uno dei poli di questa tensione, di confonderli con il suo opposto, di ridurlo alla legge dell'altro (il più forte o il più raffinato) per annessione o colonizzazione, o di stabilire una qualsiasi subordinazione dell'uno all'altro fonda e suscita lo Stato autoritario e distrugge ai miei occhi, in generale,

---

<sup>80</sup> Riferendosi al diritto canonico, Berlocchio sostiene l'invalidità del suo matrimonio perché non è stato consumato. La fine del modello medievale e il suo congedo dalla tradizione romanzesca è decretata dalla morte simbolica della marcontessa il cui corpo è finalmente in grado di sfamare i soldati permettendo di ripristinare l'equilibrio sterilità-fame. Nel tentativo di restituire al padre le ossa della figlia morta perché possa onorarne la memoria, Berlocchio infatti ordina che ne venga bollito il corpo in modo che se ne possano estrarre le ossa pulite. Tuttavia prima che possano essere consegnate dentro uno scrigno, le ossa della marcontessa vengono rubate da un cane, così i soldati incaricati le sostituiscono con delle pietre, a significare che della *chanson de geste* non rimane nemmeno una reliquia. A proposito del *Pataffio*, vale la pena ricordare anche che la trattazione comica del *topos* matrimoniale è riconducibile ad un filone romanzesco e teatrale che prende avvio verso la metà del Cinquecento e arriva fino agli inizi dell'Ottocento come ci conferma lo studio di Fabio Danelon in *Né domani, né mai*, cit..

<sup>81</sup> La passione è frutto di un esercizio retorico e di una abitudine ad un certo linguaggio amoroso, non dell'amore. Nel momento dell'amplesso, infatti, la marcontessa si rivolge al Frato suo amante in questi termini: «Adesso fai come se fossi il cavaliere Tristano gran cavaliere! Corri più forte! Uuh!» (*PA*, 167).

<sup>82</sup> Denis De Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, cit., p. 457.

l'interesse stesso per la vita e, quanto al tema che qui ci riguarda, distrugge l'esistenza dell'amore essenziale.<sup>83</sup>

Nel romanzo di Berlocchio la presenza è invece di ostacolo alla passione. Con la propria presenza, senza proferire parola, Bernarda manifesta il rifiuto nei confronti dello stalliere e pretende di ridurre il marito alla legge del romanzo.

Il tema dell'adulterio non si esaurisce nel *Pataffio*, anzi, è ancora oggetto di interesse in molti racconti, ma alla sua struttura apparentemente semplice e scontata fa eco una articolata e molto più complessa costruzione di un significato "altro".

Si prenda per esempio *Il cannocchiale* (2004), incluso nella raccolta pubblicata nello stesso anno con il titolo *Ti saluto filosofia*. La confusione realtà-romanzo è qui sostituita dal binomio realtà-visione. Il narratore, sostituendo l'uso di un semplice binocolo con un telescopio astronomico, amplifica la sua conoscenza della realtà a tal punto da non distinguere più ciò che è la visione dall'autenticità del soggetto che ne fa l'esperienza. Nell'arco del racconto, l'io del narratore, marito tradito ma ignaro, trova una sua ragion d'essere solo e grazie all'adulterio di cui è vittima. La sua esistenza, infatti, trova giustificazione unicamente nel lasso di tempo in cui riesce a riallacciare un legame con la moglie, anche se solo attraverso l'obiettivo telescopico. Il tempo dell'esperienza si addensa a tal punto da diventare visibile e concretizzarsi nello sdoppiamento dello spazio della coppia: la casa dalla quale si osserva e la casa sotto osservazione. Restituita la coppia alla sua polarità, il rapporto coniugale si sposta sul piano della percezione e dell'analisi d'ispirazione scientifica, disconoscendo definitivamente ogni istanza passionale.

In altri casi il tema dell'adulterio diventa invece l'occasione per la ristrutturazione della coppia: Malerba attua una sorta di duplicazione che non è una rappresentazione distopica del matrimonio, ma che, partendo

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 463.

dall'assunto fondamentale dell'eternità del suggello, rivoluziona la modalità del proponimento matrimoniale e il suo mantenimento.

In *Strategia*, ancora una volta, l'artificio retorico coincide con l'artificio della storia e ricalca nella pratica letteraria l'affermazione di Alfredo Giuliani secondo cui «ciò che la poesia *fa* è precisamente il suo contenuto: se, poniamo, fa sospirare o annoia, la sua verità è, definitivamente, il sospiro e il tedio del lettore. E nei periodi di crisi il *modo di fare* coincide quasi interamente con il *significato*».<sup>84</sup> È degno di nota che anche in questo caso il matrimonio è ridotto a pura coppia. L'elemento scatenante della vicenda è da ricondursi all'incapacità del matrimonio di resistere al di fuori della famiglia, in quanto marito e moglie si ritrovano di nuovo soli, dopo molti anni e dopo che i figli sono usciti di casa. Il protagonista, che come spesso accade è anche voce narrante a fuoco zero, architetta un piano meticoloso per far ingelosire la moglie e ridare slancio al matrimonio.

Se sul piano della storia il tradimento anziché rilanciare il matrimonio lo fa naufragare definitivamente, sul piano del racconto, grazie alla sua energia duplicante, avviene quanto Tony Tanner afferma a proposito dell'adulterio cioè l'istituzione di “contratto extracontrattuale”.<sup>85</sup>

La relazione adulterina descritta da Malerba è l'esatto duplicato del matrimonio che l'uomo vorrebbe salvare: la prima relazione (quella coniugale) è semplicemente sostituita dalla seconda (quella con l'amante) grazie al fatto che quest'ultima ha preso la forma e la ritualità di un matrimonio vero. La sola eccezione riguarda il fatto che i componenti della coppia non sono più i due iniziali.

La predilezione malerbiana per il sovvertimento dei ruoli è esemplare, perché gioca sulla presunzione di verità insita nell'idea tradizione di matrimonio: il marito fedifrago è in realtà tradito già da molto tempo dalla moglie, così oltre a subire il danno deve anche accettare la beffa che gli deriva

---

<sup>84</sup> Alfredo Giuliani, *I novissimi*, cit., p. 17.

<sup>85</sup> Tony Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Genova, Marietti, 1990, p. 18.

dal suo stesso gioco. Il racconto è ricco di spunti tra i quali un'ulteriore sovversione nella struttura tradizionale del corteggiamento, o perlomeno della sua rappresentazione cinematografica (alla quale evidentemente Malerba si ispira): i riti permangono immutati, mentre sono scambiati i ruoli di seduzione. La narrazione in prima persona fa supporre inizialmente che l'attore del corteggiamento sia proprio il marito. In realtà, la funzione dell'uomo è interamente assorbita da Gioia, la segretaria scelta perché incarna lo stereotipo dell'amante. È lei che invita a salire in casa l'uomo, è lei che gli offre un whisky, che sceglie la musica, ecc. Malerba allude già in questa scena a un più generale ribaltamento dei ruoli maschile e femminile all'interno della coppia: la relazione non è alla pari e non è nemmeno più basata su una superiorità dell'uomo, al contrario la relazione è dominata e diretta dalle donne come risulta dalla conclusione del racconto e dal romanzo *Itaca per sempre*.

Il tono sarcastico con cui l'autore tratta la vicenda ha un che di sovversivo che rinvia ad una più ampia accusa rispetto all'incapacità delle convenzioni a rinnovarsi. Malerba agisce sulla narrazione per rovesciare anche il senso della storia e farla ricominciare da capo, in una sorta di illusoria coazione a ripetere che l'autore soppone come riproducibile *ad libitum*. L'elemento di rottura (la relazione extra-coniugale) è ricondotto ad in una serie di incontri sempre più simili ad una relazione matrimoniale:

Io continuavo a vedere Gioia due e anche tre volte la settimana [...] Margherita continuava a giocare a bridge, almeno così credevo fino a quando non ho scoperto che aveva un amante, quella porca [...] sono andato ad abitare con Gioia nella sua casa piccola ma accogliente dove tenterò di trasformare in realtà una lunga e estenuante finzione. (*TA*, 74)

Ma poche pagine prima lo stesso personaggio si era espresso in questi termini: «Io sono fedele per natura, detesto l'adulterio [...] L'incontro fisico con Gioia era soltanto un particolare insignificante nel disegno più vasto della mia strategia matrimoniale» (*TA*, 71), dimostrando la capacità di Malerba di giustapporre due elementi antinomici come la fedeltà e l'adulterio sotto

l'ombrello di un rapporto basato sulla durata e non su un principio morale. La concezione matrimoniale elaborata dall'autore assume pertanto un carattere sovratemporale e sovradimensionale. Sovratemporale perché il racconto afferma che si può rimanere sposati "per sempre", seppur con compagni diversi nell'arco della vita. Sovradimensionale perché il matrimonio non si fonda più sulla relazione unica tra due persone, ma è piuttosto una modalità dell'esistenza che commenta in chiave ironica l'indole mobile (*beweglich*) della natura umana già tratteggiata a suo tempo da Goethe nelle *Affinità elettive*.

Al contrario, la costruzione bifocale del racconto *Il marito femminista* (1979) descrive la scena matrimoniale osservandola attraverso la lente deformante dell'ideologia e dei luoghi comuni. In questo testo, incluso in *Dopo il pescecane*, l'autore si emancipa dal personaggio emarginato e ribelle che era stato protagonista dei suoi romanzi fino ad ora, ma ne rifiuta anche la caricatura o la deformazione. La sterile ideologizzazione del discorso narrativo, la contraddittorietà dell'esperienza rispetto alla pura teoria, lo scarto tra azione ed idea inducono, nel *Marito femminista*, ad un periodare solo apparentemente argomentativo.<sup>86</sup>

Lo stile malerbiano, che ancora una volta si mostra al lettore in tutta la sua versatilità, dimostra anche in tale contesto una spiccata sensibilità nei confronti dei temi del matrimonio e della donna. Il racconto infatti registra quasi in presa diretta il fallimento del movimento femminista che si era illuso di promuovere l'indipendenza intellettuale, sessuale ed economica della donna. Natalia Aspesi nota puntualmente in un saggio pubblicato nel 1980, *Amore e famiglia*, che «la prodiga figliola non è tornata a casa, non sta riscoprendo le gioie della casa, fortezza tradizionale del privato, per il semplice fatto che dalla

---

<sup>86</sup> «Devo dire subito che io non sono uno di quei mariti che credono di essere femministi perché aiutano la moglie a lavare i piatti. Io non ho mai lavato un piatto in vita mia e non lo laverò mai. Lavare i piatti lo trovo umiliante per l'uomo e soprattutto quando c'è una moglie che lo fa volentieri. A forza di insistere sono riuscito a far confessare a mia moglie la verità: a lavare i piatti lei si diverte». Luigi Malerba, *Il marito femminista*, in *Dopo il pescecane*, Milano, Mondadori, 2015, p. 55. Da ora in poi le citazioni dal testo saranno indicate tra parentesi tonde e contrassegnate con la sigla in corsivo *DP* seguita dal numero di pagina.

casa non è mai uscita».<sup>87</sup> La libera scelta si dimostra fin da subito un'illusione e ogni tentativo di smantellamento ideologico e lo slancio rivoluzionario della casalinga sono ingoiati del cosiddetto fenomeno di rinuncia e restaurazione denominato in seguito con il termine di “riflusso”.

Nello stesso anno in cui viene pubblicato *Dopo il pescecane*, infatti, in Italia esce la traduzione del sarcastico libro di Christiane Collange *Voglio tornare a casa*. Dopo aver celebrato negli anni Sessanta la capacità della donna di conciliare con successo carriera, famiglia e incombenze domestiche, ella rileva con puntualità il nuovo bisogno maschile di una nuova vecchia casalinga: «mantenuta [...] da uomini evidentemente danarosi, e che poi non lo fanno pesare perché sono moderni, anzi addirittura femministi, e nulla chiedono alla cara donnina, se non di essere mamma come piace a lei e di dedicarsi ai suoi bricolage preferiti, costosi e disastrosi».<sup>88</sup>

Tale idiosincrasia è espressa con eleganza e sottile ironia nel racconto malerbiano, dove l'emancipazione della coppia, che si poggia sulla sola narrazione del marito, ennesimo narratore in prima persona, è negata fin dalle prime battute, secondo un procedimento ormai noto al lettore: da un lato il marito afferma la libertà dei coniugi all'interno del matrimonio, subito dopo la nega sottraendosi a qualsiasi corresponsabilità nei comportamenti e nel linguaggio.

Malerba costruisce il discorso narrativo prendendo le mosse dal sintomo nevrotico con cui il marito è rappresentato e attraverso la cui coazione si vorrebbe convincere il lettore del femminismo coerente del personaggio. In realtà tale meccanismo verbale viene immediatamente sconfessato dalla pragmatica della coppia. La paura di rientrare nella convenzionalità femminista, che prevede l'inversione o l'intercambiabilità dei ruoli maschile e femminile all'interno della società e quindi anche del

---

<sup>87</sup> Natalia Aspesi, *Amore e famiglia*, in Ernesto Galli della Loggia, Marina Bianchi, Natalia Aspesi, Ugo Volli, Alfonso M. Di Nola, Raffaele Simone, Nello Ajello, *Il trionfo del privato*, Laterza, Roma-Bari, 1980, p. 84.

<sup>88</sup> Ivi, p. 85.

matrimonio, in realtà riconferma la staticità e la ripetitività del modello coniugale tradizionale. Lo conferma il racconto stesso nel quale compare l'ossessiva ripetizione (ben sette volte in poche righe) dell'espressione "lavare i piatti" e nell'elencazione durante tutto il racconto di ciò che il femminismo *non* contempla.

Quindi poche righe più in là:

Il femminismo non si risolve tutto nel problema dei piatti, si capisce, ma io ho incominciato a parlare dei piatti perché è proprio lì che sono nati tanti equivoci. Lavare i piatti, scopare i pavimenti, spolverare i mobili, cucinare, sono lavori che umiliano l'uomo e lo avviliscono. Il femminismo non vuole l'umiliazione dell'uomo, ma la giusta valutazione della donna e del suo lavoro e perciò prima di tutto non bisogna invadere il suo campo, che è la casa intesa nel senso più nobile della parola. Questa è la mia teoria. (DP, 55)

Il lettore non può non osservare un evidente scollamento tra la teoria e la realtà nella quale permane radicata una idea antiquata del matrimonio. Come s'è già detto, non è infrequente una ambientazione delle scene matrimoniali in ambienti chiusi, riferibili alla quotidianità della casa, in parte perché lo spazio domestico rinforza l'immagine della privatezza del rapporto coniugale e in parte perché attraverso l'ironia e il paradosso Malerba riesce a detotemizzare l'immaginario della donna-angelo del focolare e a spostare il nocciolo della questione su un piano etico.<sup>89</sup>

Non dissimile nella struttura, ma con un'inversione dei ruoli, è *Il mostro*, racconto facente capo alla stessa raccolta. Una donna, rappresentante pressoché ideale della perfetta moglie del ceto medio, va da un avvocato per chiedergli un intervento di negoziazione che possa salvare il suo matrimonio. Esperta di cucina, precisa e meticolosa nello svolgimento delle faccende, la donna è mossa da un divertente anelito alla perfezione. Una sorta di *streben*

---

<sup>89</sup> Il racconto risente a mio avviso di una certa influenza pirandelliana peraltro non documentata da annotazioni o progetti di scrittura, laddove il finale a sorpresa rivela al lettore che la moglie viene chiusa a chiave dentro l'appartamento in cui la coppia vive, ogni volta che il marito deve allontanarsi. Se però in *Leonora, addio!*, e poi nella versione teatrale *Così è se vi pare*, Pirandello giustificava il fatto collocandolo all'interno di una passione amorosa incontrollabile, in Malerba, come di consueto, il matrimonio ha perso ogni traccia di romanticismo.

domestico puntualmente riportato alla normalità da un marito che non si fa e non fa mai domande. La modalità dicotomica di rappresentazione della scena coniugale deriva dal fatto che benché i ruoli tradizionali non siano stravolti, la scena del racconto è completamente dominata dalla figura femminile. La signora in questione non è più solo una moglie, ma una donna che rivendica una concezione del mondo basta sul bello e sull'ordine. L'ideale estetico vorrebbe sostituirsi all'ideale pratico, fondamento della mentalità borghese. La donna infatti considera il marito un mostro non perché eserciti qualche forma di violenza fisica o verbale nei suoi confronti, ma perché nel compiere quotidianamente i gesti che ci permettono di vivere e sostentarci egli le vieta di essere la "moglie perfetta". Educata all'economia domestica, alla filologia culinaria e alla creatività gastronomica, alla cura della biancheria, alla stiratura delle camicie, etc. tale moglie trasferisce nella casa l'amore che invece dovrebbe nutrire per il marito. Avere un marito infatti le consente di avere una casa tutta sua e di realizzare lo scopo ultimo della sua esistenza, non viceversa. Come spesso in altri testi, anche in questo Malerba critica il dogmatismo con cui anche nel matrimonio si affrontano le grandi e le piccole questioni e la sterilità del gesto che vuole ricondurre la realtà ad un ordine predefinito. La simpatia nei confronti di questa moglie abilmente tratteggiata si esaurisce quasi immediatamente perché ella pretenderebbe di arrestare il tempo e cristallizzare la felicità del suo matrimonio in un quadro d'autore.<sup>90</sup> La sporczia e la distruzione apportata compiendo il quotidiano gesto della consumazione dei pasti e della vestizione comporta all'interno della scena l'introduzione del movimento e del disordine, elementi percepiti dalla donna come fuori dell'ordine e dell'ordinario. Per tale ragione, a mio avviso, il racconto e il

---

<sup>90</sup> «Ho inventato io per prima il "vitello in mosaico" e il "pollo barocco" che poi tutti mi hanno copiato. Anche la "frittata bizantina" l'ho inventata io. Ho introdotto nella cucina lo stile dei pittori contemporanei, anche questa è una mia idea originale, una mia invenzione. Antipasti misti alla Mondrian, asparagi selvaggi alla Klee, insalata di puntarelle alla Pollok, frittura di pesce alla Kokoschka, oca alla Modigliani, pesce lesso alla Campigli, uova in tegamino alla Mirò» (*DP*, 81-82).



marito portano lo stesso epiteto di «mostro»<sup>91</sup> facendo riferimento così al significato etimologico del termine che allude alla presenza di un elemento estraneo rispetto alla consuetudine.

In *Homo electricus*, uscito nel 2004 in *Ti saluto filosofia*, invece, i ruoli tra marito e moglie sono invertiti rispetto al *Marito femminista*. L'uomo, che a causa di una intensa esposizione alle onde elettromagnetiche emette elettricità, è in grado di far funzionare qualsiasi apparecchio a corrente. La moglie da semplice testimone del fenomeno diventa la vera protagonista del racconto dirigendo la scena e relegando la presenza maritale a una mera funzione economica.

Il racconto è la rielaborazione di un soggetto cinematografico non datato che ha per protagonista una donna sposata che durante il giorno accumula così tanta elettricità da riuscire a leggere nei pensieri del marito. Il matrimonio che finora aveva funzionato diventa un inferno per entrambi: Tilde scopre una relazione extraconiugale del marito e lui non progetta di uccidere questa moglie dai comportamenti troppo strani. Un fulmine sembra riportare la situazione alla normalità, quando Tilde scopre di aver perso la capacità di leggere nel pensiero, in verità sarà l'arrivo di un figlio dotato della stessa carica elettrica a lasciar presumere il lieto fine. Il testo che dallo stile e dalla trama sembra essere stato pensato per la realizzazione cinematografica di una commedia porta il titolo di *La moglie elettrica* e nel passaggio dal soggetto al racconto, il protagonista diventa un uomo, mentre il tema del matrimonio perde la sua componente sentimentale ed amorosa a favore di una considerazione più ampia sulle pari opportunità all'interno della coppia e su un più generale senso di disumanizzazione dell'identità dell'individuo.

L'abilità dell'uomo, infatti, interviene sensibilmente sull'economia della famiglia e lo rende sempre più simile ad un oggetto, nello specifico a una centrale elettrica. Anche i ruoli sociali subiscono un mutamento radicale: la donna aggiusta, acquista, progetta come un vero marito d'altri tempi, l'uomo

---

<sup>91</sup> Non è del tutto irrilevante notare che lo stesso termine compare nel *Marito femminista*: «In lavatrice le camicie si consumano e sui colletti resta sempre una riga d'ombra. Non credo di essere un mostro se pretendo che le mie camicie vengano lavate a mano», p. 57.

fa funzionare la lavatrice, l'aspirapolvere, la lavastoviglie, la piastra elettrica, il ferro da stiro. È proprio questo rovesciamento che mette in crisi il matrimonio in quanto si crea un disequilibrio rispetto al modello matrimoniale consueto. L'uomo si sente esautorato dal ruolo di capofamiglia e si sente intaccato nella sua dignità di maschio.<sup>92</sup> Poiché egli si limita a interpretare il cambiamento in maniera autoreferenziale, finisce anche per escludere la moglie dalle dinamiche della coppia. Di fatto l'uomo elettrico non percepisce che nella sostanza nulla è cambiato: Egli continua a fornire sostegno economico alla famiglia, non più in forma monetaria ma materiale, mentre lei continua, grazie al suo contributo, a cucinare, lavare, stirare.

L'ironia su cui è basato il dialogismo dei testi citati permette al lettore di riportare alla memoria i due racconti matrimoniali della Ginzburg in cui ancora all'interno di una cornice borghese si ironizzava sulle peculiarità del singolo soggetto della coppia e della Maraini in cui al falso dialogismo su cui fa leva il racconto si affianca una figura di moglie succube e subalterna molto simile a quella criticata nei testi malerbiani. Tuttavia, lo scrittore parmense, esercitando il suo spirito osservativo, non afferma la necessità che la donna smetta di avere un suo ruolo, anche significativo, all'interno del *ménage* familiare. Piuttosto sottolinea che la progressiva soggettivizzazione dell'esperienza, porta l'individuo, anche all'interno della coppia, ad autoescludersi.

Nella coppia malerbiana, infatti, il singolo consorte si percepisce solo in relazione a se stesso, ai suoi desideri e ai suoi bisogni personali, non si pone quasi mai in una in osservazione o in ascolto, non è mai l'interlocutore attivo di un dialogo. S'è già detto riguardo al disagio dei personaggi malerbiani rispetto al linguaggio verbale. Anche Ulisse e Giano, personaggi narrativamente brillanti, socievoli e carismatici, lo sono in realtà solo nella propria immaginazione (Ulisse) o nella scrittura (Giano). Sul piano

---

<sup>92</sup> «Non sapevo che le bistecche che mia moglie portava in tavola per la cena, anche quando avevamo degli ospiti, le avevo fatte cuocere io [...] Adesso non mi piaceva che pretendesse di farmi anche lavare i piatti. Per un po' di giorni non le ho quasi rivolto la parola», Luigi Malerba, *Homo electricus*, in *Ti saluto filosofia*, cit., p. 79.

dell'interazione verbale invece sono personaggi deboli e poco aperti al confronto. La coppia, almeno fino al romanzo *Itaca per sempre*, è il contenitore di due solitudini che non possono che naufragare.

Viceversa, l'attenzione che l'autore dedica al personaggio femminile non è solo appannaggio di un cambiamento sociale epocale, ma il frutto di una microscopica indagine intorno alle dinamiche che sottendono al matrimonio in quando forma di aggregazione sociale minima. La maggiore autonomia delle figure femminili si riflette pertanto in una rimessa in discussione del modello matrimoniale cui gli scrittori ci avevano abituati almeno fino a Svevo e Pirandello. Alla luce dei cambiamenti che hanno concesso alle donne una maggiore libertà espressiva e il diritto di partecipare alla vicende politiche, economiche e istituzionali del paese<sup>93</sup> e alla presa di coscienza del ruolo femminile nella famiglia e nella società, anche il valore del matrimonio viene ripensato.

In Malerba tuttavia il tema rimane una questione puramente letteraria. Egli, e non è un caso, mantiene costantemente la cornice del matrimonio tradizionale e ne mette a fuoco di volta in volta le contraddizioni e le ipocrisie frutto di un comportamento e di un uso del linguaggio convenzionali. Se, come sosteneva la Ginzburg, è molto facile costruire delle consuetudini che sono quelle che fungono da punti fermi nell'incertezza della vita, per Malerba invece la consuetudine è ciò che impedisce all'intellettuale e all'essere umano di guardare e agire criticamente nel mondo.

---

<sup>93</sup> In Italia le donne andarono alle urne per la prima volta nel corso delle elezioni amministrative del marzo e aprile 1946 e per il referendum del 2 giugno 1946 in cui poterono esprimere il loro voto in favore della monarchia o della repubblica. Il 1 dicembre 1970, invece, venne introdotta la legge sul divorzio (legge Fortuna-Baslini) nell'ordinamento giuridico italiano, frutto di una lunga discussione iniziata nel 1954, sottoposta a referendum abrogativo il 12 maggio 1974. Infine, il 5 settembre del 1981, venne abrogata la legge sul "delitto d'onore" e sul "matrimonio riparatore".



## CAPITOLO II - *Itaca per sempre* e *Fantasma romani*: quale romanzo matrimoniale?

### 1. La funzione dell'io narrante e l'introduzione della dimensione psicologica.

Sul genere del romanzo matrimoniale si è già in parte detto. Nel secondo capitolo si tenterà di approfondire la riflessione sull'*Eberoman* ed investigarne le funzioni e gli effetti legati all'ispessimento del rilievo della sfera psicologica. Tra i primi elementi che suscitano l'attenzione vi è la scelta a favore di una voce narrante, a fuoco zero, il cui impatto sulla narrazione sarà analizzato in opposizione all'impiego della terza persona. In quest'ultimo caso, infatti, il narratore onnisciente osserva lo svolgimento della storia con uno sguardo distaccato che gli consente di consegnare al lettore una registrazione dei fatti con pretesa di credibilità, anche quando inserisce giudizi o commenti.

Il lettore riceve l'impressione di essere di fronte alla complessità e alla completezza dell'informazione grazie all'alternanza di discorso diegetico e mimetico, alla ricostruzione meticolosa degli ambienti e del tempo storico, alle eventuali integrazioni fornite dal narratore.<sup>94</sup> In questo tipo di romanzo i personaggi risultano integri e credibili, sia che essi ricoprano il ruolo di protagonisti sia di antagonisti. La vicenda matrimoniale sembra così un ritratto di famiglia che riflette, con una certa attendibilità, le dinamiche sociali

---

<sup>94</sup> Elementi che non mancano nel romanzo malerbio *Itaca per sempre*. Tuttavia l'autorevolezza del narratore è messa in discussione dalla presenza inconfutabile dell'autore che discute temi a lui cari, ma di difficile conciliazione con la vicenda omerica (il senso della guerra e il significato dell'eroismo, l'avvento della scienza e dei numeri, della *dignitas*). La presenza dell'autore è rivelata anche da certi usi lessicali utilizzati nella loro accezione moderna come per esempio il termine «malinconia». La necessità di attualizzare l'*epos* per avvicinarlo alla sensibilità del lettore moderno è salvaguardata dal ricorso all'artificio retorico dello straniamento, come nota in più circostanze Maria Corti, perché crea nei personaggi *in primis* e quindi nel lettore un effetto di sorpresa e disagio, simile a quello esternato dal porcaro Eumeo con l'effetto di rinnovare lo sguardo su una vicenda cristallizzata da secoli di tradizione.

dell'epoca, come in *Resurrezione (Voskresenie)*, composto a lunghi intervalli da Tolstoj tra il 1889 e il 1899,<sup>95</sup> o che le anticipa come nella storia narrata da Ibsen in *Casa di bambola* (1879), dove la frattura tra l'etica del sentimento e del lavoro mette in crisi il matrimonio e anche la possibilità dell'individuo di autorealizzarsi.

L'utilizzo della prima persona rappresenta un momento cruciale per il *genre* matrimoniale in quanto, nelle mani del narratore interno, la vicenda non sussiste più solo in quanto descrizione dei fatti, ma comprende i moti dell'animo, le intenzioni, i progetti e le interpretazioni emotive del narratore rispetto ai fenomeni. La rielaborazione dell'esperienza vissuta perde la sua valenza universale e si riferisce ora espressamente al narratore. Ora egli è il soggetto dell'esperienza e l'unità di misura. Tale tipo di narrazione condivide per la struttura del discorso alcuni elementi tipici con il genere autobiografico e con il romanzo confessionale in cui è noto che la veridicità della vicenda è compromessa dalle omissioni e manipolazioni, talvolta anche elicitate, del narratore. Se nel romanzo in terza persona le esperienze interiori si possono

---

<sup>95</sup> *Resurrezione* non è propriamente un romanzo matrimoniale ma si articola a partire dalla presa di coscienza del principe Nechljudov che il matrimonio è uno strumento di salvezza e di redenzione attraverso cui scontare le proprie colpe e innalzare lo spirito. Il matrimonio è slegato da ogni elemento romantico tant'è vero che i due personaggi del principe e della ex-prostituta si amano ma al matrimonio preferiscono la salvezza dell'anima. Inoltre, come già nella *Sonata a Kreutzer* o in altri romanzi, ritroviamo qui una struttura a tesi che riflette esplicitamente sul matrimonio procedendo dal generale al contingente: «A favore del matrimonio in genere c'era, in primo luogo, il fatto che il matrimonio, oltre ai piaceri del focolare domestico, eliminando l'irregolarità della vita sessuale consentiva di vivere secondo morale; in secondo luogo e soprattutto Nechljudov sperava che la famiglia, dei bambini, avrebbero dato un senso alla sua vita così insulsa. Questo a favore del matrimonio in generale. Invece contro il matrimonio in genere c'era, in primo luogo, il timore comune a tutti gli scapoli non più giovani di perdere la libertà, e in secondo luogo il timore inconscio dinnanzi all'essere misterioso che è la donna. In particolare poi a favore del matrimonio con Missy [...] c'era, in primo luogo, il fatto che lei era di razza e in tutto, dall'abito alla maniera di parlare, camminare, ridere, si distingueva dalle persone comuni per qualcosa di esclusivo, ma per la sua "distinzione" – non conosceva altra parola per esprimere quella qualità che apprezzava moltissimo; in secondo luogo c'era poi il fatto che lei lo stimava più di chiunque altro, quindi, secondo lui, lo capiva. E questa comprensione, ovvero il riconoscimento delle sue alte doti, era per Nechljudov una prova d'intelligenza e della capacità di giudizio di lei. Invece contro il matrimonio con Missy in particolare c'era, in primo luogo, il fatto che con ogni verosimiglianza si sarebbe potuta trovare una ragazza con molte più qualità della stessa Missy, e perciò più degna di lui, e, in secondo luogo, lei aveva ventisette anni, e quindi aveva certamente aveva avuto già degli amori precedenti, - e questa idea era un tormento per Nechljudov. Il suo orgoglio non si rassegnava al fatto che, seppure in passato, ella avesse potuto amare qualcuno diverso da lui [...] Cosicché c'erano tanti argomenti pro, quanti contro; per lo meno la forza di questi argomenti era pari», in Lev Tolstoj, *Resurrezione (Voskresenie)*, 1899), trad. it. Emanuela Guercetti, Milano, Garzanti, 1988, pp. 19-20.

solo intuire attraverso la descrizione di mutamenti esterni riferiti al personaggio: il colorito, i movimenti del volto o del corpo, la gestualità e la mimica o il tono della voce, ora invece l'interiorità è portata in superficie direttamente dal personaggio che vuole condividerla con il lettore per una molteplicità di scopi.

Non si tratta semplicemente di uno sviluppo del romanzo alla luce delle scoperte freudiane e dell'attenzione filosofica per il soggetto durante la prima metà del Novecento, ma di un ben più lungo e articolato processo di formazione della soggettività poetica e letteraria che comincia con le *Confessioni* di Sant'Agostino e passa attraverso il romanzo confessionale e poi epistolare settecentesco per giungere alla quasi totale intraducibilità nel romanzo ripensato dalle neoavanguardie e dagli esperimenti del postmoderno.<sup>96</sup>

Tuttavia, è innegabile che il modello di riferimento sia *Le Confessions* (*Les Confessions*, 1765-1770) di Jean-Jacques Rousseau. A buon diritto non un vero romanzo, ma il lavoro del pensatore francese, che influenzò anche Tolstoj, si proponeva di tracciare una sorta di enciclopedia che esplorava i territori dell'io finalmente sincero di fronte a se stesso e al mondo. L'impiego rousseauiano della prima persona ha la funzione specifica di dare voce ad un narratore a cui sta stretto il modello privato della confessione. Tale narratore è perciò indotto a collocare il desiderio passionale in un contesto aperto alto borghese o aristocratico dal quale egli desidera ricevere l'approvazione e il riconoscimento.

La confessione rousseauiana rende per la prima volta manifesta l'origine passionale del linguaggio soprattutto laddove il comportamento regolato dalle norme sociali e dalle differenze di ceto non consente di esprimere liberamente l'eroticismo comunque contenuto della vita. «La confessione», commenta Alfonso Berardinelli in un suo saggio dedicato agli

---

<sup>96</sup> L'emergere della soggettività nella tradizione letteraria occidentale è oggetto di uno studio sulla poesia moderna pubblicato da Guido Mazzoni nel 2005 per i tipi del Mulino, *Sulla poesia moderna*, e di una più recente ricerca di Stefano Colangelo, *Il soggetto nella poesia italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2009. L'imporsi nella poesia di temi e strutture più confacenti all'universo interiore dell'individuo precorra di gran lunga la letteratura in prosa apparentemente meno legata a modelli retorico-stilistici rigidi. I due studi citati, tra i numerosi altri sull'argomento, pur occupandosi del genere poetico, si sono rivelati preziosi strumenti di spunto per ulteriori riflessioni sulla prosa.

archetipi romanzeschi «è infatti l'atto comunicativo più impegnativo e rischioso in cui un individuo si consegna moralmente a un altro, si spoglia di fronte a tutti (e ad ognuno) delle proprie difese sociali e delle proprie maschere».<sup>97</sup>

Il carattere soggettivo della narrazione novecentesca, tipico anche della scrittura malerbiana, costituisce al contrario una presa di posizione rispetto alla pretesa di verità e realismo che aveva caratterizzato il secolo precedente: Pio demistifica, invece che confermare, la pretesa di verità. Nelle opere dello scrittore emiliano ciò si traduce nella maturazione della consapevolezza che l'uomo contemporaneo si trova nell'impossibilità di parlare di una esperienza in termini generali, ma anche nella capacità del narratore interno di manipolare radicalmente l'informazione senza che ciò impedisca al lettore di continuare a identificarsi con il racconto e nel personaggio.

In almeno due opere Luigi Malerba si assume la responsabilità di chiarire le motivazioni della sua scelta, ma fornisce spiegazioni il più delle volte capziose e non esaustive<sup>98</sup> con l'esplicito scopo di sollecitare l'interrogazione del lettore. Costui non si trova quasi mai dinnanzi a storie, situazioni e personaggi lontani dalla propria esperienza. Al contrario, Malerba costruisce

---

<sup>97</sup> Alfonso Berardinelli, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo. Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, II, p. 355.

<sup>98</sup> «I racconti che compaiono in questa raccolta sono scritti in prima persona. Si tratta di un lieve espediente retorico che, avendo facilitato il compito all'autore, si presume possa aiutare anche il lettore a farsi partecipe di situazioni e storie e personaggi che spesso esulano dalla comune esperienza. In un solo caso l'autore non è riuscito a immedesimarsi con il protagonista per una particolare, invincibile ripugnanza "politica". Così l'ultimo racconto è scritto in terza persona e proiettato in un futuro tanto lontano da non turbare il lettore che vorrà leggerlo in trasparenza» (*DP*, 3). «Che [questa storia] si rivolga al lettore in prima persona è un artificio che ho usato molte volte nei miei libri e anche in questo caso mi ha permesso di procedere secondo necessità narrative che, di pagina in pagina, mi hanno portato su strade assai lontane dalla suggestione iniziale», in Luigi Malerba, *Le pietre volanti*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 8. In una intervista del 1994 intitolata *L'epoca del non lettore* e pubblicata a cura del Gruppo Laboratorio, Luigi Malerba dichiara a proposito dell'impiego della prima persona: «Più che "falsificatore" forse il narratore che compare spesso in prima persona nei miei libri (ma la prima persona non è essenziale a ciò che sto dicendo) si definisce come autore e protagonista di "finzioni" [...] nel migliore dei casi l'espressione, fondamento di ogni arte, sussiste nella incertezza, nelle ambiguità, nella pluralità dei significati che sono la sua ricchezza ma anche il suo limite. Fatta questa constatazione alcuni miei personaggi dopo avere parlato per qualche centinaio di pagine in prima persona, fanno l'elogio del silenzio, dicono di aspirare al silenzio. È l'ultima contraddizione di chi aspira segretamente agli assoluti.», ora con lo stesso titolo *La narrativa di Luigi Malerba*, in *L'Illuminista*, a cura di Walter Pedullà, nr. 17/18, dic. 2006, pp. 73-74.



l'effetto straniante dei suoi racconti a partire dalla familiarità del lettore con essi, come dimostrano per esempio *Il serpente*, i racconti di *Dopo il pescecane*, la riscrittura dell'*Odissea* o l'ultimo romanzo *Fantasma romani*.<sup>99</sup>

Malerba sfrutta la familiarità con l'ambiente e con la condizione coniugale per produrre una deflagrazione e far saltare i punti di riferimento certi che il lettore ha nella realtà. Egli fa leva su «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare [...] tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato».<sup>100</sup>

Anche per questo, lo scrittore emiliano non fa mai uso della prima persona per dare vita ad un racconto autobiografico. Né Ulisse né Giano scrivono la propria biografia, benché Ulisse si riproponga di farlo alla fine di *Itaca per sempre*. Entrambi rielaborano ad alta voce o in forma di romanzo fatti e turbamenti vissuti nella quotidianità. Accanto alla riflessione del narratore maschile, l'autore alterna quella di un narratore femminile, differita dalla precedente in termini di spazio e di tempo, in quanto la voce della memoria non sottostà ad un ordine logico preformato. Sia Ulisse sia Giano, inoltre, attribuiscono a se stessi una peculiare condizione di alterità, assente quando invece nel romanzo autobiografico a causa del movimento e della durata del racconto che avviene mentre l'io lo sta scrivendo. Inoltre il racconto autobiografico, per essere considerato tale, dovrebbe coprire un arco temporale sufficiente perché vi appaia il tracciato di una vita, talvolta con la contaminazione di elementi memoriali dovuti alla testimonianza diretta. Invece nei romanzi malerbiani tutte le imprese sono attribuite ad un eroe: tale Ulisse, che intenzionalmente risulta una figura dissociata da quella del mendicante o ad un personaggio romanzesco, tale Bubi, che non è Giano nonostante ne sia l'*alter ego* letterario. Pertanto il monologo esteriore messo a punto da Luigi

---

<sup>99</sup> I titoli citati non sono i soli, ma certamente i più significativi sia per il contenuto sia per l'arco temporale che li comprende confermando ancora una volta la coerenza e la continuità della ricerca poetica e formale dell'autore. Non andrebbero tuttavia trascurate anche opere come *Testa d'argento* o *Ti saluto filosofia*.

<sup>100</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), trad. it. Silvano Daniele, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p. 16 e p. 24.

Malerba sfrutta l'abilità della prima persona per entrare in contatto con il lettore e disorientarlo nell'attività interpretativa, ma somiglia anche per la sua scansione interna e per i contenuti ad un diario intimo in cui il narratore si confida con il suo lettore. Per esempio, più che alla confessione privata agostiniana, in cui il monologo alludeva in realtà ad un dialogo personale con Dio, il monologo esteriore di *Itaca per sempre* mette in scena il discorso dei personaggi con il proprio intimo che avviene a livello mnestico, se non fosse che la voce romanzesca riproduce un discorso orale non verbalizzato. L'alternanza delle voci di Penelope e Ulisse rievoca a sua volta lo scambio monco tipico del genere epistolare<sup>101</sup> e al contempo l'*Entwicklung* del personaggio.

Nonostante ciò, la prima persona malerbiana non assume come oggetto della sua narrazione il proprio passato, ma si svolge come un tentativo di analizzare il presente e il futuro sulla base di quanto è avvenuto nel passato. Pur costituendo una rete coerente e articolata che si concretizza nel romanzo, i discorsi di Ulisse e di Penelope, proprio perché non condivisi, sono autoreferenziali. Entrambi, separatamente ma nel medesimo momento, sezionano la propria esperienza e la propria esperienza matrimoniale e si interrogano con un atteggiamento tutto moderno sul fatto se valga la pena o meno di essere una coppia sposata.

---

<sup>101</sup> In un suo saggio sul romanzo sentimentale moderno intitolato *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in *Il romanzo. Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 383-412, anche Beatriz Sarlo mette in evidenza il debito di questo *genre* nei confronti del modello romanzesco epistolare. La studiosa argentina fornisce una sintesi della storia e dello *status* attuale del romanzo sentimentale analizzandone la genesi e il successo in relazione al pubblico dei lettori, per lo più donne. La Sarlo sottolinea come il romanzo d'appendice fornisse non solo un'alternativa alle letture altrimenti di solo carattere ecclesiastico o pedagogico, ma fosse anche un vero e proprio strumento di educazione sentimentale per la donna che si lascia letteralmente sedurre dall'idea di felicità inseguita e talvolta raggiunta dalle eroine dei romanzi ed esaltata, nonostante i rischi di fallimento, dalle lettere d'amore di cui esse sono mittenti e destinatarie. La vicenda di Madame Bovary, sostiene la Sarlo non del tutto a torto, rappresenta letterariamente un aperto attacco al romanzo sentimentale e inaugura l'inizio di una riflessione più attenta intorno ai temi sentimentali e quindi anche matrimoniali che, a suo dire, non sono legati da una relazione causa-effettuale come la tradizione borghese ha voluto far credere. Le donne, già protagoniste dei romanzi sentimentali ed epistolari, continuano ad essere le protagoniste dei romanzi d'oggi, ma assumono un atteggiamento più attivo e critico nei confronti delle vicende che le riguardano. In questo filone di pensiero va collocato anche il lavoro di Luigi Malerba che con *Itaca per sempre* sviluppa un discorso iniziato nel 1976 con lo sceneggiato di *Madame Bovary*.

Lo sguardo retrospettivo dei personaggi si ripiega su se stesso e si riflette in un presente che risulta ad entrambi sconosciuto e irriconoscibile in quanto l'assenza di Ulisse ha provocato un vuoto causa-effettuale di tale portata che l'identità dei due è messa reciprocamente a rischio. È pur vero che, come sostiene Erich Auerbach, Penelope in vent'anni non è cambiata quasi per nulla, ma l'osservazione del critico tedesco è valida limitatamente al suo aspetto fisico. Al contrario, la trasformazione interiore che riguarda entrambi è tale da averli resi estranei l'uno all'altra. Tale mutamento costituisce la materia per un discorso narrativo che, secondo Starobinski

ha l'*io* come soggetto e come 'oggetto' [...] proprio perché l'*io* passato è *diversa* dall'*io* attuale, quest'ultimo può veramente rivelarsi in tutti i suoi attributi, in quanto non narrerà soltanto quello che gli è capitato in un *altro* tempo, ma soprattutto come, da *altro* che era, è divenuto se stesso. In questo caso la discorsività della narrazione trova nuova giustificazione, non più attraverso il proprio destinatario, ma tramite il proprio contenuto, dovendosi ritracciare la genesi della situazione attuale, i fatti cioè che hanno preceduto il momento a partire dal quale si tiene il 'discorso' presente. La serie degli episodi traccia una *via* (talvolta sinuosa) che conduce allo stato attuale di conoscenza riepilogativa.<sup>102</sup>

In tal modo il passato viene attualizzato e reso presente nella relazione di Ulisse con l'*hic et nunc* di Itaca e di Penelope. Le scelte verbali nel romanzo prediligono, infatti, il tempo presente, metafora di un tempo-spazio sconosciuto ad Ulisse e nel quale l'eroe è svantaggiato a causa della sua lunga assenza. L'osservazione, lo starobinskiano *regard*, agevolata dal travestimento, consente all'uomo malerbio di misurare<sup>103</sup> e analizzare l'ignoto, prima di essere pronto a introiettarlo e ristabilire programmaticamente dunque e sentimentalmente il suo rapporto con il mondo: «Voglio essere io stesso, così travestito e introdotto con la tua autorità, a osservare con i miei occhi come

---

<sup>102</sup> Jean Starobinski, *Il senso della critica*, in *L'occhio vivente*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, pp. 210-11.

<sup>103</sup> Scrive Starobinski, *ivi*, p. 7 a tal proposito: «Lo spazio della misura geometrica è il prodotto di un sforzo vigile che *rivede*, compasso alla mano, i pregiudizi affettivi a cui lo spazio vivente deve le proprie "deformazioni"», parole da cui si evince la funzione fondamentale dello sguardo come relazione intenzionale con gli altri e con l'orizzonte vissuto.

vanno le cose e preparare con te una trama per sconfiggere i Proci» (*IS*, 34) riferisce Ulisse riguardo al dialogo con il figlio.

Tale atteggiamento non riguarda soltanto la vicenda eroica, ma dimostra come la vicenda privata della relazione coniugale sembri addirittura più urgente della cacciata dei Proci.<sup>104</sup> Il discorso di Ulisse è inequivocabile: «In quanto a Penelope voglio avere io stesso la conferma della sua fedeltà. Di nessuno mi fido come dei miei occhi e con un solo sguardo riuscirò a capire le cose che si vedono e anche quelle che non si vedono. Perciò deciderò io quando sarà il momento di rivelarmi» (*IS*, 34). Malerba insinua che il grande assente è il celebre «nessuno». Ulisse sembra infatti deciso rimanere celato e a non agire se la sua ricognizione gli rivelasse una traccia di tradimento da parte della moglie. L'uomo è dunque un “essere mancante”, un essere in grado di esprimersi completamente solo quando è in equilibrio emotivo con il suo contraltare.

L'occultamento dell'identità è dunque una strategia favorevole allo scopo perché gli consente di vedere senza essere visto: una posizione privilegiata da cui estendere lo sguardo e osservare più di quanto non gli sarebbe concesso se fosse tornato affermando di essere Ulisse.

Poiché «vedere è un atto mortale»<sup>105</sup> Ulisse è indotto a sacrificare la sua connotazione eroica in nome dell'eccesso di sguardo e assumere vesti umane. Nell'*Odissea*, infatti, la dea Atena, oltre a trasformare Ulisse nel corpo, si preoccupa di rendere i suoi occhi straordinariamente belli in occhi cisposi, elemento che invece Malerba rifiuta di mantenere nel romanzo. La distanza temporale che separa Ulisse dalla moglie e la distanza spaziale e sociale dovuta al suo travestimento non gli permettono di essere se stesso, tuttavia insieme alla voce, sono proprio gli occhi a rivelare a Penelope ed Euriclea la vera identità del mendicante.

---

<sup>104</sup> Si rinvia anche all'analogo concetto sviluppato da Simone de Beauvoir nel suo celebre saggio *La Femme indépendante. Extraits du Deuxième Sexe* (1949<sup>1</sup>, 1976), pres. par Martine Reid, Paris, Gallimard, 2008. Esso è calzante soprattutto riguardo allo sbilanciamento intenzionalmente creato da Malerba in favore del personaggio femminile.

<sup>105</sup> Jean Starobinski, *Il velo di Poppea*, in *L'occhio vivente*, cit., p. 9.

Egli vede la consorte con occhi nuovi e ne riconosce forse per la prima volta lo statuto di donna, ma con occhi nuovi vede anche il proprio matrimonio che non è più regolato dalle leggi dell'antichità classica, ma dal confronto tra singoli individui dotati di volontà e desideri.

Lo sguardo è l'unità di misura che Ulisse condivide con Penelope. Attraverso l'osservazione ognuno dei due prende le misure sull'altro. Il lettore ne è a conoscenza grazie alla strategia del monologo esteriore. Tale espediente permette all'autore di ovviare ad un ostacolo che Malerba aveva rilevato e annotato in *Che vergogna scrivere* (1997): e cioè il fatto che «nel momento in cui si impegna nella descrizione di un fenomeno, di un evento o di un personaggio, lo scrittore si accorgerà che gli sta sfuggendo proprio l'oggetto della descrizione [...] e tutto il mondo apparirà come la negazione di ogni possibilità di scrittura».<sup>106</sup>

La vita non è più quella immortalata nelle pagine dell'epopea, una vita coniugale immutabile come richiede il tempo del mito, ma una vita mutevole e cangiante come proteiforme è la forma romanzesca che la contiene e la narra.

Ulisse, per tramite dell'autore, afferma quanto già teorizzato da Paul Ricœur riguardo alla incompatibilità tra vita e scrittura: chi vive, proprio perché immerso nell'esperienza, non è in grado di narrare. È solo in un secondo momento che ciò è possibile. Infatti, solo dopo aver superato il trauma, quello della frattura e ricomposizione del suo matrimonio e della famiglia, solo allora Ulisse sarà in grado di scrivere il suo romanzo che narrerà

---

<sup>106</sup> Luigi Malerba, *Che vergogna scrivere*, Milano, Mondadori, 1997, p. 59.

per l'appunto in prima persona.<sup>107</sup>

In *Itaca per sempre*, il tempo romanzesco è dilatato oltre la vicenda omerica perché Malerba si prende la libertà di identificare Ulisse con l'autore dell'*epos*, concretando la sua teoria secondo la quale, terminate le parole, il significato compreso nel libro continua.

Al contempo lo scrittore emiliano sembra affermare che l'atto creativo sia possibile solo grazie all'urto tra Ulisse e Penelope, il cui superamento apre le porte alla possibilità di raccontare il mondo attraverso il linguaggio, cioè alla possibilità di trasformare l'esperienza umana in una storia.

Con *Itaca per sempre*, la scrittore emiliano non riscrive semplicemente in chiave ironica un episodio dell'*Odisea*. Egli stesso al contrario trova detestabili le modernizzazioni delle opere antiche. Con questo romanzo, Malerba inventa un "mondo possibile" con situazioni e personaggi di cui riferisce i discorsi, le riflessioni e i sentimenti mescolandoli con i propri, senza per questo snaturare il contenuto preso a prestito dall'archetipo. Grazie al monologo esteriore egli elimina dal testo la presenza del narratore onnisciente e mette direttamente nelle mani dei personaggi l'intera responsabilità del racconto, dove la storia

---

<sup>107</sup> «Ho raccontato tante menzogne che ora io stesso non riesco più a districarmi nel groviglio che ho creato con le parole intorno alla mia persona. Non ho resistito alla tentazione di mentire anche a me stesso e mi sono commosso fino alle lacrime ogni volta che ho raccontato quelle storie false e infelici. I poeti cantano le vicende degli eroi, ma io non sono un poeta e dubito di essere un eroe, anche se ho compiuto imprese che tutti dicono memorabili ma che svaniranno nel nulla della dimenticanza come tutte le imprese degli uomini se non troveranno un poeta che le racconta.» (*IS*, 169-70); «Ho suggerito a Ulisse di non disperdere i ricordi delle sue avventure a cominciare dalla guerra di Troia fino al suo ritorno ad Itaca e alla nostra riconciliazione dopo la strage dei Proci [...] lui passa le sue giornate con il cantore Terpiade e insieme compongono i versi per due poemi [...] Terpiade è un uomo ostinato e vorrebbe che Ulisse raccontasse solo le cose realmente accadute, ma per Ulisse è accaduto tutto ciò che lui racconta, non riesce a distinguere tra verità e finizione» (*IS*, 175 e 181). Luigi Malerba, *Itaca per sempre*. *Internista*, a cura di Paolo Mauri, in «La Repubblica», 20 mar. 1997, p. 36. Ora parzialmente incluso in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 267-68: «L'Ulisse di Omero è reticente, il che avvalorava la tesi che sia lui il vero autore del racconto che lo riguarda [...]» *Itaca per sempre* risolve dunque la questione omerica che si trascina da tanti secoli, individuando l'autore nel personaggio? «In una questione irrisolta come quella omerica una ipotesi vale l'altra, ma la mia ha su tutte il grande vantaggio che è formulata in un romanzo e perciò non teme contestazioni o smentite [...] E allora, ammesso che all'origine del mito di Ulisse ci sia un fondamento di verità, come del resto in tutti i miti secondo Lévi-Strauss, chi può aver raccontato quelle avventure se non un testimone fantasioso? Però mentre i testimoni della guerra di Troia sono tanti, il racconto del ritorno a Itaca di Ulisse ha un solo testimone, cioè lui stesso, che perciò si può permettere il lusso di spararle grosse, come del resto hanno sempre fatto i viaggiatori di tutti i tempi. Che il personaggio Ulisse sia un grande narratore lo dice Omero stesso. Non voglio risolvere la questione omerica -per carità!-, solo aggiungere un'ipotesi che mi pare suggestiva».

passa solo attraverso una gestione privata della vicenda. Spostando quindi i momenti del ritorno e dell'incontro da un piano epico ad un piano meramente personale, Ulisse e Penelope devono riconsiderare il loro modo di pensare, comportarsi ed agire al fine di ricominciare.<sup>108</sup>

Le implicazioni politiche legate alla storia di Itaca diventano pertanto secondarie rispetto alla legittimazione coniugale di Ulisse. L'uomo pubblico è oramai completamente separato dall'uomo privato e nella sfera dell'intimità, quando si ritrovano soli, l'uomo e la donna non si contendono più il potere, come nella prima parte del romanzo, ma lo amministrano con rispetto. Entrambi hanno ora la coscienza di essere elementi identici di una medesima entità, liberi e peculiari nella propria singolarità.<sup>109</sup>

In una intervista rilasciata dieci anni dopo il romanzo ulissiano in occasione della pubblicazione di *Fantasma romani*, Luigi Malerba stesso aggiunge una ulteriore chiarificazione al suo impiego della tecnica del monologo esteriore:

L'uso di quello che io chiamo "monologo esteriore" fa parte di un tipo di sperimentazione che non si nota perché appartiene allo scrittore. Voglio spiegare brevemente che il "monologo esteriore", a differenza del "monologo interiore", ampiamente noto soprattutto dopo l'*Ulysses* di Joyce, non riferisce i moti interiori della coscienza, ma le situazioni, gli eventi, i problemi concreti in cui si trova coinvolto il personaggio.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> «"Resteremo chiusi in questa camera per una settimana senza uscire mai" ho detto a Penelope che rideva e piangeva nello stesso tempo mentre la aiutavo a sciogliere i capelli e a togliersi la candida clamide di lino. Finalmente potevo vederla nuda come la ricordavo dagli anni più lontani di Itaca e come poi era apparsa nelle mie immaginazioni. Dopo tante finzioni e travestimenti eravamo tutti e due nudi sul letto e questa era l'unica verità alla quale mi aggrappavo come un naufrago a uno scoglio [...] Abbiamo lasciato un lume acceso nella camera per guardarci, e accrescere con gli sguardi le gioie dell'amore. I suoi alti gemiti di piacere si confondevano con gli stridi dei gabbiani che giravano allegramente intorno alla reggia come se volessero festeggiare il nostro nuovo matrimonio [...] "Sono contenta che i gabbiani coprano la mia voce" ha detto Penelope "perché solo tu devi sentire i miei lamenti d'amore, solo tu e nessuno altro"» (*IS*, 173-74).

<sup>109</sup> Rispetto al concetto di identità, come salvaguardia della condivisione di elementi comuni e al contempo preservazione dell'originalità di ciascuno – e sottolineato anche da Margherita Mesirca nel suo saggio *Lo sguardo di Penelope*, in «Quaderni del '900», 8, 2008 –, va rilevato che già in Omero la dea Atena usava lo stesso epiteto per Ulisse e per Penelope: «che sa dominarsi», «donna che sa ben dominare i suoi sentimenti», come poi fa Luigi Malerba nel romanzo: «Ancora una volta Penelope si era mostrata più scaltra dello scaltro Ulisse» (*IS*, 143).

<sup>110</sup> Luigi Malerba, *L'equilibrio borghese di una coppia ipocrita*, a cura di Federica De Luca, in «Stilos», 07 nov. 2006, p. 6.

Invece dello *stream of consciousness*, Malerba realizza per la sua riscrittura una riflessione ad alta voce che stilisticamente mima la natura orale della tradizione dell'epica classica, tratteggia una cornice a pannelli giustapposti che allude alla bipolarità della coppia e disloca l'esperienza del lettore da un piano oggettivo ad un livello di più profonda interrogazione. L'introduzione e la materializzazione dell'elemento psicologico nella vicenda omerica ha nel romanzo la doppia funzione di rendere i personaggi più vicini al lettore moderno e di coadiuvare l'operazione di desacralizzazione della storia e dell'eroe. Costui mostra ora le debolezze di ogni altro uomo e ne vive i drammi con la medesima intensità.

Una prospettiva radicalmente opposta a quella scelta per esempio da Alberto Moravia nell'*Amore coniugale* (scritto nel 1941, anno del matrimonio con Elsa Morante, ma pubblicato solo nel 1949). Se i due *Eberomane* hanno in comune l'idea del matrimonio come nucleo sostanziale della coppia, *L'amore coniugale* si distingue non solo per l'approccio marxista, ma anche per il suo dichiarato impianto psicanalitico.<sup>111</sup> Ne consegue che le verità supposte sono spesso smentite (per esempio il protagonista e narratore è convinto che matrimonio significhi semplicisticamente avere una moglie ed amarla). Per contrapposto, le verità affermate con decisione nei romanzi malerbiani vengono ritratte, modificate e negate e il matrimonio coinvolge, anche laddove la cifra psicologica è molto presente, sempre una negoziazione sul piano del linguaggio e della definizione dell'io del personaggio.

Malerba, infatti, al contrario prende apertamente le distanze dallo psicologismo di matrice freudiana preferendo quello filtrato dalla lettura pirandelliana in cui la dimensione psichica del personaggio rappresenta un

---

<sup>111</sup> A ben vedere, gli esiti della scrittura moraviana rivelano un procedimento contro-psicologico: l'autore muove da alcune convinzioni psicologiche comuni e stereotipate per complicarne il senso e comprometterne la verità. Il matrimonio viene ridotto ad immagine idealizzata, il cui sentimento di mistero deve essere compreso razionalmente e spiegato senza coinvolgere l'esistenza della coppia, ma poggiandosi sull'elemento visibile. Anche nel *Disprezzo* (1954), romanzo ancora una volta centrato sul tema coniugale, Moravia insiste sulla necessità di spiegare razionalmente le ragioni della distanza sentimentale e poi dell'abbandono del coniuge. Tuttavia anche in questo caso, sviscerato il motivo di fondo, il lettore è costretto a interrogarsi sulla natura della verità portata a galla dall'indagine psicologica messa in scena nel discorso romanzesco.



punto di vista della narrazione e non un'indagine introspettiva. Per questa ragione, l'esternazione dei pensieri non può che essere rappresentata come fatto privato: una vicenda strettamente familiare.

Con la sua confessione al figlio Ulisse si garantisce un alleato nella vendetta contro i Proci e un testimone a favore di fronte alla propria moglie, con quella ad Euriclea la comprensione materna e la protezione incondizionata che ne deriva. Tuttavia si tratta di prove non tangibili riguardo alla sua identità e rimangono insufficienti agli occhi di Penelope: anche la prova dell'arco, che potremmo considerare alla stregua di una confessione pubblica e una prova inoppugnabile (per lo meno nell'*Odissea*) non risolve la questione della rilegittimazione di Ulisse perché non fa parte del segreto del matrimonio, ma qualità dell'eroe nota a tutti.

La posizione del personaggio, il suo sguardo, l'esercizio critico che trasforma ogni fatto in percezione sembra dare ulteriore consistenza alla natura privata del matrimonio anziché del matrimonio come sovrastruttura. Per Luigi Malerba ciò che conta è ciò che avviene tra individui all'interno della coppia e la sua focalizzazione su tale elemento sembra escludere qualsiasi implicazione proveniente dal mondo esterno, tanto è vero che, quando si affacciano, le intrusioni provenienti da fuori sono sempre e comunque trattate come questioni prettamente personali ed intime.

## **2. La struttura romanzesca: il *tableau* e la struttura bifocale del matrimonio.**

Come s'è avuto modo di osservare, *Itaca per sempre* e *Fantasma romani* presentano una struttura romanzesca originale. Alternando le voci narranti dei due unici protagonisti della vicenda, marito e moglie, s'è riconosciuta la parentela con la forma epistolare del romanzo settecentesco, ma anche la

particolare adeguatezza della struttura binaria a rappresentare la scena matrimoniale. L'alternanza dei capitoli dedicati alla moglie e al marito permettono anche di aggiungere alla riflessione una connotazione di genere legata alla capacità malerbiana di rappresentare i due mondi maschile e femminile e la loro differente maniera di interloquire all'interno dal matrimonio.

Tuttavia la giustapposizione dei capitoli che strutturano i due libri rinvia anche ad una intenzione poetica legata alla sperimentazione della forma-romanzo, alla luce delle esperienze provenienti dalle neoavanguardie francesi, dalle letture benjaminiane<sup>112</sup> e da un interesse più generale, ma sempre costante, per il mondo medioevale. Nella Modificazione (*La Modification*, 1957) di Michel Butor o in *Infanzia* (*Enfance*, 1983) di Nathalie Sarraute,<sup>113</sup> per esempio, il discorso è organizzato come una galleria di quadri che non sempre mostra una coerenza interna: non seguendo la traccia di un racconto preesistente, come nel caso di *Itaca per sempre*, la giustapposizione di pannelli narrativi dà conto del procedimento attraverso cui la memoria organizza e richiama l'esperienza. Il linguaggio mnestico infatti non segue itinerari causa-effettuali e nemmeno un ordine sequenziale del tempo. Le connessioni di senso sono al contrario suggerite da relazioni di carattere metonimico o da figure riconducibili alla similitudine, all'allegoria o all'ecfrasi.

La scrittura malerbiana, invece, ricerca nella giustapposizione una tensione dialogica che non è mai esplicita, ma rimane intenzionalmente latente. Ciò deriva dalla convinzione che il linguaggio consente sempre una mediazione tra gli opposti, anche nelle vicende matrimoniali.

---

<sup>112</sup> Walter Benjamin, in *Il dramma barocco tedesco* (1974), trad. it. Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, analizza la funzione del *tableau* ponendolo in stretta relazione con la fotografia, e cioè anche con la necessità seicentesca di allestire gallerie di ritratti modificando non solo il modo di fare arte e recepire l'arte.

<sup>113</sup> Nella letteratura italiana, un caso emblematico è rappresentato dalla scrittura di Dolores Prato: in *Giù la piazza, non c'è nessuno*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997 e in *Le ore*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 1994 si osserva come l'elemento autobiografico si sommi alla rievocazione del passato in un *collage* di eventi il cui ordine e senso sono demandati all'intervento del lettore.

Il *tableau* malerbiano inoltre mantiene la funzione di *mise en abîme* già affidatagli in seno al *nouveau roman*, ma invece che sulla dispersione della voce e del carattere del personaggio derivata dall'alternanza dialogo-descrizione, egli preferisce catalizzare l'attenzione sul singolo personaggio e sulla sua modalità di organizzare il pensiero e il linguaggio.

Malerba riesce così a mettere a nudo non solo il procedimento analitico in cui si forma il ragionamento ma anche a condividere con il lettore il procedimento attraverso cui l'autore realizza la composizione del romanzo. In particolare si osserva come la strategia dei pannelli giustapposti, in *Fantasmî romani*, dia maggiore consistenza alla sottrazione dell'intreccio realizzata in quest'ultimo romanzo. A tal proposito, citando Paolo Mauri, Giovanni Ronchini rileva che tale «sottrazione avviene, paradossalmente, nel momento in cui “l'autore costruisce, all'interno del romanzo, un altro romanzo con gli stessi personaggi [...] Dire che non c'è l'intreccio vuol dire che non c'è il romanzesco nel senso tradizionale del termine, ma alcune cose accadono lo stesso. In un certo senso l'autore (che scherza sulla propria onnipotenza) ammette che devono accadere, altrimenti il romanzo non finisce, o minaccia addirittura di essere infinito”».<sup>114</sup>

La sequenza dei *tableaux* non ambisce a ricostituire l'universalità della storia, alla maniera degli enciclopedisti, e tanto meno a dare conto attraverso la forma del divenire del soggetto romanzesco durante il differimento della scrittura di frammento in frammento come nel caso della neoavanguardia d'oltralpe.

L'alternarsi delle voci di Ulisse e Penelope e poi di Giano e Clarissa sembra ricalcare l'avvicinarsi dei personaggi sulla scena teatrale anche grazie ad un sottile e coerente gioco di citazione e autocitazione dei personaggi che ricorda la già citata commedia *Ti ho sposato per allegria* o il racconto *Lui e io* di Natalia Ginzburg. Tuttavia, nella scena romanzesca i personaggi non sono mai

---

<sup>114</sup> Luigi Malerba, *Romanzi e racconti*, cit. p. 1662.

colti insieme: Malerba opta per una *mise en abîme* ora dell'una e ora dell'altra figura, lasciando a ciascuno campo libero.

Nel costruire un romanzo per giustapposizioni di sistemi narrativi, lo scrittore emiliano riesce a ricreare un'idea di simultaneità e complementarietà che non sarebbe altrimenti possibile nel romanzo con la stessa facilità con cui può avvenire in teatro, cinema o televisione.<sup>115</sup> Ancora una volta la dimestichezza con tali discipline rende Luigi Malerba un artista autenticamente originale: i suoi *tableaux* sono organizzati in parte secondo una modalità di tipo teatrale, in parte come sequenze filmiche che si concentrano ora sull'uno e ora sull'altro personaggio, creando nel lettore un'inquietudine di stampo benjaminiano che lo costringe a cercare una strada particolare per giungere ad un senso. Il montaggio dei *tableaux* esprime la predilezione dell'autore per l'esperimento formale e linguistico. «Mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali [...]», Malerba «aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme e imprevisto».<sup>116</sup>

Alcuni spazi, quali quelli della famiglia, della casa, del matrimonio che sembravano prima chiudere irrimediabilmente il personaggio nel suo ruolo e nel suo mondo, acquistano nel processo di duplice messa a fuoco una dimensione amplificata. La focalizzazione e la dislocazione di una sola voce alla volta consentono al personaggio di coinvolgere e ridiscutere con il lettore la legittimità ad essere felici non nonostante l'altro, ma in presenza dell'altro.

---

<sup>115</sup> La costruzione a pannelli alterni ricorda anche per il tema matrimoniale alcuni film sentimentali del cinema americano degli anni Cinquanta nei quali cui dopo un susseguirsi di avventure ed ostacoli alla celebrazione o al mantenimento del matrimonio giunge immancabilmente un lieto fine. Tuttavia, i romanzi malerbiani trattati in questa sede condividono il tema e talvolta i toni anche con il celebre film di Ingmar Bergman, *Scene da un matrimonio* (1973) nel quale il regista svedese decostruisce la vicenda di un matrimonio mettendone in evidenza le radici borghesi e il bisogno egoistico dell'individuo di riappropriarsi di sé. Tuttavia, l'epilogo sembra anticipare la teoria kristeviana del matrimonio e una possibile rappresentazione romanzesca quale punto di sutura degli opposti.

<sup>116</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1955), pref. Cesare Cases, trad. it. Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000, p. 41.

Ciò spiega, soprattutto in relazione a *Fantasma romani*, il ruolo preponderante degli amanti che non rappresentano una deviazione rispetto alla norma, ma, come sottolinea puntualmente Fabio Danelon a proposito della *Coscienza di Zeno*, «la Disobbedienza alla Norma, la Trasgressione di questa in effetti fanno parte a pieno titolo della Norma stessa. In altre parole, l'adulterio non può sussistere senza matrimonio, dunque ne è parte integrante».<sup>117</sup>

In *Itaca per sempre*, invece, l'ingrandimento dell'immagine del matrimonio consente a Malerba di penetrare nelle fessure del “non detto omerico” e di decifrare la realtà descritta nel poema greco. Per parafrasare nuovamente alcune riflessioni benjaminiane contenute in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, la scelta dello scrittore emiliano mette in evidenza «formazioni strutturali della materia completamente nuove»: <sup>118</sup> *in primis* la dimensione dell'esserci del personaggio, cioè l'inclusione nella storia dello spazio narrativo elaborato dall'inconscio. Quest'ultimo si giustappone, nel romanzo, allo spazio già esistente nel poema greco. Il risultato è una rappresentazione della scena coniugale stratificata su più livelli da cui si evince l'intenzione malerbiana di rappresentare non tanto i fatti in sé, quanto la modalità dello svolgimento che conduce al loro compimento.

La narrazione del ritorno di Ulisse avviene infatti attraverso il recupero mnemonico dei diversi momenti che compongono il suo matrimonio con Penelope. Attraverso la verbalizzazione dei moti della psiche, si comprende che i due coniugi agiscono in un modo, ma soffrono in modo differente. Dedicando spazio ora all'uno ora all'altro, Malerba indaga il linguaggio rielaborativo della psiche e della memoria che libera il personaggio da un comportamento precodificato. Ciò vale tanto più per Giano e Clarissa i quali sembrano imprigionati nella forma e nei cerimoniali dell'ambiente borghese da cui provengono e in cui si muovono.

---

<sup>117</sup> Fabio Danelon, *Il gogo delle parti*, cit., p. 127. Sullo stesso tema, benché non trattato in una prospettiva matrimoniale si rinvia anche al saggio foucaultiano di Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

<sup>118</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41.

L'impianto narrativo condiviso dai due romanzi italiani e da quello tedesco presenta una forma *sui generis*: l'autore sceglie di escludere alternatamente dalla narrazione l'uno o l'altro membro della coppia, rendendoli ora soggetto e ora oggetto della narrazione. Penelope e Clarissa sono soggetti narranti nei capitoli a loro intitolati, oggetti della narrazione dei loro mariti negli altri capitoli. I coniugi dei due romanzi, protagonisti entrambi della propria vicenda e della sua narrazione, si danno il cambio di paragrafo in paragrafo, di capitolo in capitolo come in una staffetta nella quale il punto di partenza e la meta sono comuni, ma lo stile e il passo della corsa sono misurati sulla base della natura dell'individuo.

Lo stesso si può dire per il romanzo del giapponese Ishiguro Tanizaki *La chiave* (1956), dal quale Malerba trae ispirazione per il suo ultimo libro. La circoscrizione del discorso sulla sola coppia sposata sembra sospendere i personaggi in uno spazio-tempo mitico che si realizza in un caso (*Itaca per sempre* e *E non disse nemmeno una parola*) in una narrazione di tipo mnestico, in altri (*Fantasma romani* e *La chiave*) nella scrittura intima del diario. Pur immersi in un contesto che si muove, in cui gli avvenimenti accadono e si susseguono più o meno tragicamente, le coppie sono estranee al mondo che le comprende e i personaggi sono soli, nudi, l'uno di fronte all'altro come i due progenitori descritti nella *Genesi*. Senza la mediazione di alcuno, se non quella della propria coscienza, ciascuno di essi prende finalmente la parola.

Tale idea non è nuova per Luigi Malerba, al contrario se ne trovano numerose tracce già nel romanzo d'esordio in cui il filatelico allude alle insidie nascoste nella realtà, così come noi la percepiamo, perché mediata dai segni. Il rischio deriva dall'uso improprio che ne facciamo: i segni sono spesso erroneamente impiegati per indicare una certa condizione dell'individuo che esula dalla sua volontà o dalla sua natura. Al contrario tale condizione è fortemente vincolata alle circostanze e alle aspettative sociali, esattamente

come avviene nella rappresentazione della scena conigale di Heinrich Böll.<sup>119</sup>

La struttura doppia del romanzo consente tuttavia di riconoscere i due elementi fondamentali dell'“Io che ama” e del “Te che è amato” che compongono la relazione. Le due funzioni si alternano e si capovolgono ogni volta che il racconto passa da un personaggio all'altro, da un pannello all'altro, perché colui che ama e colui che attende l'amato sono alternativamente la stessa persona. Uno sdoppiamento che si esplica ed al contempo è mantenuto insieme dalla forma-romanzo. Dall'interazione, sul piano semantico e sul piano del *récit*, tra tali quadri narrativi viene via via delineandosi la composizione romanzesca e il suo linguaggio è lo spazio nel quale si realizza il matrimonio e la sintesi dei due opposti. Il matrimonio non è più inteso come una relazione ma come uno spazio della relazione.

Nell'alternanza tra i capitoli narrati in prima persona da Fred e Käthe Bogner, Böll non riconosce nella forma romanzesca il luogo per una rappresentazione del matrimonio, ma al contrario il luogo privilegiato per formulare una aspra critica nei confronti delle ipocrisie della chiesa cattolica tedesca:<sup>120</sup> non si tratta tuttavia della constatazione già derougemontiana del matrimonio come negazione della felicità e dell'amore, quanto piuttosto della rigidità dell'istituzione ecclesiastica nei confronti del sacramento e dell'inappellabile giudizio che essa riserva ad ogni forma di eccezione.

I personaggi bölliani, a differenza di quelli di Malerba, sono innamorati

---

<sup>119</sup> Si riporta un brano dal *Serpente* che consente di comprendere quanto esposto: «Correvo anch'io verso Ostia con la mia Seicento multipla, il mio accappatoio sul sedile, il costume e il flacone dell'ambra solare. Attento a non schiacciare i pedoni, mi dicevo arrivando a Ostia. Sbucavano fuori nudi come i vermi [...] Se schiacci un pedone addio divertimento, credi di avere schiacciato uno qualsiasi per il fatto che è nudo, e invece hai schiacciato un padre di sei figli, un Industriale, un Finanziere, un Capodivisione, un personaggio che vale milioni di milioni [...] In mezzo a quella gente nuda tutti erano più o meno uguali, un commerciante di francobolli non si vedeva più che era un commerciante di francobolli, poteva confondersi con un Professore, un Ingegnere, un Alto Funzionario, un Onorevole, un Giudice [...] Se un uomo ha il suo vestito, la sua cravatta, le sue scarpe, e tutto il resto, a chi viene in mente se ha l'Anima o se non ha l'Anima?» (*S*, 64, 66-67).

<sup>120</sup> I romanzi e i racconti di argomento matrimoniale sono anche nella produzione di Heinrich Böll molto numerosi e una delle costanti che lo studioso ritrova è l'associazione del matrimonio ad un sentimento funesto.

e credono fermamente nell'amore e nell'amore consacrato nel matrimonio,<sup>121</sup> tuttavia sono costretti dalle circostanze storiche e dalla miseria alla corruzione morale. Fred e Käthe vivono separati ma uniti da uno stesso destino, quello di essere sposati, che li conduce inconsciamente negli stessi luoghi, che fa loro incontrare le stesse persone in momenti differenti e che solleva in loro sentimenti analoghi.

È il caso per esempio degli episodi della Chiesa dei Sette Dolori di Maria o della ragazza dell'*Imbiss* riportati qui di seguito.

Fred: «Ich goß mir ein, tat Zucker in den Kaffee, rührte um und trank. Der Kaffee war heiß und war sehr gut. Nur meine Frau kann solchen Kaffee kochen, aber ich trinke nur selten zu Hause Kaffee und überlegte, wie lange ich keinen solch guten Kaffee mehr getrunken habe. Ich trank mehrere Schlucke hintereinander und spürte sofort, wie mein Wohlbefinden sich hob. “Wunderbar”, rief ich dem Mädchen zu, “wunderbar, Ihr Kaffee.” Sie lächelte mir zu, nickte, und ich wußte plötzlich, wie gerne ich sie sah. Ihre Anwesenheit erfüllte mich mit Wohlbefinden und Ruhe. “Hat mir noch keiner gesagt, daß mein Kaffee so gut ist.” “Er ist aber”, sagte ich.» (*SKW*, 37)

Käthe: «Ich nahm die Tasse an den Mund, trank den Kaffee, biß in den Kuchen und sagte: “Oh, ist Ihr Kaffee gut.” “Wirklich?” rief das Mädchen, “wirklich? Das hat mir heute morgen ein Mann gesagt – sonst noch nie jemand.”

---

<sup>121</sup> «“Ach, laß”, sagte er, “wir wollen aufhören. Wozu alles – wir wollen uns nicht streiten, du kennst mich doch, mußt mich ja kennen und weißt, daß ich ein Reinform bin, und in meinem Alter ändert sich niemand mehr. Niemand ändert sich je. Das einzige, was für mich spricht, ist, daß ich dich liebe.” “Ja”, sagte ich, “es ist nichts Besonderes mit dir los”», in Herinrich Böll, *Und sagte kein einziges Wort*, Köln, Kiepenhauer & Witsch, 1953, p. 101 (Trad. it.: «“Ma no” disse. “Smettiamola. A che serve? Non stiamo a litigare, tu mi conosci, almeno dovresti conoscermi e sai che sono un fallito; alla mia età nessuno riesce più a cambiare. Nessuno riesce a cambiare, mai, in nessun caso. L'unica cosa che depone a mio favore è che ti amo”. “Sì” convenni. “Non sei niente di speciale”», in Heinrich Böll, *E non disse nemmeno una parola*, intr. e trad. it. Italo Alighiero Chiusano, Milano, Mondadori, 1955, p. 102). Da ora in poi le citazioni saranno tratte dall'originale e contrassegnate dalla sigla *SKW*, in corsivo, seguita dal numero di pagina e tra parentesi tonde. Sempre tra parentesi sarà riportata la traduzione italiana dall'edizione citata, seguita dal numero di pagina.



“Er ist wirklich gut”, sagte ich, und ich trank wieder,  
biß in den Kuchen.» (SKW, 79)<sup>122</sup>

Il *tableau* tedesco sottolinea una concezione matrimoniale fondata sul principio delle affinità elettive in quanto i due coniugi, che non vivono più insieme ma si incontrano regolarmente fuori di casa come amanti, ritrovano se stessi negli occhi della gente, nei profili degli sconosciuti e in una tazza di caffè. Le stesse circostanze che li hanno separati tornano quasi in una coazione a ripetere, a ricongiungerli.

Tuttavia i pannelli alternati di Böll e Malerba mettono in evidenza un elemento in più: una forza unica a ciascun personaggio, anche quando è un perdente. Penelope, come Käthe, ha una sua autonomia di pensiero che si riflette nell'agire e in una grande capacità decisionale. Ella non deve rendere conto a nessun uomo che non sia il figlio Telemaco, il quale è comunque rimasto assente da Itaca per dieci anni alla ricerca del padre e torna sull'isola all'incirca quando vi ritorna Ulisse. È Käthe che sul finale del romanzo tedesco prende la decisione di non vedere più il marito, è lei che si sobbarca il peso della famiglia, che ha un pensiero gentile per il piccolo idiota.

Le voci di Penelope ed Ulisse, alternandosi, possono presupporre un destinatario ideale, ma rimangono sospese, anzi, all'inizio del romanzo, esse sono completamente isolate.

Se agli inizi della carriera il discorso malerbiano si articola sotto forma di voce monologante o di voce che si moltiplica creando un effetto cacofonico, nelle due prove dialogiche vi è per converso una compenetrazione dialettica. La giustapposizione delle voci comporta l'assunzione di un

---

<sup>122</sup> Trad. it.: «“Mi versai il caffè nella tazza, vi misi lo zucchero, rimescolai col cucchiaino e bevvi. Il caffè era bollente e molto buono. Solo mia moglie sa fare un caffè simile, ma io non lo bevo che di rado a casa mia. Cercai di ricordare da quanto tempo non avevo più bevuto un caffè così buono. Ne trangugiai parecchi sorsi di seguito e sentii subito che il mio benessere aumentava d'intensità. “Ottimo” dissi forte alla ragazza. “Ottimo il vostro caffè.” Lei mi sorrise, fece sì col capo e io m'accorsi tutt'a un tratto quanto piacere provavo a vederla. La sua presenza mi riempiva di pace e benessere. “Non me l'ha ancor detto nessuno, che il mio caffè è così buono”. “Però lo è davvero” confermai», p. 32; «Portai la tazza alle labbra, bevvi il caffè, presi un boccone di frittella, e dissi: “È molto buono il vostro caffè.” “Davvero?” esclamò la ragazza. “Davvero? Me l'ha detto un uomo, stamattina... Prima di allora non me l'aveva mai detto nessuno.” “È buono davvero” ripetei e bevvi un altro sorso, addentai la frittella», p. 78.

atteggiamento critico e pretende una lettura non di piacere bensì di tipo ermeneutico: non conta la versione dell'uno o dell'altro personaggio ma l'atteggiamento dubitativo che li accomuna, la strategia dell'allusione, la condivisione già ginzburgiana di un linguaggio. Infatti, al contrario di quanto sostiene Muzzioli a proposito del *Protagonista* e delle *Rose imperiali*,<sup>123</sup> l'equivalenza non è solo giustificata sul piano del procedimento logico, ma anche in merito alle affinità semantiche che in *Itaca per sempre* e *Fantasmî romani* si richiamano e si intrecciano creando una fitta rete di vincoli, metafora più ampia del vincolo matrimoniale.<sup>124</sup>

All'interno di uno stesso discorso si riconoscono infatti anche i tratti che caratterizzano lui e lei. Mentre il discorso di Ulisse è inclusivo in quanto la moglie ne è una presenza ossessiva, metafora del desiderio di possederla di nuovo, per Penelope, invece, Ulisse rimane uno straniero anche dopo il riconoscimento. La giustapposizione tra i due singoli discorsi si distingue da quella attuata dalla Ginzburg perché Ulisse attribuisce solo ai propri occhi la capacità di distinguere la verità, tant'è vero che egli afferma di non potersi fidare della moglie. Tuttavia, poco dopo, egli sembra contraddirsi quando dichiara che Penelope possiede esattamente la sua stessa abilità, anzi che nell'esercitare lo sguardo ella è addirittura più temibile di chiunque altro.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., pp. 118-121.

<sup>124</sup> Ulisse: «Perché [...] gli dèi si accaniscono ancora contro di me [...]? Per anni ho avuto nelle orecchie l'esuberanza rumorosa della loro gioia lassù in Olimpo dopo il banchetto quotidiano, ma ora non sento più le loro voci.» (*IS*, 12); Penelope: «Il cielo è muto e gli dèi sono lontani. Ma no, il cielo è lontano e gli dèi sono muti.» (*IS*, 21). Oppure: Penelope: «Incontrerò questo vagabondo nella grande sala, ma non in presenza dei Proci.» (*IS*, 45); Ulisse: «Ho chiesto a Telemaco che il mio incontro con Penelope non avvenga sotto gli occhi dei Proci.» (*IS*, 46-47). Si osservi lo stesso procedimento in *Fantasmî romani*: «Quel discorso sui nudisti e il racconto della ragazza che sperava di entrare in piscina in topless e che era stata messa a nudo dal bagnino, per fortuna non si poteva capire che ero io. Zandel voleva lusingarmi nominandomi come una ragazza di bellezza fantastica» (*FR*, 50); «Come se non avessi capito che l'estate scorsa Clarissa è andata insieme a Zandel nel villaggio dei nudisti e la ragazza che voleva tuffarsi in piscina con il topless poteva essere proprio lei, Clarissa in persona. Anche se, trattandosi di Clarissa quarantenne, mi sembrano un po' esagerati i complimenti di Zandel» (*FR*, 54).

<sup>125</sup> «In quanto a Penelope voglio avere io stesso la conferma della sua fedeltà. Di nessuno mi fido come dei miei occhi e con un solo sguardo riuscirò a capire le cose che si vedono e anche quelle che non si vedono» (*IS*, 34), «Le donne hanno un occhio attento in ogni occasione, ma quando hanno davanti un uomo, che sia vecchio o giovane, ricco o miserabile, lo attraversano con lo sguardo e ne leggono anche i segreti dell'animo. Le donne sono terribili e Penelope, a dispetto della sua ostentata ingenuità, più terribile delle altre» (*IS*, 47).

Grazie a tale passaggio metonimico, Luigi Malerba è in grado di garantire la *singularità* dell'uno e dell'altra e al contempo di rappresentare separatamente le affinità che li tengono *insieme* nel matrimonio. Il linguaggio condiviso non è pertanto la prefigurazione di una fusione della coppia in un *unicum*, ma il luogo attraverso cui il matrimonio si forma e perdura nel tempo. Una concezione peraltro già formulata da Denis De Rougemont in conclusione al suo saggio e riproposto con alcuni ammodernamenti da Julia Kristeva e Philippe Sollers nel 2015 con la pubblicazione di una serie di interviste raccolte sotto il titolo significativo *Del matrimonio considerato come un'opera d'arte*.

I due intellettuali francesi rilevano l'inconciliabilità tra amore-passione e matrimonio non perché il matrimonio escluda un coinvolgimento sentimentale profondo tra le persone, ma in quanto la passione è un fenomeno incontrollabile soggetto all'irrazionale. Il matrimonio, al contrario, rappresenta la lucidità della scelta e la necessità di essere dov'è l'altro, con l'altro.<sup>126</sup> Penelope, infatti, è convinta che «l'unica strada della salute è avere l'uomo che desider[a] al [suo] fianco durante il giorno e nel letto coniugale durante la notte» (*IS*, 169).

Secondo il vaticinio di Tiresia (*Odissea*, canti XI e XXIII) Ulisse avrebbe trovato pace lontano dal mare o in mare a seconda dell'interpretazione di εἴ αλόξ (*ex halos*). Odisseo per trovare requie deve tuttavia compiere un ultimo viaggio per placare definitivamente le ire di Poseidone. Malerba invece preferisce supporre un ritorno definitivo, definitivo come la formula moderna che sancisce il matrimonio, il luogo cioè che il personaggio elegge come sua patria. L'ultimo viaggio non è infatti funzionale alla narrazione malerbiana. Se così accadesse il gesto di accoglienza di Penelope non avrebbe più alcun senso.

---

<sup>126</sup> «Telemaco governerà l'isola secondo la decisione di Ulisse che lo guiderà con i suoi consigli, e questa mi sembra una saggia soluzione che mi permetterà, dopo tanti travagli, di riprendere a vivere finalmente insieme all'uomo che mi è stato inviato, o restituito, da un dio pietoso» (*IS*, 169). Col che si sottolinea l'idea del matrimonio come luogo per il quale alcuni sono destinati e altri no. Tuttavia tale passo allude anche alla volontà del soggetto di aderire o meno al proprio destino che non può essere che frutto di una scelta consapevole.

Raccogliendo la tradizione anche cristiana secondo la quale la patria è là da dove siamo venuti, l'isola per Odisseo è il luogo del ritorno perché è il luogo che custodisce il suo matrimonio: la condizione individuale da cui è partito, ma anche la condizione a cui egli decide di ritornare. Da uomo sposato, Ulisse lascia la sua isola per andare alla guerra di Troia e così ancora vi ritorna dopo vent'anni. Il matrimonio di Ulisse e Penelope pertanto è la cornice che contiene tutte le vicende narrate nell'*Odissea* e in parte nell'*Iliade* dando sostanza alla concezione poc'anzi esposta secondo cui il linguaggio è il luogo in cui si incarna il matrimonio.

### **3. Il personaggio: la caduta degli dèi e la dimensione privata del matrimonio.**

La privatizzazione romanzesca dell'incontro tra Ulisse e Penelope operata da Malerba comporta una secolarizzazione della storia che spoglia il personaggio maschile dei suoi tratti eroici e lo trasforma in un uomo carico di inquietudine. Un personaggio di media caratura molto lontano dall'ideale semidivino incarnato dai protagonisti dei poemi epici. Come nota Ian Watt,

perché il nuovo personaggio “medio” introdotto dall'epica moderna sia legittimato e ritenuto degno di tutta l'attenzione è necessario che la società moltiplichi il proprio sistema di relazioni possibili fra individui “ordinari” e faccia nascere un diverso genere di lettori, anch'essi ordinari, che ritengono importante e interessante quello che può accadere nella vita di tali personaggi.<sup>127</sup>

Il tempo e lo spazio del romanzo sono mutuati dall'*epos* e fungono da coordinate di riferimento, mentre al loro interno l'autore propone una variazione sui temi e sui personaggi che come di consueto sono contraddetti o problematizzati. La narrazione ora si concentra sulla vicenda dell'uomo e sulla

---

<sup>127</sup> Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese* (1957), Milano, 1994, citato in Alfonso Berardinelli, *L'incontro con la realtà*, cit., pp. 360-61.

sua relazione personale con la moglie, non più sul ritorno e sulla vendetta. Come si evince dall'organizzazione del romanzo, gli ultimi nove libri del poema omerico sono trattati come un fatto esclusivamente privato, un arrovellamento della coscienza che è tuttavia priva della progettualità presente in *Fantasmî romani*, dove Giano scrive un romanzo sul suo matrimonio che sa di consegnare ad altrui lettura.<sup>128</sup>

L'Ulisse malerbiano, lungi dall'essere ispirato dal suo omonimo dantesco che pecca a causa della sua *hybris*, incarna l'uomo nietzschiano rimasto solo con se stesso in un mondo abbandonato dagli dèi. Per questo egli non può che confessarsi e a differenza che nel poema omerico. Nel romanzo egli è costantemente assalito da domande esistenziali. Nel poema, invece, Odisseo non mostra atteggiamenti interrogative, perché di fatto non è mai solo: al suo fianco vi è sempre la dea Atena che lo guida o gli suggerisce cosa fare ed Ulisse dialoga con la sua protettrice, come intimamente farà Agostino con il suo dio cristiano. Nel romanzo malerbiano, invece, gli dèi assenti, lo vediamo parlare con se stesso e le domande si susseguono proporzionalmente al suo sforzo di ricostruire una relazione con il mondo circostante.

Ulisse è l'emblema dell'uomo moderno pervaso dal dubbio e dall'incertezza dei suoi sentimenti e dei sentimenti altrui nei suoi confronti. Egli teme di essere stato dimenticato e sostituito non nell'amministrazione

---

<sup>128</sup> «Siccome quasi sempre il quaderno lo lascio in casa dove non tengo mai niente sottochiave, sono sicuro che queste due iniziali e la mia terribile calligrafia saranno sufficienti a scoraggiare Clarissa» (FR, 49). In realtà Giano scrive anche in quanto sa che la moglie leggerà il suo diario. Una strategia cervelotica che contribuisce per un po' alla manutenzione del loro matrimonio. Qui di seguito un ulteriore passaggio che conferma quanto detto poc'anzi: «Mi sono accorto che Clarissa ha messo le mani sul mio quaderno. Quindi avrà scoperto che sto scrivendo un romanzo e non un trattato sulla Decostruzione Urbanistica come volevano farle credere quelle due iniziali sulla copertina [...] resterà di pietra se un giorno il mio romanzo verrà pubblicato, perché non posso fare a meno di coinvolgere nel mio racconto lei e quel porco di Zandel» (FR, 97).

dell'isola, ma nel cuore della moglie e del figlio.<sup>129</sup> L'eroe ha portato con sé dalla sue peregrinazioni un linguaggio codificato e una vicenda personale legata all'azione e alle imprese belliche, all'astuzia e al destino disegnato per lui dagli dèi. Tale linguaggio però gli risulta inutile al fine di ristabilire un contatto con la moglie e permane foriero di timori e angosce. Anche la sua terra gli sembra muta, abbandonata dalle divinità.

Malerba elimina dal racconto non solo i dialoghi tra gli dèi esistenti nel poema omerico, come quello tra Zeus e Poseidone che conclude il viaggio con il quale i Feaci riportano Ulisse sulla spiaggia di Itaca, ma anche i dialoghi tra gli dèi e gli eroi: per esempio Atena che appare ad Ulisse sulla spiaggia e poi nella spelonca di Eumeo o che parla a Telemaco a Sparta. Non si tratta di una pura e semplice opera di sottrazione dovuta all'economia del racconto, al contrario tale assenza è legata alla coerenza interna del testo: gli dèi sono appannaggio di un mondo eroico, mentre il romanzo ha come protagonista l'uomo. Nel cassare il lungo dialogo tra Atena e Ulisse, l'elemento eroico è annullato a favore della rappresentazione della solitudine di un uomo al suo ritorno in patria.

Nell'*Odissea*, per esempio, è Atena a rendere Odisseo irriconoscibile e a impedirgli a sua volta di riconoscere la propria terra. Al contrario nel romanzo il mascheramento è attribuito alla sola volontà di Ulisse<sup>130</sup> secondo il preciso atteggiamento finzionale rilevato già in altre occasioni, espediente peraltro coerente con la tradizione odissica dell'eroe bugiardo. Ulisse si compiace della

---

<sup>129</sup> «Sono partito come il re di Itaca e mi accingo a ritornare nella mia casa nascosto sotto gli stracci di mendicante [...] che mi consentiranno una ispezione segreta, e perciò veritiera, su quanto è avvenuto durante la mia assenza. Se è vero, come ho sentito, che la mia casa è piena di pretendenti che insidiano Penelope e vogliono prendere il mio posto nel regno e nel letto coniugale. Come si comporta Penelope con questi pretendenti» (*IS*, 10); «Ho fatto molte domande a Eumeo, che spesso si reca alla reggia per portare ai Proci gli animali da macellare per il loro banchetti. Ha visto Penelope in loro compagnia? A chi di questi manifesta le loro simpatie? “Non è possibile” gli ho detto “che una donna bella e giovane come Penelope sia riuscita a tenerli a bada senza nulla concedere. Chi fra tutti i Proci ti è parso che sia il favorito?”» (*IS*, 18).

<sup>130</sup> Egli azzarda più volte comportamenti e discorsi che ne mettono in pericolo l'identità ma che gli consentono anche di testare la buona riuscita del suo travestimento prima del suo ingresso nella reggia: la lotta con il mendicante Iro, i commenti sull'aspetto di Penelope o sul ritorno di Ulisse dall'isola dei Feaci, la prova dell'arco con cui egli colpisce al volo un'anatra.

sua bravura nel dissimulare la vecchiaia e il suo essere mendico.<sup>131</sup> Anche Francesco Muzzioli non ha mancato di rilevare tale peculiarità commentando in più occasioni che «l'imitazione non è chiamata [...] a ripetere i tratti esteriori con lo scimmiettamento mimetico, ma a conformarsi all'interiorità dell'altro».<sup>132</sup> Se ne desume che il destino dell'eroe non è più nelle mani degli dèi,<sup>133</sup> ma dell'uomo stesso. Perfino l'originaria proposta della dea di annientare i Proci nella reggia, diventa nel romanzo una idea partorita dalla mente di Ulisse: «La mia idea sarebbe piuttosto quella di introdurmi nella reggia come mendicante, assistere alle contese dei Proci per poi intervenire con le armi nel momento della loro maggiore debolezza» (*IS*, 18). Allo stesso modo si assiste più volte al lamento di Penelope che invoca l'intervento degli dei che sente averla abbandonata.

Malerba immette così nel mito il divenire: all'immutabilità dell'eroe e dell'eroina contrappone un uomo e una donna che mostrano i segni dell'età e le loro fragilità, nonostante Ulisse descriva la moglie come «bella e giovane». Come nota puntualmente Margherita Mesirca nel saggio già citato, il riconoscimento, momento cruciale dell'*Odissea* e nucleo attorno a cui ruota la narrazione malerbiana, diventa «un riconoscimento in cui la memoria non basta più: a essere messo in scena, cioè, non è il riconoscimento dell'identico, ma il riconoscimento di ciò che nel tempo cambia, e che deve essere riconosciuto per ciò che è diventato, non solo per ciò che è stato».<sup>134</sup> L'incontro tra i due è fallimentare, almeno fino alla strage dei Proci, non perché Penelope, che ha subito riconosciuto Ulisse, finga di non sapere chi sia

<sup>131</sup> «Mi sforzo di camminare curvo reggendomi a un bastone [...] forse perfettamente travestito, se Eumeo non mi ha riconosciuto [...] meglio così» (*IS*, 15).

<sup>132</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 125.

<sup>133</sup> «Odisseo sono io! Sono io l'uomo colpito/da tante sciagure, che ha vagato per il mondo,/e che oggi, ecco, dopo vent'anni, torna in patria!/Certo, quest'è un'operazione di Atenia, dea/adorabile! è lei che mi rende tale, tale è la sua/volontà, e tale è il suo potere: un po' accattone/e un po' giovane uomo ricoperto d'abiti belli./Per gli dèi che tengono l'ampio cielo, è facile/cosa esaltare un uomo mortale, o annichilirlo», Omero, *Odissea*, trad. it. Emilio Villa, Roma, DeriveApprodi, 2005, p. 287. Prima edizione Parma, Guanda, 1964, seconda edizione riveduta, Milano, Feltrinelli, 1972. Tutte le citazioni dall'*Odissea*, quando non specificato altrimenti, fanno riferimento a tale traduzione e da ora in poi saranno contrassegnate dalla sigla *OD* in corsivo, seguita dal numero di pagina e tra parentesi tonde.

<sup>134</sup> Margherita Mesirca, *Lo sguardo di Penelope: anamorfofi del mito in Itaca per sempre*, cit., pp. 135-142.

per punirlo, ma perché nonostante il riconoscimento, ella non è in grado di ritrovare in costui l'uomo che aveva sposato e lasciato partire per la guerra di Troia. Il tempo degli eroi è infatti definitivamente tramontato anche perché "l'eroe" esisteva solo nell'immaginazione di Penelope e nelle storie degli aedi. Allo stesso modo Penelope non esiste che nell'immaginazione di Ulisse.<sup>135</sup>

Ulisse, colui che piange, le sembra estraneo e le appare come un individuo nuovo con il quale ha difficoltà a stabilire un contatto. Per farlo le è necessaria l'unica arte che conosce: la tessitura, cioè l'arte di intrecciare le parole tra loro che ella condivide con il marito «mentitore sublime [e] abile tessitore di inganni» (*IS*, 17).

Non è un caso che, dopo l'eliminazione degli usurpatori, Ulisse si presenti alla regina con indosso gli stracci del mendicante con i quali è entrato il primo giorno nella reggia.<sup>136</sup> Una sorta di *Narrenkleid* che contraddistingue il suo ritorno a Itaca non come un *nostos*, un approdo al porto sicuro, ma come l'inizio di una *Bildung* intima e privata di cui solo il lettore è messo a parte. È solo al termine della sua formazione, di uomo e marito, che Ulisse potrà indossare pubblicamente le vesti principesche. Infine, attraverso il cambio d'abito e il recupero dei vestiti di un tempo, il soggetto è simbolicamente ricondotto alla propria "infanzia". Si tratta di un procedimento di tipo metonimico che, per tramite del vestiario, concede ad Ulisse di viaggiare a ritroso nel tempo e recuperare il momento originario, ma rimosso, in cui si è formato l'Io matrimoniale. La dissezione degli anni precedenti la partenza gli permette infatti di prepararsi a instaurare una nuova relazione con l'*altro*. Ulisse riceverà come simbolo della sua rinascita «abiti dignitosi» acquistando una identità credibile.

Penelope stessa invece che rallegrarsi per l'eliminazione dei proci, si chiede innanzitutto quale sia la differenza tra un eroe ed un brutto, tra

---

<sup>135</sup> «Ho parlato molte volte di lei con i miei compagni, ma parlavo di un'altra donna. Ho lasciato una giovane sposa morbida e premurosa e ho ritrovato una donna severa, piena di misteri, forse ancora più seducente di prima ma diversa, molto diversa» (*IS*, 78).

<sup>136</sup> «Ho voluto presentarmi a Penelope indossando ancora questi stracci di vagabondo con i quali mi sono introdotto nella mia casa e ho impugnato l'arco della vendetta» (*IS*, 129).



l'eroismo e l'esaltazione della violenza. Nel sangue e nelle armi ella vede degli uomini che hanno perso, e non conquistato, la virtù dell'eroismo in quanto hanno disimparato il dono della *pietas* e dimenticato la dignità che li rendeva superiori ai loro nemici.<sup>137</sup> Il ritratto di Ulisse che ne esce è quello di un comune mortale. Anche sul piano semantico si riscontra una predilezione per l'impiego di *verba sentiendi*, mentre nell'*epos* si rileva una maggior presenza di *verba dicendi*. Il linguaggio malerbiano si fa portavoce dunque del sentire del personaggio introducendo un elemento di soggettività e una dimensione psicologica appartenenti al modo di vivere le emozioni tipico della modernità: pensare, immaginare, ricordare, sentire, credere, stupirsi, aspettarsi, temere,<sup>138</sup> ecc. Nel passaggio alla scrittura romanzesca, il racconto perde la sua capacità di rappresentare un sapere e un sentire collettivi, ma scava nell'animo del singolo individuo in quanto considerato unico depositario dell'esperienza. L'Ulisse malerbiano «non desidera essere un mito [...] ma un semplice *idiotes*, un privato, un individuo. Potenzialmente, tipologicamente, è già l'*everyman*, l'ognuno, il Leopold Bloom del futuro; in qualche modo il prototipo dell'anti-mito».<sup>139</sup>

Lo studioso Pietro Pucci peraltro sottolinea che il lato patetico e assurdo del personaggio non è un semplice abbassamento del personaggio come potrebbe sembrare ripensando alle parole di Ian Watt, ma una necessità insita nel gusto malerbiano di sostituire il rassicurante con l'inquietante. Egli fa

---

<sup>137</sup> «È la prima volta che assisto alla uccisione di un uomo. Sono rimasta a lungo con un gran vuoto nella mente, senza pensieri e senza sentimenti. Avrei voluto piangere ma i miei occhi erano aridi come la cenere [...] Ho inteso parlare della guerre come di imprese eroiche, e si celebrano le gesta gloriose dei guerrieri che si distinguono per il loro coraggio, ma quale offesa all'umanità, quale orrore contro natura tutto questo sangue. Che cos'è l'eroismo se non l'esaltazione della violenza? [...] Io so che gli uomini in guerra sono crudeli e quando nominiamo un eroe da tutti temuto e ammirato, intendiamo un uomo senza pietà che toglie la vita ad altri uomini facendo schizzare il loro sangue da ogni parte. Questo è eroe? E Ulisse è forse diverso dagli altri? [...] Questo è l'eroe che ha occupato i miei pensieri per venti lunghi anni?» (*IS*, 115-18).

<sup>138</sup> Alcuni esempi possono agevolare la comprensione: «la patria che *ho sognato* per nove lunghi anni di guerra e per altri dieci anni di viaggio fra pericoli e avventure di ogni sorta. Negli anni della lontananza e del pericolo *ho immaginato* verde e fiorita come un giardino la mia isola pietrosa» (*IS*, 9); «*Dovrei rallegrarmi* di avere trovato Penelope così sicura di sé, così altera. E invece ne *soffro* e mille dubbi *mi tormentano*» (*IS*, 53); «Ogni tanto mi dimentico di essere Ulisse e *mi sento* anch'io un estraneo in questa casa, vicino a questa donna. Ma il pensiero fisso di Antinoo *non mi dà pace*» (*IS*, 78). Corsivi miei.

<sup>139</sup> Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 38.

vivere ad Ulisse e Penelope «una sconvolgente esperienza contraria. Ed è proprio in questo capovolgimento che il patetico Ulisse [...] diventa [...] ridicolo eroe moderno, non perché teme che la moglie lo inganni [...] ma perché in questa trasformazione dell'eroe classico egli diventa emblema di una perdita e di una nostalgia che marcano la nostra cultura».<sup>140</sup>

L'intervento dell'autore sui personaggi si ripercuote sull'intreccio e ha conseguenze sull'azione. Non essendo più nelle mani delle divinità gli esseri umani diventano i veri artefici del proprio destino e devono gestire la carica emotiva e gli effetti che ogni loro parola e azione producono. Fatto nuovo è che l'attenzione si rivolga alla rappresentazione della scena matrimoniale e alla complessità della sua articolazione rispetto al racconto classico. Innanzitutto, è da notare il mutamento radicale della sostanza del matrimonio. Precedentemente, infatti, ogni silenzio, menzogna, travestimento od omissione erano necessari e quindi giustificati da una volontà superiore esterna ai personaggi. Anche le loro parole erano suggerite dall'incontro con gli dèi.

Nel poema omerico gli eroi e le eroine agiscono e accettano il fato come un dato indiscutibile e ciò spiegherebbe in parte anche la staticità della figura penelopea metafora dell'amore fedele e dell'attesa. Nell'*Odissea*, ella è una figura granitica che, come il marito, non si pone domande eccettuate quelle consentite dall'intreccio e quelle funzionali allo sviluppo degli eventi. Al contrario, la desacralizzazione della vicenda e il declassamento del personaggio da eroe a uomo aprono la possibilità per Penelope di acquistare a sua volta spessore e autonomia.

È pur vero che la sua vivacità rimane espressa all'interno di uno spazio intimo, coerentemente con la limitata libertà della donna nel mondo

---

<sup>140</sup> Pietro Pucci, *La scrittura di Ulisse*, in «L'illuminista», cit., p. 243.

classico,<sup>141</sup> tuttavia nel romanzo di Malerba, l'assenza del coniuge, che è per certo un momento doloroso nella vita della coppia, rappresenta anche il momento di riscatto della figura muliebre che non solo ha la possibilità di dimostrare per la prima volta nella sua vita, ma ha anche il dovere giuridico, di essere degna sostituta dell'assente.

In più, l'espedito del monologo esteriore permette a Malerba di spostare il punto di vista all'interno del personaggio permettendogli di mettersi a nudo senza dover ricorrere all'intervento di un tutore o della divinità. Non solo, ma l'*escamotage*, che ricalca il modello di una confessione intima, enfatizza la natura privata della relazione coniugale e della dimensione parimenti privata dell'individuo malerbiano che proietta al di fuori di sé le proprie sofferenze. Egli tuttavia le misura su una scala di riferimento divenuta inadeguata e che per questa ragione amplia il senso di vuoto che lo attanaglia.

Ulisse, per esempio, calcola la sofferenza di Penelope sulla base del suo aspetto fisico, giungendo a conclusioni che contraddicono, agli occhi del lettore, l'esperienza interiore della donna. Ancora una volta Pietro Pucci offre una originale chiave di lettura della crisi tra i due:

in Malerba il momento favoloso – per esempio, che Odisseo non s'accorga che Penelope l'ha riconosciuto – distrugge l'integrità semantica dei segni, delle parole, dei marchi sul corpo e lascia il personaggio interdetto, incapace di riconoscersi. Malerba traveste il travestimento di Ulisse rendendolo ovvio agli occhi di Penelope, e traveste il riconoscimento che Penelope fa di Ulisse rendendolo incompreso da Ulisse. Gli incontri di Ulisse

---

<sup>141</sup> La figura di Penelope ricalca il modello classico della moglie greca. Come descrive chiaramente Claude Calame nel suo saggio *Eros inventore e organizzatore della società greca antica*, in *L'amore nell'età classica*, trad. it. Elena Franchetti, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. IX-XL, la donna non ha alcuna autonomia giuridica ed è percepita come un fanciullo o un orfano che ha bisogno di una tutela. È dunque il matrimonio il momento che sancisce l'ingresso della fanciulla nell'età adulta. È lei quindi a compiere un mutamento di condizione, passando dalla giurisdizione del padre a quella dello sposo. Anche i saggi di Jean-Pierre Vernant, *Il matrimonio nella Grecia arcaica* (1981) e di Robert Flacelière, *Amore e matrimonio* (1960) entrambi contenuti nel volume appena citato rispettivamente alla pagine 21-39 e 22-59 danno modo allo studioso di comprendere la difficoltà di immaginare l'esistenza tra gli sposi di una reale comunanza e affetto basati sulla condivisione di spirito e sentimenti. Tale idea permane fino alla nascita del romanzo, almeno secondo quanto sostiene Tony Tanner nel suo articolato studio sull'adulterio. Il romanzo per l'appunto elegge come suoi protagonisti iniziali orfani, prostitute, avventurieri e fanciulle da marito, soggette a un controllo esterno in virtù del fatto che non possiedono la facoltà di intervenire direttamente nella tutela dei propri interessi.

con Penelope durante la preparazione della vendetta diventano per lui croci di angoscia e di perdita di sé [...] Ulisse non sa leggere, non capisce e rimane senza risorse.<sup>142</sup>

Ciò dà origine ad una serie di malintesi e di goffaggini che rendono Ulisse meno affascinante perché il suo limite sta proprio nel linguaggio e nella sua incapacità di *compatire* cioè di sentire insieme alla moglie. Si tratta di una differenza sostanziale che lo contrappone a Penelope che è invece consapevole del fatto che «che siano spose o madri, le donne non sono mai degne della confidenza [degli uomini]» (*IS*, 28). Tuttavia in quanto regina e in quanto donna, ella mostra una *dignitas* non comune nell'affrontare con coraggio le «troppe fatiche [...] ogni giorno senza l'aiuto di un uomo» (*IS*, 29). Penelope infatti è colei che ha versato vent'anni di lacrime e che ora, dopo essere stata estromessa dalla coppia a causa del travestimento di Ulisse, si è liberata del suo fantasma ed esercita il suo vero potere: quello della parola. Ora colui che piange e che mostra un segno tangibile di sofferenza è Ulisse.

Non siamo di fronte al pianto degli eroi omerici che avevano la virtù di soffrire senza rendersi ridicoli.<sup>143</sup> Questo Ulisse sembra molto più simile ad un

---

<sup>142</sup> Pietro Pucci, *La scrittura di Ulisse*, cit., p. 243.

<sup>143</sup> Nei poemi omerici, vi sono molti eroi piangenti. Il più celebre è forse Achille. Lungi dall'essere deriso, come era successo quando s'era travestito da fanciulla per non partire per Troia, Achille vede la propria fama accresciuta proprio grazie alla sua umanità. Onorando il vincolo sacro dell'amicizia, Achille piange in modo teatrale: si cosparge di cenere, si getta per terra, si strappa i capelli e urla di strazio, poi si lascia sopraffare dall'indolenza. Le lacrime gli consentono di superare eroicamente l'ostacolo più arduo: il lutto per una persona cara, ed il suo dolore è descritto in modo proporzionale alla grandezza dell'eroe. Malerba invece sembra preferirvi il modello più ecumenico dell'eroe platonico, un esemplare di uomo che non mostrasse le proprie fragilità e non manifestasse la propria emotività. Matteo Nucci in un suo saggio intitolato *Le lacrime degli eroi*, Torino, Einaudi, 2013, afferma che il coraggio dell'eroe che attraverso le lacrime è in grado di superare qualsiasi ostacolo ed anche la morte non è più appannaggio della generazione di Platone. Come si evince dalle parole della Penelope malerbiana, l'autodisciplina è la grande virtù dell'eroe moderno e colui che piange di fatto non è un uomo. Ecco perché qualche secolo dopo, Pericle in lacrime di fronte al suo popolo stremato dalla peste viene denigrato. A Malerba serve un modello di eroe che incarni la fermezza, un eroe nel quale il lettore contemporaneo si riconosca, per poi smontarne l'integrità e mostrare l'assenza di eroismo in un'epoca senza dèi. Non è che l'eroe platonico non pianga, è che di fronte al suo pubblico, il popolo che lo ha legittimato come eroe, egli è tale perché sa controllare le emozioni e sa trattenere le lacrime al momento opportuno. Malerba infatti parla sempre di "lacrime inopportune" e torrenziali, al contrario nel romanzo lacrimoso del Settecento le lacrime, elemento fondamentale nelle trame, sono sempre molto discrete perché, chiedendo di essere asciugate, portano con sé una forte carica erotica. Sul ruolo delle lacrime nel romanzo matrimoniale e amoroso si faccia riferimento ad Erich Auerbach, *La cena interrotta*, in *Mimesis*, trad. it. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1965, II, pp. 155-97 e al saggio di Fabio Danelon, *La moglie nel sacco*, in *Né domani né mai*, cit., pp. 70-71 in cui l'autore dà ulteriori riferimenti bibliografici.

personaggio romantico<sup>144</sup> e il suo pianto è troppo frequente per non essere considerato anche una forma di seduzione nei confronti del lettore e della moglie che gli si è mostrata così dura. Raramente, e comunque sempre quando è solo, le lacrime di Ulisse sono commoventi e sincere. Alla presenza di se stesso e di nessun altro, egli appare come uomo maturo. Al contrario, in presenza d'altri – se si eccettua Penelope – egli si guarda bene dal mostrarsi in lacrime per non scalfire la sua fama di eroe:

Ancora una volta, mentre pronunciavo queste parole, non sono riuscito a trattenere le lacrime inopportune che cominciarono a scendere lungo le mie guance.

«Ecco la prova che questo vagabondo non è Ulisse» ha esclamato Penelope rivolgendosi a Telemaco. «Ulisse era un cuore forte e non ho mai visto una lacrima scendere dai suoi occhi nemmeno quando mi salutava prima di salire sulla nave diretto a Troia insieme agli altri Achei. Le lacrime non si addicono ad Ulisse, che non ho visto piangere mai negli anni del nostro matrimonio né per gioia né per dolore. Un uomo che piange senza vergogna davanti a una donna non può essere Ulisse» [...]

Lo sapevo che queste lacrime improvvise e inopportune avrebbero finito per compromettere la mia reputazione. Le lacrime non si addicono ad Ulisse, ha detto Penelope, e come potrei darle torto? Sono stato tradito da questa debolezza che mi inquieta da quando sono sbarcato nella mia isola. E così, dopo avere fatto strage dei Proci, dopo tutte le pene e i rischi di questa impresa, eccomi qua, sconfitto dalle mie lacrime. (*IS*, 131-32)

A ben vedere l'esclamazione di Penelope non è rivolta a Telemaco, bensì in maniera indiretta ad Ulisse. Tratteggiandone il carattere, Penelope lo ammonisce per la sua finzione e minaccia di non riconoscerlo pubblicamente, confermando così che ella invece sa chi è.<sup>145</sup>

L'estraneità di Ulisse si traduce dunque in una estraneità anche rispetto al luogo. Mentre nell'*Odissea*, per esempio, Atena decide di diradare la nebbia per permettere a Ulisse scoraggiato di riprendere forza riconoscendo la sua

---

<sup>144</sup> È solitamente una giovinetta o una donna di bell'aspetto che viene ritratta piangendo. Le lacrime sono spesso un segno di bontà d'animo, onestà e amore sincero. Anche un giovinetto, come il cavaliere des Grieux o Wilhelm Meister o Werther, può sciogliersi in lacrime, ma per la sua immaturità e incapacità di controllare i moti dell'animo.

<sup>145</sup> Ciò conferma ancora una volta l'inadeguatezza del linguaggio ulissiaco e la sua difficoltà a instaurare un dialogo costruttivo con il mondo "altro" che Itaca rappresenta per lui.

isola, nel romanzo di Luigi Malerba è mantenuto un netto distacco. L'ambiente florido e boscoso dell'Itaca omerica è sostituito da un ambiente arido e inospitale che sottolinea l'alterità di Ulisse fin dalle prime pagine e che caratterizza il nodo attorno a cui si articola il romanzo: cioè l'accettazione dell'estraneo e la sua legittimazione come membro della coppia, della famiglia e della comunità.

Nel romanzo di Malerba, infatti, la donna-moglie sembra quasi esclusa dalla relazione d'amore e sembra rivolgersi direttamente al luogo, in quanto sintesi della scrittura romanzesca. Infatti, la stessa formula dichiarativa "per sempre" contenuta nel titolo del romanzo<sup>146</sup> esprime chiaramente la relazione del soggetto con l'oggetto amoroso, suggerendo una interpretazione spaziale del matrimonio, prima ancora che riconoscerlo come il luogo in cui si esplica la relazione d'amore tra due soggetti. Nonostante le apparenze, tale formula non sembra ricalcare quella della celebrazione del matrimonio, anche quando nel testo, ad agnizione avvenuta, il ricongiungimento dei coniugi è descritto come un «secondo matrimonio» (*IS*, 173). Al contrario, anche in questo frangente lo scrittore emiliano non rinuncia alla consueta ironia: nel perdurare dell'assenza di Ulisse, anche quando egli effettivamente è ritornato, non è difficile pensare che "per sempre" sia una generalizzazione per un tempo dilatato sì, ma menzognero. Al contrario del consorte, infatti, Penelope è condannata alla fedeltà e all'attesa, non tanto da una predisposizione eroica del suo personaggio, quanto dalla sacralità del vincolo matrimoniale. In fondo la garanzia che Ulisse rimarrà ad Itaca per sempre è legata non solo al vaticinio di Tiresia, ma anche al contributo muliebre.

---

<sup>146</sup> Richard Brütting, *Tempo e narrazione: riflessioni intorno a Itaca per sempre di Luigi Malerba*, in *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila* (Atti del XVII Congresso AIPI), Ascoli Piceno, 22-26 ago. 2006, vol. III, pp. 244-45. L'interpretazione di Brütting sul titolo del romanzo è interessante perché fa riferimento al contesto idiomatico nel quale si usa la formula "per sempre" con il significato di "per l'eternità" o "definitivamente". Tale connotazione aggiunta al toponomastico dell'isola non contraddice quanto appena affermato rispetto al valore del *mythos*, lo studioso tedesco si concentra però sull'etimologia dell'espressione fraseologica moderna, come calco del greco εἰς αἰ. Alla sua base infatti vi è la radice αἰ «che si ritrova non solo nelle parole lat. *aevum*, *aevitas* > *aetas*, *aeternus*, ecc. come pure nelle parole corrispondenti delle lingue neolatine, ma anche nelle parole tedesche *Ehe* < *ê*, *êve* (matrimonio) ed *ewig* (eterno)».

Se ogni verità è anche menzogna, ma il concetto di realtà corrisponde a ciò in cui noi crediamo che essa consista, è evidente che per Ulisse credere al fatto che egli stesso desideri rimanere «per sempre» è sufficiente a garantire la veridicità dell'affermazione. Ciò conferma ancora una volta che la negazione dell'intreccio o del personaggio, come già nel *Serpente*, non ha intenzioni minacciose nei confronti del romanzo, ma attraverso siffatti procedimenti Malerba smitizza il narratore, uomo comune e non più inoppugnabile eroe.

#### **4. Il discorso romanzesco.**

##### **4.1. Il discorso binario come principio di conservazione, necessità e reciprocità.**

In *Materialità dell'immaginazione*, Francesco Muzzioli dedica una sezione del libro all'analisi degli stilemi tipici della scrittura malerbiana e individua *in primis* una natura duplice interna alla struttura della frase e poi una modalità dubitativa che trasforma il racconto in una raccolta di punti interrogativi che sono dei veri e propri problemi inerenti l'intreccio, il personaggio o il narratore.

Così, anche in *Itaca per sempre*, si intuisce fin da subito la problematicità dei personaggi. Il racconto si apre con una serie di domande che riguardano tutti gli aspetti del romanzo: il tempo, lo spazio, la storia, l'identità del

narratore e le sue motivazioni.<sup>147</sup> In tal modo il senso del racconto è sempre dislocato nell'allusione o nella sovrabbondanza del discorso, ma implica un coinvolgimento del lettore e, all'interno della narrazione, di altri personaggi che fungono da contrappeso. Come sottolinea il critico romano, il lettore constata che vi è una debolezza intrinseca nella voce del narratore perché essa è fatta di «reticenze del *tergiversare*: dilungarsi, parlar d'altro, fare digressioni [che] configurano un discorso in cui non è importante ciò che dice, ma l'astenersi da ciò che si vuol dire»,<sup>148</sup> come quando Ulisse, interrogato da Penelope, racconta la sua storia e le vicende che lo hanno portato a Itaca.<sup>149</sup> Egli non solo tergiversa, ma svia dall'argomento ogni volta che le domande della regina si fanno insidiose. Quando Penelope gli chiede se abbia avuto avventure con altre donne, Ulisse parla con il lettore alludendo ad una versione della vicenda diversa da quella che ha fornito alla moglie («Una ben strana domanda, alla quale ho risposto che...»). Egli infatti prima si sorprende della domanda e poi calcola il rischio di dire il vero nella prospettiva del suo futuro disvelamento e della possibilità di ricongiungersi con la moglie.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Tempo: «Venti anni buttati al vento? Venti anni senza memoria?» (*IS*, 10); spazio: «Da dove viene il sale dell'acqua marina? Da dove vengono questi sassi rossi e spugnosi che abbondano qui in riva al mare? E allora, dove mi trovo? Mi hanno sbarcato sulla costa di Itaca i marinai feaci, o dove?» (*IS*, 8), «Ancora non so se questa terra è la mia Itaca o un isolotto sperduto [...] Mi guardo intorno e ancora non so se questa è la mia patria» (*IS*, 9); identità del narratore: «Ma non sono sincero quando mi dipingo come lunghi gli anni dell'assedio di Troia perché quelli sono stati gli anni più veloci che ho mai attraversato. Anni tribolati e felici» (*IS*, 9); scopo: «Perché temo ora di avere perduto lo scopo del mio travagliato ritorno?» (*IS*, 11-12); intreccio: «Chissà se qualcuno raccoglierà le testimonianze dei reduci sulle imprese di Achille, di Ettore troiano e Agamennone miceneo» (*IS*, 10), «Tante cose sono successe a me in questi venti anni, ma quante altre cose saranno successe a Itaca durante la mia assenza?» (*IS*, 11), «Ma la memoria è fallace e la storia è bugiarda perché gli uomini vogliono ricordare e ascoltare le favole e non la crudele e stupida realtà» (*IS*, 10-11), «Ma se dimentico il pretesto che ha dato origine alla più stupida guerra del mondo, vorrei anch'io che restassero scritti nelle tavole della memoria, per le generazioni che verranno, eventi che non si potranno mai più ripetere e che già appartengono all'antichità» (*IS*, 10).

<sup>148</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 114.

<sup>149</sup> «Penelope mi ha ascoltato interrompendomi di tanto in tanto per conoscere altri particolari delle mie avventure, perfino che cosa mi facevano mangiare i pirati fenici e se in questi viaggi avessi avuto avventure femminili. Una ben strana domanda, alla quale ho risposto che [...] avevo lasciato Creta, partendo per i miei viaggi avventurosi, un figlio in fasce e una donna che mi amava, mai più rivista, e alla quale non osavo presentarmi dopo venti anni, ormai vecchio e ridotto all'accattonaggio» (*IS*, 54).

<sup>150</sup> Ma è anche il caso della collana di lapislazzuli indossata da Penelope, di cui la donna non rivela la provenienza: «Penelope mi ha ringraziato con un sorriso, ma quando le ho domandato se per caso ad Itaca ci fossero cave di lapislazzuli si è guardata bene dal dirmi da dove veniva quella collana» (*IS*, 77).



La forma antieconomica del discorso malerbiano, movimento a spirale nei primi romanzi e ad anelli incatenati tra loro nei due romanzi oggetto del presente capitolo, riduce al minimo la trama riempiendo con il linguaggio il vuoto creatosi dall'assenza del protagonista. L'assente è evocato nel linguaggio perché nella voce e nella memoria permanga la sua presenza. Tale relazione si traduce in una struttura binaria del discorso che accosta alternandoli i pensieri dei due personaggi e al contempo li duplica come se la versione dell'uno e dell'altro non fosse in sé sufficiente, ma avesse bisogno di una integrazione. Lo stesso avviene in *Fantasmî romani*, dove il discorso duplicato si arricchisce dell'impiego del motto di spirito.

Se da un lato l'isolamento rappresentativo della coppia consente di osservare più da vicino le dinamiche del linguaggio matrimoniale, dall'altro allude ad una particolare concezione del matrimonio, peraltro condivisa nella vita privata dallo scrittore emiliano, che nella cultura tedesca è espressa con il termine *Zweisamkeit*. Tale parola intraducibile descrive la ricercata solitudine e l'unicità della coppia intesa come nucleo autonomo e autosufficiente rispetto al resto della società. È la coppia in quanto tale a permettere l'affermazione dell'identità del singolo componente, non ad annullarla. Anzi, a ben vedere, sembrerebbe che in entrambi i romanzi malerbiani il principio sotteso al matrimonio sia riconducibile ad una visione di necessità e reciprocità secondo la quale l'uno è necessario all'altro per potersi rivelare quale soggetto maturo e che al lettore contemporaneo fa riecheggiare il pensiero di Simone De Beauvoir. La filosofa francese sottolinea che la divisione dei sessi ha fondamenti biologici e non rappresenta un momento della storia dell'umanità, per questa ragione, nell'unione, l'uomo e la donna condividono un originario «*mitsein*» che segna la coppia come un'unità fondamentale attraverso cui l'elemento maschile e femminile si rispecchiano reciprocamente l'uno nell'altro. Ecco che da un punto di vista prettamente teoretico verrebbe a definirsi anche il principio alla base del matrimonio.

Nella traslazione romanzesca si osserva che Penelope concorre alla ricostruzione della memoria perduta da parte di entrambi e contribuisce attivamente alla narrazione. Il duetto tra le voci narranti afferma non solo il ruolo di Penelope come personaggio, ma anche quello di co-narratrice. Ciò comporta una riconsiderazione della vicenda rielaborata dal singolo in termini duali: l'esperienza della solitudine diventa in definitiva l'esperienza della coppia. Penelope e Ulisse sono collocati sullo stesso piano sia dal punto di vista del racconto, sia sul piano dell'attesa. Entrambi sono accomunati dagli stessi tratti del carattere: astuzia e prudenza, ed entrambi sono perfetti amministratori il potere. Ad entrambi è affidato il compito di completare la ricostruzione della memoria condivisa. Mentre portano il proprio vissuto, aiutano l'altro a scavare dentro di sé e a ritrovare una legittima collocazione nel presente della coppia.

È grazie all'esclusione della donna dal segreto che Ulisse ha invece condiviso con il figlio che Penelope cambia strategia. Solo a questo punto anche la rielaborazione dell'esperienza da parte della donna fa suo il discorso dell'*altro*. Si crea dunque una rete di richiami e rimandi sintattici e semantici che danno vita ad una vera e propria relazione, non ad una giustapposizione. Il linguaggio di Ulisse comprende quello di Penelope e viceversa, in una sorta di meccanismo che richiama quello della commedia ginzburgiana *Ti ho sposato per allegria*.

Tuttavia se prima del 1997 l'elemento dialogico è ancora latente, con l'esperienza di *Itaca per sempre* e vent'anni dopo con *Fantasma romani* Malerba riflette apertamente sulla coesistenza di mondi possibili della struttura della coppia matrimoniale. Ne deriva dunque una rappresentazione duplice che si interseca dando forma alla trama del matrimonio stesso.

#### 4.1.1. La rappresentazione aporetica della scena coniugale: la riconciliazione della presenza-assenza dell'amato *nell'hic et nunc* della scrittura romanzesca.

La natura dialettica della relazione matrimoniale, come è declinata dall'autore, si distingue rispetto alle consuetudini che nel matrimonio vedono il coronamento istituzionalizzato dell'ideale amoroso.<sup>151</sup> Ne è un esempio il racconto *Bakark*, pubblicato prima sulla rivista «Linus» e poi riunito nella raccolta *Dopo il pescecane*, in cui il protagonista scopre che ad usare troppo la parola amore si ingrassa fino a morire. Egli quindi studia una cura che consiste nell'eliminare progressivamente l'uso improprio di tale parola, allo scopo di non svuotarla completamente del suo significato.

Tuttavia le convinzioni malerbiane sull'amore non contraddicono la teoria freudiana secondo la quale la relazione amorosa è espressione di un desiderio irrealizzato e irrealizzabile. Per questa sua natura, la relazione amorosa non può che esprimersi nella forma di una relazione di tipo fantasmatico. Tradizionalmente tale relazione giungeva a compimento solo per intermediazione (dio, gruppo sacrale o fusione sessuale) e, come si evince dallo studio derougemontiano sull'amore in Occidente, avveniva per lo più al di fuori del matrimonio.

Luigi Malerba, invece, individua anche nel legame coniugale un tipo di struttura aporetica riconducibile alla dialettica presenza-assenza. In tal modo egli attribuisce al matrimonio una connotazione che non corrisponde ad un ideale di felicità e di affermazione sociale, quanto piuttosto ad un percorso verso la conoscenza che ha un esito solo attraverso la narrazione. A ben vedere, il desiderio nasce principalmente come desiderio di conoscenza e si traduce, almeno secondo la lezione lacaniana, in una domanda riguardante l'identità del soggetto all'interno del linguaggio. Tale richiesta si produce dalla

---

<sup>151</sup> Anche nel *Protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, p. 136, Luigi Malerba ironizza sul tema: «Io mi consumavo d'amore come una candela. Chi ha detto amore? [...] Una parola così da dove viene?».

necessità di far fronte ai propri bisogni: Ulisse si chiede ripetutamente chi egli veramente sia, Penelope invoca maggiore considerazione ed esprime il bisogno di una soddisfazione anche sensuale. Per parte loro Giano e Clarissa, che sulle prime spostano l'interrogazione sull'identità della coppia, si ritrovano a fare i conti con la stessa identità linguistica di lei.

In *Itaca per sempre* Penelope si cala socraticamente nella dimensione del discepolo che per raggiungere la verità deve vivere l'esperienza della follia, quasi in una esperienza mistica *ante litteram*: «Nelle lunghe sere passate in solitudine [...] mi prende improvviso il desiderio di parlare di Ulisse, ma non so con chi. E allora pronuncio il suo nome per tutta la notte come una pazza. Ma non sono pazza, posso essere disperata ma non sono pazza. La pazzia è un lusso che non mi posso permettere» (*IS*, 43); «Parlo da sola come le persone fuori di senno o come una donna ubriaca, io che non bevo mai vino» (*IS*, 69). La preghiera cristiana è sostituita con la ripetizione del nome del consorte fino all'annichilimento o alla pacificazione dell'animo simile a quello raggiunto nell'esperienza estatica.<sup>152</sup> Al contrario che per la donna, che *ex-vocis* richiama la presenza del marito, Malerba colloca Ulisse in una condizione di passività: egli possiede e porta con sé una conchiglia dalla quale ascolta la voce della moglie e ne sente la presenza. Per Ulisse Penelope è nella conchiglia ed averla dimenticata sulla nave significa che Penelope *non è*, cioè che è assente. La donna infatti è sempre e non si sottrae mai alla propria presenza ogni volta che Ulisse la porta all'orecchio, in un'eco kafkiana che rimanda al *Silenzio delle sirene* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1917). In quel racconto, lo scrittore praghese si chiedeva se le sirene, in fin dei conti, avessero mai cantato al passaggio della nave di Ulisse. Costui non sa se non le sente perché ha le orecchie turate di cera o invece perché non esistono. Il fatto che egli sia convinto della loro esistenza dà tuttavia alle sirene una consistenza ontologica. Come la voce di Penelope, la loro voce assume una potenza creativa fondante della realtà che di

---

<sup>152</sup> Per approfondimenti sul tema del misticismo femminile cristiano si rinvia al volume curato da Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, *Scrittrici mistiche italiane*, Genova-Milano, Marietti, 1988.

per sé non è contingente, ma emotiva in quanto frutto dell'attività della psiche. La forza della voce, che allude all'originaria natura orale del racconto, ha un fascino indubbio sull'autore parmense che vi attribuisce un'energia generativa simile a quella del *lògos* giovanneo.<sup>153</sup>

Nell'inscenare un discorso di tipo metonimico,<sup>154</sup> Malerba fin da principio mette in relazione l'evocato con colui che lo evoca in modo tale che i componenti della coppia, pur non dialogando direttamente tra loro producono una propria realtà, e nel conoscere se stessi, finiscono anche per ri-conoscere l'altro.

Il disordine di matrice fenomenologica, osservato nel *Serpente*, nel *Pianeta Azzurro* o anche in *Salto mortale*, che nell'esperimento della plurivocità spiegava la capacità della scienza di moltiplicare all'infinito la realtà, viene sostituito con un discorso narrativo più strutturato che corrisponde meglio alla dialettica su cui Malerba fonda il rapporto realtà-immaginario. Infatti, come aveva già sottolineato Francesco Muzzioli in un saggio pubblicato su «Belfagor» nel 1989, «l'immaginario deve essere accolto e dotato di pari diritti, proprio in quanto ha continui effetti concreti sulla realtà: non è un doppione supplementare, ma *fa parte* di essa».<sup>155</sup> L'immaginazione, infatti, modifica la realtà e le azioni di chi la sta vivendo, secondo un assunto già teorizzato da Jean-Paul Sartre<sup>156</sup> nel 1936 e che Margherita Heyer-Caput non manca di

---

<sup>153</sup> Non si tratta di una peculiarità di *Itaca per sempre*. Già nel *Serpente* la voce crea nell'esatto momento in cui si manifesta e alla voce del narratore è affidata la creazione del racconto.

<sup>154</sup> A tale proposito la studiosa walcottiana Valérie Bada, citata da Lisa Pike-Florindi nella sua tesi di dottorato nel 2008 intitolata *Penelope Speaks: Making the Mythic Specific in the Work of Five Contemporary Caribbean and Italian Writers – Lorna Goodison, Juana Rosa Pita, Derek Walcott, Silvana La Spina and Luigi Malerba*, rileva che la relazione aporetica è basata sul binomio attesa-ritorno e mostra da un punto di vista narrativo un possibile scioglimento della contraddizione. Secondo Bada, anche i nodi della tela che Penelope non ha ancora stretto sono rappresentativi della presenza-assenza di Ulisse. Attraverso una relazione di tipo metonimico i nodi della tela rinvierebbero a quelli nautici: il fare e disfare tali nodi ha un impatto sul ritorno di Ulisse perché lo differiscono continuamente, così come Penelope rinvia continuamente la conclusione della tela. In altro modo la ripresa della metafora della tessitura intesa come arte del racconto sostiene non solo la possibilità di narrare una storia altrimenti impossibile, ma sottolinea anche l'esistenza di un racconto di Penelope, quello privato delle sue stanze relativo alla sfera dell'emotività e degli affetti.

<sup>155</sup> Francesco Muzzioli, *Ritratti critici di contemporanei. Luigi Malerba*, in «Belfagor», nr. 5, 30 sett. 1989, p. 531.

<sup>156</sup> Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni* (1936), trad. it. Enzo Bottasso, Milano, Bompiani, 2007.

riportare all'attenzione in un recente saggio malerbiano apparso su «Avanguardia» quando scrive che

l'immaginazione coopera, da un lato, con la percezione, anticipando la nostra possibilità di azione nel reale, mentre dall'altro, proietta le sue "immagini" o "fantasmi" in una direzione tangenziale rispetto all'azione evenemenziale, divenendo così finzione, attività ludica e onirica. Cosicché l'immaginazione, per questa sua intrinseca ambiguità ontologica, contribuisce di volta in volta 'à étendre notre domination pratique sur le réel, ou à romper le attaches qui nous y reliant'<sup>157</sup>.

L'immaginazione passa dallo stato di percezione a quello di esperienza: di fatto l'immaginazione altera la realtà al punto che essa è percepita come "altra" da ciò che è. Essa non è dunque più descrivibile, ma frutto dell'arbitrarietà dei sensi («vedo, sento»)<sup>158</sup>. Infatti, secondo la lezione sartriana, l'oggetto percepito è esattamente l'oggetto che si vede e si osserva quando è sotto i nostri occhi, mentre l'atto immaginativo, che è un atto spontaneo e non il prodotto dell'osservazione delle cose, comporta il rivolgersi allo stesso oggetto mentre esso non c'è. La scrittura malerbiana pertanto si distingue nettamente dall'esperienza del Nouveau Roman la cui originalità scaturisce sì dallo sguardo, ma la descrizione della superficie delle cose che colpiscono l'occhio anziché dimostrarsi il principale strumento gnoseologico attraverso cui si intende dare ragione della realtà, si trasforma ben presto in uno sterile esercizio di stile.

Paradossalmente, da quando Ulisse può sentirne la voce vera, egli percepisce la moglie come più assente di quando la sentiva sussurrare nella conchiglia. È come se la *presenza* della donna avesse spazzato via l'*idea* di donna contenuta nella conchiglia. Pur nello stesso luogo, i due coniugi sono separati, alla maniera della scena adulterina rappresentata da Italo Svevo nella *Coscienza*

---

<sup>157</sup> Margherita Heyer-Caput, *Tra brevità e levitas. La profondità alla superficie dell'ultimo Malerba*, cit., p. 36.

<sup>158</sup> «Il fantasma di Ulisse [...] rende [i Proci] irritabili e rumorosi [...] Se chiudo gli occhi in qualunque momento della giornata vedo la sua nave che veleggia sulle onde del mare e non ho bisogno di molti pensieri per capire che si sta dirigendo verso Itaca. Talvolta sento il sibilo del vento e il fragore delle onde che si infrangono contro il nero scafo della nave e la voce di Ulisse che dà gli ordini ai marinai. Ma sono ormai troppi anni che questa immagine mi conforta e mi inquieta inutilmente. Il pensiero di Ulisse mi segue ovunque [...] Quando visito i frantoi dove si spremono le olive e si riempiono le anfore di olio verde e profumato, io sempre vedo Ulisse che mi accompagna come un'ombra» (*IS*, 42).

di Zeno. Svevo, esposto e affascinato dalle prime teorie freudiane, aveva colto uno degli aspetti più complessi della vita matrimoniale anche sul piano narrativo: l'essere nel matrimonio come adulteri – un ossimoro peraltro attorno al quale Malerba costruisce *Fantasmî romani*. Tuttavia, la distanza tra Zeno e Augusta non è reale, ma simbolicamente inscenata nel vecchio *cliché* del marito fedifrago che al contempo non vuole rinunciare alla stabilità e alle sicurezze che il matrimonio gli garantisce. Malerba al contrario preferisce ricreare il concetto di assenza con il monologo esteriore, cioè una voce non proferita, al contempo presente e assente, e raggiunge consistenza all'ipotesi, da noi formulata in occasione del travestimento, sull'aporia della presenza-assenza. Nella rappresentazione matrimoniale ciò si risolve infatti in una assoluta anonimata dell'uomo che è marito ma non può rivendicarlo.

Non dissimile è il procedimento narrative messo in atto da Böll in *E non disse nemmeno una parola*. Nel romanzo tedesco, Fred ha abbandonato il tetto familiare perché oppresso dalla miseria, in quello italiano Ulisse è rimasto lungamente lontano dalla patria e rimane nascosto. Si ripropone il *cliché* dell'uomo che si allontana di casa e impone la sua assenza, al contrario le mogli sono dipinte secondo il modello stereotipato della donna che non si allontana dal nido e che rimane in attesa del ritorno dell'amato. A partire da questi assunti Böll e Malerba discutono e costruiscono una personale idea della relazione coniugale che rifiuta la concezione del matrimonio come realizzazione di un precetto morale o garanzia di stabilità economica e sociale e si concentrano su un aspetto più personale nel quale si riflette la compartecipazione e la corresponsabilità del singolo al progetto comune.

Nei due romanzi in questione e in *Fantasmî romani* poi, il piano del *récit* e l'organizzazione del *discours* riflettono con chiarezza tale concezione. Le voci di Fred e Käthe, di Ulisse e Penelope, di Giano e Clarissa si alternano senza mai intersecarsi tra loro e inscenano tale relazione di presenza-assenza nella quale i soggetti del discorso amoroso sono alternativamente quelli dell'Io che ama nell'altro. A ben vedere però l'assenza non è una vera assenza, così come

la presenza non è mai un vera presenza. I romanzi analizzati, infatti, presentano coppie sposate che effettivamente si trovano nello stesso luogo: Fred e Käthe non vivono più insieme ma si frequentano regolarmente e sono informati rispettivamente delle vicende che riguardano l'altro; Ulisse e Penelope sono entrambi a Itaca nella reggia; Giano e Clarissa vivono nella stessa casa, pur avendo una propria vita indipendente fuori dalla mura domestiche. Tuttavia non riescono a comunicare tra loro verbalmente, non partecipano alla vita dell'altro e della famiglia, mentono o parlano per enigmi e *Witze*, narrano o scrivono narrazioni. Al contrario l'unica comunicazione che sembra funzionare è quella primitiva del rapporto tra corpi.

Come sintetizzare tale frattura, senza rinunciare alla forma matrimoniale? Ciò avviene sul piano del *récit* laddove il monologo del singolo coniuge include il discorso del proprio compagno rendendolo presente. Il vuoto creato dall'assenza produce cioè lo spazio per un discorso onnicomprensivo e, nel linguaggio che si articola in racconto, permette all'assente di esserci, secondo quanto sostiene Roland Barthes e cioè che «l'altro è assente come referente e presente come allocutore».<sup>159</sup> Infatti, in tutti i romanzi citati l'io monologante non parla all'altro, ma parla di sé includendo l'altro. L'intenzione sottostante sembra ricondotta alla capacità insita nella narrazione di sanare la frattura tra Io e altro: attraverso il discorso l'altro torna a sé. La forma romanzesca scelta da Böll e Malerba, pertanto, si offre alla riflessione di tipo estetico come il luogo in cui l'aporia della presenza-assenza anziché annichilire il racconto della scena matrimoniale, ne sposta il significato ponendolo su un altro livello di comprensione. La scrittura consente di materializzare l'assente in virtù del fatto che il linguaggio è in grado di

---

<sup>159</sup> Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), trad. it. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1979, p. 35.



attualizzare nel segno ciò che invece nella realtà rimane “laggiù”.<sup>160</sup> Ne è esempio *Fantasmî romani*, che mutua la forma dialogica del romanzo precedente ma sposta i termini del racconto dall’oralità alla scrittura e ne incarna l’epifania. Nel suo ultimo lavoro l’autore emiliano recupera l’espedito del diario conservato in un cassetto che viene trovato aperto o che può essere facilmente aperto: il diario che si rivela essere un romanzo è letto a insaputa del marito dalla moglie. Grazie a questo secondo sguardo che Clarissa conoscerà una personalità e una natura sua e del consorte che non le erano note prima, sperimentando direttamente che l’essere umano è creatura alla mercé del linguaggio.

#### **4.2. La duplicazione dei punti di vista. La voce salvata: dalla moglie-madre alla donna. Principio generativo e principio di identità.**

La dialettica matrimoniale che oppone il mondo maschile al mondo femminile ci consente per certi versi di accostare Luigi Malerba a Natalia Ginzburg, consapevoli tuttavia che nelle opere di quest’ultima la dicotomia è solitamente inglobata in un discorso diegetico onnicomprensivo. Nei romanzi malerbiani invece il monologo si avvicenda con due modi diversi di essere.

---

<sup>160</sup> All’esempio della conchiglia, si aggiunge quello della descrizione fisica di Telemaco, assente nell’*Odissea*: «La mattina è arrivato dal mare Telemaco [...] È un ragazzo alto e sottile e direi che assomiglia piuttosto a Penelope. Ha gli occhi azzurri come la madre, ma il volto è largo come il mio e ha uno strano sorriso che non so da dove gli venga» (*IS*, 31). L’introduzione di tale elemento rende concreta la presenza di Penelope perché la mostra attraverso il semblante del figlio e fa sembrare Telemaco il fantasma della coppia. La strategia sembra comunque ripresa dall’*Odissea*: l’incontro con Eumeo è anch’esso descritto in termini aporetici. Odisseo parla di sé come se stesse parlando di una terza persona mentre è proprio lui quello che il porcaro ha accolto e nutrito. La presenza-assenza di Ulisse non si esplica soltanto sul piano della corporeità (travestimento o nascondimento dell’identità), ma si realizza soprattutto sul piano del linguaggio. È noto peraltro l’artificio retorico con il quale l’eroe fugge dall’isola dei Ciclopi. Ecco come traduce Emilio Villa il passaggio in cui Ulisse commosso dall’onestà di Eumeo gli si dichiara: «Eumeo, che Zeus ti ami quanto ti amo io!/così conciato come sono, tu mi rendi tale onore!» (*OD*, 254). Poiché però il porcaro non lo riconosce e non lo aspetta, a differenza di Penelope, Ulisse è ulteriormente costretto a rimanere “nessuno”.

Se l'umanità dei personaggi emerge dal vuoto creato dall'inazione, è solo grazie alla struttura del monologo esteriore che lo scrittore può mettere in scena anche la sofferenza personale e renderla parte integrante del concetto di coppia. L'autore cioè suggerisce, completando la narrazione omerica, ciò che avviene nell'animo dei due oltrepassando la superficie eroica cristallizzata nel poema. La delusione e la reazione aggressiva di Penelope sono legate alle sue aspettative nei confronti del marito e da lui negate. Mentre la donna si aspetterebbe una richiesta di perdono, anche solo formale, per i vent'anni di assenza, ciò non avviene perché Ulisse non ragiona come lei e possiede un altro linguaggio. L'elemento femminile della coppia si basa ancora, nel romanzo, sulla dichiarazione affettiva e sentimentale, mentre l'universo maschile vi antepone il pragmatismo e l'etica del lavoro. Infatti, rassicurato da Eumeo riguardo alla fedeltà di Penelope, Ulisse tralascia immediatamente le questioni sentimentali e private e si concentra su quel che gli compete: misurare, soppesare i rischi, agire con la forza e riconquistare: «Ho capito che da solo non potrò mai combattere tutti quei giovani Proci e che mi conviene misurare le loro forze prima di affrontarli con le armi» (*IS*, 19).

Alla struttura duale di *Itaca per sempre* corrisponde una coerenza stilistica che si traduce non solo sul piano semantico come riflesso della tradizione antropologico-culturale del matrimonio, ma anche come elemento peculiare della categoria del personaggio. Le scene dell'incontro tra marito e moglie, prima dello svelamento, sono condotte attraverso una modalità simile ad un duello nel quale i due avversari si sfidano ad armi pari l'uno di fronte all'altro.

Oltre la superficie rappresentata attraverso la messa in scena di scaramucce coniugali, il conflitto tra Ulisse e Penelope è l'occasione per discutere, all'interno del matrimonio, temi più complessi quali il ruolo e l'identità dell'uomo e della donna nella relazione coniugale. Nell'adottare il monologo esteriore, Malerba modifica l'immagine penelopea tramandata dall'*Odissea*. Come aveva già fatto a proposito di Lucia Mondella in *Dopo il pesceccane*, egli sfrutta i silenzi presenti nel modello per avanzare una proposta

letteraria originale, ma pur sempre plausibile. È come se lo scrittore inserisse nel racconto un'altra storia complementare, di natura parentetica o incidentale, che si aggiunge a quella già esistente sollevando questioni dal testo, senza per questo alterare la natura archetipica del modello.

A ben vedere l'autore onnisciente, restituisce una voce a Penelope,<sup>161</sup> ma in fondo ci fa sentire la sua voce intima, assente nel poema epico, senza per questo negare il limitato raggio d'azione e di espressione della donna nell'antichità greca. La voce salvata è la voce privata, la voce della donna, non quella della moglie e della madre.

La giustapposizione dei due monologhi di Ulisse e Penelope esprime dunque l'autenticità e l'originalità dell'esperienza dell'io nel mondo e testimonia l'irriducibilità dell'io all'*altro*. All'interno del matrimonio la dualità dei sessi si traduce in un conflitto oppositivo che sembra escludere una sintesi e che si articola in una competizione in cui è sancito un unico vincitore: il migliore e il superiore tra i due. Una visione conservatrice della quale lo sperimentalismo malerbiano riesce a sfruttare il potenziale creativo facendosene beffe. La sintesi avviene di fatto nella scrittura. Al contrario di quanto accade per il personaggio di Penelope, Ulisse è colui che subisce una sostanziale metamorfosi rispetto all'*Odissea* proprio in virtù della cancellazione dei suoi tratti eroici.

Omero narra del cieco furore dell'eroe mentre compie la strage dei principi pretendenti. Allo stesso modo Malerba riproduce la scena del massacro e non ne tace la carica violenta, tuttavia vi aggiunge l'esternazione dei sentimenti da parte di Ulisse.

Io so bene quanto è facile mentire e perciò quanto ci fosse di vero e di falso in questa affermazione lo avrei letto poi negli occhi di Penelope [...] «Mi dispiace sporcare con il vostro sangue impuro le pareti di questa casa, ma con gioia mi occuperò io di trovare che

---

<sup>161</sup> Rispettivamente Natalia Aspesi, *Attenti alle trame della furba Penelope*, in «Repubblica», 30 mar. 1997, p. 36; Paolo Mauri, *L'Odissea di Luigi Malerba*, in «Repubblica», 20 mag. 1997, p. 36; Rocco Capozzi, *Luigi Malerba: Itaca per sempre*, «Rivista di Studi Italiani», XV, vol. 2, 1997, pp. 216-222.

laverà le pareti e i pittori per rifare le decorazioni quando avrò compiuto la mia vendetta». (*IS*, 113)

e subito dopo la strage:

Quando la vecchia Euriclea, chiamata da Telemaco, si è affacciata nella sala piena di cadaveri [...] ha fatto un urlo di gioia ed è corsa ad abbracciarmi senza curarsi di macchiare di sangue la sua candida veste. «Trattieni la tua gioia» le ho detto «perché non è generoso fare festa per la morte altrui. Da quando sono arrivato in segreto nella mia isola, troppe sono le cose che mi hanno fatto soffrire e che ancora riempiono il mio cuore di amarezza e i miei occhi di lacrime salate» [...] Ancora una volta gli occhi mi si sono riempiti di lacrime e subito sono uscito nel cortile perché le ancelle non vedessero piangere il loro onorevole re Ulisse. (*IS*, 120-22)

La scena in cui compare Euriclea è completamente capovolta rispetto alla corrispondente del poema omerico, dove

alla vista di tutti quei morti, di tutto quel mare di sangue, di tale grossa impresa, la vecchia cacciò un urlo di raccapriccio. Odisseo la trattenne con aerate parole: «Vecchia, no! E invece anzi rallegrati, ma calma, calma! non urlare così, è contro i sacri riti far cerimonie sui cadaveri di uomini assassinati». (*OD*, 388)

Non si tratta di un cambiamento nelle dinamiche della vicenda, ma di una modifica sostanziale del personaggio e della sua relazione con il mondo circostante. Ulisse mostra in questa circostanza il lato umano e sofferente che lo caratterizza per tutto il romanzo.

Vi sono, tuttavia, altri due elementi di rilievo che vale la pena considerare: da un lato vi è l'elemento pragmatico che modella l'andamento dei rapporti tra Ulisse e Penelope come incontro-scontro, dall'altro l'elemento semantico che richiama la necessità di ricomporre la frattura creata dalla lontananza di Ulisse e il bisogno della coppia di ricostituirsi secondo un ordinamento pacifico e vitale all'interno della nuova famiglia. Ordine che i miti greci ed Eraclito riconducono al momento in cui al caos segue un modello sociale organizzato.

A tal proposito anche la scena del ricongiungimento amoroso finale è rappresentata come una battaglia, non perché il matrimonio si risolve nel linguaggio bellico a lui più consono, ma in quanto tale linguaggio esprime anche la lotta interiore di Penelope<sup>162</sup> che non sa come comportarsi con il marito, se ripudiarlo o accoglierlo: «La mia disperazione intanto è l'unica cosa certa [...] La mia ostinazione mi ha procurato il rischio di una nuova tragica solitudine alla quale non sono preparata» (*IS*, 160).

La disperazione della regina, infatti, riflette il timore di una condanna perpetua all'attesa perché, come lei stessa aveva già affermato, «la memoria non è vivere. Sperare ed aspettare non è vivere» (*IS*, 135). Non si tratta dunque di un ricongiungimento dettato dall'amore passionale, ma dalla paura della solitudine e dal desiderio di un appagamento fisico: nella camera da letto si conduce l'ultima chiarificatrice battaglia. Perciò è difficile pensare alla relazione matrimoniale di Ulisse e Penelope o di Giano e Clarissa in termini amorosi a meno che non si riconduca l'idea di amore al mito classico di Orfeo ed Euridice che si fonda invece sulla lontananza e sull'assenza. Nel mito di Orfeo infatti la separazione è la condizione di coloro che rifiutando il proprio destino tentano di fondersi l'uno con l'altro. Malerba invece propone una risoluzione di tipo linguistico, dove l'assenza del corpo dell'amato si concretizza nella presenza del corpo della parola. Rinunciando alla *compresenza* della carne, lo scrittore ancora una volta sottolinea che l'amore è una costruzione poetica che l'uomo ha inventato per riempire il vuoto che lo opprime.

In *Itaca per sempre* la separazione dei due consorti li ha resi sconosciuti l'uno per l'altro, pertanto il discorso romanzesco è organizzato affinché sia chiaro il processo attraverso il quale entrambi accedono al riconoscimento reciproco, intellettuale e sensuale. Il romanzo si profila come una sorta di rinascita della coppia in una età in cui l'ardore ha lasciato il posto alla riflessione e alle decisioni guidate dalla ragionevolezza.

---

<sup>162</sup> «Ho trasformato il mio letto in una fortezza inespugnabile mentre tu vai in giro non si sa dove per il vasto mondo» (*IS*,14).

Al contrario in *Fantasma romani*, Malerba condivide con il lettore – attraverso la narrazione di un matrimonio borghese – il procedimento di composizione di un romanzo, sottolinea l'autorità indiscussa dell'autore rispetto alla vita e alla morte dei suoi personaggi, rimarca la relazione dialogica che l'opera mantiene con le opere precedenti e costringe il lettore a distaccarsi dalla rappresentazione della scena matrimoniale per concentrarsi sulla riflessione teorica intorno alla natura del romanzo e alla relazione intima dello scrittore con esso, come in un matrimonio.

La riflessione metaletteraria in *Itaca per sempre* è invece parte integrante del discorso matrimoniale ed è percepibile solo grazie alla presenza di inequivocabili elementi stranianti che contribuiscono a dare ai personaggi una connotazione di genere che altrimenti andrebbe perduta. Se da un lato l'organizzazione discorsiva di Ulisse e di Penelope si assomiglia per le strutture sintattiche e il lessico, creando nel lettore l'impressione di essere di fronte ad un linguaggio monocorde, da un altro punto di vista contiene elementi innovativi. A differenza di quanto sia mai avvenuto con altri mariti malerbiani, Ulisse è un uomo che mostra tutte le sue debolezze e il lettore conosce una dimensione privata dell'animo maschile che solo in parte è rintracciabile nei personaggi romantici di Wilhelm Meister e Werther. Rispetto a costui, però, i due sono giovinetti inesperti, mentre Ulisse è un uomo maturo, un re, un padre, un marito e un condottiero. È vero che l'eroe epico è spesso rappresentato in scene di pianto, ma si tratta solitamente di giovani guerrieri o giovani uomini a cui la sorte ha sottratto un compagno, una madre, un(?) amante. Gli eroi omerici sanno piangere o mostrare le proprie emozioni, ma sanno anche reprimere, talvolta violentemente, l'esplosione del sentimento, quando è necessario. Ulisse al contrario ha perso questa capacità di autocontrollo e vive lo sconvolgimento del suo animo come un giovane in età puberale.

La sua modernità è in parte riconducibile al fatto che egli stesso è consapevole di essere un semplice mortale. Malerba, introducendosi

scaltramente nelle pieghe del suo personaggio, gli fa pronunciare parole quasi profetiche: «ormai era finita l'età della spada e della lancia e [...] era in arrivo l'età dei numeri e delle parole» (*IS*, 26).<sup>163</sup> Un linguaggio estremamente moderno che mette a fuoco la funzione autoriale e che sottolinea la conclusione di un'epoca eroica. Un'anticipazione, questa, che non riguarda direttamente Ulisse agisce con il corpo e di riflesso esalta la vera natura di Penelope la quale invece sa bene di non poter contare sulla forza fisica<sup>164</sup> non solo per il fatto di essere donna, ma anche a causa dell'educazione che ha ricevuto. La diversa attitudine dei due sessi rispetto al mondo è più volte posta in rilievo: Penelope nel complesso non è meno degna di Ulisse di reggere Itaca, proteggere Telemaco, amministrare il regno o cacciare i Proci: non lo fa perché non le compete fino a quando non avrà notizia della morte del marito. Inoltre il suo linguaggio non è la violenza ma, come sostiene lo stesso Ulisse,

---

<sup>163</sup> A proposito dello stratagemma escogitato da Achille per non imbarcarsi per Troia: «Forse è una storia poco dignitosa per un eroe» ha detto Eumeo «ma io dico che Achille aveva cento volte ragione di nascondersi perché a Troia ci ha perso la vita» (*IS*, 27). Essendo tuttavia un discorso riferito da Ulisse, vale la pena di sottolineare che potrebbero anche essere parole attribuibili ad Ulisse, a questo Ulisse malerbio che ha perso la sua aura eroica, ma che si vergogna ad avere la paternità di un tale pensiero. Un altro esempio in cui l'autore si intravede tra le parole dei suoi personaggi è quello nella parte conclusiva del romanzo in cui Penelope commenta l'aspetto di Ulisse: «Ancora bello e forte è Ulisse, un po' meno eroe finalmente con indosso quegli abiti troppo stretti, quelle frange spiegazzate, quelle leggere macchie di umidità sul candore della stoffa» (*IS*, 135).

<sup>164</sup> «So bene che la spada non si addice alle mie braccia e invidio chi può combattere il nemico con le armi a rischio della vita. Deve essere un piacere inaudito atterrare un nemico con la spada. Infelice mortale chi invece è costretto a continua e impotente sofferenza nella solitudine. Io so che dovrò trovare in me stessa e non nelle armi, che non so maneggiare, o negli dèi dell'Olimpo, che non ascoltano le mie preghiere, la forza per affrontare questa turba insolente e rumorosa» (*IS*, 29-30).

la prudenza delle parole, la pazienza e non ultima la seduzione.<sup>165</sup> Penelope, infatti, si veste e si profuma, si appunta un fiore di lino rosso sui capelli in nome del dovere dell'ospitalità e nella segreta speranza che la sua seduzione raggiunga Ulisse ovunque si trovi attraverso il racconto del mendicante. Tuttavia alla luce dell'*inventio* malerbiana, è lecito anche pensare che l'atteggiamento di Penelope sia legato all'inespressa eventualità che il vagabondo possa essere Ulisse.

La preparazione all'incontro ripercorre con coerenza le tappe fondamentali delle nozze greche in cui la donna è la principale protagonista dei riti matrimoniali e in cui la consacrazione dei capelli ricopre una funzione di rilievo, così come lo svelamento del volto ai commensali e il corteo che la accompagna alla casa dello sposo. Malerba però rinuncia a tale momento. La sua attenzione, piuttosto, si rivolge alla chioma di Penelope alla quale è associata anche la scelta, già omerica, del luogo dell'incontro. Penelope, infatti, protagonista del proprio matrimonio come una fanciulla che sta andando alle nozze, riceve il mendicante presso il focolare, cioè in quella parte della casa in cui la sposa veniva accolta prima di passare nella camera nuziale. In un ribaltamento dei ruoli, caro allo stile malerbiano, la scena del focolare fa

---

<sup>165</sup> Esempio a questo proposito è la scena che la regina riporta del suo incontro con l'ancella Melanto, poco prima di prepararsi per ricevere il vagabondo: «Bada a te' le ho detto, 'cerca di astenerti dai tuoi loschi maneggi. Non vogliono gli dèi che la tua regina si adiri con te perché ne avresti grave danno quando mai ritornasse in questa reggia il re Ulisse. Ma quand'anche fosse caduto vittima del mare durante il suo viaggio di ritorno, c'è Telemaco ormai adulto che saprà colpirti con una giusta punizione. Sapevi che volevo parlare con quel vagabondo e interrogarlo su Ulisse, e tu hai cercato di allontanarlo. Ricordati che molto fragile è la vita umana e un solo colpo di spada potrebbe fare rotolare nella polvere la tua testa piena di malizia. Tieni bene a mente che non ti basterà la protezione di Antinoo per salvarti.' A queste mie parole la peggiore fra le ancelle ha abbassato il capo sbigottita e si è allontanata in silenzio» (*IS*, 51). Sul potere seduttivo di Penelope invece: «Mi sono vestita e profumata e ho appuntato sui capelli un leggero papavero di lino rosso egizio comprato da un mercante di passaggio nella nostra isola, per incontrare con tutti gli onori, come se fosse un principe, questo vecchio vagabondo» (*IS*, 51); «Veramente Penelope non ha l'aria sofferente e deperita che mi aspettavo. Dalle parole di Eumeo e anche di Telemaco ero sicuro di trovare i suoi occhi ancora belli ma consumati dal pianto e sul suo bel volto le tracce di una lunga sofferenza. Confesso che avrei preferito trovarla meno bella e fiorente e avere così la conferma che la mia lunga assenza aveva lasciato qualche segno visibile nella piega delle labbra, nello sguardo, qualche tremore o incertezza nella voce [...]. Penelope si è presentata nel salone con un grande fiore rosso nei capelli e una tunica bianca di lino leggero sotto la quale si intravedono le forme perfette del suo corpo ancora giovane» (*IS*, 52); «Io guardavo Penelope nella luce rossastra del fuoco e ogni suo sguardo mi rapiva la mente, e riuscivo a sottrarmi alla sua seduzione solo abbassando lo sguardo e immergendomi nei miei racconti immaginari» (*IS*, 55).



presagire il riconoscimento di Ulisse da parte di Penelope e il rinnovamento sul piano rituale della natura del vincolo coniugale. Ulisse stesso afferma sul finale che «in fondo non era questo un secondo matrimonio? Ma né io né Penelope eravamo più gli stessi. Avventure, naufragi, dolori, solitudine, inganni e alla fine tanto sangue, avevano segnato i nostri animi e i nostri volti come il vento e le intemperie segnano le pietre. Dopo tanta confusione ripetevo dentro di me che finalmente Penelope era Penelope e Ulisse era Ulisse» (*IS*, 173).

Il rovesciamento dei ruoli possiede in questo romanzo grande intensità e Malerba, anziché intendere la forma romanzesca come palcoscenico da cui esporre le proprie tesi sul matrimonio come nei casi tolstojani della *Sonata a Kreutzer* e di *Resurrezione* di Tolstoj, lavora sul piano dei personaggi inscenando il sovvertimento della tradizionale relazione tra sposi: «Non capisco con quanta presunzione Ulisse abbia sospettato della mia fedeltà. Non mi ha forse ripetutamente tradito durante i suoi viaggi? È forse meno doloroso per una donna il tradimento del suo uomo di quanto non sia doloroso per un uomo il tradimento della sua donna?» (*IS*, 154). Dall'Emilia-Penelope di Alberto Moravia, alla Penelope di Silvana La Spina o di Derek Walcott, solo per citarne alcune, anche qui la figura omerica lascia il posto a quella di una donna che esprime la propria volontà e i propri desideri e che reclama considerazione in quanto persona dotata di intelletto: le parole di Simone De Beauvoir «la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre: on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence, puisque sa transcendance»<sup>166</sup> riecheggiano in quelle di Penelope: «Come potrò perdonare a Ulisse la freddezza con cui riesce a nascondersi e a scrutarmi come un oggetto senza anima?» (*IS*, 67).

La donna, in quanto essere umano, è un soggetto libero ed autonomo, mentre si ritrova e si scopre in un mondo in cui gli uomini le impongono di

---

<sup>166</sup> Simone de Beauvoir, *La Femme indépendante*, cit., p. 43.

percepire se stessa come un soggetto “altro” da ciò che è, un oggetto. Malerba tuttavia compie un ulteriore passo in avanti e invece di fermarsi su un piano descrittivo come fa la pensatrice francese muove verso una riconciliazione che trova nel matrimonio tutta la sua coerenza.

Penelope rivendica la propria identità soggettiva non più *all'ombra ma al fianco* di un uomo. Attraverso il racconto che ella stessa produce, Penelope è in grado di affermare un principio di identità che le dà dignità di soggetto. Lungi dal pessimismo tolstojano nei confronti del matrimonio, ma anche dalla condanna postulata con arguzia da de Beauvoir e ben prima di lei da Virginia Woolf, Malerba si impegna a ridiscutere lo spazio in cui agisce la coppia coniugata.

Mentre i romanzi tolstojani affermano una superiorità dell'uomo rispetto alla donna e si esprimono in favore di una educazione femminile votata al decoro, all'obbedienza e alla sottomissione, nelle opere di Luigi Malerba vi è una rappresentazione parodica di tale scenario. Nonostante il suo conservatorismo in fatto di costumi, Tolstoj non manca però di sottolineare il ruolo decisivo della cultura e dell'istruzione nella presa di coscienza da parte della donna del proprio ruolo di moglie e cioè che se alla donna viene insegnato «a guardare a se stessa nel modo che le è stato insegnato da noi [...] rimarrà sempre un essere inferiore [...] I ginnasi e le scuole superiori non possono mutare la cosa. Può mutarla soltanto un mutamento nel modo che hanno gli uomini di considerare le donne e le donne di considerare se stesse».<sup>167</sup> Rimanendo fedele alla convinzione che tale rapporto gerarchico non debba essere mai sovvertito in quanto garanzia di buona salute per il matrimonio, Tolstoj lascia intravedere nel mutamento dei comportamenti sociali una via verso l'emancipazione femminile. Infatti, quando la donna decide per sé e riguardo a sé, in realtà decide anche per il proprio consorte con l'inevitabile conseguenza che il matrimonio si dissolve. Così, anche se il

---

<sup>167</sup> Lev Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, intr. Vittorio Strada, trad. it. Leone Ginzburg, Torino, Einaudi, 2006, p. 58.

personaggio di Penelope rifiuta nell'intimo il modello sociale ed educativo che la rende inferiore, nel romanzo avviene esattamente il contrario e cioè la decisione personale di Penelope di accettare il mendicante per suo marito è l'atto che permette ai due individui di ricostituire, e non di distruggere, il matrimonio.

Fin dalle prime parole della regina il lettore si accorge di non essere più di fronte ad un carattere fisso dell'epopea. Al contrario ne esce un ritratto di donna che, pur riferendosi al modello omerico della sposa fedele per antonomasia, possiede una forte personalità, una profonda autostima e una notevole capacità di autocontrollo. Si tratta di una donna in grado di adattarsi alle più diverse situazioni, di studiarle ed elaborare una strategia per affrontarle, esattamente come il suo compagno di vita, di cui però non è emula ma eccezionale contrappunto.<sup>168</sup>

È, paradossalmente, grazie all'assenza del marito il personaggio femminile cresce e acquista una autonomia e credibilità. Una tecnica congeniale allo scrittore parmense che dalla concavità estrae il vero oggetto del romanzo. Con la sua presenza, infatti, Ulisse annichisce la parola di Penelope, in quanto il suo racconto è dominante, mentre la sua assenza, anche se causata temporaneamente dal travestimento, crea il vuoto che libera la parola. Come acutamente osserva Walter Pedullà, «nessun'altra storia può essere raccontata se non quella che racconta a partire da quel vuoto [...] attirando tutto dentro di sé, diventa un fattore di dinamismo, una spinta a muoversi e a cercare qualcosa di cui alimentarsi»<sup>169</sup>.

Clarissa al contrario è una donna dalla personalità opposta. Non solo ella dimostra di dipendere in tutto e per tutto dal marito, ma anche di dipendere linguisticamente da lui. Infatti, attraverso la scrittura romanzesca, Giano produce un personaggio fittizio nel quale lei si identifica e che egli nella

---

<sup>168</sup> «Ho bene imparato da lui come si conduce una finzione, anche se a me costa fatica e sofferenza» (IS, 152).

<sup>169</sup> Walter Pedullà, *Luigi Malerba*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Motta, 2000, ripubblicata da Rizzoli-Larousse con il titolo *Letteratura italiana del Novecento*, 2004. Ora in «L'illuminista», cit., p. 99.

veste di scrittore fa e disfa a suo piacimento. Giano, come Penelope, si spinge fino al limite entro il quale la relazione è possibile. Ma, mentre Penelope compie un gesto di accoglienza che comporta la rinascita di Ulisse, il protagonista di *Fantasma romani* invece opta per l'eliminazione del personaggio di Marozia che ha come effetto non previsto l'allontanamento di Clarissa.

La finzione o la menzogna, che dir si voglia, della lettura-scrittura agisce nell'ultimo romanzo di Luigi Malerba da inibitore della relazione e della storia, sebbene ciò funga anche da elemento di stimolo alla creazione letteraria al momento della scoperta. La menzogna, che Manganelli considera più un'attitudine che un occultamento, è nella natura stessa della scrittura romanzesca. Non è un caso che il romanzo costituisca il luogo ideale per la rappresentazione della scena matrimoniale, quando nella realtà è caratterizzata da una fragilità concettuale e strutturale.

Il principio generativo, solitamente ricondotto alla capacità di procreare, si sposta attraverso la reinterpretazione del personaggio femminile su un piano estetico. Penelope, infatti, invece che generare figli è colei che produce un racconto – il suo racconto. A intrecciarsi tra loro da un *tableau* all'altro non sono però solo le parole: al linguaggio verbale si aggiunge il gioco degli sguardi (quello maschile pragmatico e ricognitivo e quello femminile più profondo e indagatore dell'animo) che costituisce per la coppia un linguaggio parallelo.

L'occhio di Ulisse scruta, è l'occhio di un uomo avvezzo ad osservare e a captare il pericolo o il momento opportuno per agire dal più insignificante dettaglio. Come l'obiettivo di una macchina da presa, esso monitora i movimenti dei principi, della corte e della moglie e ne rileva impercettibili segni. Tuttavia è uno sguardo che il desiderio offusca e paralizza.

Penelope è scesa dalla scala in atteggiamento solenne e si è avvicinata facendomi un leggero cenno di saluto. Ma allora, mi sono domandato, Euriclea non le ha detto nulla? Non riesco a capire questo atteggiamento altero, questo sguardo di ghiaccio come se la strage dei Proci non l'avesse liberata da un peso ma le avesse procurato un dolore imprevisto. (*IS*, 129)

Mentre Penelope lo riconosce immediatamente e rivendica il diritto di essere informata della sua presenza alla reggia, Ulisse è accecato dal suo stesso modo di agire, in una sorta di contrappasso:

per quanto nascosto sotto le vesti di mendicante e per quanto riesca a fingere una vecchiezza che non corrisponde la vero, non vorrei che Penelope mi riconoscesse o le venisse qualche sospetto. Le donne hanno un occhio attento in ogni occasione, ma quando hanno davanti un uomo, che sia vecchio o giovane, ricco o miserabile, lo attraversano con lo sguardo e ne leggono anche i segreti dell'animo. Le donne sono terribili e Penelope, a dispetto della sua ostentata ingenuità, è più terribile delle altre. (*IS*, 47)

Ora è Ulisse ad essere ingannato. Il suo sguardo esperto lo tradisce e le sue riflessioni tradiscono la sua delusione: «Tu mi guardi come un estraneo e mi inviti a ripartire dalla mia isola e dalla mia casa»<sup>170</sup> (*IS*, 131). Ne esce un ritratto d'uomo spaesato e spodestato della sua autorità ma soprattutto quello di un uomo che ora dipende o non ha paura di dipendere dalla propria donna.

Se durante le sue peregrinazioni Ulisse aveva temuto di non tornare dalla guerra provocata da Elena, di perdere il senno al canto delle Sirene, di abbandonarsi all'oblio dell'immortalità offertagli da Calipso, di non salvarsi dagli intrighi di Circe o di innamorarsi di Nausicaa, egli ora non teme di dipendere dalla propria moglie. Tant'è vero che, cacciati i Proci, Ulisse non intende riprendere la reggenza di Itaca, ma preferisce cedere il potere al figlio Telemaco. Egli non intende ristabilire l'ordine preconstituito perché è consapevole che nel nuovo mondo non avrebbe senso. Egli esprime tutta la sua modernità e la sua qualità migliore nel riadattarsi alle nuove circostanze e assumere un ruolo più equilibrato accanto alla propria moglie.

Teme piuttosto di averla persa. Egli infatti può comprendere e riappacificarsi con Penelope solo quando è in grado di riconoscerla come donna, cioè in virtù della sua struttura psicologica. Penelope possiede, infatti, i

---

<sup>170</sup> «A queste parole di provocazione mi aspettavo che Penelope si mostrasse offesa, che proclamasse ancora il suo amore per Ulisse, come risultava dalle parole di Telemaco e perfino del mandriano Eumeo» (*IS*, 62); «A questa notizia del prossimo arrivo di Ulisse, Penelope non ha mostrato la gioia che avrei desiderato» (*IS*, 63).

mezzi concreti trasformare il legame con il suo uomo in un rapporto di reciprocità che restituisce un senso anche al matrimonio.

Diversamente che in *Fantasmî romani*, in cui la relazione tra i coniugi si sviluppa a partire dalle affabulazioni di Giano, in *Itaca per sempre* essa scaturisce grazie al personaggio femminile. Penelope è colei che gestisce la relazione di potere tra i due: lei è regina, lui è mendicante; impone quesiti e prove che solo suo marito sarebbe in grado di superare; è l'unico personaggio del romanzo che può riabilitare Ulisse, affermandone l'identità, restituendogli i ruoli di re, marito e padre; è l'elemento razionale della coppia, pur senza perdere la dote di leggere nell'animo umano; conduce il gioco della menzogna e capovolge i ruoli: Ulisse è colui che attende e Penelope colei che si allontana e agisce.<sup>171</sup>

Se il femminile di Ulisse si manifesta nei suoi scoppi di pianto e il maschile nella vendetta e nella forza, in Penelope si osserva che l'elemento maschile è espresso dalla freddezza e dalla razionalità in opposizione ai sentimenti della gelosia e dell'offesa. Penelope è offesa non tanto perché Ulisse non le si rivela ma perché nell'escluderla dai suoi piani egli la condanna di nuovo all'ombra. Come aveva già fatto per Lucia in *Cento scudi d'oro*, Malerba ci offre un ritratto di donna che rifiuta l'immagine limitata che hanno fatto di lei, ma mentre la giovane si ribella apertamente contro il suo primo autore, Penelope circoscrive la sua insoddisfazione all'interno del rapporto matrimoniale: «Questo ritorno è avvenuto senza gioia e nel segno del sospetto. Come potrò perdonare a Ulisse la freddezza con cui riesce a nascondersi e a scrutarmi come un oggetto senza anima?» (*IS*, 67).

L'attrito tra i due si acuisce perché Ulisse esprime frequentemente ammirazione per il suo aspetto fisico, mentre Penelope manifesta il disagio di ospitare il proprio consorte nella reggia e non potersi unire a lui. Il desiderio e il piacere che Tolstoj additava quale peggior rovina non sono più solo appannaggio maschile, ma diritto rivendicato da Penelope in nome del suo

---

<sup>171</sup> I termini di riferimento a questo proposito sono riconducibili a Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba* (1928), trad. it. Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 2004 e a Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit..

essere donna e legittima sposa. La sua esclusione dalla scena politica corrisponde perciò anche alla sua esclusione dalla vicenda privata come se la distanza tra le due sfere fosse annullata e riportata alla sola esperienza individuale.

È significativo che Ulisse riservi tale profonda l'intimità ad una serva e non alla moglie: il lettore moderno forse si aspetterebbe il contrario, mentre l'anziana nutrice Euriclea conta più della regina<sup>172</sup> ed esprime un evidente ruolo materno: la relazione con Euriclea si basa sulla certezza che il segreto non sarà tradito da una madre. Il legame quasi filiale che li unisce ammette Euriclea ad un rapporto di quasi consanguineità che egli invece non può avere con la propria moglie. Non unita da un legame di sangue ma da un vincolo sociale, che giuridicamente unisce e sancisce la relazione tra due estranei, Penelope è moglie, ma, pur essendovi ammessa, non è parte della famiglia.

Euriclea infatti si rivolge a Ulisse non tanto come al suo re, ma come ad un figlio e gli dedica tutte le premure che solitamente sono attribuite alla madre:

Mentre mi mostrava il giaciglio, prima ancora di augurarmi un sonno felice, Euriclea volle rassicurarmi e disse di nuovo che il suo cuore era saldo come una roccia e la sua volontà dura come il ferro. Attese che mi adagiassi su una larga pelle di bue e mi coprì le spalle con morbide pelli di pecora e un ampio mantello di lana. Poi si allontanò dopo avermi augurato una notte serena. (*IS*, 66)

Al contrario l'estraneità di Penelope è testimoniata dal seguente passaggio:

«I figli restano tuoi anche se non ti conoscono, perfino se le circostanze te li rendono ostili, ma una moglie che ti tradisce diventa una estranea, non avendo legami di parentela o di sangue [...] Quando le onde tempestose hanno messo in pericolo la mia nave, quando i venti hanno spezzato i robusti alberi che reggevano le vele, il mio pensiero correva a Penelope che aspettava il mio ritorno e questo pensiero mi ha dato la forza di combattere le avversità con cui gli dèi, invidiosi dei miei successi, hanno voluto rendere difficile il mio ritorno» (*IS*, 11).

---

<sup>172</sup> «Mi dissi che in lei potevo avere fiducia più che in Penelope, così reticente e turbata da oscuri pensieri» (*IS*, 66).

Quello che per Penelope suona assurdo, è logico per Ulisse e viceversa, ma in questo gioco entrambi si sentono esclusi dal matrimonio: «Ogni tanto mi dimentico di essere Ulisse e mi sento anch'io un estraneo in questa casa, vicino a questa donna» (*IS*, 78); «E adesso che ho sgombrato la casa da tutti i pretendenti, tu mi guardi come un estraneo» (*IS*, 131); «Ero come un estraneo nella mia casa e ora Penelope mi aveva reso ancora più estraneo [...] Ero veramente Nessuno come avevo fatto credere a Polifemo? Ma qui non ero nella spelonca del Ciclope, ero nella mia patria, nella mia reggia, davanti a Penelope che mi guardava con occhi estranei» (*IS*, 134).

Un dettaglio cruciale perché evidenzia la menzogna che vi è alla base del matrimonio moderno e cioè che il matrimonio crei *ex novo*, per il suo essere un vincolo sacramentale, un legame familiare indissolubile. Penelope non accetta di essere solo una moglie, e per giunta, l'emblema della moglie fedele. Ella rivendica la propria individualità grazie alla quale ha costruito un solido legame con il suo uomo. Ella non accetta semplicemente il fato che gli dei hanno voluto per lei e rifiuta di rimettersi al contratto sigillato dallo sposo con la sua famiglia. Ella è «la donna che ha diviso con lui gli anni della gioia e della giovinezza, delle parole amorose e degli amplessi» (*IS*, 67).

Da tali parole si evince un'idea di matrimonio come progetto comune che coinvolge lo spirito e i sensi e che è suggellato dalla memoria. Il matrimonio malerbianco è una condivisione penosa della vita fatta di momenti più e meno buoni. Lo stratagemma del travestimento e il tempo-spazio della narrazione, che appartiene a entrambi senza essere realmente condiviso, determinano un interregno nel quale l'uomo e la donna possono reincontrarsi e riconoscersi una seconda volta.

Ciò è possibile perché all'incontro reale segue la rielaborazione dell'esperienza attraverso il linguaggio. Il processo di simbolizzazione della realtà e dell'immaginazione attuato attraverso la memoria annulla la distanza tra gli estranei e favorisce la ricostituzione della coppia che sigla ora un patto privato e non consuetudinario. Alla maniera di Pavese, Malerba sottolinea



come le cose non si conoscano mai la prima volta, ma si vedano soltanto in seguito ad una ripetuta esposizione.<sup>173</sup> È soltanto al secondo sguardo che si instaura un contatto e si attiva un procedimento cognitivo come afferma il personaggio stesso: «Il suo viso supera in bellezza la memoria che ne avevo. Mi ha quasi stupito il suo profilo di linee severe, il suo viso levigato come il marmo. Una scoperta e una emozione» (IS, 52).

Poiché Penelope e Ulisse, durante il primo incontro alla reggia, condividono un momento di intimità, il lettore è indotto a pensare che non siano necessari paludamenti. Ulisse invece confessa la sua vera identità mantenendola all'interno della finzione: «Dissi, con accento accorato, che avevo lasciato Creta, partendo per i miei viaggi avventurosi, un figlio in fasce e una donna che mi amava, mai più rivista, e alla quale non osavo presentarmi dopo venti anni, ormai vecchio e ridotto all'acattonaggio» (IS, 54). Egli opta per la finzione consegnando al contempo un messaggio che solo il destinatario può comprendere.<sup>174</sup> La *captatio benevolentiae* con cui si apre il colloquio è caratterizzata da un registro formale che sottolinea la superiorità della sposa-regina rispetto al mendicante<sup>175</sup> ed è mantenuta per tutto il romanzo fino al momento del riconoscimento.<sup>176</sup>

Penelope risponde ai complimenti ricevuti con un *j'accuse* in quanto «ben altra sarebbe stata [la prosperità di Itaca] e rinomanza se non fosse rimasta lei sola a fronteggiare i Proci che hanno invaso e saccheggiato la sua casa» (IS, 54) e da cui emerge il carattere dominante della donna moderna rispetto alla sua omonima del mondo antico. D'altra parte, alla luce degli

---

<sup>173</sup> Si fa riferimento nello specifico al saggio di Cesare Pavese, *Stato di grazia* composto tra il 1943 e il 1944 e incluso nella sezione intitolata *La vigna*, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946, pp. 145-149. Nonostante Pavese non rientri tra gli autori italiani di riferimento per Luigi Malerba vale la pena segnalare tale punto di tangenza, quale segno della capacità dello scrittore emiliano di dialogare a tutto tondo con la cultura letteraria italiana.

<sup>174</sup> Penelope infatti comprende che di fronte a sé ha Ulisse. È lui che non lo capisce fino quasi alla fine del romanzo.

<sup>175</sup> «“Ammiro, regina”» ho detto umilmente a Penelope come conclusione del mio racconto «“la tua bellezza, la tua eleganza, il valore del tuo stato e la forza dell'animo che sorregge la tua persona.”» (IS, 54) che equivale dire “come sei bella Penelope”.

<sup>176</sup> Si preferisce parlare di riconoscimento e non di agnizione in quanto non si tratta di uno scioglimento della vicenda grazie all'inaspettato ritrovamento di un parente o di un innamorato, quanto dell'espressione di una volontà decisa a dare una identità ad un personaggio ignoto.

eventi, nemmeno Ulisse può mostrarsi troppo arrogante, data la sua condizione. Penelope prosegue nel fare le domande tipiche di chi si preoccupa amorevolmente per i propri familiari e si informa sulle avventure e sulla qualità del nutrimento (che cos'hai fatto? cos'hai mangiato?) per poi passare all'unica domanda che le interessa perché è quella che riguarda il suo matrimonio.

Pur conoscendo dai cantastorie e dai viandanti passati per Itaca ogni avventura che lo ha riguardato, Penelope vuole sapere, da lui in persona, se Ulisse l'abbia mai tradita. All'atteggiamento ostile della donna, Ulisse contrappone una *defensio* che rappresenta l'impresa più ardua, anche perché la più intima: la confessione. In poche parole Ulisse riassume la propria vicenda familiare, modificando un unico dettaglio: il nome dell'isola da cui è partito. Sembra che con questo piccolo stratagemma egli voglia comunicare alla regina la necessità di mantenere celata la sua identità. È solo nel paragrafo successivo però che il lettore comprende che l'intesa è avvenuta solo per metà: a Penelope è chiaro il senso del discorso, ma non può accettarlo perché le manca una ragione in cui credere. Svelata indirettamente l'identità, Penelope smette di essere regina ed è semplicemente una donna allo stremo delle forze e si chiede perché Ulisse voglia fingere con lei. Se ella comprende la necessità politica e eversiva del travestimento, non la può comunque giustificare sul piano del rapporto di fiducia che sta alla base della relazione matrimoniale.

Il dialogismo malerbianò riesce pertanto a polarizzare le sfere femminile e maschile costruendo due personaggi che si osservano come davanti a uno specchio e dedicando loro pari spazio sia in termini quantitativi sia in merito alla disposizione dei pannelli romanzeschi. Il moto ondeggiante della narrazione che passa da Ulisse a Penelope a Ulisse e ancora a Penelope crea un effetto di bilanciamento in cui i parametri di riferimento anche per il lettore sono continuamente riaggiustati: come si è potuto osservare anche a proposito del fiore tra i capelli, all'elemento introdotto nel racconto segue spesso una rettifica. Vi si aggiungono parole, attributi, si sposta la posizione dell'aggettivo per creare un effetto denotativo piuttosto che connotativo, si

giustappongono pensieri e riflessioni che aggiungono spessore o creano ancor maggiore insicurezza nel lettore e nei personaggi. Si tratta di aggiunte che alterano e modificano la memoria fino al punto in cui le cose raggiungono un equilibrio finale.

Lisa Pike-Florindi, a tale proposito, sottolinea come le sezioni dedicate alternativamente a Ulisse e Penelope ricordano la metafora walcottiana dei due occhi che insieme formano una coppia («make one pair»). Infatti questo romanzo non rappresenta un'aggiunta esegetica alla figura di Ulisse, ma indaga la relazione Ulisse-Penelope. L'ambientazione storica funge da cornice sicura a un discorso che rispecchia invece l'evoluzione del pensiero moderno sull'istituto della famiglia e del matrimonio.

## **5. La forma del *récit*:**

### **5.1 Il matrimonio come atto di volontà**

Secondo Matteo Nucci, anche nell'*Odissea* la scena del riconoscimento fra marito e moglie è più complessa di come appare. Innanzitutto perché è estranea alle dilazioni temporali consuete per la narrazione omerica e in seconda battuta perché Penelope è oramai convinta che Ulisse non tornerà.<sup>177</sup> Ciò consentirà ad Ulisse di risolvere la questione del riconoscimento in privato. Egli necessita di una prova che dia segno tangibile della sua identità, perché parte di un segreto condiviso solo da marito e moglie. Il romanzo di Malerba sembra sfruttare lo scetticismo di Penelope nei confronti di tale prova per affermare quel principio di volontà che per l'autore emiliano è il principio fondativo della realtà.

Non ha importanza che Ulisse sia veramente Ulisse e che innumerevoli prove pubbliche e private lo dimostrino inequivocabilmente: la cicatrice, la

---

<sup>177</sup> «Odisseo/là, lontano, non tornerà più in Acaia, egli è sparito» (*OD*, 364).

gara con l'arco, l'indovinello del talamo. Di fatto il gesto di accoglienza con cui Penelope riammette Ulisse nella reggia è l'unico che legittima il matrimonio giuridicamente già esistente. Malerba, enfatizzando sulla dubbia identità del mendicante, avendo demitizzato i suoi personaggi e secolarizzato l'intera vicenda è libero di introdurvi, reinterpretandolo in chiave moderna, il senso primigenio del matrimonio cristiano che si fonda su un atto di fede. Malerba trasforma tuttavia la fede in un atto di volontà in cui, però, del legame con Dio non vi è più traccia.<sup>178</sup>

Affermando la volontà che l'uomo dinnanzi a lei sia Ulisse, Penelope afferma la propria volontà di essere sposata con costui. In tal modo, ella dà sostanza a quello che fino ad allora è stato un fantasma. La volontà nietzscheana che si realizza in potenza, diventa in Malerba il principio ontologico della realtà. Il "fare finta che sia", strategia principale di Ulisse, si trasforma per Penelope in un "essere", secondo un assunto esposto in più momenti dall'autore nel volumetto intitolato *Consigli inutili*.

L'atteggiamento penelopeo incorpora nella rappresentazione matrimoniale uno dei fondamenti teorici dell'operato malerbiano e cioè che «d'ora in poi [nella narrazione] nulla sarà reale né vero».<sup>179</sup> L'atto di volontà

---

<sup>178</sup> Una interessante chiave di lettura è offerta dall'articolo di Ferdinando Camon *Matrimonio e romanzo in Italia*, in «La Stampa», Tuttolibri, 29 gen. 2005, ora reperibile on line su [http://aquilanonvedente.blog.kataweb.it/aquila\\_non\\_vedente/2008/05/](http://aquilanonvedente.blog.kataweb.it/aquila_non_vedente/2008/05/). Nell'articolo lo scrittore padovano, facendo anche riferimento agli scritti sulla rappresentazione del matrimonio di Fabio Danelon, sostiene che il matrimonio cattolico e quindi anche il matrimonio borghese è fallimentare per la sua intrinseca natura di essere un legame a tre. Scrive Camon: «nel matrimonio cattolico lui non è legato a lei e lei non è legata a lui, ma ognuno dei due è legato ad un terzo elemento, il quale non cambia ma resta fisso e immutabile per l'eternità. Il matrimonio cattolico è un matrimonio a tre. Quando c'è perfetta conoscenza di questa tripla presenza, il matrimonio è nullo, mai esistito».

<sup>179</sup> Walter Pedullà, *Luigi Malerba*, in «L'illuminista», cit., p. 101. L'espressione di una volontà come principio fondativo del mondo non contraddistingue solo la coppia, ma è enfatizzato anche attraverso la figura del figlio Telemaco. Egli ha la funzione di mediatore e permette a Ulisse di portare a compimento il percorso interiore e di ri-identificazione: «La mia volontà è dunque che il nostro ospite indossi gli abiti di Ulisse che sono stati conservati gelosamente come ricordo e nella speranza del suo ritorno. Io ti dico che il mio padre Ulisse è ritornato e onorevolmente potrà indossare i suoi abiti antichi.» (*IS*, 133). Ulisse al contrario ha frainteso il discorso del figlio: «Desiderava un padre e alla fine ha deciso di accogliermi come padre» (*IS*, 172-73). Telemaco non è alla ricerca di una figura paterna, egli parla piuttosto di «il mio padre Ulisse». La presenza dell'articolo determinativo denota la specificità del padre, a riconferma che, a differenza di Penelope, Telemaco è veramente certo che l'ospite sia Ulisse. L'articolo determinativo, infatti, impiegato in presenza di un aggettivo possessivo e di un nome di famiglia, rafforza la convinzione che l'unico padre che Telemaco ha è Ulisse.

con cui Penelope dà forma e sostanza al proprio matrimonio incarna quel “realismo d’invenzione” condiviso con Sanguineti e secondo il quale la finzione permette di considerare un mondo possibile fintanto che la sua rappresentazione è plausibile e verosimile. Si tratta di quella stessa strategia dell’invenzione già inaugurata nel 1966 con *Il serpente* e attraverso la quale Malerba elicità all’interno del romanzo i passaggi attraverso il quali dall’immaginazione si arriva alla realtà delle cose:

Guarda che io non ne so niente di tutta questa storia, se insisti posso dirti che ero io ma ti direi una bugia. Accetto anche una bugia, dissi, basta che mi racconti cosa facevi dentro a quella cabina del Kursaal quel giorno in compagnia di quel giovane peloso. Devo sapere se ho le corna, dissi. Se queste sono corna, disse Miriam, allora hai le corna. Vuoi dire che eri tu quel giorno dentro quella cabina? Sì, disse Miriam, ero proprio io insieme a quell’uomo peloso. Allora ho le corna, dissi. (S, 74)

Alla dichiarazione del nesso causa-effettuale («se... allora...») che costituisce la formulazione dell’ipotesi di pensiero, il protagonista passa direttamente alle conclusioni che per lui rappresentano la realtà. Miriam, infatti, gli dice esattamente ciò che lui vuole sentire perché lo vuole sentire. Non si tratta di menzogne o autoinganno, bensì di finzioni<sup>180</sup> secondo l’accezione che lo stesso Malerba ne dà in un’intervista rilasciata al Gruppo Laboratorio nel 1994: «Le finzioni non sono falsità, sono una realtà mentale modellata sui desideri (o sulle ossessioni) con la quale si può vivere confortevolmente se non si ha la pretesa di descrivere il mondo».<sup>181</sup>

Lo stesso personaggio di Penelope sembra rinforzare tale concezione al punto che l’autore le fa dire: «Le verità del mondo sono tante, ma vale soltanto quella che tu hai scelto secondo i suggerimenti dell’amore e dei buoni spiriti [...] Che cosa mi importa a questo punto se qualcuno dubita che sia il vero

---

<sup>180</sup> Si osservi che a proposito della circostanza appena citata dal *Serpente*, il protagonista conferma quanto detto a proposito dell’invenzione della realtà qualche capitolo più avanti quando dice: «Quel tipo peloso non era mai esistito, me lo ero inventato io perché non volevo nominare Baldasseroni» (S, 133). In *Itaca per sempre*, Penelope ammette che è irrilevante che Ulisse sia il vero Ulisse, ma l’importante è che il mendicante sia come Ulisse così che lei lo possa accettare come marito. Ugualmente accade in *Fantasmî romani* a proposito di Giano che nel suo romanzo si inventa non solo la malattia di Luccio Nerissi, ma anche il contagio e la morte della sua amante Marozia.

<sup>181</sup> Gruppo Laboratorio, *L’epoca del non lettore*, in «L’illuminista», cit., p. 73.

Ulisse? Io l'ho riconosciuto come Ulisse» (*IS*, 168-69). In fondo le esperienze vissute ricevono uno statuto di veridicità solo nella loro metamorfosi narrativa. Attraverso tale procedimento si nota non solo una introduzione dell'elemento soggettivo assente nell'*Odissea*, ma anche che la questione matrimoniale diventa un questione identitaria che si sviluppa sul piano del discorso e non più sul piano del contenuto. Ulisse è Ulisse perché Penelope accetta di parlare di lui in questi termini.

L'originalità del romanzo infatti poggia su due elementi degni di nota. Innanzitutto vi è il fatto che il riconoscimento è gestito completamente dalla donna, che assume il rischio e la responsabilità della propria decisione. Ella è così in grado di ristabilire il segreto alla base della relazione e che Ulisse ha infranto celando la sua identità.<sup>182</sup> Tutto ciò sembra supportato dal testo omerico stesso in cui si osserva che, a differenza che per l'eroe, le parole e le azioni di Penelope non sono suggerite da un dio, ma il frutto di alcune qualità che la contraddistinguono come la prudenza e l'astuzia. Elementi che, scrive Nucci, «sono la loro vita comune, qualcosa che si è perso [...] La perfetta donna di Odisseo è rimasta fino alla fine astuta come lui, prudente come lui, calma e attenta come lui».<sup>183</sup>

Il secondo aspetto invece riguarda propriamente la sostanza del matrimonio e si inserisce a buon diritto in una più ampia riflessione intorno al tema dell'articolarsi delle relazioni sentimentali in età moderna e postmoderna, come ha modo di sottolineare anche Bernadette Bricout in occasione della serata con Julia Kristeva intitolata all'*Amore dell'altro*:

In mezzo a queste parole sommerse da un fiume di malintesi, c'è la parola «amore», una parola al tempo stesso sempre presente nella società di oggi, e una parola svilita in una società in cui il sesso non è più un'arte, ma una tecnica, dove gli incontri si programmano molto di frequente su siti ad hoc, dove il Principe azzurro e la sua Bella «navigano» su internet alla ricerca l'uno dell'altra; e si riconosceranno in base a criteri di età, peso,

---

<sup>182</sup> «Ulisse ha smarrito ormai la prospettiva misteriosa dei desideri reali cui ha diritto non solo la sua sposa ma ogni donna del mondo» (*IS*, 67).

<sup>183</sup> Matteo Nucci, *Le lacrime degli eroi*, cit., pp. 72-73.

misure, o a parametri sociali ed economici spartendo poi con noi le loro intime confessioni sul palco televisivo. Ora, lo sappiamo, l'amore ha bisogno del segreto. È un oggetto instabile, fragile, un oggetto dai contorni incerti.<sup>184</sup>

L'esteriorizzazione della sfera privata peculiare nei romanzi malerbiani non aspira alla spettacolarizzazione del matrimonio come invece *nell'Amore bugiardo*. Al contrario, ne mette in luce le criticità e la frattura apertasi nel tempo. Tuttavia, l'essenza misteriosa della relazione amorosa è conservata in quanto al termine della lettura la coppia omerica è scomparsa lasciando il posto ad una coppia che fonda la sua esistenza su un segreto irriducibile: l'accettazione da parte di entrambi che il mendicante sia veramente Ulisse e non un impostore. Il nodo, che Malerba intenzionalmente non scioglie, rimane una questione interna ai due, cui è demandato il mantenimento di tale segreto, senza il quale il matrimonio non avrebbe alcuna ragion d'essere. La privatezza del matrimonio è garanzia del sentimento amoroso che si alimenta nel matrimonio a sua volta grazie alla durata, alla condivisione di un spazio comune e alla dialettica degli opposti che vi include anche l'odio:<sup>185</sup> «Povero Ulisse, come lo odio, e come lo amo nonostante tutto anche sotto questi luridi stracci di mendicante» (*IS*, 69); «Nel libro di Giano, o meglio nelle pagine che ho letto qua e là [...] c'è un odio che traspare da ogni riga, un odio strano che comincia dal nome del personaggio, Zurlo» (*FR*, 78).

La necessità di ricreare il segreto è cruciale anche durante la scena conclusiva dell'incontro tra Ulisse e Penelope. In quel frangente è Ulisse a confidare il suo segreto a Penelope, seppur nella forma di un discorso riportato dalla donna, e rivela il nuovo carattere di Ulisse, quella estraneità a se stesso e a Penelope che rende complessa la rinascita della coppia.

“Si dice che dalle conchiglie si possono ascoltare tutti i rumori del mare” avevo detto a Ulisse, “il frangersi delle onde, il sibilo del vento, l'ululato della tempesta, gli stridi dei gabbiani. Ma qui siamo

---

<sup>184</sup> Si rinvia a Julia Kristeva e Philippe Sollers, *L'amore dell'altro, Il matrimonio considerato come un'opera d'arte*, trad. it. Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2015, pp. 108-109.

<sup>185</sup> Julia Kristeva e Philippe Sollers, *Il matrimonio*, cit., p.113: «Per quanto se ne dica, l'amore si protegge attraverso complicità segrete e all'interno delle famiglie: è coabitando con l'odio che un po' di tenerezza, leggerezza, infanzia, in fin dei conti, salvano ancora dal disastro».

sulla riva del mare e allora perché ne ascolti i rumori dentro una conchiglia?” “Non i rumori del mare ascolto nella conchiglia” mi aveva risposto Ulisse “ma la voce della mia sposa, la voce di Penelope amata che mi parla da Itaca lontana. Io chiudo gli occhi e sento la sua voce, e quella di Telemaco bambino che strilla e balbetta le sue prime parole.” “Mi ero commosso, amabile regina, ma ancora una volta ho ammirato Ulisse perché sapeva rimediare con l’ingegno anche alle peggiori congiunture. E ho sentito che anche dopo un terribile naufragio è arrivato a terra portando con sé la sua conchiglia sonora che spesso accostava all’orecchio per confortarsi nei momenti di malinconia”. (*IS*, 57-58)

A questo punto del romanzo vi è uno scioglimento della tensione e Ulisse si mette a nudo. Si tratta di una confessione privata fatta solo alla moglie e non condivisa con altri, né con Euriclea, né con Telemaco, né con Eumeo. Una confessione che riguarda non più l’identità del personaggio ma la sostanza del matrimonio. Malerba ci presenta un uomo quasi trasfigurato, un uomo post-freudiano assediato dalla malinconia,<sup>186</sup> in contemplazione della bellezza dell’universo, profondamente conscio dei moti dell’animo.

Quando finalmente l’autore restituisce a Ulisse la parola, dopo il primo incontro, ci accorgiamo con sconcerto che la riservatezza della regina ha prodotto in lui una forte delusione. Ulisse interpreta la freddezza di Penelope come un mancato riconoscimento e come il rifiuto ad ammettere la sua identità e il suo ritorno: «Penelope non mi ha riconosciuto. Ha chiamato le ancelle e ha ordinato di preparare vesti dignitose per coprimi, mi ha promesso pasti regolari dentro la reggia come ricompensa per il mio racconto e infine ha chiesto se può dare ordine di bruciare i miei stracci pieni di pulci» (*IS*, 60).

Ulisse comprende che la moglie non l’ha riammesso nella sua casa come sposo, ma solo come ospite del quale ha profuso rispetto: gli offre

---

<sup>186</sup> Sull’impiego del termine malinconia, anche Malerba esprime una iniziale titubanza, subito fugata. Tuttavia, poiché il termine porta con sé una modernità innegabile coerente con il personaggio ulissiano tratteggiato dall’autore, non è del tutto fuori luogo se si considera che il temperamento malinconico era già noto nel mondo greco. La spregiudicatezza malerbiana deriva anche dalla intenzione straniante tipica della sua scrittura che intende risvegliare il lettore e sottoporlo a interrogazione: «“È la prima volta” disse Penelope “che sento attribuire a Ulisse il sentimento della malinconia. La cosa mi sorprende, ma è anche vero che gli uomini non sono di pietra e cambiano con il passare degli anni e delle occasioni. La notizia della conchiglia, così commovente, mi giunge del tutto nuova come nuova è per me l’immagine di un Ulisse malinconico. Ma qualche volta i sentimenti sono più leggeri degli uomini che li portano.”» (*IS*, 58).



cibo, abiti, un giaciglio. Non si tratta di cortesie personali, ma di onorare il vincolo sacro dell'ospitalità.

Non potendolo ripudiare ufficialmente, la regina escogita una punizione esemplare: ella gli nega la restituzione del nome. Se l'identità eroica era legata alle vicende compiute e alla narrazione delle avventure e delle imprese, l'identità di uomo (re, marito e padre) è ora nelle mani di Penelope. Il mancato riconoscimento pubblico di Ulisse da parte della regina, lo condanna ad un destino pari al soprannome che Ulisse si era dato per fuggire da Polifemo. Solo Penelope, riaccogliendolo, può attestare che lo sconosciuto è effettivamente l'atteso re di Itaca. Poco conta se Telemaco, Eumeo, Euriclea, il cane Argo e Laerte siano convinti del contrario. Da un punto di vista gerarchico solo la regina consorte ha il potere di imporre tale decisione e riabilitare definitivamente Ulisse. La lontananza fisica tra i due, che la vicenda letteraria ha reso estranei, non li ha però separati del tutto. L'essenza della relazione, lungi dall'essere sentimentale o erotica, si è conservata infatti nel linguaggio. Grazie ad esso è possibile discernere il matrimonio anche quando, come già dieci anni prima nel racconto *Strategia*, uno dei due membri non è più lo stesso. Anzi, per dirla con la Kristeva, il romanzo malerbianco esprime tutta la sua originalità nell'inscenare due atti distinti di volontà: Penelope decide di accettare la narrazione del mendicante che dice di essere Ulisse e Ulisse a sua volta decide di rinunciare ai calzari donatigli dalla moglie e di rimanere ad Itaca per sempre.

Scrive l'intellettuale francese:

Il «nome» matrimonio è diventato – nel tempo di due vite – quella realtà che ci ricrea, sospesa in ogni istante come una grazia e una minaccia invisibili, come la sostanza che nutre e bagna le cose senza mescolarvisi. Essa non riassorbe, né fuori né dentro di sé, il dolore delle rinunce, dei sacrifici, delle condanne a morte, delle rinascite caduche; non nega i nostri riflessi animali, le bestialità e le pulsioni insensate, le nostre decadenze, malattie e cure, né la certezza della morte. In essa e con essa, tali tumulti

passano il testimone a un legame sovrano, il solo possibile perché lucido, che mi fa *essere là dove io devo stare*.<sup>187</sup>

Penelope ed Ulisse, in due momenti diversi, decidono il luogo in cui vogliono e devono stare: cioè nel matrimonio. La necessità di essere separati ma insieme, *singolarmente* nella coppia, è ciò che rende possibile il loro matrimonio alla luce degli eventi e delle sofferenze che si sono susseguiti per più di vent'anni. Uno spazio non geografico certamente, ma uno spazio sovratemporale in cui i coniugi si concepiscono insieme anche quando non si trovano nello stesso luogo. Collocarsi nello spazio del matrimonio comporta il pensarsi dei singoli individui come elementi distinti di un medesimo corpo linguistico.

Un modello che si riconferma anche nel romanzo successivo, *Fantasma romani*, dove la volontà di stare nel matrimonio si esplica nella volontà del personaggio maschile di possedere la propria moglie e averla solo per sé nel romanzo che sta scrivendo, mentre nella realtà è costretto a dividerla con i suoi amanti. Ciò si esplica anche nella volontà del personaggio femminile di entrare nel romanzo come co-autrice, cioè in un dialogo che nella realtà non avviene e che invece sul piano della finzione può trasformare la narrazione della narrazione di entrambi.

La duplicazione delle voci, peculiarità dei due romanzi, dà conto di tali universi. In ogni caso di due universi singoli e distinti che compongono non solo la coppia ma costituiscono anche l'unica forma possibile di rappresentazione del matrimonio: i *tableaux* giustapposti presentano uno stesso motivo del discorso articolato da due punti di vista differenti corrispondenti all'universo maschile e femminile che si confrontano e si scontrano e in cui finalmente, con la rilegittimazione coniugale di Ulisse, viene a ricostituirsi lo *stare insieme*. La conclusione del romanzo sancisce definitivamente, anche sul piano del contenuto, *per sempre*, la natura linguistica del matrimonio: Malerba sceglie per il suo personaggio la rinuncia al viaggio in favore della scrittura

---

<sup>187</sup> Julia Kristeva e Philippe Sollers, *Il matrimonio*, cit., p. 14.

delle proprie memorie, spostando la riflessione della rappresentazione del matrimonio sul piano della scrittura che avrà il suo compimento nel proprio progetto di *Fantasma romani*.

## 5.2. *Déplacément du récit*: la funzione iterativa del linguaggio

Se si guarda alla produzione malerbiana nella sua complessità si nota una particolare tensione recitativa che poggia sulla struttura iterativa del discorso.

Nel romanzo d'esordio l'impiego della ripetizione si iscrive nel più ampio programma di rompere con le istanze del romanzo di eredità naturalista o neorealista nei confronti del quale Malerba nutre un sentimento di ribellione e che Walter Pedullà mette in evidenza nella prefazione al Meridiano mondadori dedicato allo scrittore. L'autore è quindi indotto in nome dell'impegno civile dello scrittore a preferire la «*parola lunga* della finzione» alla documentazione diretta: «Non se ne poteva più del neorealismo, narrativa che vince mostrando documenti falsificati dall'ideologia (la realtà che non esiste è anzitutto quella neorealista)».<sup>188</sup> Nei libri successivi, invece, tale uso è dettato da una tendenza allo sperimentalismo formale, intrinseco alla poetica malerbiana, di sovvertire, stimolare e manipolare la materia narrativa.

Benché tra le istanze della neoavanguardia vi fosse anche quella di evitare le ripetizioni, in quanto repliche di un passato dal quale si volevano prendere le distanze, le opere malerbiane se ne servono ampiamente con spirito ribelle e anticonformista.

Nelle opere incentrate sul tema coniugale, in particolare, la forma iterativa assume una funzione centrale e dimostra una coerenza con il soggetto trattato. Essa infatti non solo consente di catalizzare l'attenzione del lettore sulla relazione della coppia sposata, ma ne riproduce alcuni meccanismi

---

<sup>188</sup> Walter Pedullà, *Prefazione*, in Luigi Malerba, *Romanzi e Racconti*, cit., p. XIV.

routinari e le conseguenze più inevitabili quali la noia, lo svuotamento di senso dovuto alla ripetitività dei gesti e delle parole. Non si tratta di una semplice descrizione della scena matrimoniale borghese, quanto della riproduzione di un modello consuetudinario praticato a priori, ma non necessariamente accettato.

Come sottolinea Jean Roudaut a proposito dei romanzi francesi di Michel Butor *L'Impiego del tempo* (*L'Emploi du temps*, 1956) e *La modificazione* (*La Modification*, 1957), la ripetizione non ha solo funzione confermativa, ma può rappresentare il sintomo di un avvio:

Aver coscienza di un problema, non significa solo conoscerne gli elementi, né distinguerli tra di loro, ma fare la scelta di una classificazione. Cambiare ordine tradizionale di associazioni modifica la coscienza che si ha delle cose. Il romanzo deve mostrare come da un ordine possa nascere un altro ordine, annunciare la nascita di una nuova organizzazione del mondo, invitare a cercarla.<sup>189</sup>

Lo studio di Roudaut rileva che l'effetto della ripetizione in tali romanzi va in direzione opposta rispetto alla ridondanza. In quanto mai uguale a se stessa, perché include sempre una variazione, la ripetizione butoriana e malerbiana produce piuttosto effetti simili a quelli creati dallo straniamento. In Butor essa è ripresa dal campo musicale, in Malerba invece si realizza ancora all'interno del linguaggio verbale.

L'autore emiliano fa leva sul senso di non appropriatezza della ripetizione sentita generalmente come segno di mancanza di stile, povertà di linguaggio, scarsa educazione alla scrittura e grazie a ciò crea nel lettore comune un sentimento di indignazione che lo induce a riflettere: risulta subito evidente che si tratta di una scelta ponderata e non di una carenza compositiva.

In *Itaca per sempre*, per esempio, le occorrenze rappresentano un tratto di continuità con la tradizione orale dell'epica in quanto la ripetizione è

---

<sup>189</sup> Jean Roudaut, *Ripetizione e modificazione in due romanzi di Michel Butor*, in *Il libro futuro. Saggio su Michel Butor*, trad. it. Sandra Menzella, Torino, Einaudi, 1967, p. 172.

strettamente legata al ritmo e alla musicalità della voce narrante nonché rappresenta una mnemotecnica efficace per colui che deve ricordare la storia. Dall'altro lato la ripetizione del gesto e della parola acquista, nella riscrittura dell'*Odissea*, un valore peculiare in quanto attraverso l'iterazione dell'esperienza Ulisse e Penelope possono includere l'altro all'interno del proprio linguaggio, mantenendo intatta al contempo la propria unicità.

Al contrario, in *Fantasma romani* la ripetizione è riconducibile ad una più generale contestazione nei confronti dell'incapacità di rinnovarsi del romanzo italiano. Nel suo ultimo romanzo, Malerba fa il verso ai post “-ismi” quali il “post-neo-avanguardismo”, “post-neorealismo” e simili che dell'abbassamento del linguaggio romanzesco facevano un emblema. Lo stile colloquiale, insieme al gioco di autocitazioni e alla scelta dei temi prelevati dalla quotidianità, tende infatti a mimare il linguaggio del lettore e ad entrare in contatto con lui.

La riflessione sullo stile iterativo induce ad esprimere una ulteriore considerazione rispetto all'ordine in cui viene organizzato il discorso: una riflessione, secondo Roudaut, che ha a che fare con il tempo. Il lavoro del critico francese, infatti, che rivolge l'attenzione anche al lavoro di Michel Butor e di Raymond Roussel, trova una sua conferma anche nello stile malerbiano.

Il tempo, nell'esperienza quotidiana, si confonde con il presente. Ma che cos'è il presente? Se non il luogo dove sono e che perciò non posso conoscere: «È impossibile cogliere il presente in forma di istanti perché l'istante sarebbe il momento in cui il presente è. Ora il presente non è, si fa presente in forma di fuga», scriveva già Sartre nell'*Etre et le Néant*. Né il passato ha più esistenza: è un'invenzione di ogni attimo che giustifica il presente [...] Ad ogni spostamento del presente [...] la catena del passato deve essere reinventata. Poiché posso conoscere il senso del presente che vivo solo quando il presente è diventato passato sotto l'effetto di un futuro diventato presente, devo ripetere questo passato senza tuttavia che mai (essendo cambiato il punto in cui mi situo, essendo nel frattempo intervenuti dei fatti, essendosi modificato il punto di vista) possa ritrovarlo simile a quel che credevo che fosse. Per i miei bisogni del momento modifico non solo il senso che gli do, ma, per

giustificarmi, l'ordine dei fatti da cui è costituito. Non posso trasformarmi se non ripetendomi, ma quel che ripeto lo modifico.<sup>190</sup>

La ripetizione cioè racconta riducendo tutto al presente, in quanto la memoria rielabora il passato e richiama a sé le pulsioni future condensandole in un *hic ed nunc* che li comprende entrambi.

In Malerba ripetere significa confermare, rifare, ridire, ribadire, ma anche ribattere, riaffermare, ricominciare il gesto e l'esperienza. Tentativi molteplici per giungere ad un unico scopo: la rappresentazione di sé.

Dal punto di vista del *récit*, le occorrenze malerbiane si concentrano sull'iterazione di un discorso o di una parte di discorso, un'immagine o un aneddoto ai quali, stante un'apparente similarità nella forma vi si aggiunge una variazione. Non si tratta di uno stratagemma retorico finalizzato all'enfaticizzazione di questo o di quel momento della narrazione. Al contrario, la focalizzazione intorno a due diverse modalità dell'esperienza produce due diverse forme di interpretazione e rappresentazione della realtà.

Nella propria poetica, lo scrittore emiliano ridiscute il concetto di realtà rileggendolo come un coacervo di esperienze singolari, ugualmente significative, che entrano in contatto tra loro grazie ad una relazione, in questo caso matrimoniale, e si intrecciano producendo un effetto poliedrico. Per lui non si tratta di indagare la verità, quanto di lavorare sull'effetto di reale che il linguaggio letterario è in grado di ricreare attraverso un gioco di rifrazioni.

La realtà malerbiana è il risultato complesso di una visione soggettiva del mondo che si moltiplica contagiosamente ogni volta che tale visione entra in contatto con quella di un altro. È come se l'autore sottolineasse che data la stessa esperienza di uno o più soggetti nello stesso momento o in momenti differenti, tale esperienza non potrà mai essere riferita nella sua absolutezza, ma alla luce della rielaborazione della memoria e della componente emotiva che contraddistingue il soggetto esperiente. Ripetere amplifica l'osservazione

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 176.

del dettaglio che non è più riducibile al ruolo di indizio e neanche ad un tassello che accresce la conoscenza del mondo.

Ciò risulta anche dal racconto *Il cannocchiale* incluso in *Ti saluto filosofia* (2004), dove il dettaglio corrisponde alla variante, alla variabile e alla variazione che evocano la molteplicità delle interpretazioni e delle derive possibili del racconto e delle storie. Come un dato tema musicale può essere restituito all'ascoltatore in forma di variazione che talvolta si distacca notevolmente dal pezzo iniziale, così la scrittura di Malerba si piega alla mutevolezza del pensiero e del sentire interiore del soggetto.

Nel *Serpente* l'io è sdoppiato da un meccanismo di tipo schizoide, nel *Pianeta azzurro* vi è un accavallarsi di voci, nel romanzo di Giuseppe tutti i personaggi hanno il nome del protagonista ed è arduo distinguere e attribuire un soggetto alla parola, in *Itaca per sempre* e in *Fantasmî romani* Malerba contrappone non solo due voci e i due mondi contrapposti del maschile e del femminile, ma riesce anche a dare conto della duplicità della narrazione matrimoniale che si distingue tra sfera sociale e sfera privata.

L'occorrenza che, come s'è detto poc'anzi, si trova impiegata principalmente sul piano del discorso e molto meno su quello del lessico, sembrerebbe suggerire che l'impiego sistematico della figura della ripetizione contestualmente al tema matrimoniale evidenzia, per contestarla, l'illusione di durevolezza che costituisce una delle più critiche contraddizioni del vincolo coniugale moderno.<sup>191</sup> Ciò anche in seguito al fatto che – sia essa lessicale, fonetica o di parte del discorso – la ripetizione manifesta un'intenzionale tensione digressiva che spinge la narrazione a non concludersi mai, procrastinando all'infinito il momento della fine e incarnando in tal modo lo svolgimento della vita nel tempo.

---

<sup>191</sup> Ci si riferisce con questo termine alla già citata specificità della realtà italiana e al voto pronunciato a favore del divorzio nel referendum del 1974 cui segue nel 1978 il voto a favore della legge sull'aborto. Alla luce di tale scelta, l'atteggiamento degli italiani nei confronti del matrimonio e della famiglia è radicalmente mutato e dimostra la richiesta di una maggiore attenzione nei confronti del singolo individuo e del suo diritto di esercitare la propria libertà sentimentale oltre che sessuale.

Come ha modo di rilevare Paul Ricœur in un saggio dedicato al rapporto tra vita e narrazione, «l'intreccio possiede la capacità di ricavare *una storia da* molteplici avvenimenti o, se si preferisce, di trasformare i molteplici avvenimenti in una storia»,<sup>192</sup> tuttavia nell'ultimo romanzo di Luigi Malerba l'assenza di intreccio produce una duplicazione su più piani.

Sul piano della vicenda romanzesca la ripetizione costante di gesti, parole e comportamenti <sup>193</sup> produce il già rilevato assottigliamento dell'intreccio, ma anche una demistificazione del reale cui fa seguito uno svuotamento del significato: Clarissa perde addirittura coscienza del suo ruolo nella relazione con il marito perché è al contempo moglie e personaggio. Sul piano della finzione, al contrario, l'invenzione romanzesca messa in atto da Giano aggiunge consistenza all'intreccio. Esso agisce addirittura sul livello precedente modificandolo irrimediabilmente e *l'inventio* produce degli effetti permanenti anche sulla realtà e sul matrimonio dei due.

La duplicazione del finale non rappresenta l'ennesimo meccanismo di ripetizione, ma rinforza l'inevitabile deriva della realtà sul modello della realtà finzionale creata nel romanzo. Clarissa è convinta di avere una malattia

---

<sup>192</sup> Paul Ricœur, *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, in *Filosofia e linguaggio*, a cura di Domenico Jervolino, Milano, Guerini e Ass., 2000, p. 170.

<sup>193</sup> Si forniscono alcuni esempi al fine di chiarire in che modo l'autore mette in atto il meccanismo di ripetizione. Giano: «Ripensando oggi a quella specie di felicità sospesa sul vuoto, ecco che compare il ricordo di una sensazione parallela provata con Clarissa durante un viaggio a New York. Andavamo in giro per le strade fredde e veloci come due turisti scimuniti, senza una mezza idea in testa, felici di essere lì insieme in quella città senza bisogno di parlare, bastando a ognuno la presenza dell'altro. Come si ripetono le situazioni e sensazioni simili in due luoghi diversi, Strasburgo e New York, e soprattutto con due persone così diverse come Clarissa e Valeria. Con la differenza che a New York io e Clarissa abbiamo visto l'arcobaleno. Anche i sentimenti si ripetono, mi dicevo, come l'alternarsi delle stagioni, e non accettiamo queste ripetizioni della natura senza protestare. Quante primavere quante estati quanti autunni quanti inverni e sempre da capo. Quante albe e quanti tramonti» (FR, 38), «Possibile, mi dicevo, che fra di noi, uomini e donne, amici e mogli di amici, dobbiamo sempre alludere o esercitare il sesso come unica sortita dalla routine quotidiana? Non vi rendete conto che così anche il sesso diventa routine? Un sottinteso continuo. Una parola che invece ricorre raramente nei nostri discorsi è l'amore. Se raramente ricorre la parola vuol dire che raramente ricorre quel sentimento, eccitante ma impegnativo e anche rischioso» (FR, 74); Clarissa: «Ho ripetuto nel sogno uno dei miei incontri con Zandel, che si svolgevano tutti più o meno nello stesso modo» (FR, 111), «Non so se è stata una buona idea quella di farmi accompagnare a Strasburgo. In complesso un viaggio noioso, con Giano di cattivo umore che tentava di farmi dormire nella stessa camera dove aveva dormito con *quella culona di Valeria*, di portarmi nello stesso caffè dove aveva portato *quella culona di Valeria*, di regalarmi gli stessi ciclamini che sicuramente aveva regalato a *quella culona di Valeria*» (FR, 134). Corsivi miei.



incurabile, di fatto pura invenzione letteraria, e decide di abbandonare il marito e rifugiarsi in Africa. Diversamente da quanto accade nella *Modification* in cui la variazione introdotta all'interno di un discorso iterativo riporta la storia e il personaggio al suo punto di partenza, in *Fantasmî romani* la ripetizione insiste sulla vicenda e sui personaggi modificandone definitivamente il corso e la sostanza. Ri-raccontare una storia dà senso al processo compositivo.

Lo si riscontra puntualmente anche nel già citato *L'amore bugiardo*. Nel romanzo americano, infatti, la rappresentazione della vicenda coniugale di Amy e Nick è bastata sulla ripetizione alternata da marito e moglie di uno stesso discorso: il diario-romanzo di Amy<sup>194</sup> e il romanzo familiare di Nick al

---

<sup>194</sup> Gillian Flynn, *Gone Girl*, New York, Phoenix, 2012, p. 229 «I know this sounds the stuff of moony teenage girls, but I've been tracking Nick's mood. Toward me»; «Lo so che è roba da adolescenti maniache, ma qualche tempo fa ho deciso di registrare gli atteggiamenti di Nick nei miei confronti», in Gillian Flynn, *L'amore bugiardo*, trad. it. Francesco Graziosi e Isabella Zani, Milano, Rizzoli, 2014, p. 196. Da ora in poi le citazioni saranno tratte dall'originale e contrassegnate dalla sigla GG, in corsivo, seguita dal numero di pagina e tra parentesi tonde. Sempre tra parentesi sarà riportata la traduzione italiana dall'edizione citata, seguita dal numero di pagina); «What a strange time this is [...] and won't this make a *story*? A strange, awful story of something I survived» (GG, 263. Trad. it.: «Che momento bizzarro è questo [...] Non sarà una bellissima storia da raccontare? La bizzarra e tremenda storia di come sono sopravvissuta», p. 223); «[...] Cut myself. *But Amy is afraid of blood*, the diary reader will say [...] Swooning at the plasma center, that was a nice touch. I really did that, I didn't just write that I did.» (GG, 295-296. Trad. it.: «[...] tagliarsi. *Ma Amy ha il terrore del sangue*, diranno i fedeli lettori del mio diario [...] Svenire al centro di donazione, poi, è stato un tocco magistrale: comunque sono svenuta davvero, non l'ho solo scritto», p. 249); «I can tell you more about how I did everything, but I'd like you to know me first. Not Diary Amy, who is a work of fiction (and Nick said I wasn't really a writer, and why did I ever listen to him?), but me, Actual Amy. What kind of woman would do such a thing? Let me tell a story, a *true* story, so you can begin to understand» (GG, 297. Trad. it.: «Ora posso anche spiegarvi come ho agito, ma prima vorrei raccontarvi qualcosa in più di me. Non sulla Amy del Diario, che è un'opera di finzione (e pensare che Nick dice sempre che non sono una vera scrittrice!), bensì sulla Vera Amy. Che razza di donna è, una che agisce come ho agito io? Vi racconto una storia, una storia *vera*, così forse inizierete a capire», p. 250-251); «My parents' publisher placed an abashed plea for another *Amazing Amy* book, and they acquiesced for a lovely fat sum [...] I don't care about the rebuilding of their pathetic empire, because every day I get calls to tell *my* story. My story: mine, mine, mine. I just need to get Nick on the same page so that we both agree how this story will end. Happily» (GG, 536. Trad. it.: «L'editore ha già proposto ai miei genitori, con qualche imbarazzo, di scrivere un altro libro della serie e in cambio di una discreta sommetta i due hanno accettato [...] A ogni modo, non me ne frega niente della ricostruzione del loro patetico impero, perché io non faccio che ricevere telefonate da gente che mi chiede di raccontare la *mia* storia. La mia, la mia, la mia e basta: devo solo scegliere l'offerta migliore e cominciare a scrivere. Devo solo trovare un punto d'incontro con Nick, in modo da concordare con lui il finale. Lieto», pp. 443-444); «I have a book deal: I am officially in control of our story. It feels wonderfully symbolic. Isn't that what every marriage is, anyway? Just a lengthy game of he-said, she-said? [...] If I can't get him to say it out loud, he'll say it in my book» (GG, 544. Trad. it.: «Ho firmato il contratto per il libro: sono io, adesso, ad avere il controllo ufficiale della nostra storia. Che simbolismo meraviglioso. E alla fine, i matrimoni non sono forse tutti così? Una lunghissima puntata di *Tra moglie e marito*? [...] Se non c'è modo di farglielo dire ad alta voce, glielo farò dire nel libro», p. 450).

quale egli deve tuttavia rinunciare in nome del figlio in arrivo.<sup>195</sup>

Tale uso della ripetizione rivela come Luigi Malerba e Gillian Flynn siano lontani dall'intenzione puramente dissacrante della ormai lontana neoavanguardia francese: anziché annichilire, l'iterazione forzata produce un recupero di significato, non importa che esso sia quello originario o uno creato *ex novo*.

Ciò che conta, in un romanzo, è che una storia sussiste se siamo in grado di ri-raccontarla come afferma Clarissa in *Fantasma romani*: «Confesso che sono molto curiosa di vedere che cosa mi riserba la vita secondo l'immaginazione di Giano nelle pagine che ancora non sono riuscite a leggere» (FR, 99).

A ben vedere la ripetizione funziona come elemento coadiuvante e favorisce la dislocazione del significato trasferendolo al di fuori dalla realtà, collocandolo nella finzione. Tuttavia, la replica della realtà matrimoniale di Giano e Clarissa avviene in un luogo che non le è proprio e per tale ragione ne rivela l'autoinganno che vi è alla base.

Il compiersi di tale slittamento si osserva con la massima evidenza nel romanzo americano in cui la ripetizione dà consistenza alla versione dell'uno o dell'altro dei personaggi-narratori, ma rovescia la prospettiva aggiungendo una dislocazione della rappresentazione matrimoniale che avviene sul piano del binomio pubblico-privato. La dimensione pubblica del matrimonio però non è discussa sul piano istituzionale. Esso non consiste più in una tappa in cui la coppia è presentata alla comunità come nuovo membro. Al contrario, nel romanzo della Flynn è rappresentata la costruzione di una certa immagine

---

<sup>195</sup> «I have a mistress. Now is the part where I have to tell you I have a mistress and you stop liking me. If you liked me to begin with. I have a pretty, young, very young mistress, and her name is Andie» (GG, 193. Trad. it.: «Ho un'amante. Ora viene la parte in cui devo confessarvi che ho un'amante e voi smettete di trovarmi simpatico. Sempre che mi trovaste simpatico prima. Ho un'amante bella e giovane, molto giovane, e si chiama Andie», p.167); «I had to find out. I had to tell my own story [...] I started on the opening page of my own book. I am a cheating, weak-spined, woman-fearing coward, and I am the hero of this story. Because the woman I cheated on – my wife, Amy Elliott Dunne – is a sociopath and a murderer. Yes. I'd read that» (GG, 547. Trad. it.: «Dovevo raccontare la mia versione [...] Ho cominciato a scrivere la prima pagina del mio libro. Sono un vigliacco fedifrago e smidollato che ha paura delle donne e sono il protagonista di questa storia. Perché la donna che ho tradito – mia moglie, Amy Elliott Dunne – è una sociopatica e un'assassina. Sì. Io un libro così l'avrei letto», p. 452).

della coppia che deve essere conforme alla morale. Il matrimonio pertanto deve apparire perfetto e possibilmente felice in quanto *status* che testimonia un successo raggiunto.

Durante tutto il periodo della scomparsa di Amy e fino all'archiviazione del caso, il matrimonio si sdoppia e accanto alla dimensione privata, esso diventa una questione che appassiona il paese intero in quanto la vicenda è portata alla ribalta da interviste rilasciate ai giornali e alle televisioni, da *talk show* e programmi televisivi di vario genere:

“So what about you? You *murdered* a man, a man I assume loved you and was helping you, and now you want me to step in his place and love you and help you, and... I can't. I cannot do it. I won't do it.”

“Nick, I think you've gotten some bad information,” she said. “It doesn't surprise me, all the rumors that are going about. But we need to forget all that. If we are to go forward. And we will go forward. All of America wants us to go forward. It's the story the world needs right now. Us. Desi's the bad guy. No one wants to be bad guys. They *want to like* you, Nick. The only way you can be loved again this is to stay with me. It's the only way.” (GG, 518)<sup>196</sup>

Essere sulla scena mediatica è come calcare il palcoscenico in teatro e ciò richiede ai personaggi di interpretare dei ruoli diversi da quelli abituali. Tale necessità modifica inevitabilmente la rappresentazione della realtà matrimoniale di Amy e Nick. Anche la percezione del parlante e dello spettatore nei confronti della coppia non è più mimetica della realtà ma costituisce il primo passo per la costruzione di un immaginario pregiudiziale nei confronti della vicenda. Essa infatti non potrà più essere quella originaria. Ciò non solo in quanto i due personaggi del marito e della moglie sono dei bugiardi, ma soprattutto perché entrambi agiscono con lo scopo di persuadere e attirare la simpatia del pubblico. Il romanzo della Flynn infatti sottolinea come la verità della storia matrimoniale di Amy e Nick non sia la storia e la

---

<sup>196</sup> Trad. it.: «“Tu, invece? Hai assassinato un uomo, che non so se ti amava ma ti stava aiutando, e adesso vuoi che prenda il suo posto, che ti aiuti, e ti ami... io, io... non posso. Non lo posso fare. Non lo voglio fare.” “Nick, temo che ti siano arrivate delle informazioni sbagliate” ha detto. “Non mi sorprende, con tutte le voci che circolano. Ma dobbiamo dimenticare, se vogliamo andare avanti. E andremo avanti. L'America intera lo vuole. È la storia di cui il mondo ha bisogno in questo momento. Noi. Desi è il cattivo. Nessuno vuole due cattivi. Vogliono amarti, Nick. E l'unico modo per piacergli di nuovo è rimanere con me. L'unico», pp. 429-430.

modalità dell'inganno architettato dalla donna nell'arco di sette anni. Al contrario, la verità del loro matrimonio è diventata, nonostante le prove oggettive, quella mitizzata dal racconto.

Anche nella struttura del *récit* il romanzo americano mostra delle somiglianze con la scrittura malerbiana. Esso riproduce ripetutamente frammenti di uno stesso discorso, avvenimenti, dettagli, ma a differenza che nei romanzi italiani l'occorrenza e le sue modificazioni producono un effetto di ampliamento del significato.

La ripetizione è quindi in grado di far notare l'importanza dei concetti, e quindi il concetto idealizzato di matrimonio, e delle nozioni, la pratica quotidiana del matrimonio e il suo completo scollamento dall'ideale. Può servire per ribadirli, enfatizzarli o a mettere in luce i limiti. Si tratta di un artificio retorico ben noto ai predicatori cristiani che lo usavano per la sua forza educativa e persuasiva, ma anche per suggerire un filo conduttore e un ordine gerarchico nel coacervo di informazioni che caratterizza il discorso di tipo centrifugo e pluridirezionale come quello della chiacchiera e del pettegolezzo. «Recap recap recap. Photos of me, Andie, Nick. Stock photos of a pregnancy test and unpaid bills. I really did do a nice job. It's like painting a mural and stepping back and thinking: *Perfect*» (GG, 467).<sup>197</sup>

Si tratta di una forma di coazione a ripetere che sottolinea la paranoia che guida le azioni del personaggio femminile, ma anche la forza penetrante del discorso mediatico e la sua capacità di influenzare e modificare

---

<sup>197</sup> Trad. it.: «Riassunto riassunto riassunto. Foto di me, di Andie, di Nick. Generiche foto di un test di gravidanza e conti non pagati. Proprio un bel lavoretto, il mio. Mi sento come l'artista che ha appena finito di realizzare un affresco, fa un passo indietro e pensa: *Perfetto*», p. 390.

permanentemente l'immaginario dell'opinione pubblica<sup>198</sup> rispetto ad un determinato argomento. Nel romanzo infatti a volere essere manipolata è l'immagine del matrimonio di Nick e Amy, non il matrimonio nella sua sostanza: non è più la realtà che conta, ma ciò che la gente crede che essa sia, Che il matrimonio muti qualitativamente a seguito dell'immagine che lo rappresenta è un'istanza del tutto secondaria.

L'uso ragionato della ripetizione consente così, in *Fantasma romani* e in *L'amore bugiardo*, di esplicitare il meccanismo su cui si fonda la chiacchiera e di evidenziare lo spostamento dal contenuto del discorso alla forma in cui il discorso si articola. L'essere-stato-detto, come sostiene Heidegger, è ciò che garantisce l'esattezza e la conformità delle cose nonché la loro comprensione.

Giocando su questo principio, Malerba che per anni si era interessato di filosofia e aveva già tratto spunti dalla fenomenologia,<sup>199</sup> trasla il pettegolezzo dal discorso orale al discorso scritto (il romanzo di Giano) che per la sua staticità e durata nel tempo ha un effetto maggiore sull'interlocutore che non la parola detta. Clarissa per esempio non riesce a difendersene come solitamente fa nel caso delle battute o delle storielle raccontate dal marito. Amy e Nick intendono concretare la loro versione dei fatti scrivendo ciascuno il proprio romanzo.

---

<sup>198</sup> Ciò che conta non è il discorso privato, come nei romanzi malerbiani, ma il movimento della coppia dalle pareti domestiche all'agone: «For Nick to admit to the world that he is not a good guy – it's a small death, and not of the petite mort variety» (GG, 469. Trad. it.: «Per Nick, ammettere di fronte al mondo che lui non è uno dei buoni è una piccola morte», p. 391). In un passaggio successivo, Nick rilascia una intervista televisiva preparata scrupolosamente con l'aiuto di un esperto di comunicazione. Si osserva che la costruzione della scena matrimoniale nella versione per il pubblico è molto differente dalla realtà, dove Nick auspica il ritorno della moglie per ucciderla o per divorziare. Quest'elemento perturbante in quanto condiviso nell'intimo, ma contrario alla morale, rimane invece una questione privata: «“What would you say to your wife, if she is possibly out there, able to see and hear you tonight?” “I'd say: Amy I love you. You are the best woman I have ever known. You are more than I deserve, and if you come back, I will spend the rest of my life making it up to you. We will find a way to put all this horror behind us, and I will be the best man in the world to you. Please come home to me, Amy» (GG, 469. Trad. it.: «“Cosa diresti a tua moglie, stasera, se lei ti stesse guardando, se potesse vederti e sentirti?” “Le direi...Amy, io ti amo. Sei la donna migliore che abbia mai conosciuto. Sei più di quanto io meriti, e se tornerai da me passerò il resto della mia vita a cercare di rimediare ai miei errori. Troveremo il modo di lasciarci questo disastro alle spalle, e io per te diventerò l'uomo migliore del mondo. Ti prego, Amy, torna”», p. 391).

<sup>199</sup> Si rinvia per approfondimenti al già citato studio sul rapporto tra letteratura, scienza e filosofia nelle opere di Luigi Malerba condotto da Margherita Heyer-Caput.

Corrado Bologna, citando e commentando la tesi heideggeriana, contribuisce ad un migliore chiarimento della strategia messa in atto in *Fantasma romani*:

“Ciò-che-è-stato-detto si diffonde in cerchie sempre più larghe e ne trae autorità. Le cose stanno così perché si dice così. La chiacchiera si costituisce in questa diffusione e in questa ripetizione del discorso nelle quali l'incertezza iniziale in fatto di fondamento si aggrava fino a diventare infondatezza. Essa trascende il campo della semplice ripetizione verbale, per invadere quello della scrittura sotto forma di 'scrivere pur di scrivere'. In questo caso la ripetizione del discorso non si fonda sul sentito dire, ma trae alimento da ciò che si è letto”. Come uscire, scrivendo, dalla “deiezione” e dalla “chiacchiera”? Come uscirne [...] esibendole e addirittura trasformandole in una sorta di viatico formale per porsi risolutamente “in cammino verso il linguaggio”?<sup>200</sup>

Rispetto a quanto sostiene il filosofo tedesco, la ripetizione malerbiana non è una semplice ripetizione verbale. Essa rivela, al contrario, la sua intrinseca infondatezza in relazione alla finzione romanzesca messa in atto dal personaggio di Giano. Infatti, nel già citato *La materialità dell'immaginazione*, anche Francesco Muzzioli afferma che «a rendere insensata la parola della chiacchiera non è tanto la sua falsità, quanto la sua vacuità: se si parla per parlare, se l'atto linguistico può assumere un contenuto purchessia, allora la “cosa” in questione sparisce lasciando al suo posto solo i gesti. I discorsi di moltiplicano vanamente [...] Il colloquio da solo a solo con se stesso è la via per ritrovare le cose»<sup>201</sup>. Se ciò vale soprattutto per il *Serpente*, il romanzo malerbiano conclusivo riprende tale aspetto e lo amplifica chiudendo il cerchio. Si osserva pertanto che la finzione del romanzo invece che confermare l'aleatorietà delle affermazioni di Giano, prodotti dell'invenzione, fonda addirittura la veridicità di ciò-che-è-stato-scritto. Clarissa è fermamente convinta che tutto quello che Giano scrive nel suo romanzo non solo la riguarda, ma sia vero. Esibire l'iterazione consente a Malerba di rinforzare la

---

<sup>200</sup> Paola Montefoschi, Corrado Bologna, Massimo Vetta, *Chi l'avrebbe detto? Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 104-105.

<sup>201</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 81.

sarcastica rappresentazione del matrimonio borghese dall'interno e di affermare la superiorità dell'autore rispetto ai suoi personaggi e al lettore.

Rispetto all'uso della ripetizione che fa Robbe-Grillet nella *Gelosia*, dove essa è segno di un personaggio che non compare mai sulla scena, ma di cui si intuisce la presenza grazie alle triplici ricorrenze: tre posti a tavola, tre stoviglie, tre bicchieri e così via, in Malerba la ripetizione non è un fatto oggettuale, ma puramente verbale. Nel *Serpente*, un movimento circolare che fa tornare continuamente il personaggio sui suoi discorsi, a ricominciare da capo, a ritrattare e a negare; in *Salto mortale*, una moltiplicazione di voci come la rifrazione delle immagini ottenute attraverso un caleidoscopio; in *Itaca per sempre* e in *Fantasma romani*, la riproduzione mnemonica dell'esperienza come rappresentazione di due modi differenti di stare nel matrimonio e nella realtà.

In *Fantasma romani* spesso la ripetizione e simmetria si traducono in una duplicazione (il doppio del personaggio, della voce narrante e della vita) creando un effetto di azione quando in realtà non succede niente. Il matrimonio, forma sociale celebrata dalla forma-romanzo fino a una manciata di decenni prima, rappresenta il tramonto dei generi del *Bildungs-* e dell'*Eberoman*. Svuotati del proprio valore positivo, essi lasciando dietro di sé dei fantasmi. Il romanzo, sembra affermare Malerba con il suo ultimo lavoro, rimane puro contenitore in cui le azioni si ripetono all'infinito perché è tragico il destino di colui che si avventura fuori dello schema prestabilito.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> L'elemento della ripetizione come tentativo di fermare il tempo, di cristallizzare un'esperienza perché non venga deteriorata dalla memoria o da esperienze successive è il nucleo centrale di un romanzo di Adolfo Bioy Casares, *L'invenzione di Morel* (*La invención de Morel*, 1940). Pur trattandosi di un romanzo fantastico, genere lontano da quello matrimoniale, il lettore ha la sensazione di trovarsi tra due mondi paralleli ma contigui, nell'impossibilità di distinguere, come i personaggi del romanzo, la realtà dall'immaginazione. I fantasmi di Bioy Casares non sono reali, ma frutto della riproduzione artificiale grazie a «una macchina che permette di catturare le immagini della realtà [...] e riprodurle tridimensionalmente, all'infinito, seguendo i ritmi ciclici delle maree [e] di riunire sullo stesso livello ontologico realtà [...] e irrealtà», in Giovanni Darconza, *Il viaggio nell'oltretomba nella Invenzione de Morel di Adolfo Bioy Casares*, in «Lingua eb», 1/2002, p. 43, anche su: <http://www.ledonline.it/linguae/>. Il protagonista, che è anche il narratore del diario-testamento di cui si compone il romanzo, trova che essere innamorato di una di queste immagini è peggio che essere innamorato di un fantasma, anche se talvolta ha desiderato con tutte le forze che la persona amata esistesse nella forma di un fantasma. Si osserva che, come nel *Pataffio*, in *Itaca per sempre* e parzialmente anche in *Fantasma romani*, il rapporto coniugale entra in crisi a causa della dislocazione del sentimento amoroso dall'amato all'idea di amato. Tale *désplacement* è enfatizzato a livello narrativo attraverso l'impiego della ripetizione.

**6. Dalla memoria alla scrittura. La modulazione della scrittura romanzesca dal monologo esteriore alla confessione: dalla mimesi orale alla mimesi della scrittura.**

Per funzionare, il modello iterativo poc'anzi analizzato richiede una continua rielaborazione della memoria.

Malerba descrive Ulisse e Clarissa mentre vedono il loro matrimonio per la seconda volta, ma non più da protagonisti quanto piuttosto da esclusi: il primo escluso dal suo travestimento e dalla volontà della moglie, la seconda dalla volontà del marito di trasformarla in un personaggio romanzesco. Entrambi esercitano lo sguardo di chi ha preso le distanze dall'oggetto e lo osserva dall'esterno e lo valuta, rivalutando al contempo anche se stesso in relazione alla visione ritrovata. Il viaggio interiore narrato in *Itaca per sempre* riporta il matrimonio del mito omerico a un grado zero dell'esperienza, lo annulla per fare chiarezza. In quest'ottica anche la memoria assume un ruolo differente rispetto a quello ricoperto nella tradizione omerica. Nell'*Odissea* infatti essa ha una funzione prettamente letteraria. Odisseo, come un aedo, inventa una piccola odissea dentro il grande poema omerico; al contrario, nella riscrittura contemporanea, la memoria è più simile ad una mnemotecnica che consente a Ulisse e a Penelope di sopravvivere rispettivamente alla mancanza e all'assenza dell'altro. Oscillando tra presente e passato i due possono colmare lo iato che si è aperto tra giovinezza e maturità. Le sessioni in cui Penelope e Ulisse mettono vicendevolmente a nudo i propri pensieri condividendoli con il lettore assomigliano a sedute di tipo analitico. E il lettore, chiamato ad un transfert, è invocato dalla scrittura malerbiana a vestire i panni dell'analista, secondo un modello già adottato con successo da Italo Svevo. È significativo che le conversazioni, pur nel rispetto della turnazione di parola e contrassegnati dalle virgolette, non abbiano uno spazio autonomo nel romanzo ma siano al contrario incluse nel discorso riportato.



Il modo in cui Malerba articola la relazione tra i personaggi riflette il procedimento attraverso cui l'Io, che fa l'esperienza, rielabora il vissuto: esso deve necessariamente apparirgli estraneo e al contempo familiare (*heimlich*) per poterlo accogliere come parte del proprio discorso personale. Attraverso la mediazione del linguaggio, l'estraneo è introiettato così in un universo sentito come "proprio".

Il travestimento non è solo uno stratagemma per verificare le condizioni di Itaca e la fedeltà di una moglie, ma un vero e proprio esercizio di stile in cui il narratore per eccellenza, Ulisse, si esercita ad interpretare le diverse parti delle storie che racconterà. Il romanzo infatti è caratterizzato da un continuo discorso riportato che trasforma il racconto in una lunga sequenza di scene introdotte da espressioni quali «ho fatto credere», «gli ho raccontato», «gli ho detto» e così via. Anche nella "notte delle seconde nozze" Ulisse e Penelope alternano l'amore al racconto del passato che Matteo Nucci legge in questi termini:

Sfuggito all'illusione di immortalità, Odisseo può raccontare a Penelope ogni cosa e anche la fine che gli è stata profetizzata da Tiresia nell'Ade, la morte che Calipso gli prometteva di vincere. Significa che invecchieranno insieme, i due sposi. L'identità e il riconoscimento definitivo si mescolano così alla ricomposizione della memoria.<sup>203</sup>

Tuttavia, se *Itaca per sempre* si distingue per una mimesi a base orale, viceversa, il romanzo bifocale del 2006 denota un passo avanti rispetto alla poetica espressa precedentemente. Pur mantenendo la struttura a due voci, la modulazione della scrittura romanzesca include nel monologo esteriore un rimando ad una confessione scritta che è il romanzo scritto dal protagonista di cui il lettore recupera la trama grazie ai riferimenti costanti che ne vengono fatti.

Si tratta quindi di una rappresentazione matrimoniale che, grazie all'invenzione, da mimesi orale si trasforma in mimesi della scrittura. Il

---

<sup>203</sup> Matteo Nucci, *Le lacrime degli eroi*, cit., p. 73.

passaggio è cruciale perché sancisce la maturità narrativa dell'autore che dall'invenzione sul piano del pensiero, peculiare nei racconti nei primi tre romanzi e in *Itaca per sempre*, converge verso un'invenzione che avviene sul piano della scrittura. Non si tratta di una rinuncia alla voce, allo sprofondamento nel silenzio auspicato nella pagina conclusiva del *Serpente*,<sup>204</sup> ma una chiara manifestazione degli intenti, una chiosa al proprio lavoro di scrittore e alla rappresentazione della scrittura romanzesca nella forma della relazione matrimoniale. Un luogo cioè in cui, a colpi di narrazione, ci si confronta con sé stessi e con l'altro perché la relazione prenda forma e mantenga un suo valore profondo. Non è un caso che anche lo scollamento fra realtà e finzione si risani all'interno della scrittura letteraria: come già chiarito altrove, la realtà è ontologicamente definita dalla finzione grazie allo statuto della scrittura. Giano inventa un romanzo che aderisce mimeticamente alle vite di «personaggi conoscenti viventi» (*FR*, 203) creando un effetto di duplicazione del reale. I personaggi, infatti, sono così piatti nella vita reale, così simili a dei fantasmi, che per esistere e comunicare devono rivivere come personaggi fittizi di un romanzo.

Giano include nel suo non solo amici ed amanti, ma anche la moglie,<sup>205</sup> che si riconosce in tutta evidenza nel personaggio inventato di Marozia. Per tutto il libro, Malerba dimostra il potere della finzione di modificare irrimediabilmente la realtà e quindi anche le dinamiche del matrimonio. L'identificazione di Clarissa con il suo *alter ego* letterario è tale da non

---

<sup>204</sup> «Sono stanco. Vorrei che questi campanelli smettessero di squillare e in ogni caso non sentirli se squillano. Vorrei non pensare a niente per non stancarmi perché sono già stanco. Ogni mossa ogni voce ogni rumore si ripercuote e risuona come in una immensa cassa armonica [...] Per stare tranquilli bisognerebbe tenere tutto sotto controllo tutto, in tutto il mondo, ma come si fa con questa grande stanchezza? Sono molto stanco. Vorrei stare al buio, nel silenzio, in un luogo ben riparato. Che non ci fossero rumori e se ci sono non sentirli, che non succede niente. Vorrei restare fermo, immobile, in posizione orizzontale, con gli occhi chiusi, senza tirare il fiato, senza sentire voci e campanelli, senza parlare. Al buio. Non avere nessun desiderio, nessuno che parla e nessuno che ascolta, così, al buio, con gli occhi chiusi» (*S*, 217-18).

<sup>205</sup> Mentre per Giano si tratta di una vera e propria operazione inventiva, nel romanzo di Moravia *L'Amore coniugale* vi è una pretesa di verità che deriva dal fatto che il romanzo che il protagonista sta scrivendo è in realtà una cronaca della sua vita matrimoniale mentre si sta compiendo. La composizione del romanzo infatti subisce battute d'arresto, revisioni e slanci in concomitanza ai momenti inerti o più vivaci della relazione matrimoniale.

permetterle più di distinguere la sua identità reale da quella del personaggio, a differenza di Ulisse che comincia a dubitare di sé perché non riceve da Penelope le risposte che si aspetta.

Nella mattinata ho provato a leggere qualche altra pagina del romanzo di Giano. Speravo che in qualche modo potesse essere per me una distrazione e invece vedermi infilzata come un insetto lì sulle pagine distillate con perfidia da Giano mi mette a disagio ogni volta, quasi un disturbo psichico, perché Marozia e Clarissa faccio fatica a farle coincidere e io non so più se stare di qua o di là, se essere Clarissa angosciata e impasticcata, o Marozia trionfante e incosciente peccatrice [...] Ho capito che questo libro è una lettura difficile per me, una lente di ingrandimento che deforma la mia immagine. (FR, 121-22)

Ma anche,

Ma Giano, mi domando, sta scrivendo il suo romanzo o la mia vita? [...] Oppure sono io Clarissa che vivo il suo romanzo nella irrealtà di Marozia?» (FR, 124); «E adesso non capisco perché Giano attribuisce a Marozia la lettura di *Andrea o i ricongiunti*, un libro di Hofmannsthal che per la verità io non ho mai letto [...] Non mi resta che leggerlo questo libro per non sentirmi inferiore al personaggio che mi corrisponde. (FR, 142-43)

Il romanzo di Giano agisce come uno specchio che sdoppia l'immagine di Clarissa creando un intenzionale effetto perturbante. La donna si riconosce nel personaggio inventato dal marito perché le è familiare, tuttavia ne soffre perché il personaggio romanzesco le mostra un lato della sua personalità che l'educazione borghese le ha fatto rimuovere dalla coscienza.

L'espedito del personaggio che scrive un romanzo di cui è a sua volta un personaggio, consente a Malerba di aggiungere un altro effetto di duplicazione oltre a quello già creato con lo sdoppiamento dei punti di vista. Se il monologo esteriore infatti permette al lettore di osservare il personaggio mentre riflette con se stesso, la narrazione nella narrazione gli permette di osservare il personaggio mentre è di fronte a se stesso, dissociato da sé. Alla progressiva involuzione della società in senso individualistico si affianca l'accentuazione della perdita di sé di fronte al proprio doppio. Secondo la *lectio* lacaniana, l'Io allo specchio si vede scisso, ma si riconosce nell'immagine

riflessa come un Me. La questione si complica quando nello specchio il soggetto non vede riflesso se stesso come Clarissa, ma un soggetto diverso da sé e che l'ha sostituito, cioè il suo doppio letterario.

La crisi di Ulisse prima, e di Clarissa poi, deriva dal fraintendimento che il matrimonio sia un momento oltre il quale l'individuo non è più tale ma esiste solo in virtù della coppia. L'istituzione giuridica infatti non crea un vincolo di tipo etico, ma solo legale. In tal modo il matrimonio smette di essere uno spazio condiviso, ma un semplice momento dell'esperienza. Nei romanzi malerbiani, invece, il matrimonio è rappresentato, come s'è visto, come lo spazio dialettico in cui i singoli membri della coppia agiscono e reagiscono dando vita ad un discorso unico. Il personaggio, insieme al lettore, monitora l'evoluzione della rappresentazione della scena coniugale ed è coinvolto direttamente nel processo ermeneutico perché il romanzo «è un gran bordello identitario» (FR, 203) nel quale si rischia di perdere il filo.

Giano, in particolare, quando comprende che la moglie legge di nascosto il romanzo che sta scrivendo, utilizza il suo testo indirettamente come una lettera con cui indirizzare alla moglie alcuni messaggi che possono essere compresi solo perché Clarissa si cala nel ruolo di lettrice. Giano infatti agisce sfruttando il meccanismo dell'epistola già descritto da Jean Starobinski:

indipendentemente dal contenuto che contiene, la lettera è un oggetto trasmesso, l'agente di un contatto e di una comunione spesse volte clandestini: toccata dalla mano e dalla penna di colui che scrive, inondata di lacrime, diventa il ricettacolo materiale della sua passione. La lettera sollecita, ottiene il turbamento del destinatario. Gli amanti soffrono a causa della distanza che li costringe a scrivere invece di vedersi; tuttavia, la distanza attraversata dalla lettera diventa la condizione necessaria di un piacere separato, in cui ogni frase (nella scrittura, e in seguito nella lettura) sviluppa, modula, controlla e trattiene il ritmo e il canto.<sup>206</sup>

Se la letteralità del brano riportato ha un suo senso a proposito del romanzo epistolare sentimentale, esso mantiene un suo valore anche spogliato

---

<sup>206</sup> Jean Starobinski, *L'occhio vivente*, cit., p. 246.

della sua componente erotico-romantica. Il nucleo attorno a cui si snoda il romanzo malerbiano è un oggetto, “il romanzo matrimoniale di Giano e Clarissa” celato sotto le false spoglie del fascicolo intitolato “Decostruzione urbanistica”. Esso costituisce il fantasma della coppia Giano-Clarissa, nella finzione della coppia Bubi-Marozia.

Grazie alla scrittura e al tempo differito della lettura, i due coniugi sono in grado di decostruire il proprio rapporto coniugale come se fosse una città. La scrittura permette ad entrambi di fare un’esperienza di sé, dell’altro e del proprio matrimonio<sup>207</sup> che non sarebbe possibile in una interazione *vis-à-vis* in quanto l’educazione borghese cassa la manifestazione del sentimento e dei turbamenti dell’animo a favore di una gestione razionale e misurata dei rapporti affettivi, anche coniugali, quale espressione di una perfetta aderenza al modello sociale, come del resto sembra affermare lo stesso Giano:

Diciamo che ci sono fra noi argomenti tabù, come delle mine antiuomo e antidonna disseminate sul nostro percorso, e nessuno dei due ha voglia di saltare in aria. Parliamo fra noi ma evitiamo la politica e gli argomenti troppo personali. Ognuno dei due mantiene una zona franca che resta fuori dalla conversazione e dalla vita dell’altro. Pochi problemi in comune [...] Dopo la delusione e la sofferenza ci sentivamo una coppia sterile come la sabbia del Sahara e questo ha condizionato grandemente il nostro rapporto. Non voglio giudicare se sia bene o male, certamente la frustrazione mai confessata apertamente ma radicata nel profondo, parlo anche a nome di Clarissa, ha prodotto un soffio sottile di libertà, ma no, di spregiudicatezza nei nostri rapporti. Dopo quei primi anni di inutile attesa abbiamo cancellato il problema e non ne abbiamo più fatto parola, lo abbiamo completamente rimosso. (FR, 174-75)

---

<sup>207</sup> «Non so difendermi da Clarissa depressa e ormai fuori controllo. E così è la prima volta che ci scontriamo con le parole in faccia» (FR, 126); «Qualche giorno fa Clarissa mi ha quasi aggredito all’improvviso durante il caffè della mattina. “Uno di questi giorni ci mettiamo lì con calma e parliamo.” “Di che cosa?” “No no, non adesso” [...] Clarissa rimase in pensiero per qualche secondo e finalmente sparò la fucilata. “Valeria.” Riuscii a mantenere la calma. Risposi con un sorriso. “Un buon argomento.” Salutai Clarissa con il bacio del mattino e uscii di casa per andare all’Università. Era forse la prima volta che veniva messo sul tavolo un argomento che si riferiva indirettamente ai nostri rapporti personali, con il rischio di interrompere la reciproca ignoranza felice.» (FR, 157-58).

Come rilevava Tony Tanner a proposito del romanzo borghese, anche in *Fantasmî romani* si nota l'assenza di figli, prova patetica del fallimento del matrimonio come unione e contratto fecondi. Anche nei romanzi bölliani, per esempio, il lettore osservava lo stato di esaurimento dell'energia vitale e una certa indifferenza nei confronti dell'esistenza. Tuttavia rispetto al secolo precedente si registra ora una esternazione di temi finora considerati interdetti quali l'intimità dell'esperienza personale, i dubbi sui principi religiosi, ecc. Ciò anche grazie all'introduzione del narratore interno, che fa leva sull'esperienza diretta ai fini di trasformare la propria condizione sociale.

Se nei romanzi precedenti la forza del pensiero o della parola avevano il potere di alterare o addirittura fondare la realtà, ora è la parola scritta a influenzare i comportamenti dei personaggi. Nell'ultimo capitolo, infatti, Giano dimostra di essere ancora all'oscuro del fatto che il suo quaderno è regolarmente letto dalla moglie.

Molto meglio avrei fatto nei due giorni di libertà a restare in casa a scrivere qualche pagina del mio libro che cominciava ad appassionarmi perché potevo far muovere come burattini le persone con le quali vivo e che frequento, mentre nella realtà sono spesso vittima passiva delle situazioni. Il romanzo mi dava un senso di potere, quasi di onnipotenza, e se avevo qualche esitazione del decidere il destino dei miei personaggi la attribuivo alla mia inesperienza di romanziera. (FR, 182-83)

L'invenzione romanzesca lo obbliga ad acuire lo sguardo, a concentrarsi sui dettagli, ad andare oltre la superficie delle cose e dei comportamenti formali. Egli per la prima volta; e grazie a lui anche Clarissa, che vede attraverso la sua scrittura, con sguardo sfuocato e scopre che la realtà è ben diversa da quella che ha sempre vissuto fino a quel momento. Entrambi i coniugi rivelano di essere legati da un rapporto profondo che va al di là dei tradimenti e delle abitudini ed entrambi riscoprono una stima e un amore rimosso ma rimasto latente. Come già Ulisse, Giano per esempio fa frequenti apprezzamenti riguardo all'intelligenza e all'attrattiva della moglie all'interno

del suo romanzo,<sup>208</sup> che non fa mai in sua presenza, alternandoli con sentimenti di odio, gelosia, risentimento, preoccupazione.

Se nel suo romanzo infatti egli è in grado di manovrare a suo piacimento il personaggio di Marozia, nella realtà Clarissa gli sfugge perché è una donna indipendente e molto intelligente – almeno quanto lui. Il confronto perciò può essere costruttivo solo immaginando il matrimonio in modo diverso. La scrittura romanzesca di Giano dà una nuova vitalità al personaggio di Marozia, e per riflesso anche a Clarissa, in quanto la libera dal *cliché* della moglie borghese immortalata dalla letteratura ottocentesca ed apre per la donna reale un futuro diverso.

Private di un ruolo economico nella società, interdette dalla loro piena realizzazione sessuale, le mogli borghesi incarnate da Emma Bovary e da Mrs. Dalloway sono lasciate sole con il linguaggio e alle prese con le loro mancanze. Ma mentre quelle eroine e le loro compagne letterarie si suicidano perché inevitabilmente il linguaggio non è in grado di creare loro uno spazio che ne legittimi l'esistenza e l'affermazione, Penelope e Clarissa sono figure proiettate al di fuori dal passato letterario che le ha prodotte. Esse producono a loro volta un linguaggio in grado di mutare lo *status quo* e di lanciarle fuori dalle pareti domestiche, di assumere una autonomia come donne e personaggi, benché nel caso specifico di Clarissa ciò avvenga solo in parte.

Nel corso della storia il lettore osserva che Clarissa riacquista un'autostima grazie al continuo dissociarsi da sé e alla proiezione nel personaggio di Marozia. Tuttavia anche di fronte alla evidente dissimulazione

---

<sup>208</sup> «Un intellettuale, ha scritto Giano nel suo romanzo. Da questo si capisce l'alto concetto che Giano involontariamente ha della mia persona, e della mia bellezza» (FR, 129). Dal brano si evince che Giano non solo ritiene la moglie una donna attraente e intellettualmente stimolante, ma che tale natura si riflette di rimando anche sui suoi amanti, tra i quali vi è anche lui in quanto marito. Avendo sposato un intellettuale, Clarissa non può che cercare un suo simulacro nelle relazioni extraconiugali necessarie alla manutenzione del matrimonio. Ciò è confermato poco dopo quando Giano nel suo romanzo scrive: «Clarissa è fornita di una intelligenza intuitiva sorprendente e in questo caso è riuscita ad annullare ogni mia intenzione punitiva. Complimenti» (FR, 133); «Non riesco a capire perché Giano attribuisca a Marozia la lettura di questo libro. Ma forse non c'è una ragione, spesso anche lui agisce distrattamente, come dire a cacchio di cane. Ma no, deve essere un gesto generoso attribuirmi una lettura così intellettuale, un gesto d'amore per il tramite di Marozia» (FR, 155); «Clarissa usa il congiuntivo anche nei sogni. È una donna di classe» (FR, 174).

del suo amante Zandel in merito ad un viaggio compiuto insieme, Clarissa vive una sorta di dislocazione dell'io. Ella infatti recepisce inconsciamente come sincere le sue parole<sup>209</sup> pur sapendo, per esperienza diretta e perché la ringuardano personalmente, che non lo sono.

Non si tratta di una forma di schizofrenia del personaggio femminile, quanto piuttosto di un'occasione per Clarissa di vedere se stessa con gli occhi di un altro. Una migrazione che la induce a confessare che

attraverso il suo libro Giano mi presenta con amore e risentimento, ma sempre vicino alla realtà o comunque a una immagine possibile o probabile della realtà. Le sue intuizioni e le sue ipotesi finiscono per scoprire attraverso Marozia i miei sentimenti e i miei peccati e talvolta addirittura per darmi dei suggerimenti. (FR, 201)

L'invenzione letteraria diventa quindi il motore per una ristrutturazione del matrimonio che a sua volta agisce, come in *L'amore bugiardo*, come stimolo per la scrittura romanzesca. Nel romanzo americano la vita diventa la trama del libro che la protagonista ha in mente di scrivere. La vita diventa la trama del romanzo e il romanzo la trama della vita, in una sorta di parodia moderna della vicenda di eroine come Madame Bovary o la Clarissa richardsoniana, o la stessa Bernarda protagonista del *Pataffio*: a forza di leggere romanzi sentimentali si comportano facendo in modo che tutta la loro vita si svolga come se loro stesse ne fossero le eroine.

Nell'*Amore bugiardo* invece il tema del matrimonio è necessario e sufficiente a dimostrare fino a quale punto si può far coincidere la vita, manipolandola, con la trama di un romanzo che ancora non è stato scritto e che quindi è aperto ad ogni possibilità narrativa. Allo stesso modo in *Fantasma*

---

<sup>209</sup> A tale proposito si rinvia al testo di Anna Chiafele, *Sfumature di giallo nell'opera di Luigi Malerba*, cit., in cui l'autrice conferma quanto già osservato nel presente progetto di ricerca a proposito dei *Consigli inutili*, che la simulazione è uno stato della malattia stessa. Giano è perfettamente consapevole del potere della simulazione e dell'immaginazione. Egli infatti sostiene che «spesso i malati immaginari muoiono della malattia immaginata». Pur appartenendo al mondo della simulazione, quindi, i corteggiamenti dell'architetto Zandel si trasformano in veri e propri amoreggiamenti per Clarissa. Realtà e apparenza, generalmente concepite come due opposizioni binarie, qui si sovrappongono, per cui la *performance* diventa realtà», p. 172.



*romani* Giano approfitta per far interagire meglio la realtà nel meccanismo della finzione.

Sono oramai sicuro che Clarissa ogni giorno legge di nascosto qualche pagina del mio libro [...] In tutti i suoi comportamenti nessuna traccia di questa lettura [...] O è un mostro di autocontrollo o a un certo punto sbotterà e io aspetto la sua reazione per imprimere una svolta al mio romanzo. È il romanzo stesso che provocherà, attraverso la lettura segreta di Clarissa le sue reazioni che io tengo sotto controllo, i prossimi snodi narrativi. Da una parte i suoi comportamenti saranno influenzati dalle mie pagine, vediamo un po', e queste pagine a loro volta si svolgeranno tenendo conto dei comportamenti di Clarissa. (FR, 203)

In questa affermazione del personaggio affiora la visione malerbiana della scrittura: «uno scrittore non può sfuggire alle proprie responsabilità soprattutto se si tiene conto che il suo lavoro ha capacità di comunicazione e di persuasione».<sup>210</sup>

Accanto alla forza persuasiva della letteratura di cui i romanzi sentimentali del XVIII e XIX secolo ci hanno fornito numerosi esempi, vi è anche il fatto che la lettura segreta obbliga Clarissa a mentire per non farsi scoprire, cioè a vivere a sua volta in una situazione di finzione simile a quella del romanzo. La finzione borghese nella quale essi vivono da vent'anni il proprio matrimonio ha un senso perché giocano ad armi pari, condividono un linguaggio menzognero e comportamenti dello stesso tipo. Lo slittamento dalla finzione borghese alla finzione letteraria provoca invece un cortocircuito nella comunicazione, perché Clarissa, lettrice e modello di ispirazione per il personaggio di Marozia, si sente esclusa dalla vicenda e lamenta di non poter contribuire alla storia che sente riguardarla:

Ho raccontato a Giano questo sogno con dentro un personaggio molto noto come Zeri, per vedere se lo inserisce nel suo libro. Vorrei insomma non essere sempre passiva nei confronti del romanzo di Giano, ma suggerire qualche argomento mio. Io spero sempre che Giano, soprattutto se sollecitato con qualche

---

<sup>210</sup> Giuseppe Bonara, *Ho imparato dalla Bibbia*, in «L'Avvenire», 1 sett. 1999, ora in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 185.

argomento nuovo, tenga conto delle mie idee e non mi consideri solo dal punto di vista sessuale. (FR, 226)

Dalle parole di Clarissa si evince che ella non condivide il modello di donna a cui la costringe la finzione romanzesca. Ella si rifiuta di assomigliare alla sua omonima richardsoniana. In quanto lettrice, Clarissa comprende subito che Giano la usa come se fosse un oggetto di sua proprietà letteraria, facendola muovere come un burattino e attribuendole comportamenti ed abitudini che non ha o nei quali non si riconosce. Non diversamente da quanto Lovelace e la famiglia di Clarissa tentano nel romanzo di Richardson, cioè di trasformare la giovane in oggetto di piacere e scambio economico, così Giano nel finale del suo libro non risparmia la moglie e si vendica di lei condannandola a morte, almeno della finzione letteraria.

Nel testo malerbiano, Clarissa sente il forte desiderio di condividere i suoi pensieri sui personaggi del romanzo che sta leggendo e vorrebbe che il marito fosse il suo confidente.<sup>211</sup> Inoltre spera di avere un ascendente su di lui e di influenzarne le decisioni in merito al romanzo. Una condivisione ben diversa da quella di Penelope che sfrutta lo stratagemma del sogno per indagare l'identità di Ulisse.<sup>212</sup>

Dopo la prima reazione di scoramento e di depressione, però, Clarissa comincia a riflettere seriamente sul proprio matrimonio e se prima la funzione dell'adulterio era sentita come un «rapporto che teneva vivo il [...] matrimonio con Giano [ora] è diventato una punizione, come se [l']amore per Zandel fosse una colpa e non un complemento felice del [...] legame con Giano, un proficuo e innocente adulterio terapeutico» (FR, 128). Lo stesso vale anche per Giano che sul finale si chiede come avrebbe mai potuto vivere con una donna priva di personalità come la sua amante Valeria. Quest'ultima, Clarissa assente per un viaggio, gli si rivela per la prima volta in tutto il suo «ritratto dignitoso

---

<sup>211</sup> «Purtroppo non posso parlarne con nessuno, con Giano meno che mai. Solo disperati pensieri in solitudine» (FR, 121); «Fortuna che gli uomini non sono responsabili dei propri sogni. E questo non posso nemmeno raccontarlo a Giano perché con lui devo fingere di ignorare Marozia, conosciuta dalla lettura segreta del suo romanzo» (FR, 144).

<sup>212</sup> «Penelope [...] ha voluto raccontarmi un sogno come se io fossi uno di quegli indovini che danno interpretazioni fantastiche alla immagini della notte» (IS, 71).

ma un po' triste della borghesia perbene cornice di una donna permale» (FR, 182), anch'essa emblema della doppiezza che caratterizza l'intero romanzo.

La svolta avviene quando, oramai conscio di avere un lettore, Giano instaura con esso una sfida. Poiché il suo lettore è anche sua moglie, la scelta del tema matrimoniale è coerente con l'intento dapprima inconscio e poi intenzionale di mettere in scena i paradossi della società borghese. Sul piano della rappresentazione, il matrimonio, così come il racconto, è fatto di finzioni, omissioni e manipolazioni. Il romanzo di Giano, al pari del romanzo di Malerba, non restituisce una verità, rimasta finora celata dietro le convenzioni, i comportamenti o le occasioni mondane dove l'imperativo è il mantenimento del decoro e dell'idea di felicità e armonia sottesa al matrimonio. Al contrario nei due romanzi i personaggi continuano a manipolare la propria vicenda matrimoniale come in uno spettacolo di marionette.

Una situazione diametralmente opposta a quella del romanzo a due voci di Gillian Flynn in cui la protagonista femminile fa del proprio matrimonio il soggetto in divenire del romanzo che si propone di scrivere. Ella testa nella realtà la bontà della sua intuizione romanzesca e prima di cominciare a scrivere obbliga i protagonisti della futura vicenda a viverla, inserendo varianti e deviazioni a seconda della piega che la protagonista Amy vuole dare alla storia. Fin dall'esordio, si evince che il matrimonio per la protagonista è un vero e proprio allenamento alla scrittura: «I think it's fair to say I am a writer. I'm using this journal to get better: to hone my skills, to collect details and observations. To show don't tell and all that other writer crap. (*Adopted-orphan smile*, I mean, that's not bad, come on)» (GG, 11).<sup>213</sup> Tuttavia, il personaggio di Amy Dunne, vittima ella stessa del suo *alter ego*

---

<sup>213</sup> Trad. it.: «Questo diario mi serve appunto per affinare le mie capacità di scrittrice, a raccogliere particolari e osservazioni. Mi alleno a “mostrare, non raccontare” e tutte le altre stronzate che insegnano ai corsi di scrittura creativa», p. 21.

cartaceo, creatura perfetta creata dai suoi genitori scrittori,<sup>214</sup> pianifica il proprio matrimonio quasi in modo da contribuire al successo della serie *La Mitica Amy* di cui è l'eroina. Creando per sé un personaggio in negativo ella consente ai suoi genitori di continuare a idealizzarla al contrario, prima come la bambina, poi ragazzina, donna e infine moglie perfetta,<sup>215</sup> celebrazione sdolcinata della borghesia americana di cui *Pastorale americana* (*American Pastoral*, 1997) e altri romanzi di Philip Roth sono affilati critici.

D'altro canto Amy desidera sottrarsi alla vita idealizzata che la sua famiglia si aspetta da lei. Come Clarissa, Amy aspira ad essere se stessa, ad essere l'artefice e l'autrice del proprio romanzo, non un personaggio nelle mani altrui. Il monologo esteriore è sostituito qui coerentemente con il diario, quale prova documentale che stabilisce ontologicamente la verità a priori del matrimonio, anche quando le prove oggettive affermano che la verità costruita dalla scrittura finzionale è menzognera.

Tuttavia, nonostante le differenze, la comunanza tra Malerba e la Flynn si riscontra nell'intenzione di postulare una poetica nella quale la sostanza della realtà è ancora linguistica e nello specifico si fonda sulla lingua scritta. In *Itaca per sempre*, all'opposto, la parola del parlante implicava la necessità di scendere a compromessi, anche a seguito della vicinanza fisica di Ulisse e Penelope. La

---

<sup>214</sup> «My parents have always worried that I'd take *Amy* too personally – they always tell me not to read too much into her. And yet I can't fail to notice that whenever I screw something up, Amy does it right: When I finally quite violin at age twelve, Amy was revealed as a prodigy in the next book» (GG, 36. Trad. it: «I miei si sono sempre preoccupati che io potessi prendere le avventure della loro creatura di carta troppo sul personale. Non mi sfugge, tuttavia, che ogniqualvolta io mando in vacca qualcosa, Amy fa esattamente la stessa cosa alla perfezione: quando a dodici anni io ho finalmente mollato il violino, nel libro seguente Amy è diventata una violinista prodigio», p. 39).

<sup>215</sup> «And now we're together. Together, together. It was that easy. It's interesting, the timing. Propitious, if you will. (An I will.) Just last night was my parents' book party. *Amazing Amy and the Big Day*. Yup, Rand and Marybeth couldn't resist. They've given their daughter's namesake what they can't give their daughter: a husband! [...] No one wanted *Amazing Amy* to grow up, least of all me. Leave her in kneesocks and hair ribbons and let *me* grow up, unencumbered by my literary alter ego, my paper-bound better half, the me I was supposed to be» (GG, 35. Trad. it: «E adesso stiamo insieme. Insieme-insieme! Come se niente fosse. La tempistica è interessante. Propizia, si può dire. (Diciamolo.) Proprio ieri sera c'è stata una festa per il lancio dell'ultimo libro dei miei genitori. *Fiori d'arancio per la Mitica Amy*. Già, Rand and Marybeth non hanno resistito e hanno voluto regalare all'eroina mia omonima ciò che a me non possono regalare: un marito! [...] Nessuno desiderava che la Mitica Amy diventasse grande, io men che meno. Lasciate che lei se ne vada in giro con le calze al ginocchio e i nastri nei capelli e date modo a me di crescere senza il fardello della mia sosia letteraria, della mia metà cartacea, della me che avrei dovuto essere e non sono», p. 38).

parola di Ulisse è quindi una parola che tende a sovrasciversi ogni qualvolta si presenti la necessità di un riadattamento nel processo di riappropriazione del matrimonio.

Al contrario la parola di colui che scrive è una parola isolata che, come già nel *Serpente*, tende a proteggere colui che la adopera, esponendo invece il lettore a maggiori rischi nell'interpretazione. Infatti, quando Giano si rende conto che il suo romanzo sancisce anche il fallimento del suo matrimonio<sup>216</sup> decide di cambiare argomento. Il desiderio di vendetta sulla moglie che nella realtà non può aver sèguito se non compiendo un atto criminale, è possibile invece sul piano simbolico del sogno o su quello della finzione: Giano, in quanto scrittore, opta di eliminare il personaggio di Clarissa perché prende ogni parola letteralmente, mettendo in pericolo il matrimonio.

Il romanzo di Giano svela tutti i non detti della coppia creando un cortocircuito nella narrazione. Come sostiene a ragion veduta Francesco Muzzioli nell'introduzione all'edizione del *Serpente* del 1989 «la menzogna di un personaggio può creare delle sorprese, ma quella di un personaggio narratore produce un vero e proprio cataclisma nell'universo cartaceo perché mette in crisi le fondamenta della finzione narrativa».<sup>217</sup> Per interrompere la scissione della personalità di Clarissa che in Marozia vede solo se stessa, egli è costretto a uccidere il suo personaggio<sup>218</sup> per tornare ad avere una moglie in carne ed ossa.

Entrambi i finali previsti da Giano e quindi da Malerba per i loro romanzi lasciano presagire la necessità della morte del personaggio perché Clarissa si riappropri della sua identità. Ciò non conferma la salvazione del matrimonio, ma la responsabilità del singolo rispetto al proprio destino. Se

---

<sup>216</sup> «Clarissa non mi rivolge più la parola perché mi ritiene responsabile della sua disgrazia» (FR, 241).

<sup>217</sup> Francesco Muzzioli, *Introduzione*, in Luigi Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, p. 9.

<sup>218</sup> «Ora anche Clarissa è entrata nel braccio della morte e io non posso più scrivere su di lei nemmeno una riga se non il finale del libro [...]. Dopo la morte di Zandel aspetterò la morte della donna che io amo anche se mi ha tradito in un modo così volgare. Ho capito che si può anche amare con dolore, ma questo non cambia le cose perché ormai siamo tutti sconfitti» (FR, 234-235); «Ora Clarissa crede di essere entrata nel braccio della morte e non recita più la solita commedia coniugale ma si sente investita in pieno dalla tragedia. A questo punto io non voglio più scrivere su di lei nemmeno una riga se non il finale del libro» (FR, 239).

però in *Itaca per sempre* la volontà si esprimeva attraverso la ricostituzione della scena matrimoniale, ora Malerba lascia intuire che al di fuori del romanzo il singolo individuo è destinato alla solitudine e che il matrimonio, in quanto volontà di stare in quel luogo con una certa persona, non è necessariamente la scelta più ovvia in un'epoca orientata alla soddisfazione narcisistica del desiderio.

Il punto è che Malerba mantiene del romanzo borghese solo la connotazione moderna di una società oramai priva di miti o, come suggeriscono percorrendo due vie diverse Tony Tanner e Roland Barthes, in cui il matrimonio stesso è diventato il mito. Si osserva infatti che in tale matrimonio viene meno il carattere di onnicomprensività e la forza del legame coniugale attorno al quale tutto era organizzato e riferito. Il commento di Tanner è cruciale perché spiega che

ad un altro livello, possiamo dire che come il contratto tra marito e moglie perde il suo carattere di necessità e la sua forza vincolante, ugualmente lo perde il contratto tra romanziere e lettore [...] Affrontando i problemi del matrimonio e dell'adulterio, il romanzo borghese deve infine affrontare non solo il carattere transitorio delle norme, regole e strutture sociali, ma anche la transitorietà delle sue stesse procedure e dei suoi stessi presupposti.<sup>219</sup>

Parlare di matrimonio è per Malerba un modo di confondere e mescolare tra loro le sfere dell'artificio, della cultura e della realtà sotto forma di un discorso ipotetico. L'effetto di straniamento sortito dalla scrittura malerbiana ha lo scopo principale di sottrarre la rappresentazione allo stereotipo e alla deformazione. Lo scrittore parmense deforma il deforme nel tentativo di innescare di nuovo la discussione e l'interrogazione sulle cose.

Tale atteggiamento si riflette anche nella trattazione della figura femminile in *Fantasma romani*, dove Clarissa e molte sue colleghe malerbiane non hanno alcuna occupazione reale: «da brava benestante si occupa di se

---

<sup>219</sup> Tony Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 28.

stessa, della casa, cioè della donna di servizio, e di poco altro».<sup>220</sup> Essa non è nemmeno una madre. La coppia malerbiana è astratta dal concetto di famiglia e analizzata come un nucleo interrelazionale a sé. Il parlante borghese, pertanto, non è solo membro della relazione coniugale, ma ne è anche proprietario. Egli non possiede il proprio matrimonio, quanto un linguaggio che esprime oramai soltanto il suo desiderio di possesso. In ciò sta dunque la natura originale della scrittura malerbiana: nel fatto che la parola non conserva lo *status quo*, ma al contrario contesta le condizioni di vita dei parlanti, parafrasando l'invito di Adorno secondo il quale il compito dell'arte consiste nell'introdurre caos nell'ordine.

### **7. *Fantasma romani: parlare per Wittgenstein***

Il personaggio di Clarissa è cruciale nell'evoluzione malerbiana della rappresentazione della scena matrimoniale. Ella si distingue dalle altre mogli per non riuscire a separare la realtà dalla finzione, mentre Penelope era conscia di tale differenza e l'accettazione di Ulisse le derivava da una scelta personale meditata. Clarissa tende invece, per una sua debolezza, a vivere nel mondo immaginato. Anna Chiafele rinvia a tal proposito alla teoria di Thomas Pavel secondo la quale leggere un testo o osservare un quadro significa già abitare nel mondo corrispondente. Una strategia peraltro riconducibile a Marcel Proust<sup>221</sup> e poi ripresa da Michel Butor nella *Modificazione* in cui il lettore assiste ad una situazione analoga: l'osservazione di un quadro da parte di Léon Delmont produce la fantasticheria di un incontro amoroso che viene vissuto all'interno della visione scaturita dal quadro. Il soggetto sposta l'esperienza

---

<sup>220</sup> Paolo Mauri, *C'è un fantasma dentro il letto*, in «Repubblica», 3 ott. 2006, p. 55.

<sup>221</sup> Nel libro secondo della *Recherche* quando parla delle intermittenze del cuore, Proust afferma che «le immagini scelte dal ricordo sono arbitrarie, anguste e inafferrabili quanto quelle che l'immaginazione aveva formate e la realtà distrutte. Non c'è ragione perché, al di fuori di noi, un luogo reale possieda di quadri della memoria piuttosto che del sogno», in *Sodoma e Gomorra*, trad. it. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori Meridiani, 1986, vol. II, p. 903. Per completezza dell'informazione, si rinvia anche alle pagine 64-68 della *Modificazione* di Butor.

dalla realtà all'immaginazione attraverso un procedimento metonimico che agisce a livello del discorso: in *Fantasma romani*, Malerba smantella il linguaggio codificato dei romanzi rosa proprio nel momento in cui Clarissa incontra l'amante del marito ad una mostra d'arte:

Ci siamo trovate tutte e due in incognito davanti allo stesso quadro, incantate ad ammirare quell'uomo in cappotto con il cappello in testa [...] Questo è un uomo che mi piace, stavo pensando, o meglio che mi sarebbe piaciuto se fossi vissuta in quegli anni. Con gli occhi aperti sul quadro, ho sognato una romantica corsa insieme a quell'uomo sulla Isotta Fraschini rombante attraverso la campagna toscana al sole. Veloci chilometri italiani in mezzo a vigneti e viali di cipressi con l'aria frizzante che mi carezza il volto, e finalmente l'arrivo in una villa fra gli alberi su una collina che ci accoglie con la porta spalancata e qui entriamo correndo e facciamo le scale travolti dal desiderio, arriviamo nella grande camera, ci gettiamo sul letto e facciamo l'amore gridando come due mammiferi scatenati. (FR, 13-14)

Lo slittamento verso il basso del linguaggio è evidentemente rivolto alla sconfessione dell'idillio, ideale romantico racchiuso nella concezione borghese dell'amore, che sul finale raggiunge i toni quasi primitivi e animaleschi del *Pataffio*.

L'adulterio sembra essere l'ossessione di Clarissa i cui continui tradimenti si duplicano nei continui tradimenti di Marozia, in una sorta di coazione a ripetere che richiama il più volte citato racconto *Strategia*. Rispetto ad *Itaca per sempre*, in cui l'eroticismo è sostituito dalla seduzione e dalla raffinata sensualità di Penelope, nel romanzo di ambientazione romana sembra incarnarsi l'osservazione calviniana secondo cui «viviamo in un'epoca di tendenziale desessualizzazione; la lotta per l'esistenza nelle metropoli è tale da avvantaggiare l'asessualità; la mitologia sessuale a livello di mass-media ha una funzione di compensazione, di recupero di qualcosa che si sente già perduto». <sup>222</sup> Infatti, nel matrimonio di Giano e Clarissa è assente ogni traccia che riconduca ad un rapporto amoroso e erotico tra i due che invece sono

---

<sup>222</sup> Italo Calvino, *Definizioni di territori: l'eroticismo*, in *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2011, p. 260.



circondati e a loro volta ossessionati dalla pratica sessuale fuori dal matrimonio. Anche l'amore infatti è frutto di una autoconvinzione e la rappresentazione del matrimonio come ideale amoroso funziona fintanto che vi si crede. La coincidenza tra credere ed essere è pertanto data, come nel caso di Penelope, ma non verificata, tant'è vero che costituisce l'origine di ogni malinteso.

Anna Chiafele, che parla di *Fantasmî romani* come del romanzo-testamento di Malerba, sottolinea che i personaggi mentono per salvaguardare il loro matrimonio, ma forse sarebbe più corretto dire per salvare il loro matrimonio. La studiosa sostiene anzi che la citazione di Philip Roth che introduce il romanzo suggerisce un nuovo attacco ironico alla classe borghese dal suo interno: per appartenere alla borghesia, bisogna essere in grado di narrare, quindi di fingere. Infatti, che le relazioni extraconiugali di Giano e Clarissa siano reali o fittizie è del tutto irrilevante per il loro *ménage* matrimoniale. Non vi è dubbio che fintanto che i comportamenti, corretti o scorretti, di entrambi sono simmetrici, vi è uno stato d'equilibrio e quiete. Se sul piano del racconto il matrimonio annoiato richiede che i personaggi abbiano una relazione extraconiugale, si capisce ben presto che la vera relazione extraconiugale che i due hanno è con la scrittura, in quanto la relazione storica con un uomo o una donna in carne ed ossa è altrettanto noiosa che la relazione con il coniuge. Tuttavia il rapporto che i due hanno con la scrittura romanzesca invece che dividerli li unisce sotto il titolo fittizio, menzogna nella menzogna, della *Decostruzione urbanistica*, il romanzo che ricostituisce lo spazio in cui si concretizza la relazione matrimoniale tra Clarissa e Giano. Essi, come già Penelope e Ulisse, sono contraddistinti per le stesse abilità, anche retoriche, che li rendono identici e unici al contempo: «La verità è più semplice, Clarissa è molto intelligente e ha capito che non c'è niente da capire nell'area studentesca. Anche per queste finzioni generose sono innamorato di lei, che noia senza Clarissa» (FR, 17).

La coppia esiste nel linguaggio e nell'esperienza condivisa come aveva preannunciato Natalia Ginzburg in *Ti ho sposato per allegria* secondo una modulazione del discorso che è un riflesso dell'essere uomo e donna nella coppia. Clarissa e Giano si confrontano dialetticamente fin dall'inizio sullo stesso piano. Entrambi sono in grado di tenersi testa e le loro scaramucce sono parte di un linguaggio segreto che solo loro sono in grado di decodificare e gestire. Tant'è vero che i rispettivi amanti, non hanno le stesse doti: Valeria non solo non è un'abile narratrice, ma spesso risulta inadeguata;<sup>223</sup> Zandel è un bravo affabulatore ma si lascia coinvolgere troppo dalla narrazione così che alla fine non è più in grado di gestire le contraddizioni.

Il maestro delle contraddizioni e delle ambiguità invece è Giannantonio detto Giano come il dio romano bifronte, marito e amante, architetto e scrittore, personaggio e autore a sua volta di un romanzo. La doppiezza del personaggio in una duplice voce narrante speculare a quella impiegata in *Itaca per sempre*, a cui peraltro *Fantasma romani* si riferisce in via intertestuale per rafforzare la natura dissimulatrice dei personaggi. Il passaggio da una voce all'altra avviene per metonimia, al contrario, l'impiego della similitudine e dell'analogia sono utili a Malerba per creare una correlazione volta ad esaltare la "funzione poetica" del linguaggio e a ridurre lo scarto apertosi tra l'Io e l'altro (il mondo). Ogni trasformazione, sia essa a livello del racconto sia a livello del personaggio, avviene all'insegna di un'aggiunta, di una soppressione o di una permutazione. Tutto ciò indubbiamente vale a proposito del *Serpente* dove il narratore-personaggio contraddice se stesso ogni volta in cui cambia la versione del suo racconto, vi aggiunge o sottrae personaggi (moglie ed amante) o elementi del discorso, quali l'aspirazione al silenzio.

---

<sup>223</sup> «Cretina, dieci volte cretina. Chissà perché Valeria ha detto a Clarissa che conosceva la storiella dell'aquila a due teste. È caduta in un volgare saltafosso, la cretina. E perché mai ha detto che gliel'aveva raccontata l'agente della Deutsche Bank? La seconda stupidaggine, le ho spiegato, è peggiore della prima perché ricalca inutilmente la provenienza tedesca della storiella e soprattutto perché l'agente della banca tedesca esiste veramente, ha anche lui la casa nei pressi di Todi ed è facilmente raggiungibile da Clarissa» (FR, 16).

In *Itaca per sempre* invece si osserva piuttosto che il movimento predominante è quello permutativo che agisce sul piano del personaggio e della storia: da mendicante Ulisse diventa principe dell'isola dove resterà definitivamente.

La trasformazione infine avviene anche sul piano del discorso perché Malerba introduce nella narrazione dettagli assenti nell'*Odissea* come quelli relativi alle abitudini alimentari, all'episodio della scrofa o della compagna di vita di Eumeo, che servono a dare maggiore credibilità al racconto o alla relazione matrimoniale. Simile funzione ricoprono anche il fiore rosso, la collana di lapislazzuli o la descrizione del corpo di Penelope, senza peraltro modificare il *plot*. Luigi Malerba articola pertanto la storia intrecciando due versioni differenti degli stessi fatti: le sospensioni, le reticenze e le finzioni rappresentano una sorta di ritiro del personaggio dalla vicenda che lo riguarda, come se pur volendo restare nel matrimonio, Ulisse e Penelope vi si sottraggano al contempo.

Ciò confermerebbe l'ipotesi qui avanzata che essi non possano più stare in un matrimonio che per nessuno dei due ha valore. La narrazione alternata rappresenterebbe pertanto la necessità di ridisegnare i contorni e la sostanza della relazione matrimoniale attraverso un reimpiego del linguaggio. In tal modo il rapporto coniugale si ricodifica come una successione di addizioni e sottrazioni che si estende per tutto il racconto.

Come s'è visto, invece, il linguaggio di *Fantasma romani* è basato sulla permutazione, dovuta innanzitutto al fatto che la scrittura di Giano modifica sostanzialmente la natura di Clarissa e perciò anche la natura della relazione matrimoniale che li unisce.

Il matrimonio di Giano e Clarissa è rappresentato come un gioco in cui i due protagonisti hanno bisogno di altri giocatori che inneschino l'azione affinché le regole possano funzionare. È il caso dei complimenti esibiti di Zandel, «un gioco mondano che lusinga [Clarissa] ma che, a lungo andare, ha finito per infastidire Giano» (FR, 20). Un gioco che rimette in moto un

matrimonio stanco e che orienta le azioni di Giano e Clarissa: l'uno si innervosisce, l'altra si innamora. La finzione dunque si trasforma in una realtà effettiva che produce l'azione e duplica l'effetto di reale: l'universo primario descritto da Thomas Pavel coesiste o scaturisce dall'universo secondario (la finzione) in cui l'uno nasconde la verità dell'altro. Tuttavia, come già altrove, la verità non è l'obiettivo primario di Luigi Malerba: lo è piuttosto il mettere a nudo i meccanismi che consentono di vivere a cavallo tra realtà e finzione e di attribuire alla finzione lo stesso valore della realtà. Per farlo egli poggia la sua scrittura sull'ironia e sul *non-sense* e in più occasioni in *Fantasma romani* si assiste a dei veri e propri giochi di società in cui la coppia è colta nella sua icasticità quotidiana e non nella costruzione artificiale del salotto.

Giano e Clarissa vivono il loro matrimonio come in un teatrino e ne calcano la scena mostrando credibilità, prestandosi la spalla e cercando di coinvolgere il lettore grazie alla loro versione dei fatti.

Anche in quest'ultima prova, Malerba dimostra la sua predilezione per il *Witz* e compie delle variazioni attorno al motivo della coppia, articolandole su livelli differenti: Giano rivela la sua doppiezza non solo nel soprannome, ma anche grazie alla sua abilità nel raccontare una barzelletta che ha per contenuto un'aquila bifronte. La storiella allude metonimicamente ad una ambiguità che riguarda non solo la natura dei personaggi, della narrazione che oscilla tra realtà e finzione, ma anche della struttura stessa del romanzo.<sup>224</sup>

Quando Starobinski si occupa del motto rousseauiano,<sup>225</sup> egli vi vede l'antica parola ricevuta per mezzo del padre, la rievocazione linguistica di una immagine ancestrale paterna che ne è anche la chiave di decifrazione. Per lo studioso francese, il motto deriva dall'accoglimento di tale eredità, attraverso quella che egli chiama «messa in opera emblematica» e cioè la necessità di drammatizzazione di una circostanza che a sua volta offre una nuova

---

<sup>224</sup> Ulteriore rinvio intertestuale al modello romanzesco a cui si ispirano i personaggi, cioè *L'uomo senza qualità* di Robert Musil.

<sup>225</sup> Secondo Starobinski, Rousseau è autorizzato alla decifrazione del motto per «la sua passione romana, dalla sua imitazione degli esempi eroici», in *Il senso della critica*, in *L'occhio vivente*, cit., p. 257.

occasione di *mise en scène*. Il motto quindi rappresenta «il mezzo per qualificare esplicitamente il momento vissuto e nel contempo modificarlo». <sup>226</sup> In tal modo il motto non è più il punto di partenza o il punto di arrivo dell'atto interpretativo, ma uno strumento di mediazione.

Questo è il valore del motto di spirito con cui si apre il romanzo malerbiano, dove l'aneddoto dell'aquila bifronte diventa l'occasione per la messa in scena del matrimonio dei due protagonisti. Attorno alla battuta, infatti, si dirama la vicenda dell'amante di Giano che a sua volta si intreccia con la vicenda della moglie. Le due donne si incontrano casualmente e, durante la conversazione, si assiste ad una implicita ammissione di colpevolezza da parte dell'amante, desunta da alcuni dettagli relativi proprio alla storiella dell'aquila. Di qui il motto di spirito diventa il motore della narrazione che riguarderà Clarissa nelle sue diverse modalità interazionali con il marito, con i propri amanti e con il marito associato alla sua amante.

L'aquila a due teste allude metonimicamente ai personaggi che hanno sempre una doppia relazione, un doppio linguaggio, una doppia storia e una doppia fine. Il motto, cioè, rivela quanto ancora non è noto del passato dell'interprete, per dirla ancora una volta con Starobinski, per rendere conto della possibile origine dell'interpretazione. Clarissa non saprebbe decodificare il senso della storiella se non sapesse che Giano ha una amante e la conferma le viene proprio da Valeria stessa. Clarissa può mettersi in relazione con il significato vero del *Witz* perché conosce il discorso tradizionale, quello del proprio matrimonio e quindi sa riconoscerne anche le devianze.

Per Guido Almansi si tratta della capacità, tutta malerbiana, di mettere in relazione le parole e le cose in modo tale che si crei un mondo testuale che esclude ogni figurazione. Al contrario

This ametaphorical world exists literally, as if the ancient fracture between words and things had never been invented; and its inhabitants are often terrified victims of this literalness. [Malerba] could just as well have used the example of Pinocchio, who tries

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 257.

to cook his dinner in a painted pot simmering on a painted fire; or of Malerba, who wants to 'feed us with the very name of meat,' as Kate says in *The Taming of the Shrew*.<sup>227</sup>

Nonostante lo scetticismo nei confronti di alcune affermazioni freudiane, soprattutto in merito al matrimonio, come già osservato da Marilyn Schneider e Ruth Glynn,<sup>228</sup> Malerba dimostra di essere in debito con alcune teorie fondamentali dello psichiatra austriaco.

La peculiarità che contraddistingue il motto di spirito rispetto a qualsiasi altra forma linguistica consiste nella facoltà costruttrice propria del motto, nella sua «prontezza», traduce Renata Colorni nella sua nota all'edizione Bollati Boringhieri del saggio, «di scoprire “somiglianze fra le cose dissimili, di trovare cioè somiglianze riposte”»,<sup>229</sup> È vero che il motto per tale sua natura è più simile alla figura della metafora che a quella della metonimia, tuttavia, come s'è visto, il percorso attraverso cui l'interprete è in grado di accedere al significato del motto e di attivare una ulteriore occasione linguistica, lo associa inevitabilmente al meccanismo metonimico di assunzione del senso. Come si evince dall'aneddoto dell'aquila, da un lato vi è una condensazione del significato, una tensione verso la figurazione, verso il controsenso o la sospensione del giudizio; dall'altro lo stimolo ad una ulteriore manifestazione verbale. Nel romanzo malerbiano la tendenza al risparmio rilevata da Freud a proposito del motto scatena l'occasione del romanzo. La storiella dell'aquila

---

<sup>227</sup> Guido Almansi, *Malerba and the Art of Story-Telling*, in «Quaderni d'Italianistica», Vol. 1, 1980, p. 163. «Questo mondo a-metaforico esiste letteralmente, come se l'antica frattura tra le parole e le cose non fosse mai stata inventata e i suoi abitanti sono spesso vittime terrorizzate da tale letteralità [Malerba] avrebbe anche potuto semplicemente servirsi dell'esempio di Pinocchio che cerca di cucinarsi la cena in una pentola dipinta che bolle su un fuoco altrettanto dipinto, o servirsi di Malerba stesso che vorrebbe saziarci non con la carne ma con il suo nome, come afferma Kate in *The Taming of the Shrew*», traduzione mia.

<sup>228</sup> Si fa riferimento ai due articoli di Marilyn Schneider, *Conoscere è mangiare: una lettura del Serpente di Malerba*, in «Italianistica», VI, nr. 1, gen.-apr. 1977, pp. 186-91 e *Il Pataffio, or How to Feed on Laughter*, «Contemporary Literature», Vol. 20, nr. 4, Fall 1979, pp. 471-483; di Ruth Glynn, *Self and the City: A Psychoanalytical Reading of Luigi Malerba's Il serpente*, in «Italia», Vol. 83, nr.3/4, Fall-Winter 2006, pp. 609-628. Anche Giampiero Brunetta a proposito dei personaggi cinematografici malerbiani riconosce una certa relazione con gli studi freudiani e junghiani in Gian Piero Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema* (Atti del Convegno di Studi “Luigi Malerba. La letteratura e il cinema”, Parma, 8-9 ott. 2009), a cura di Nicola Catelli, Parma, Diabasis, 2013, pp. 116-125.

<sup>229</sup> Renata Colorni, *Nota alla presente edizione*, in Sigmund Freud, *Il motto di spirito* (1905), trad. it. Silvano Daniele e Ermanno Sagittario, Torino, Bollati e Boringhieri, 2004, p. 9.

non solo dà avvio alla narrazione, ma attorno ad essa si dipana e si organizza l'intera vicenda romanzesca (e metaromanzesca):

Un nido di aquile su un'alta parete rocciosa. Arriva in volo un'aquila con due teste e suscita meraviglia nella piccola comunità. Finalmente le si avvicina una del gruppo e le domanda:

«Ingegneria genetica?»

«No, Asburgo»

[...]

A casa di amici architetti [...] due sere fa stava per raccontare la storietta dell'aquila a due teste per la seconda volta. Gli ho diretto un muto segnale di allerta, fronte accigliata e occhi bassi. Giano ha capito subito e ha cambiato argomento. E adesso per favore non ti mettere in mente che Giano è un idiota [...] Lo chiamo Giano invece di Gianantonio da quando ci siamo sposati una ventina di anni fa, ventidue per la precisione, e oramai tutti lo chiamano Giano, anche all'Università. I maligni dicono che inconsciamente ho affibbiato a mio marito il nome del dio romano double-face per una supposta doppiezza di carattere e di comportamenti [...] Ma ecco che questa storietta dell'aquila a due teste si è inserita come un chiodo di ferro nell'equilibrio imperfetto sul quale si regge il nostro matrimonio [...] Per esempio ce l'ho messa tutta per cancellare dalla mia memoria una relazione di Giano con Patricia, la vorace vedova di un suo collega. (FR, 9-11)

Si osserva come la storietta dell'aquila da semplice aneddoto da salotto si tramuti nell'occasione per introdurre la duplicità del soprannome di Gianantonio e la sua possibile origine e che quest'ultima considerazione conduce necessariamente, in virtù di una duplicità condivisa, a parlare del matrimonio tra Clarissa e Giano, nonché delle avventure extraconiugali correlate e che saranno oggetto ricorrente del romanzo di Luigi Malerba e del romanzo del suo personaggio.

In *Fantasmî romani*, parlare per motti significa proteggersi dall'eccesso di emozione, positiva o negativa, per non distruggere il matrimonio che si fonda per l'appunto sulla menzogna e sull'omissione. Il motto pertanto salvaguarda la coppia dal contravvenire alla propria natura borghese e convenzionale. La distruzione del matrimonio avviene perciò solo sul piano della finzione

romanzesca, cioè la zona franca dove è possibile uccidere e far resuscitare i personaggi senza pudori e manovrarli a proprio piacere.

Walter Pedullà per esempio, recensendo *Fantasma romanzi*, nota immediatamente l'anomalia di questa coppia: i personaggi degli altri romanzi non consumavano mai i loro bisogni o desideri sessuali, «non erano però infelici [perché] secondo loro il sesso si fa meglio con la fantasia, a voce, con l'anima, entità immateriali». <sup>230</sup> In quest'ultimo romanzo, invece, la situazione è completamente rovesciata. Non solo i personaggi vanno a letto con tutti, eccetto che con il proprio coniuge, ma «alternano il racconto delle loro avventure come in una partita a tennis in cui vanno a perdere entrambi, giocandosi brutti tiri a vicenda e replicando scambi tra finzione e realtà». <sup>231</sup>

Non è da trascurare a questo punto la distinzione freudiana tra motto e sogno in quanto *Fantasma romanzi* li comprende, come s'è visto, entrambi. Secondo Freud, il sogno è un fatto assolutamente privato e per tale natura appaga i desideri inconsci e rimossi del sognatore. È il caso di Berlocchio, nel *Pataffio*, che con la testa fra le mani inanella un sogno dopo l'altro, tutti incentrati sull'eliminazione della moglie. Nell'economia del romanzo, il sogno non è sufficiente a soddisfare il desiderio del marconte in quanto il sogno è fatto di una materia evanescente. Il racconto si basa per contro sulla sola soddisfazione carnale dei bisogni primari da cui derivano il lato comico della vicenda e della stessa rappresentazione matrimoniale. Anche Francesco Muzzioli nota nel già citato intervento su Malerba apparso in «Belfagor» che

nella trama dei sogni, l'immaginario domina con le sue simmetrie e i suoi scambi: la trasgressione delle categorie spaziotemporali; l'inversione dei rapporti tra alto e basso, duro e molle, corporeo e artificiale; la labilità della stessa scena sempre sul punto di slittare o di scomparire in «dissolvenza». Molto significativi (e non lontani dai tipici procedimenti malerbiani) sono i passaggi che concretizzano entità virtuali, astratte o metaforiche, con effetti di 'presa alla lettera' del linguaggio [...] Ancora una volta, prensione e introiezione fanno giustizia del sublime allo stesso modo con cui vengono svilite e

---

<sup>230</sup> Walter Pedullà, *I fantasmi di Malerba*, in «L'illuminista», cit., p. 410.

<sup>231</sup> Ivi, p. 410.



irrise le più riconosciute autorità.<sup>232</sup>

Diversamente che nei due romanzi bifocali, nel *Pataffio* il sogno è prodotto in una sequenza ripetuta di varianti molteplici, come se l'atto del sognare producesse sogni a catena secondo un principio metonimico. Berlocchio sogna di eliminare la moglie immaginando uno scenario possibile che contempla ben dodici alternative: cospargerla di pece greca e darle fuoco, rinchiuderla in una cantina e farla morire di stenti, ripudiarla a causa della sua sterilità secondo la Bibbia, coinvolgerla in un incidente o in una sciagura improvvisa, darle uno spintone o una martellata o una coltellata, darle una randellata in testa e gettarla nel lago con una pietra al collo, farla sbranare da una bestia feroce, lasciare che un pietrone cada da un muro per fatalità, farla incorrere in un errore di caccia, ucciderla con il veleno, farla cadere in mano ai predoni, spingerla nel sonno in un capanno abbandonato e dargli fuoco.<sup>233</sup> La coazione a ripetere qui inscenata manifesta la funzione di accrescimento dell'immaginazione al punto che essa diventa realtà: dopo poco si scopre che Bernarda è stata veramente eliminata.

In *Itaca per sempre* il sogno ricopre<sup>234</sup> una funzione più simbolica. Poiché la figura di Penelope è strettamente legata all'assenza di Ulisse, il lettore è portato a desumere in accordo con il fondatore della psicoanalisi che il sogno dell'aquila e delle oche riveli e calmi la speranza recondita e mai completamente spenta che Ulisse ritorni ad Itaca.

L'episodio però viene riferito solo da Ulisse che non sa di essere stato riconosciuto. Penelope infatti usa lo stratagemma del sogno con tutt'altra

---

<sup>232</sup> Francesco Muzzioli, *Ritratti critici di contemporanei*, cit., p. 532.

<sup>233</sup> Per ragioni di spazio non si è potuto citare per esteso il passo del *Pataffio* a cui ci riferiamo. Si invita tuttavia il lettore a considerare le pagine 112-116 nelle quali emerge che il concatenamento dei sogni è prodotto grazie al procedimento metonimico già rilevato a proposito della struttura a *tableaux* del racconto romanzesco.

<sup>234</sup> «“Venti oche bianche” mi ha raccontato “stavano beccando il grano qui in casa e io le guardavo divertita [...] Ma ecco che d'improvviso un'aquila fiammante entra sbattendo le ali e con il becco adunco spezza il collo a quei pacifici uccelli che rimangono sanguinanti sul pavimento. Dopo questa strage l'aquila viene da me piangente [...] L'aquila vendicatrice è invece il severo Ulisse che ritorna nella sua casa dopo lunghe peripezie per dare la morte ai Proci. Dette queste parole con accenti umani, l'aquila prende il volo e ad ali spiegate fa due giri intorno alla grande sala e finalmente esce dalla finestra e si dilegua nel cielo nero.” “Mi sembra” ho detto a Penelope “che l'aquila ti abbia già dato l'interpretazione del sogno di cui è lei stessa protagonista”» (*IS*, 71-72).

intenzione, quella cioè di manifestare indirettamente il proprio pensiero e di ripristinare l'equilibrio tra onestà e menzogna, fiducia e sospetto sotteso alla loro relazione matrimoniale.

Diverso ancora è il caso del sogno di Clarissa, anch'esso condiviso con il marito.

Ho riassunto le parole del sogno, che mi sembrava lunghissimo, e ho cercato di organizzarle per salvarne il senso per quanto strampalato possa apparire. Nel mio riassunto non ho usato le maiuscole e avrei dovuto eliminare anche la punteggiatura perché nel sogno non c'erano né i punti né le virgole. E adesso è inutile che perda tempo a cercare dei significati in un sogno come questo che mette in scena una situazione del tutto insensata e blasfema provocata da Marozia [...] La cosa interessante per me è che nel sogno mi sono trovata a tu per tu con il mio alter ego romanzesco. Poteva uscirne qualcosa di meglio da questo incontro "storico" fra Clarissa e Marozia, ma così è andata» (*IS*, 143-44).

Attraverso il sogno ella introietta il personaggio fittizio di Marozia ma lo stesso il sogno inibisce Clarissa a tal punto che essa smette di essere se stessa e adatta il suo comportamento, anche matrimoniale, a quello del personaggio romanzesco.

Il sogno inoltre mette in luce un altro cortocircuito interno alla scrittura malerbiana: l'io del sognatore, nel sogno, «può scoprire l'altro nell'io oppure, inversamente, l'io nell'altro. L'io che registra il sogno deve del pari registrare la problematicità della sua coincidenza con l'io del sogno».<sup>235</sup> Francesco Muzzioli insiste sul punto sottolineando anche che la forma diaristica dalla quale indirettamente discendono *Itaca per sempre* e *Fantasmi romani*, aveva stabilito l'equivalenza tra il soggetto dell'enunciato e il soggetto dell'enunciazione, mentre al contrario la presenza del sogno ne sancisce una distanza irre recuperabile: «Se il *Diario* nel suo complesso non è opera di finzione, i sogni, loro sì, sono finzioni in miniatura e il loro regesto si offre come un tessuto pullulante di microracconti: tanto più se sono i sogni di un scrittore, inevitabilmente soggetti all'"inquinamento intellettuale" che vi farà comparire

---

<sup>235</sup> Francesco Muzzioli, *Ritratti critici di contemporanei*, cit., p. 532.

altri scrittori e altri luoghi letterari». <sup>236</sup>

Al contrario il motto ha un effetto liberatorio «subordinato alla sua comunicabilità; il suo essere essenzialmente lingua e stile lo definisce come un processo sociale il cui fine è di raggiungere un “alleviamento generale”». <sup>237</sup>

Il motto dell’aquila dunque rappresenta emblematicamente il tentativo, peraltro fallimentare, di ricollocarsi in uno schema sociale e morale a cui i personaggi non sentono più di appartenere in una sorta di prolungamento della riflessione sul matrimonio iniziata già con le riscritture per la televisione e per il cinema.

La riscrittura concede infatti all’autore il vantaggio di lavorare sul carattere dei personaggi dando loro una libertà prima assente. La necessità di rendere tali personaggi vicini al lettore moderno gli permette di dotarli anche di un linguaggio rivoluzionario che non ha più bisogno del motto d’arguzia o del sogno. Il personaggio è e testimonia se stesso con la sua presenza verbale.

---

<sup>236</sup> Ivi, p. 531.

<sup>237</sup> Renata Colorni, *Nota alla presente edizione*, in Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, cit., p. 12.



### CAPITOLO III – La codificazione televisiva di *Madame Bovary*.

#### 1. Dal romanzo allo sceneggiato: il tema matrimoniale alla fine degli anni Settanta.

Alla fine degli anni Settanta Luigi Malerba è impegnato insieme a Fabio Carpi, Biagio Proietti e al regista Daniele D'Anza nella realizzazione della sceneggiatura di un teleromanzo in sei puntate tratto da *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Lo sceneggiato è commissionato nel 1976 dalla Rete2, oggi Rai2, e va in onda dal 6 aprile al 12 maggio del 1978, riscuotendo un grande successo non solo perché ripropone un classico della letteratura, ma anche per la scelta del regista di affidare il ruolo della protagonista alla trentasettenne Carla Gravina.

Il genere dello sceneggiato non è nuovo alla televisione italiana, anzi ne rappresenta un vero e proprio fiore all'occhiello. Inaugurato nel 1954 dalle quattro puntate del *Dottor Antonio* dirette da Alberto Casella e interpretate, tra gli altri, da Luciano Alberici, alla fine degli anni Settanta quindi tale genere narrativo è ormai affermato sia per la capacità di incontrare il gusto del pubblico e della critica sia per la qualità della produzione. Esso si caratterizza per lo più per la sua natura di adattamento per il piccolo schermo di grandi opere letterarie italiane e straniere<sup>238</sup> e attinge alla tradizione letteraria soprattutto ottocentesca nei contenuti e nella struttura. È ripresa la suddivisione della storia in puntate (da quattro a sei, comunque mai più di

---

<sup>238</sup> Per una analisi puntuale e un apparato bibliografico esaustivo, si rinvia allo studio monografico sul genere del teleromanzo a cura di Oreste De Fornari, *Teleromanza. Storia indiscreta dello sceneggiato tv*, pref. Raffaele La Capria, Milano, Mondadori, 1990. Ora aggiornato con il titolo *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2013. Si faccia riferimento anche a Aldo Grasso e Massimo Scaglioni, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo tra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2005; e ai testi di Milly Buonanno, *La fiction italiana: Narrazioni televisive e identità nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2012 e Laura Delli Colli, *La Storia dello sceneggiato televisivo*, Roma, Elle U Multimedia, 2004 e all'archivio delle Teche Rai.

dieci) secondo il modello del *feuilleton* ottocentesco, del fotoromanzo a puntate del dopoguerra e del radiodramma che conferma il gradimento del pubblico già di quegli stessi generi letterari.

Secondo Oreste De Fornari il teleromanzo è molto più che un adattamento per la televisione. Esso incarna «un compromesso, praticamente unico al mondo, tra alta e bassa cultura, opera e serie, vecchio e nuovo. Ben lontano da soap operas americane, feuilleton francesi, telenovelas brasiliane, che non ambiscono alla cultura e perciò non la contaminano (piuttosto c'è una parentela con i *classic serials* inglesi).<sup>239</sup>

Lo sceneggiato, infatti, è il genere della narrativa della Rai e ne incarna «il progetto culturale, umanistico e cattolico. I teleromanzi sapranno erudirci, intrattenerci, edificarci, commuoverci e farci sentire più buoni e forse anche più italiani». <sup>240</sup> Anche per questo, rispetto al cinema, gli adattamenti per la tv si distaccano raramente dal testo scritto «facendo un misto di riassunto e di parafrasi, nell'illusione di ottenere una copia, magari un po' sbiadita dell'originale», e costituiscono il corrispondente di una biblioteca per testo e immagine che riflette un'idea di televisione concepita come una “scuola serale”.<sup>241</sup>

Lo sceneggiato non ha pertanto come suo riferimento naturale il cinema bensì il mondo teatrale dal quale i registi scritturano anche gli interpreti.<sup>242</sup> Le scene e gli studi di produzione sono allestiti con quinte e fondali come un palcoscenico. I dialoghi ed i monologhi prevalgono solitamente sull'azione e le sceneggiature stesse sono scandite sulla base di una ideale divisione in atti che tiene conto della suddivisione in capitoli del testo letterario. Quest'ultimo dà il grande vantaggio di avere una storia già strutturata con i suoi personaggi, i dialoghi, le sequenze dell'azione e uno

---

<sup>239</sup> Oreste De Fornari, *Teleromanza*, cit., p. 18.

<sup>240</sup> Ivi, p. 19.

<sup>241</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>242</sup> Negli anni Sessanta, accanto alla qualità e al successo dei singoli adattamenti, si osserva la crescente fama degli attori, celebrati come dei veri divi. Nel gioco di interpretazione e finzione l'attore finisce per essere confuso con il personaggio attirandosi simpatie e antipatie legate al ruolo interpretato.

scenario, tant'è vero che lo sceneggiato italiano fino agli anni Ottanta non mostra segni di creatività o di innovazione. Le prove durano poco più di una settimana e la messa in onda è inizialmente il sabato con replica la domenica e successivamente la domenica, sempre con riprese in diretta.

In breve lo sceneggiato diventa un appuntamento fisso nella programmazione televisiva del fine settimana e nella settimana dello spettatore.

Non è un caso che al successo del piccolo schermo faccia seguito una riscoperta della lettura e un rilancio del mercato editoriale dei romanzi-fonte: esemplare è il caso di *Madame Bovary*, ristampato in moltissime copie e venduto anche come supplemento di riviste settimanali come «Tv Sorrisi e Canzoni». L'edizione Sperling & Kupfer reca sulla copertina la foto di Emma Bovary-Carla Gravina ed è accompagnata da una fascetta promozionale che rinvia alla popolarità del teleromanzo: «L'unica edizione con le foto dello sceneggiato TV in esclusiva».

Il successo di *Madame Bovary* è legato non solo al successo del genere, ma ad almeno altri due fattori: la modernità del personaggio di Emma Bovary, che incarna desideri e aspettative della donna italiana, e l'unicità delle circostanze storiche, politiche e sociali nell'Italia post-sessantottina.

1978, l'anno che ha cambiato l'Italia: la tragedia di Moro, le dimissioni di Leone, i tre papi, le tante vittime del terrorismo. Ma anche la depenalizzazione dell'aborto, la chiusura dei manicomi. E l'introduzione dell'equo canone. Senza dimenticare, meno clamorosa ma decisamente simbolica, la visita di Giorgio Napolitano negli Usa, la prima di un dirigente comunista italiano [...] Ma la società come ha reagito? Questo sì che è interessante: «facendo ricorso all'ordinario, al quotidiano, al giorno per giorno».<sup>243</sup>

Il biennio 1978-1979 che vede al suo culmine il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro rappresenta il punto di svolta per una società fino a quel momento impegnata politicamente e chiede ora un ritorno al quotidiano e alla dimensione privata della vita. La riscoperta dei temi coniugali, della famiglia e delle relazioni che vi si consumano, del rapporto tra uomo e donna e del

---

<sup>243</sup> Paolo Morando, *Dancing Days: 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 182.

rapporto tra la generazione dei padri e dei figli è immediata conseguenza di un lungo periodo in cui era prevalso l'impegno pubblico e l'immedesimazione dell'individuo nel gruppo.<sup>244</sup>

Un ripiegamento sul privato che trova la sua cassa di risonanza proprio nei media: giornali, cinema e televisione. *Madame Bovary*, che è anche una delle prime produzioni a colori della storia della televisione, è pronto dopo due anni di lavorazione nel 1978 e il taglio dello sceneggiato è fortemente marcato dal risultato del recente referendum abrogativo sulla legge sul divorzio del 1974, cui seguirà, poco dopo la fine delle trasmissioni, il 6 maggio, la legge sull'aborto, votata per l'appunto il 22 dello stesso mese. Si constata il tentativo di separare nettamente le sfere pubblica e privata, sottraendo a quest'ultimo un ruolo di mediazione tra ciò che si può dire e mostrare e ciò che invece va protetto. Il termine "privato" subisce una svalutazione quasi immediata, perde quasi immediatamente la sua connotazione intima e misteriosa. Privato significa a questo punto "deprivato", "depauperato" in quanto ciò che prima concerneva l'intimità viene ora esposto, in prima pagina o in prima serata, al pubblico dominio per tramite dei mezzi di comunicazione.

All'interno di questo contesto *Madame Bovary* non rivela alcuna riscoperta vera o presunta di certezze interiori o di consolazioni morali derivanti dalla celebrazione del mito del privato. Al contrario, lo sceneggiato di Daniele D'Anza sottolinea l'opposto: la fragilità dell'essere umano alle prese con la frattura tra la dimensione etica e quella pratica. Tanto è vero che Paolo Mauri nell'introduzione al testo italiano degli atti del processo a Gustave Flaubert da lui curati afferma che già le lettere dall'Egitto dello scrittore francese rappresentano

---

<sup>244</sup> Scrive ancora Morando in *Dancing Days*, cit., p. 181 a proposito del 1978: «Insomma, un periodo storico si conclude e la gente ne ha piena l'anima dei miti collettivi: "È così, si vogliono riconquistare i sentimenti. Anche il libro della Ravera non è altro che una presa in giro di quella temperie. Negli Stati Uniti ci erano già arrivati, mentre in Europa il revival collettivista resiste di più. Ma a un certo punto la gente è arcistufa e vuole un nuovo 'sapere' sull'argomento dell'amore e dei sentimenti". Ama ricordare Alberoni la genesi del suo libro, quando a Parigi ne parla al filosofo Edgar Morin e a uno scettico Roland Barthes, che ha appena terminato *Frammenti di un discorso amoroso* (che Einaudi traduce e pubblica in Italia subito dopo il boom alberoniano)».



un piccolo monumento a una clamorosa scissione tra pubblico e privato, che richiederà anni e anni per essere finalmente rimossa o almeno parzialmente composta nel nostro secolo. Su questa scissione, sul tacito patto per cui il pubblico non tollera il privato, è fondato non soltanto il processo a Madame Bovary, ma il senso dell'equilibrio di un'epoca intera, dei rapporti tra la gente, con il suggello della cosiddetta «morale», ottenuta mediante la vistosa sottrazione della sfera del «privato» a quella del «pubblico».<sup>245</sup>

Lo conferma, per esempio, la necessità di Luigi Comencini di motivare le intenzioni sottostanti la sua inchiesta *L'amore in Italia* (1979) condotta dal Nord al Sud del paese e mandata in onda sulla Rete 2 da sabato 18 novembre per cinque settimane: il suo lavoro non indaga la dimensione privata della vita degli italiani: «*Amore in Italia* è una cosa politica perché tutto quello che io racconto sulla coppia italiana è riferibile alle condizioni sociali e politiche in cui questa coppia si trova a vivere la sua vita privata».<sup>246</sup> Nell'episodio intitolato *Poche idee ma buone*, per esempio, è centrale il tema del possesso della donna e del delitto d'onore, nel quale a commettere reato sono solo le donne e mai gli uomini. Se da un lato Comencini aspira a una narrazione oggettiva sulle ragioni

---

<sup>245</sup> Paolo Mauri, *Gustave Flaubert imputato. Processo a Madame Bovary. Con un'intervista a Luigi Malerba*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1978, p. 8. Allo sceneggiato, seguì infatti la pubblicazione della traduzione in italiano del *Processo a Madame Bovary*, curata da Paolo Mauri e pubblicata dalla Cooperativa Scrittori che lo stesso Luigi Malerba aveva fondato nel 1973 nel tentativo di dare vita ad una casa editrice svincolata dalle logiche per lui inaccettabili del grande mercato editoriale.

<sup>246</sup> Paolo Morando, *Dancing Days*, cit., p. 145. Ogni puntata è organizzata indagando sei episodi tematici il cui titolo è chiarificatore, se ne citano alcuni a titolo esemplificativo: *La donna è mia e ne faccio quello che mi pare*, *La fortuna di trovare marito*, *Innamorati*, *Ad occhi aperti*, *A che cosa serve l'educazione sessuale*, *I figli di Odeon*, *Uno straccio di marito*, *Il mio corpo un corridoio*, *Ragazzo padre*, *Poche idee ma buone*. Nello sceneggiato per esempio mi sembra di ravvisare un'allusione a tale aspetto della vita matrimoniale italiana che non si trova per ovvie ragioni nel romanzo di Flaubert. «Sono stata dalla balia a trovare la bambina» «E passate di qua?» «Beh, è più bello lungo il torrente.» «Insomma, un'altra volta cara signora, quando vedete le canne di un fucile, date una voce, fatevi riconoscere, avrei potuto scambiarvi per un'anitra selvatica (*ride*). Sono qui dalle prime luci e certe volte dopo tante ore la vista si annebbia», in Daniele D'Anza, *Madame Bovary* (1978), seconda puntata. Da ora in poi le citazioni dal testo, trascritte da me, saranno contrassegnate dalla sigla *MBs* corsivo, seguita dal numero della puntata alla quale si riferiscono, tra parentesi tonde. L'inquadratura si sposta qui e lì da Emma a Monsieur Binet che non smette mai di tenere il fucile in mano e il cui tono sembra più un avvertimento che un consiglio bonario. Si osservi la differenza con lo stesso passaggio del romanzo: «Quant à moi, tel que vous me voyez, dès la pointe du jour je suis là ; mais le temps est si crassineux, qu'à moins d'avoir la plume juste au bout...», in Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), Paris, Gallimard, 2001, p. 236. «Quanto a me, tal quale mi vedete, sono qui dalle prime luci dell'alba, ma il tempo è talmente grigio che l'anatra mi dovrebbe sbatter e proprio sulla punta del fucile», in *Madame Bovary*, trad. it. Roberto Carifi, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 155). Da ora in poi le citazioni saranno tratte dall'originale e contrassegnate con sigla *MB* in corsivo, seguita dal numero di pagina e tra parentesi tonde. Sempre tra parentesi sarà riportata la traduzione italiana dall'edizione citata, seguita dal numero di pagina.

che hanno portato ad una determinata concezione della coppia, dall'altro non nega tuttavia che la realtà della coppia stessa è una questione privata. Il suo lavoro conferma il mutamento nella rappresentazione del matrimonio e della famiglia che non garantiscono più il legittimo ingresso all'età adulta e nella società, ma contemplano anche l'unicità dell'esperienza del singolo, unica rispetto al resto della collettività.

L'isolamento della coppia rispetto al resto del corpus sociale rappresenterebbe una garanzia per il mantenimento in vita del matrimonio. Al contempo però ne costituisce anche il principio della crisi. Contestando il ritardo di quasi due anni nella messa in onda della sua inchiesta, Comencini sottolinea che le due sfere del legame coniugale, pubblica e privata, non sono avulse l'una dall'altra, ma di fatto rappresentano due diversi aspetti di una stessa realtà.

Vorrei comunque che la mia inchiesta invitasse a riflettere anche su questi temi: e cioè che se si sclerotizza il politico al dibattito politico in senso stretto, e il privato al mondo privatissimo dei sentimenti, il rischio è che si tagli fuori una terza entità, e cioè la realtà, che prima è individuale e privata, poi sociale, e dopo ancora politica.<sup>247</sup>

Un atteggiamento non lontano da quello assunto da Luigi Malerba al quale tuttavia si aggiunge la consapevolezza del fatto che l'ambito circoscritto con il termine "privato" ha le maglie sempre più larghe e che la condivisione sociale – anche con il lettore – dell'intimità non accresce la forza e la cura della coppia, ma la svaluta e la depaupera riducendola a chiacchiera come si evince dal suo ultimo romanzo *Fantasmî romani*, cui fa eco il romanzo americano di Gillian Flynn, analizzato nel capitolo precedente di questo lavoro. *L'amore bugiardo* rappresenta infatti la deriva più contemporanea del processo di "deprivazione del privato".

In un certo qual modo, l'impiego spregiudicato del monologo esteriore nel quale Malerba, dal *Serpente* in poi, esprime la sua massima energia creativa anticipa tale cambiamento. Il filatelico, infatti, mette in piazza i suoi problemi,

---

<sup>247</sup> Paolo Morando, *Dancing Days*, cit., p. 145.

anche sessuali, con moglie e amante, in *Salto mortale* e nel *Pataffio* il netto rifiuto ad un rapporto erotico o addirittura la comparavendita di una donna troppo esigente, per non parlare del Protagonista o di altri romanzi successivi dove i temi privati diventano oggetto di condivisione esplicita con il lettore, invocato tramite il pronome “tu”.

L’affermazione di Luigi Comencini, pur partendo da un’inchiesta di carattere sociologico, solleva una questione relativa al mutamento già in atto nella rappresentazione del matrimonio e dei rapporti familiari: le interviste non si rivolgono infatti solo alle coppie sposate, ma prendono in considerazione anche coppie omosessuali, conviventi, i singoli genitori che crescono i figli da soli, divorziati. Egli suggerisce indirettamente percorsi diversi e più efficaci perché smettono il linguaggio demagogico e si affidano al cinema, all’arte, alla letteratura.<sup>248</sup>

Lo sceneggiato *Madame Bovary* contribuisce dunque alla presa sul pubblico perché si offre agli occhi dello spettatore come un quadretto realistico che invita all’immedesimazione, ma lo disturba con un suo stile originale: familiare e rassicurante da un punto di vista estetico, perturbante in alcuni passaggi testuali.

D’Anza infatti riproduce con dovizia di particolari costumi, ambienti e paesaggi. Gli esterni vengono girati nella campagna francese e i dettagli sono curati in ogni loro aspetto per creare un effetto di maggiore realismo distaccandosi nettamente dalla tradizione della commedia all’italiana fondata invece sulla componente verbale. Lo sceneggiato dimostra di aderire alla proposta già attuata con successo da Malerba, Alessi e Festa Campanile in *Adulterio all’italiana* (1966) «basata sull’exasperazione [visuale] del conflitto tra

---

<sup>248</sup> Enrico Palandri sorpreso del successo di *Boccalone* (1979) dichiara: «Molti di noi oggi vogliono restare estranei ai meccanismi sociali, all’organizzazione del consenso ma anche a quella parallela del dissenso. Non è il banale ritorno al privato, strombazzato dai giornali, ma un cercare strade diverse, fuori e dentro se stessi. Aver capito che questa società, forse più che con un mitra, la puoi disgregare con la letteratura», in Paolo Morando, *Dancing Days*, cit., p. 172.

personaggio e ambiente»<sup>249</sup> come dimostrano l'attenzione per il *décor*, per paesaggi e ambienti e la scelta degli interpreti principali, Carla Gravina, appunto, e Paolo Bonacelli.

È cruciale quindi la collaborazione con uno sceneggiatore di lunga esperienza come Luigi Malerba il cui interesse per il personaggio e per il personaggio femminile in ispecie è nodo centrale attorno al quale si sviluppa una poetica sperimentale evidente fin dal suo libro d'esordio. A ciò si aggiunge il tema coniugale, anch'esso centrale nello sceneggiato, vero e proprio *topos* malerbiano nella letteratura e nel cinema.

Numerosi sono infatti i soggetti, talvolta solo scritti e non realizzati, a cui Malerba lavorò e che sono ora depositati insieme a tutto il suo archivio personale all'Università di Roma "La Sapienza". Si citano per esempio quelli di argomento matrimoniale da me consultati per gentile concessione di Anna Lapenna Malerba come *Corteo nuziale*, soggetto dattiloscritto non datato, di Jean Blondel e Luigi Malerba e ambientato nella Francia di Luigi XIV. La principessa Anne-Françoise cugina del re viene ceduta in sposa in nome della ragion di stato ad un granduca. La giovane, che si avvia alle nozze seguita dalla coorte, prolunga il viaggio, metafora di un esilio politico e sentimentale, «con tutte le risorse della sua fantasia romanzesca»<sup>250</sup> per evitare la celebrazione degli sponsali. Il soggetto di *Viaggio di nozze* (1956), invece, sviluppa l'idea intorno alla coppia di due sposi che, dopo il matrimonio, non riescono a trovare l'occasione per stare da soli perché sono accompagnati ovunque da amici e conoscenti o ne incontrano in ogni luogo, così finiscono per stare sempre nascosti. *Lady Macbeth a Brooklyn* (1971) invece è un soggetto scritto insieme a Fabio Carpi e rappresenta, come si evince dal titolo, una riscrittura in chiave moderna della tragedia shakespeariana. Tra i soggetti per il cinema va incluso anche il dattiloscritto non datato *La moglie elettrica* rielaborato in seguito e trasformato nel racconto *Il marito elettrico*, incluso in *Testa d'argento*.

---

<sup>249</sup> Pier Paolo De Sanctis, *La scrittura di Luigi Malerba dal cinema alla televisione*, in *Simmetrie naturali*, cit. p. 142.

<sup>250</sup> Si cita dal testo del soggetto di cui la sottoscritta possiede una copia in formato elettronico.

Tra gli sceneggiatori di *Madame Bovary*, Luigi Malerba non è comunque l'unico sensibile ai temi coniugali. Anche per Biagio Proietti, più volte collaboratore di D'Anza, l'argomento è oggetto di ricerca e d'ispirazione. Nel 1976, per esempio, scrisse insieme alla moglie Daniela Crispo il film in due puntate *La mia vita con Daniela* nel quale si parla di una donna che ha perso la memoria e che riscopre di avere un nome, un lavoro, un marito. Un soggetto quasi malerbiano non solo per l'attenzione nei confronti del personaggio femminile, ma anche per la presenza di un elemento di duplicità interno al personaggio e per l'originalità della rappresentazione della scena matrimoniale in forma di investigazione. Nello stesso anno però Proietti aveva curato, sempre con la moglie anche il soggetto e lo script dello sceneggiato *Dov'è Anna?*, diretto da Piero Schivazappa. Come nel film, nello sceneggiato è il vuoto lasciato dal personaggio scomparso a dare inizio socratico alla conoscenza e quindi alla narrazione: «Quando Anna scompare, non è la polizia a cercarla ma il marito Carlo. Nella ricerca della moglie scopre dei segreti sulla vita della compagna che forse non avrebbe mai saputo se non fosse sparita nel nulla».<sup>251</sup> La sottrazione del personaggio femminile dalla scena matrimoniale incarna la via per una riconsiderazione del rapporto maritale e delle leggi che lo hanno regolato fino al momento della sua dissoluzione.

A chiudere il quadro, la collaborazione e l'amicizia di lungo corso tra Fabio Carpi e Luigi Malerba. In particolare, mi sembra di poter affermare che l'esperimento radiofonico delle *Interviste impossibili*<sup>252</sup> a cui parteciparono

---

<sup>251</sup> Laura Squillaci, *Intervista a Biagio Proietti. Lo sceneggiato culto 'Dov'è Anna?' torna in forma di romanzo e svela un episodio mai andato in onda*, in «RaiNews», 13 giu. 2014, <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/Lo-sceneggiato-culto-Dove-Anna-torna-in-forma-di-romanzo-e-svela-un-episodio-mai-andato-in-onda-Intervista-a-Biagio-Proietti-dba1b2ba-dad3-4643-8946-383fa2f8391e.html>.

<sup>252</sup> *Le interviste impossibili* è un programma andato in onda sul Secondo Programma (ora Radio2) tra il 1 luglio 1974 e il 10 dicembre 1976 a cui collaborarono a più riprese sia Luigi Malerba sia Fabio Carpi (tra gli altri vale la pena di citare Umberto Eco, Italo Calvino, Andrea Camilleri, Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Raffaele La Capria, Alberto Arbasino). Nel 1974 Malerba curò l'intervista impossibile al naturalista romano Plinio il Vecchio, interpretato da Vittorio Caprioli per la regia di Vittorio Sermonti; nel 1975 al filosofo greco Epicuro, interpretato da Paolo Poli per la regia di Vittorio Sermonti, e all'imperatore romano Eliogabalo, interpretato e diretto da Mauro Avogadro, e su cui Malerba aveva svolto numerose ricerche in prospettiva di un progetto futuro. Ideate da Malerba, in tutte e tre egli svolge il ruolo dell'intervistatore. Raccolte prima dall'editore Manni nel 1997 con il

entrambi, anche se con soggetti diversi, abbia in qualche modo anticipato o per lo meno contribuito all'esperienza televisiva di *Madame Bovary*.

Nell'intervista allo scrittore francese da lui curata, Carpi faceva dire allo scrittore francese che

al giorno d'oggi la critica si preoccupa di studiare l'ambiente in cui è nata l'opera e le cause che l'hanno prodotta, nient'altro. Può anche essere interessante, non lo nego, ma certo, così la critica si lascia sfuggire l'essenziale: la poetica dell'opera, la sua composizione, il suo stile. Ieri abbiamo avuto una critica grammaticale, oggi abbiamo la critica storica: insufficienti, tutte e due. Io presterò ascolto alla critica soltanto quando diventerà artistica, quando si preoccuperà di smontare l'oggetto del suo studio, di capire come è fatto e come funziona.<sup>253</sup>

Una tensione, quella espressa da Fabio Carpi, che non solo mina il pensiero flaubertiano ma indirizza il gruppo capeggiato da Daniele D'Anza alla ricerca: *Madame Bovary* enfatizza infatti quel senso di irragionevolezza che spinge il personaggio a cercare di adattare il mondo a sé anziché adattarvisi passivamente.

Tale atteggiamento non può che essere per Emma autodistruttivo in un'epoca soffocata dal senso del dovere e dalla morale, ma permane in molte opere malerbiane proprio perché prendono in esame l'ambiente borghese e le sue ipocrisie. I personaggi letterari usciti dalla penna di Malerba stravolgono con la loro ingenuità l'ordine delle cose e dei rapporti umani, così come avviene in *Madame Bovary* che da semplice adattamento letterario diventa un vero e proprio manifesto contro le convenzioni coniugali. A rafforzarne indirettamente la carica eversiva e ad imboccarne la strada, la programmazione televisiva dei mesi a seguire.

Quasi 14 milioni e mezzo per la prima puntata, 15 per la seconda, poi ogni volta di più fino ai 17 delle ultime due, la quinta e la sesta: sono i milioni di italiani, uomini e donne, che nell'autunno del

---

titolo *Interviste impossibili* e poi da Donzelli che le pubblica con il titolo completo *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)* nel 2006, le interviste possono essere ascoltate nell'archivio on-line delle Teche Rai, su <http://www.teche.rai.it/programmi/le-interviste-impossibili/>.

<sup>253</sup> Fabio Carpi, *Le interviste impossibili. Fabio Carpi incontra Gustave Flaubert*, Radio3, 1976, ora riascoltabile su <http://www.teche.rai.it/programmi/le-interviste-impossibili/>.

1978 seguono sulla prima rete Rai le *Scene da un matrimonio* di Ingmar Bergman. Un successo straordinario: solo tre anni prima, nella versione cinematografica, aveva attirato circa 400 mila spettatori, con un incasso di poco inferiore al mezzo miliardo di lire. Cifre importanti, per un film giudicato “difficile”, problematico, troppo lungo. E sì che il grande cineasta del *Settimo sigillo* per il grande schermo l’aveva di molto sforbiciato: l’opera originale, realizzata nel 1973 per la televisione svedese, si articolava infatti in sei puntate. Sono quelle trasmesse ora dalla Rai [...] È un successo che cancella quello ancora fresco di *Madame Bovary*, sceneggiato di Rete 2 con Carla Gravina, Paolo Bonacelli e Ugo Pagliai, che in primavera porta nelle case italiane adulteri e infelicità di provincia. Rilanciando anche in libreria il romanzo di Flaubert: dopo la prima puntata del 6 aprile scala la classifica di Tuttolibri fino al quarto posto assoluto, primo tra gli autori stranieri, scalzando il vendutissimo *Radici* di Alex Haley, pure trainato dall’effetto tv. Il tutto in attesa, e basteranno pochi mesi, del colpo di grazia cinematografico di *Kramer contro Kramer*, con la coppia scoppiata Dustin Hoffman-Meryl Streep».<sup>254</sup>

## 2. Le riscritture malerbiane e l’emancipazione del personaggio femminile.

L’intensa attività di riscrittura di Luigi Malerba comporta in molti casi una reinterpretazione in chiave moderna e spesso ironico-parodica di opere o personaggi appartenenti al canone letterario europeo. Non si tratta, come nel caso di Italo Calvino, del tentativo di rispondere alla domanda sulla necessità di leggere i classici e di tratteggiare la proposta per un canone occidentale, tuttavia è evidente che le scelte malerbiane suggeriscono quanto meno indirettamente al lettore quali siano i suoi modelli di riferimento e l’intenzione di rinnovare la capacità degli elementi costitutivi del testo letterario di dialogare tra loro (autore-lettore, autore-personaggio, lettore-personaggio) su più livelli.

---

<sup>254</sup> Paolo Morando, *Dancing Days. 1978-1979*, cit., p. 141.

Se sul piano del discorso si riscontra una commistione di stili e di registri linguistici eccellenti anche per uno studio di carattere linguistico, sul piano della struttura Malerba si concentra principalmente sulle funzioni narrative.

Rispondendo all'istanza dello "scrittore consapevole", egli cerca costantemente di capire il mondo al di fuori delle convenzioni (istituzioni e sistemi educativi).<sup>255</sup> Anche il rapporto difficile che Luigi Malerba ha con *Madame Bovary* rappresenta una forma di quel disagio che l'autore riteneva essere fin dagli anni Settanta l'atto di nascita di ogni suo lavoro:<sup>256</sup> quello che per Rodolphe Boulanger è un discorso costruito ad *hoc per* sedurre Emma Bovary, è invece espressione della poetica malerbiana: «Io credo che il dovere sia soprattutto quello di non accettare ad occhi chiusi tutte le convenzioni sociali con il cumulo di ignominie che ci impongono» (*MBs*, II).

Grazie all'ironia, lo stile codificato del linguaggio letterario ereditato dalla tradizione coesiste in Malerba con il linguaggio più aggressivo ed irriverente della vita reale<sup>257</sup> creando uno spazio per una riflessione sullo stato della lingua e sulla sua capacità rappresentativa. L'alterazione delle funzioni narrative d'altro canto esplicita l'intenzione dell'autore di sovvertire l'ordine

---

<sup>255</sup> Si rinvia ad un'intervista rilasciata a Radiotre per "Dossier" a Elisabetta Mondello nel 1997, andata in onda all'interno del programma "La grande radio" il 22 gennaio 2017 in un *collage* di letture e interviste all'autore con il titolo *Luigi Malerba: immaginazione e ironia*. Ora riascoltabile in podcast su <http://www.radio3.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-65383db5-fdb5-42ae-9621-af6dbbbb2af5.html>.

<sup>256</sup> Paolo Mauri, *Luigi Malerba*, cit., p. 1.

<sup>257</sup> Si rinvia al capitolo I della presente ricerca a proposito del *Pataffio* e al capitolo II in merito ad *Itaca per sempre* e *Fantasma romani*. Si citano invece alcuni esempi relativi alle riscritture qui prese in esame: «Io lo guardavo allocchita e con il cuore che batteva come un motore di una lambretta, anche se le lambrette non esistevano ancora ai miei tempi, scusate il paragone» (*DP*, 109); «Un sorriso, un mazzetto di fiori, una scatola di cioccolatini: bastava poco e sarei cascata nelle sue braccia. Invece [Don Rodrigo] si era messo a sghignazzare in mezzo alla strada con quel suo amico, di fronte a tutti, e a scommettere se ci sarei stata o no. Sul piano della scommessa è chiaro che non ci sto, si capisce» (*DP*, 111). Non dissimile è l'uso del linguaggio irriverente nella riscrittura del romanzo di Collodi: Pinocchio: «Ma che ti credi? La conosco a memoria la favola di Cappuccetto Rosso. La conosco così bene che se vuoi ti posso sostituire, per oggi. Così ti riposi» in *Pinocchio con gli stivali*, Torino, Einaudi, 1988, p. 5; Lupo: «Se ho ben capito vorresti entrare nella mia favola e prendere il mio posto» Pinocchio: «Intanto la favola non è tua, è di tutti», ivi, p. 5; «Dovevo immaginarlo che i Principi sono tutti codini, anche quelli delle favole», ivi, p. 14; «E che cosa ti importa di sapere come farò? Io ti dico che ti faccio diventare ricco e straricco cento volte più di quello che diventi nella favola del Gatto con gli stivali», ivi, p. 18.



consueto del potere che nella realtà, non solo letteraria, si riflette in una gerarchia fissa di ruoli e relazioni interpersonali che si ritengono immutabili.

La dissoluzione del personaggio uomo, l'uso improprio delle strutture del giallo, l'adozione di retoriche antiche come l'invettiva, l'introduzione delle tecniche della digressione, l'operare sulla sintassi oltre che sul lessico, l'uso della dialettica o del sofisma in funzione narrativa, le dissolvenze su linguaggi antichi, i paradossi e i paralogismi, il "monologo esteriore": tutto questo fa parte di un mio progetto corrente di insinuare qualche libertà in una lingua pietrificata come l'italiano scritto della tradizione. Tanto più che l'italiano della nuova era elettrodomestica sta diventando una lingua "impossibile", troppo rigida per poter tener dietro alla corsa tecnologica, troppo poco espressiva per l'uso letterario e perciò vittima designata di gerghi, dialetti, plurilinguismi, linguaggi settoriali o di gruppo». <sup>258</sup>

Per tali ragioni, il personaggio e il suo rapporto con l'autore sono oggetto di ripetuta riflessione narrativa.

Così *Pinocchio con gli stivali*, padre putativo della *Madame Bovary* diretta da Daniele D'Anza in quanto ideato quasi contemporaneamente alla lavorazione dello sceneggiato, scappa dal proprio libro, ne esce letteralmente, per approdare in altre storie dove può interpretare se stesso con maggiore coerenza, ma dove si scontra con le regole imposte da un preciso genere letterario, che egli alla fine manda all'aria.

Come il burattino e come farà Emma nello sceneggiato prende in mano la narrazione, così faranno anche Lucia Mondella nel racconto *Cento scudi d'oro* del 1979, Penelope nel romanzo del 1997 e Clarissa, unica figura non letteraria (con l'eccezione del nome) che in *Fantasmî romani* non accetta di essere la donna descritta dal marito nel suo romanzo e insiste per dare il proprio contributo alla definizione del personaggio che rappresenta.

Tutti si ribellano al ruolo imposto loro dai rispettivi autori: chi vuole cambiare fiaba e interpretare altri ruoli, chi scrollarsi di dosso una certa noiosa patina d'altri tempi, Ulisse e Penelope riscrivono il finale del poema omerico,

---

<sup>258</sup> Paola Gaglianone, *Elogio della finzione*, cit., ora in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 38-39.

Clarissa pianta in asso il marito e si ritira in Mozambico perché non sa più se è personaggio letterario o persona reale.

La peculiarità della scrittura malerbiana consiste non solo nel trarre linfa da una condizione di disagio dell'autore, ma anche nel saper mettere a disagio il lettore, provocarlo a pensare, rendere *unheimlich* ciò che è familiare perché così possa ripartire il meccanismo ermeneutico e la ricerca del senso profondo delle cose. La letteratura, pertanto, è il luogo eletto da Malerba per attuare la "rivoluzione" della letteratura stessa. Essa è infatti il luogo di espressione delle consuetudini, ma anche luogo ideale per una nuova proposta intellettuale<sup>259</sup> cosicché Luigi Malerba agisce dall'interno del testo narrativo mettendo in crisi i meccanismi che lo sostengono. A proposito di *Pinocchio con gli stivali* egli dichiara, per esempio:

Mi piace mettere in imbarazzo i miei piccoli lettori, sconcertarli con i paradossi, fargli capire che il mondo è strano e pieno di inganni e addestrarli fin da piccoli a diffidare dei conformismi istituzionali e dei modelli confezionati, a vedere il lato ridicolo delle cose, a non adagiarsi negli schemi rassicuranti ma spesso ingiusti o falsi che offre loro la società [...] I bambini, ma anche i ragazzi cercano la complicità degli adulti per ribellarsi alle leggi della logica e della società. Non si tratta di aiutarli a diventare dei piccoli Lenin, ma degli individui invece che dei robot.<sup>260</sup>

Malerba prosegue sullo stesso tono anche nell'introduzione con cui firma la riedizione del 1983 delle *Favole al telefono* di Gianni Rodari: «È sempre una buona regola giocare con i libri, partecipare alla loro invenzione, perché i libri non sono pietre». <sup>261</sup> In simili dichiarazioni si ravvisano le tracce dell'atteggiamento che contraddistingue lo sforzo di trasporre il romanzo flaubertiano in un linguaggio e secondo i tempi narrativi imposti dal mezzo televisivo.

---

<sup>259</sup> Più che di rivoluzione si dovrebbe parlare di proposta innovativa. Tuttavia l'impiego del termine non è del tutto inappropriato perché fa riferimento al concetto di scrittore rivoluzionario con il quale Malerba si identifica e di cui si è dato conto nel capitolo I della presente indagine.

<sup>260</sup> Monica Gemelli e Felice Piemontese, *L'invenzione della realtà: conversazioni su letteratura e altro*, cit., pp. 79-80.

<sup>261</sup> Citazione tratta da Giovanni Ronchini, *Cronologia*, in *Luigi Malerba*, a cura di Walter Pedullà, cit., p. CIII.

Se si eccettua il caso dello sceneggiato, al quale lo scrittore collabora come co-sceneggiatore e non come autore, si nota che Luigi Malerba non sente pressoché mai la necessità di manipolare un testo nella sua integralità. Egli preferisce al contrario concentrarsi su estratti presi dal romanzo di Tristano, su scene dell'*Eneide*, di *Pinocchio* o dei *Promessi sposi*, su alcuni libri della già citata *Odissea* in quanto sufficienti a mettere in atto una rivoluzione del pensiero e una rivalutazione dell'opera-fonte.

Perciò rileggere e rivedere le storie significa riempire in maniera dialettica e controversa ciò che gli autori non hanno detto, liberando dalla noia e dall'idillio le grandi storie. Esse, in quanto tali, non possono che essere conflittuali in quanto sono immerse nella vita reale. Ecco allora che l'auspicio invocato da Luciano Anceschi sulle pagine del «Verri» e cioè che i tempi fossero maturi per l'instaurazione di un dialogo costruttivo tra vecchio e nuovo, si manifesta nel costante confronto malerbiano non solo con i classici greci e latini e medioevali, ma anche adattando un capolavoro come quello flaubertiano alle esigenze della televisione.

Come osserva Davide Messina in un saggio dedicato alla riscrittura di *Pinocchio*, «scrivendo impossibili variazioni, Malerba lascia intendere che l'originalità dei classici consiste nel raccontare una storia che sembra non finire mai, ma che può essere raccontata soltanto così com'è scritta – cioè alla fine, può essere soltanto tradotta». <sup>262</sup> La riscrittura cioè si presta alla trasmissione disinteressata della cultura come del resto lo stesso autore torna a ripetere ad anni di distanza nelle pagine del *Fuoco greco*: «Le storie scritte possono venire rubate o riscritte con altre parole e in altre lingue superando il corso dei secoli, mentre i fatti della vita si consumano e scompaiono per sempre dopo che sono avvenuti». <sup>263</sup>

Nonostante Flaubert avesse concepito il suo romanzo solo per la lettura e fosse contrario ad una sua versione illustrata o per il teatro, la fama

---

<sup>262</sup> Davide Messina, *La leggenda degli stivali: rileggendo Pinocchio di Luigi Malerba*, in *Variazioni Pinocchio: 7 letture sulla riscrittura del mito*, a cura di Fabrizio Scrivano, Perugia, Morlacchi, 2010, p. 121.

<sup>263</sup> Luigi Malerba, *Il fuoco greco*, cit., p. 189.

che ne derivò, anche a seguito dello scalpore legato al processo, non poté che attirare l'interesse sul soggetto e sulla sua rappresentazione. Le riduzioni televisive, cinematografiche o teatrali<sup>264</sup> hanno contribuito ad arricchire il romanzo e a modificarne l'interpretazione. *In primis*, quella che per lo scrittore francese doveva rimanere una esperienza personale, una via privilegiata che attraverso un rapporto unico con il libro permetteva all'individuo di comprendere meglio la vita attraverso l'arte<sup>265</sup> si trasforma in una esperienza collettiva. Lo sceneggiato televisivo dunque porta in primo piano il privato e socializza la vicenda di Emma Bovary trasformando la sua storia personale in una condizione in cui altre donne si riflettono. Le questioni sollevate dal personaggio diventano a loro volta questioni collettive che ora sono fruite e ridiscusse all'interno della famiglia riunita la domenica davanti al teleschermo.

---

<sup>264</sup> Nel 1964 vi è una versione in 4 puntate per la televisione inglese che porta ancora di titolo di *Madame Bovary*, per la regia di Rex Tucker cui ne segue un'altra sempre in 4 puntate diretta da Rodney Bennet nel 1975. Più celebri e numerose invece le versioni per il cinema a partire da *Madame Bovary* (1933, Jean Renoir); con lo stesso titolo un'altra versione cinematografica del 1937 ad opera di Gerhard Lamprecht; del 1947 quella argentina diretta da Carlos Schlieper; ancora: *Madame Bovary* (1949, Vincent Minnelli), *Madame Bovary* (1968, Hans-Dieter Schwarze), *I peccati di Madame Bovary* (1969, Hans Schott-Schöbinger) con Edwige Fenech nel ruolo di Emma; *Madame Bovary* di Pierre Cardinal del 1974, *Madame Bovary* (1991, Claude Chabrol), una versione omonima per la televisione esce nel 2000 per la regia di Tim Fywel, *Madame Bovary* (2014, Sophie Barthes) e la riscrittura parodica britannica diretta da Anne Fontaine nel 2014 con il titolo di *Gemma Boverly*. In quanto al teatro, tra le innumerevoli versioni susseguitesi nei decenni, merita di essere citata almeno la riduzione scritta e curata da Costanza Carla Iannacone con il titolo del romanzo e messa in scena dal 24 febbraio al 6 marzo 2016 al Piccolo Eliseo di Milano con l'interpretazione di Lucia Lavia nel ruolo della protagonista, dove è riutilizzato l'espedito della voce fuori campo della donna che introduce il pubblico allo spettacolo. A differenza che nello sceneggiato, tuttavia, tale intervento mira a sottolineare la diversità tra mondi opposti, maschile e femminile, peraltro già rilevata in numerose opere malerbiane di carattere coniugale, e a ricondurre la natura di ciascuna esperienza ad una *quête* esistenziale.

<sup>265</sup> Un aspetto peraltro enfatizzato non solo da Fabio Carpi nell'intervista impossibile a Gustave Flaubert del 1975, ma anche nello sceneggiato, durante la scena dell'assoluzione: «L'arte non è mai oscena né offensiva»; «L'arte senza regola alcuna non è più arte, è senza mistero come una donna che si toglie tutte le vesti [...] La pubblica morale deve difendere coloro che in nome di una ideologia o di una presunta libertà dell'arte vogliono scardinare il sistema nel quale viviamo [...] Imporre all'arte delle regole precise da seguire non significa tentare di asservirla o sminuirla. È un modo di renderle onore, di esaltarla. Non ci si innalza se non seguendo una regola, una disciplina» (*MBs*, V) afferma il pubblico ministero alla fine della quinta puntata, al contrario «L'errore è più grave. È stato quello di portare Madame Bovary in quest'aula», sono le parole dell'avvocato difensore mentre ripone gli atti nella sua borsa «oggi la sentenza ripara in parte questa ingiustizia ma rimangono aperti molti interrogativi, molti problemi e soprattutto rimane in noi, eterno mistero, la figura di Emma Bovary, con le sue contraddizioni, la sua ambiguità che per sempre ci porterà a chiederci chi è, chi è stata» (*MBs*, VI).

La scrittura del romanzo diventa un linguaggio iconico grazie alla sintesi che avviene sullo schermo, a vantaggio e al contempo a discapito della libertà immaginativa del lettore. Si tratta di un procedimento simile a quello descritto nel *Diario di un sognatore* (1981). Al contrario che nelle opere visuali, la trascrizione delle immagini in parole «forzatamente si dispone secondo le capacità figurative del linguaggio scritto. In questo senso il libro raggiunge il suo massimo valore evocativo soltanto per chi l'ha composto. Il lettore si troverà nello stesso disagio del pittore che vuole dipingere un fiore basandosi sulla descrizione di chi questo fiore l'ha visto con i propri occhi».<sup>266</sup> Lo sforzo dello sceneggiatore e del regista è opposto, ma pari, a quello del pittore descritto da Malerba. Il regista a sua volta deve trasferire in immagini qualche cosa che ha esperito solo per via indiretta attraverso la rilettura mediata dall'adattamento dell'originale che ne deriva dallo *script*. La sua relazione con il film è complicata ulteriormente dal fatto che, come il lettore, anche lo sceneggiatore è costretto ad osservare una situazione attraverso occhi altrui. Ma dovendola interpretare per lo schermo, deve necessariamente riuscire ad instaurare una relazione dialettica con tale opera. Lo sceneggiatore è di fatto un traghettatore, un mediatore tra l'opera letteraria e la sua realizzazione filmica. Infatti, egli lavora ancora con la parola scritta, ma il suo sguardo non è ingenuo come può essere quello del lettore. Il suo sguardo è distorto fin dall'inizio perché lo sceneggiatore deve saper immaginare e quindi trasformare le scene librarie in scene che funzionino sullo schermo e sul teleschermo, senza averle viste.

In *Che vergogna scrivere*, Luigi Malerba nega, infatti, qualsiasi forma di paternità nei confronti dei film e dei teleromanzi ai quali ha collaborato.

Una volta che il film è realizzato e viene presentato al pubblico, la sceneggiatura scompare. Il film reclama la propria autonomia, ha un autore (il regista), ci sono degli attori con il nome in cartellone che prestano la loro faccia ai personaggi, c'è una storia che sembra piovuta dal cielo (o che viene attribuita al regista), ma la

---

<sup>266</sup> Luigi Malerba, *Diario di un sognatore*, Milano, Mondadori, 1981, p. 8.

sceneggiatura è scomparsa definitivamente anche se ottiene un piccolo spazio sui titoli di testa.

Al disagio zavattiniano vorrei ora aggiungere un altro. Lo sceneggiatore, quando vede il film realizzato, *non lo riconosce*. Mentre lo spettatore comune identifica pacificamente i personaggi con gli attori, lo sceneggiatore ha immaginato i personaggi in un certo modo, con certe facce che non possono coincidere con quelle degli attori scelti dal regista e che perciò gli sono del tutto estranee. I personaggi possono essere credibili e disinvolti più ancora di quelli che lui ha immaginato, ma lì sullo schermo non può riconoscerli. Per lo sceneggiatore sono degli sconosciuti, quasi degli intrusi che si sono sostituiti abusivamente ai *suoi* personaggi. Fra tutti gli spettatori lo sceneggiatore è l'unico che si trova spiazzato senza rimedio e in preda alla più malinconica delle frustrazioni.<sup>267</sup>

Una frustrazione sulla quale ebbe modo di riflettere anche Natalia Ginzburg a proposito del suo rapporto con i testi teatrali e la loro messa in scena.

Le donne che avevo pensato piccole, quelli che mettevano in scena la commedia se ne infischiarono a volte che io dicessi che le avevo pensate piccole, e magari sceglievano delle attrici alte e grosse. E a volte io pensavo gente povera, ma sulla scena compariva gente con dei vestiti bellissimi e con l'aria piuttosto ricca. Protestavo, ma non mi andava di litigare. Ti rispondevano che il teatro ha le sue leggi. A volte queste leggi sono assurde e inesplicabili, e portano quanto mai lontano da ciò che era nato nella nostra immaginazione.<sup>268</sup>

Ciò implica che il lavoro finale produce anche sullo sceneggiatore degli effetti emotivi, oltre che di mestiere, e la realizzazione finale lascia trasparire con le sue inclusioni, variazioni e omissioni l'idea sottostante il lavoro di regia: per esempio, da un'intervista rilasciata da Daniele D'Anza il 15 aprile del 1978, all'indomani della seconda puntata, risuona l'eco delle pagine derougemontiane, tradotte per la prima volta in italiano nel 1977.

Con una frase banale si potrebbe dire che [Emma] era una donna che amava l'amore, e che per questo non ha mai amato un uomo in particolare [...] Qualcuno si sta chiedendo come mai si porta oggi sullo schermo *Madame Bovary*. A mia volta domando: come mai così tardi? Io spero con questo lavoro di avere chiarito, insieme con gli sceneggiatori Carpi, Malerba e Proietti, l'equivoco nel quale è stata da tempo tenuta Emma Bovary, personaggio "antipatico" o

---

<sup>267</sup> Luigi Malerba, *Che vergogna scrivere*, cit., pp. 78-79.

<sup>268</sup> Natalia Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., p. X.

quantomeno sospetto. Dirò che io ho fatto, quasi involontariamente, una difesa di lei [...] di questa persona contraddittoria, piena di errori, di difetti, di limiti, e tuttavia niente affatto tramontata.<sup>269</sup>

Anche rispetto al personaggio femminile, si ravvisa una chiara intenzione straniante perchè il regista vede in Emma molti tratti comuni alle donne del suo tempo.

Il motivo di certe scelte è una chiave di lettura, naturalmente. È chiaro che se sceglievo la Bovary della convenzione esteriore, un po' più giovane, più belloccia, avrei fatto la Bovary romantica, e anche decadente, che io non ho voluto, che non ravviso nel romanzo di Flaubert. Quindi la asciuttezza, la scarnezza, la modernità di recitazione della Gravina assicurano un certo genere di spettacolo<sup>270</sup>.

Ciò costa al regista molte critiche tra le quali quella più generale di Oreste De Fornari che lo accusa di aver ripreso pedissequamente passi interi del romanzo senza rielaborarli e di Alberto Bevilacqua che sul «Corriere della Sera» lo rimprovera per aver scelto un'attrice che si distingue radicalmente dal personaggio romanzesco per la sua incapacità di stare «al passo con l'automatica incoscienza del personaggio».<sup>271</sup> Tuttavia, se a detta di Propp i personaggi sono «grandezze variabili» i cui attributi possono cambiare senza peraltro influire sulla narrazione, la Madame Bovary di D'Anza è una figura che cresce di puntata in puntata. Anche la sola scelta di introdurre il processo come parte integrante della narrazione è una strategia che consente al personaggio di emanciparsi dal suo autore, come personaggi pirandelliani e malerbiani incontrati precedentemente,<sup>272</sup> e di discutere sul proprio ruolo di donna e di personaggio letterario. Giocando infatti sull'identità dell'autore con la sua opera e con il suo personaggio e sull'omonimia del romanzo con la sua

---

<sup>269</sup> Francamaria Trapani, *Il regista Daniele D'Anza alle prese con lo sceneggiato più atteso dell'anno. Vi racconto "Madame Bovary"*, in «Gente», nr. 15, apr. 1978, pp. 10 e 12.

<sup>270</sup> Ivi, p. 12.

<sup>271</sup> Alberto Bevilacqua, *Gli amori della Bovary. Quando Emma «ride libertinamente»*, in «Corriere della Sera», 6 mag. 1978, p. 16.

<sup>272</sup> Non va dimenticato tuttavia che la riflessione metaromanzesca intorno alla relazione autore personaggio si ritrova anche in altre opere del primo Novecento quali, per esempio, *Nebbia* (1914) di Miguel de Unamuno o in *La vita intensa: romanzo dei romanzi* (1920) di Massimo Bontempelli.

protagonista, Madame Bovary al processo è al contempo opera, personaggio e donna.

A differenza, però, di quanto avviene con alcuni personaggi pirandelliani,<sup>273</sup> Madame Bovary non intesse una discussione con il suo autore. Nella veste d'imputata si difende dapprima dalle accuse mosse dal pubblico ministero e poi da Rodolphe e Léon con i quali è messa a confronto diretto.

Lo spettatore è indotto a una riflessione critica che trascende la rappresentazione televisiva, in quanto la vicenda che riguarda Emma non è ancora stata portata sulla scena: è proprio l'*escamotage* del processo a dare avvio alla narrazione e non viceversa come era avvenuto nella realtà.<sup>274</sup>

Le immagini statiche ed in bianco e nero, accompagnate dalla cupezza della colonna sonora, che aprono la puntata prima che compaiano i titoli di testa, non alludono soltanto al fatto di cronaca che aveva ispirato il romanzo, ma alludono nella loro essenzialità alla condizione che accomuna Emma Bovary a molte donne italiane ancora lontane dall'emancipazione sociale e familiare rivendicata *ante litteram* in romanzi quali *Una donna* (1901) di Sibilla Aleramo o *Il quaderno proibito* (1952) di Alba De Cespedes.

Il tentativo della Bovary di uscire dalla piattezza e dalla marginalità della provincia è sì ripreso nel teleromanzo, ma vi acquista una cifra metaforica che vorrebbe rendere conto dello sforzo del personaggio di superare la limitatezza della propria condizione.

Si nota che il dialogo instaurato con il romanzo ai fini della riduzione per il piccolo schermo si prolunga influenzando alcuni testi malerbiani composti negli anni immediatamente successivi e romanzi composti anche a

---

<sup>273</sup> Ci si riferisce a tal proposito alle già citate *Maschere nude*, alla *Trilogia del teatro nel teatro* costituita da *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920-1921), *Ciascuno a suo modo* (1923), *Stasera si recita a soggetto* (1928-1929), ma anche alla novella che li precede di quasi un decennio intitolata *La tragedia di un personaggio* (1911) e contenuta nelle *Novelle per un anno*.

<sup>274</sup> Lo spunto è dato a D'Anza e ai suoi sceneggiatori dalla produzione cinematografica del 1949 per la regia di Vincent Minnelli, tuttavia come sottolinea sarcasticamente Alberto Bevilacqua in un articolo che commenta la prima puntata della riduzione nostrana «il problema resta lo stile con cui la regia dovrà interpretare l'esprit flaubertiano e quella registrazione degli eventi interiori che sempre contrappunta gli eventi esterni (se i secondi risentono del peso romantico, nei primi sta una straordinaria modernità di linguaggio)», in Alberto Bevilacqua, *Perché Emma imputata invece di Flaubert?*, in «Corriere della Sera», 8 apr. 1978, p. 17.



molti anni di distanza. Più ancora che Anna Karenina o Effi Briest, che appartenevano all'alta borghesia russa e tedesca che le rendeva dei personaggi esteticamente lontani dalla società ancora largamente agricola e proto-borghese dell'Italia degli anni di piombo, Emma Bovary invece proviene da un ambiente più simile e per tale ragione, capovolgendo l'ordine "naturale" delle cose, getta scompiglio nella tranquillità della vita quotidiana nostrana. Emma è una donna mediamente istruita che aspira a scalare la società per conquistare una posizione più prestigiosa. Si tratta delle aspirazioni di molte donne italiane che negli anni Settanta avevano cominciato a studiare, a mantenersi con un proprio impiego e ad uscire di casa senza dover attendere il matrimonio.<sup>275</sup> Tuttavia se per Emma l'unico modo per farlo è trovare un compagno diverso dal marito, cioè farlo all'ombra di un uomo, per le donne moderne vi è maggiore spazio d'azione e la prima rinuncia consiste proprio nella rinuncia al compagno.

Le mogli malerbiane incarnano lo stesso tipo di disagio. Sono intenzionalmente rappresentate in un ambiente domestico e in quel mentre lo dissacrano e lo contestano attraverso il proprio comportamento coniugale.

Diversamente da loro, però, il personaggio televisivo porta con sé debolezze e problematicità ulteriori, che derivano dal fatto che nel passaggio dal romanzo al piccolo schermo, Emma Bovary non è più solo un personaggio di carta ma sottostà alla manipolazione dello sceneggiatore: si tratta di ciò che Malerba definisce come trasferimento di un personaggio «dal mondo delle parole a quello delle immagini. Impresa sempre disagevole durante la quale il personaggio perde anche qualcosa di più dell'ombra (forse l'anima?) per acquistare un volto, quel volto e non un altro, prestato all'attore».<sup>276</sup>

Oltre al volto, all'intervento sulla voce narrante, anche la selezione delle scene contribuisce a marcare i personaggi, tant'è vero che in tv sia del pusillanime Charles sia di Rodolphe, esce un ritratto d'uomini non volgare. Di

---

<sup>275</sup> Per un maggiore approfondimento si rinvia alla già citata raccolta di saggi pubblicata nel 1980 con il titolo *Il trionfo del privato*, cit..

<sup>276</sup> Luigi Malerba, *Che vergogna scrivere*, cit., p. 75.

Emma è invece accentuato il carattere isterico, pretenzioso e sovrecitato che ha esito nella scena della crisi mistica che si impossessa della protagonista dopo l'abbandono di Rodolphe nel capitolo XIV.

Credo che non tutti i lettori ricorderanno che madame Bovary a un certo punto del romanzo sogna di diventare santa, che in un altro momento pretende che il suo amante Léon si faccia crescere il pizzetto sul mento per assomigliare a Luigi XIII, che costringe infine il marito a fare una assurda operazione ai piedi di Hippolyte, e altre follie del genere.<sup>277</sup>

La scelta non è azzardata se si pensa che solo qualche anno più tardi il sociologo Francesco Alberoni sottolinea l'affine sintomatologia tra innamoramento e conversione religiosa. Una sorta di anticamera al cambiamento, alla disponibilità di lasciarsi alle spalle i precedenti fallimenti e a incamminarsi su una nuova strada. Esso, come la crisi religiosa, rappresenterebbe un modo di pensare, di vedere, di sentire e di vivere completamente diverso, l'evento straordinario che interrompe la vita quotidiana e che si contrappone all'istituzione.<sup>278</sup>

Come già affermava Tony Tanner nel capitolo dedicato a *Madame Bovary* del suo studio, è solo grazie alla forza deformante della narrazione che, per contrasto, è possibile riconoscere le qualità morali anche laddove sono annichilite dalla forma. Il desiderio di santità di Emma, che risale agli anni del collegio, la vera nuziale, i fiori da sposa o la stessa torta di matrimonio, rappresenterebbero secondo lo studioso «una allusione alla decadenza della società nel passaggio da un'età religiosa ad un'età eroica, ed infine all'età pacifica della società borghese». <sup>279</sup> Tali oggetti assumono nella vicenda televisiva un valore pressoché insignificante che corrisponde di fatto al vuoto di significato del matrimonio e a cui si contrappone, almeno nelle intenzioni, l'aspirazione di un elemento «donchisciottesco» riconosciuto dallo stesso Malerba.

---

<sup>277</sup> *Uno strano incontro. Gustave Flaubert, Luigi Malerba e Fabio Carpi* che chiude l'edizione italiana curata da Paolo Mauri del *Processo a Madame Bovary*, cit., p. 108.

<sup>278</sup> Francesco Alberoni, *Innamoramento e amore*, Milano, Garzanti, 1979.

<sup>279</sup> Tony Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 289.

Insomma *Madame Bovary* può essere letta in chiave «donchisciottesca», e il bovarismo inteso non soltanto come ansia di meschine ambizioni sociali, ma come conflitto interiore tra esaltazioni irrazionali e realtà quotidiana. Questo lato donchisciottesco del romanzo di Flaubert non è certo sconosciuto alla critica letteraria che ha individuato nelle sue pagine molti mulini a vento, ma è certamente inedito per il mondo dello spettacolo. È su questo donchisciottismo del personaggio che abbiamo puntato Carpi e io per fare una lettura «diversa» del romanzo.<sup>280</sup>

Gli stessi amanti di Emma sono spaventati dalla sua esaltazione al punto che nella terza puntata Rodolphe stesso, interrogato dagli avvocati durante il processo, si difende adducendo che «la sua esaltazione [...] a volte [lo] spaventava» e che «[Emma] stava esagerando. Era troppo tenera». Tale inserzione da parte degli sceneggiatori, rimarca il bisogno di un cambiamento proveniente dall'interno delle relazioni. Si tratta dell'esigenza, ora manifestamente espressa dalle donne, di instaurare e non subire una relazione con l'altro.

Le interviste raccolte da Lietta Tornabuoni in una serie di articoli apparsi sul «Corriere della Sera» nel 1978 non solo aiutano a comprendere il grande successo di *Madame Bovary* ma contestualizzano l'evoluzione in atto nel linguaggio poetico malerbiano a proposito della scena matrimoniale così come è rappresentata in alcuni racconti di *Dopo il pescecane* e *Testa d'argento* e nei

---

<sup>280</sup> Paolo Mauri, *Strani incontri*, in *Processo a Madame Bovary*, cit., p. 109. Anche nel primo di tre articoli pubblicati sulla terza pagina del «Corriere della Sera» a corollario dello sceneggiato e apparso il 7 aprile 1978, Lietta Tornabuoni non manca di sottolineare il rapporto intertestuale tra il romanzo di Flaubert e il Don Chisciotte di Cervantes. Tuttavia per la giornalista tale legame si esprime nel fatto che il romanzo flaubertiano ne rappresenta una variante grazie alla sua capacità di condensare in un'unica storia la storia dell'essere umano. Una eredità duplice raccolta dallo stesso Malerba che più volte sottolinea il suo amore-odio per Madame Bovary e il desiderio, in seguito verbalizzato in un suo libro, di scrivere come Cervantes. Gli altri due articoli compaiono sulla pagina 3 del «Corriere della Sera» rispettivamente il 14 aprile 1978 con il titolo *Bovary 78, immaginazione senza potere. Inchiesta sul bovarismo mentre la tv trasmette il romanzo di Flaubert*, e il 21 aprile 1978 con il titolo *Le nuove Bovary: avere per essere* e identico sottotitolo. In merito all'ammirazione per Cervantes già rilevata da Giovanni Ronchini in *Dentro il labirinto*, cit., si segnala l'intervista con Paola Gaglianone, *Elogio della finzione*, cit., p. 44 e il romanzo *Fantasma romani*, cit., p. 219: «Mi piacerebbe scrivere come Cervantes, ma non ci provo nemmeno, tanto so che non ci riuscirò mai».

romanzi *Itaca per sempre* e *Fantasma romani*.<sup>281</sup> Commenta la Tornabuoni: «L'adulterio tradizionale esiste [nella provincia] come dovunque, naturale correttivo del matrimonio tradizionale»<sup>282</sup> cioè come risposta tradizionale ad una relazione matrimoniale tradizionale.

Ciò non riguarda tanto il ribaltamento dei ruoli, perché Malerba mantiene almeno a livello formale il binomio conquista-seduazione, ma perché spesso tale dicotomia è realizzata su un piano intellettuale, dove l'erotismo non è escluso, ma le scene d'amore sono rappresentate più come una sfida d'intelligenza, che nelle consuetudinarie manifestazioni d'affetto verbali o fisiche.

Anche quando, come in *Cento scusi d'oro*, il personaggio esterna il proprio desiderio, si tratta in realtà di un desiderio il cui appagamento è innanzitutto mentale e solo in seconda battuta amoroso: «Ho diritto anch'io a ragionare con la mia testa» (*DP*, 108) esclama quasi indignata la giovane. Ciò non solo perché Lucia si trova in un tempo-romanzo che Manzoni ha taciuto – e quindi può agire fuori dalla penna dell'autore –, ma anche perché l'autodeterminazione della donna malerbiana è prima di tutto intellettuale e il suo sviluppo più completo avviene nel linguaggio.

Se Penelope rappresenta la sintesi di tale crescita, l'ulteriore passaggio nella maturazione del personaggio femminile si ha con Clarissa, incarnazione di una Madame Bovary cinquantenne alle prese con le stesse ipocrisie dell'eroina del secolo precedente: «Signori non preoccupatevi, la borghesia è immortale. Philip Roth» (*FR*, 5) recita la citazione in apertura di *Fantasma romani*.

---

<sup>281</sup> Le donne rivendicano “una stanza tutta per sé” all'interno dello spazio matrimoniale : «“Un uomo del quale poter fare a meno, che non sia parte di te, che se ti manca lui non sembri che ti viene a mancare tutto”. “Un rapporto stabile ma mai definitivo [...]”. “Uno che non sia la ragione della tua vita e il tuo motivo di esistere, ma una persona uguale a te con cui comunicare”. “Il mio ideale sarebbe uno che non sia effettivamente dipendente da me, un rapporto paritario: si esce insieme, si parla, si fa l'amore, tu non mi conquisti, io non ti seduco...”», in Lietta Tornabuoni, *Madame Bovary aveva proprio ragione*, in «Corriere della Sera», 7 apr. 1978 , p. 3.

<sup>282</sup> Lietta Tornabuoni, *Madame Bovary aveva proprio ragione*, cit., p. 3.

L'autodifesa di Rodolphe si basa sulle esagerate pretese della sua amante. Gli sceneggiatori creano una battuta *ad hoc* per meglio chiarire l'esaltazione della donna. Nella produzione televisiva ella gli chiede ciocche di capelli ed esige «una vera nuziale in segno di fedeltà eterna» (*MBs*, III),<sup>283</sup> quello stesso anello che Govi pretende dalla moglie che l'ha perso nella neve nel tragicomico racconto della *Scoperta dell'alfabeto*.

Il lettore malerbiano riconoscerà immediatamente l'autoinganno sotteso a tale concezione dell'adulterio. Esso infatti non rappresenta un forma di evasione dalla quotidianità della relazione coniugale, ma si dà come replica del matrimonio. Come sottolinea anche Fabio Danelon,<sup>284</sup> infatti, più che di evasione si tratta del prolungamento di una condizione che si intendeva rifiutare, pertanto l'adulterio anziché contrapporsi al matrimonio ne è una copia speculare che Malerba non manca di rappresentare nel più volte citato racconto *Strategia*.

Lo si comprende chiaramente dal seguente passaggio trascritto dalla terza puntata di *Madame Bovary* in cui i due amanti si incontrano alla vigilia della fuga:

«Sei triste?»  
«No, perché?»  
«Perché stai per partire, per abbandonare la tua vita di sempre.»  
«Anche tu.»  
«No, io non ho nulla al mondo. Tu per me sei tutto. Vivendo insieme nessuna preoccupazione ci turberà. Saremo soli, finalmente padroni di noi stessi.» (*MBs*, III)

Le minime differenze stilistiche apportate al dialogo rispetto al romanzo non cambiano il senso di quanto appena detto, ma accentuano il tratto marcatamente soggettivo del personaggio femminile.

---

<sup>283</sup> Nel romanzo il degrado della relazione adulterina è descritto in questi termini: «Au bout de six mois, quand le printemps arriva, ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique» (*MB*, 243. Trad. it.: «In capo a sei mesi, con la primavera alle porte [Emma e Rodolphe] si trovavano l'uno di fronte all'altra come due sposi che tranquillamente tengono viva una fiamma domestica», p.160). Lo stesso concetto si ripropone anche a proposito della relazione con Léon, perché anche in quel caso, pur cambiando amante e relazione, «Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage» (*MB*, 379. Trad. it.: «Emma ritrovava nell'adulterio tutte le piattezza del matrimonio», p. 271).

<sup>284</sup> Fabio Danelon, *Il giogo delle parti*, cit.

“Tu es triste,” dit Emma.  
“Non, pourquoi?” Et cependant il la regardait singulièrement,  
d’une façon tendre.  
“Est-ce de t’en aller?” reprit-elle, “de quitter tes affections, ta vie?  
Ah! je comprends... Mais, moi, je n’ai rien au monde! tu es tout  
pur moi. Aussi je serai tout pour toi, je te serai une famille, une  
patrie ; je te soignerai, je t’aimerai” (MB, 273).<sup>285</sup>

È evidente che il plurale attraverso cui si esprime la donna non è riferito ad entrambi, ma allude ad un trasognamento di Emma che ha per oggetto il suo personale desiderio di una vita libera e felice. Emma proietta se stessa sulla figura dell’amante nella quale tende addirittura ad identificarsi («tu per me sei tutto») in quanto maschio e perciò padrone di se stesso. Il dialogo televisivo è più visionario e sembra escludere Rodolphe dal sogno ad occhi aperti di Emma. L’impiego dei tempi verbali del futuro dà conto non solo della realtà del sogno, ma procrastina, se non sospende, la possibilità che il sogno si realizzi.

### 3. Considerazioni sul matrimonio tra romanzo e sceneggiato.

#### 3.1. Il punto di vista.

Nonostante il teleromanzo rifletta un determinato *Zeitgeist*, nella sua struttura esso manifesta anche una originalità estetica. La vicenda è infatti costruita attraverso un procedimento di *flash-back* nel quale realtà e finzione romanzesca si mescolano per dar vita ad un’altra storia. Emma interrogata dai giudici ripercorre dall’inizio la propria vita quasi come in una terapia analitica: «Ora [...] voglio comprendere quelle ragioni misteriose, ora [...] voglio essere spiegata a me stessa» (MBs, V).

---

<sup>285</sup> Trad. it.: «“È la partenza che ti rende triste?” riprese lei, “dover abbandonare i tuoi affetti, la tua vita? ti capisco... Ma io, io non ho niente al mondo! tu sei tutto per me. Anch’io sarò tutto per te, sarò per te una famiglia, una patria; mi prenderò cura di te, ti amerò”», p. 185.

Lo sceneggiato è suddiviso in sequenze sulla base di un principio di economia che permette di mantenere intatta la trama e ovviare alle lunghe digressioni del testo narrativo. La prima puntata coincide indicativamente con la prima parte del romanzo, la seconda e la terza con la seconda parte, dalla quarta alla sesta puntata si risolve la terza parte.

Alle scene narrative che si rifanno al romanzo, si alternano – normalmente poco dopo l’inizio o poco prima della conclusione di ciascuna puntata – brevi scene del processo che mimano il processo reale e in parte danno sfogo ad una maggiore libertà creativa da parte degli sceneggiatori.

Alla prima scena processuale segue immediatamente quella del matrimonio, mentre la presentazione dei personaggi e di alcuni episodi precedenti le nozze è ripresa in fasi successive e inserita all’interno delle arringhe di difesa o di accusa. Le dislocazioni di alcune scene rispetto all’ordine del romanzo sono quindi legate ad una migliore riuscita televisiva ma confermano perlopiù l’aderenza al modello letterario. Anzi, grazie alla strategia della voce fuori campo, interi brani sono inclusi nella sceneggiatura. Nell’adattamento pertanto gli interventi esterni sono solitamente di carattere formale, proprio perché la natura del genere sceneggiato implica una aderenza all’archetipo libresco.

Innanzitutto, laddove Flaubert aveva scelto un narratore esterno onnisciente, il gruppo di lavoro di D’Anza opta per una maggiore consistenza del personaggio di Emma consegnandole la voce narrante e collocandola idealmente dietro la macchina da presa.

Il cambio del punto di vista rappresenta pertanto un elemento di novità sia rispetto al libro, sia nella strutturazione dello *story telling* che avviene anche alla luce dell’eredità trasferitasi attraverso le esperienze ai margini della neoavanguardia.

Il lavoro di riscrittura e di adattamento insistono sulla cifra soggettiva della narrazione e danno vita ad una realizzazione filmica di grande impatto

alla quale si aggiunge l'accompagnamento della voce fuori campo di Madame Bovary.

A dire il vero anche il personaggio è presentato fuori scena: esso è introdotto dall'attrice che ne veste i panni mentre è nel camerino che si prepara per raggiungere il set. Ciò prima che cominci la narrazione. Allo stesso modo, lo sceneggiato si conclude con Carla Gravina in abiti civili che passeggia per le vie di Rouen e riassume le conclusioni del processo e del romanzo a vantaggio dello spettatore con lo scopo di avvicinarlo emotivamente alla storia e al personaggio storicamente a lui lontani nel tempo.

In obbedienza al celebre motto flaubertiano "*Madame Bovary c'est moi*", Emma siede sullo scranno dell'imputata nel processo per offese alla morale pubblica e istigazione all'adulterio che aveva visto coinvolto Flaubert stesso appena dopo la pubblicazione del romanzo. La vicenda biografica, che nella realtà era succeduta alla narrazione della vicenda romanzesca, non solo diventa parte integrante della narrazione filmica, ma assume una posizione introduttiva, quasi a fungere da manifesto etico-poetico. Tramite l'espedito dell'introspezione a posteriori Emma è trasformata in una donna moderna capace di solidarietà con il tragico umano.

Al pari della Penelope che nel romanzo del 1997 accetta nel suo letto il mendicante e lo fa Ulisse, Emma in prima persona si assume il compito e la responsabilità di narrare e rispondere delle proprie azioni diventando l'emblema di una concezione amorosa che si vorrebbe realizzata nella forma dell'atto di volontà e non come imposizione.

Infatti, gli stessi pensieri del personaggio, le sue emozioni, le sue opinioni, noti al lettore solo grazie all'intervento del narratore onnisciente, diventano nello sceneggiato il patrimonio verbale che dà sostanza al personaggio, come già era avvenuto nel caso del *Serpente* o di *Salto mortale*. I protagonisti di quei romanzi infatti sono convinti che la realtà esista nel momento in cui ha una sua enunciazione linguistica, anche quando è frutto della sola immaginazione e come loro anche Emma Bovary è destinata a farne



le spese. Tuttavia se il filatelico e “Giuseppe detto Giuseppe”, protagonista del romanzo *Salto mortale*, vivono la realtà solo attraverso la parola che spesso rimane pura parola mentale, al contrario, in un mondo caratterizzato ancora dai rapporti di causalità, alle parole di Emma seguono delle azioni.

Quando si guarda allo specchio, per esempio, ella riconosce se stessa non nella propria immagine, ma nella ripetizione quasi compulsiva della parola “amante” che da un lato concretizza verbalmente l’esistenza di un uomo accanto a lei e dall’altro sancisce l’affermazione del soggetto di fronte a se stesso: «Ho un amante! Ho un amante! Finalmente avrò la gioia di amare, la felicità che ho sempre sognato. Ho un amante. Voglio essere felice senza paure, senza rimorsi, senza rimpianti. Ho un amante» (*MBs*, III).<sup>286</sup> Come nel *Serpente*, avere una moglie ed un’amante dava consistenza al personaggio, così per Emma avere un amante significa sentire di esistere.

Vale la pena di rilevare che nella scena ora descritta Emma non è mai ripresa nello specchio. Al contrario l’inquadratura offre un prolungato primo piano della donna mentre parla a voce alta, con l’impressione stia parlando con lo spettatore anziché con se stessa.

La focalizzazione dell’obiettivo cinematografico sul solo volto della Gravina annulla la distanza tra personaggio e spettatore e veicola un messaggio strettamente confidenziale creando un effetto di immedesimazione. Rimasta sola nella sua camera da letto, il volto del personaggio si confonde con quello dell’attrice che è una donna come tutte le altre donne oltre lo schermo.

La voce di Emma acquista una sua cifra definita anche in un passaggio della seconda puntata in cui è messo chiaramente in scena l’insuccesso del legame coniugale, ben prima dell’adulterio. Il matrimonio è negato non tanto in assenza di amore, quanto perché è un rapporto disequilibrato che si basa su un sentimento di affetto cieco e costante da parte di un coniuge incapace tuttavia di un dialogo con l’altro:

---

<sup>286</sup> Si rinvia al secondo capitolo del presente lavoro in merito alla funzione vocativa della figura di ripetizione, impiegata da Malerba in *Itaca per sempre*.

«Non sono malata. Non riesci a capirmi Charles? È questa vita monotona che mi uccide lentamente.»

«Da qualche tempo sei cambiata. Forse ti fa male l'aria di questo paese.»

«Cosa?»

«Sì, devi cambiare aria, andare via da Tostes»

«Oh, sì, Charles portami via da qui, caro. Te ne prego!»

«Cercherò d'informarmi per vedere se si libera un posto da qualche parte. A Yonville, ho l'indirizzo di un farmacista. Potrei scrivere a lui. Certo però è un po' una follia lasciare questo paese proprio adesso che cominciavo a impormi.»

«Non vuoi mai correre rischi. Pensi sempre al tuo lavoro! Pensa anche a me qualche volta»

«Ma Emma...»

«Scusa amore, scusa (*Gli accarezza il viso*). Lo so che pensi sempre a me. Portami dove vuoi, ma portami lontano da qui (*Lo bacia sulle labbra*). Sento che cominceremo una vita nuova, io e te, Charles.»

(*MBs*, II)

Emma rivendica alla maniera delle donne malerbiane un proprio diritto ad essere considerata, ma sul finale della scena il teleromanzo ripropone il noto *cliché* della donna seduttrice che ottiene ciò che vuole con false promesse d'amore. Tant'è vero che la menzogna è subito confermata a Charles stesso (nel romanzo assente dalla scena citata) che assiste, testimone involontario, alla morte senza appello del proprio matrimonio simboleggiata dal rogo del *bouquet* da sposa che Emma ha gettato nel caminetto.<sup>287</sup> Il motivo musicale che sottolinea la scena, lo stesso dei festeggiamenti nuziali della prima puntata, si trasforma immediatamente nel crepitio del fuoco.

Il matrimonio è inteso come ostacolo alla realizzazione personale e al raggiungimento della felicità e rappresenta una anticipazione romanzesca di quanto avverrà durante il Novecento. Nello sceneggiato, infatti, la stessa Emma rifiuta le accuse che le vengono mosse, non tanto perché intende minimizzare sul proprio comportamento ma perché lo considera parte integrante di un processo di conoscenza di sé e dell'evoluzione stessa dei tempi: «Fra qualche anno vi sembrerà assurdo avermi trascinato in quest'aula per rispondere ad accuse che saranno superate dall'evoluzione dei tempi e

<sup>287</sup> «Ma... non erano i tuoi fiori da sposa?» «Erano morti ormai» (*MBs*, II).

allora sarete voi ad essere giudicati per non aver avuto il coraggio di liberarvi dei limiti della vostra epoca e di guardare avanti» (MBs, V).

Il ripiegamento autoreferenziale che deriva dall'impiego della prima persona come voce narrante e il tono profetico con cui vengono pronunciate queste parole hanno lo scopo di avvicinare il passato al presente e di consentire allo spettatore di identificarsi con la protagonista e la sua condizione, oltrepassando il limite tra arte e vita.

In Malerba è fin da principio urgente la necessità di mettersi nei panni dei suoi personaggi, di cambiare angolo prospettico, di invitare il lettore e quindi lo spettatore a osservare criticamente ciò che ha quotidianamente sotto gli occhi.

Fin dalla *Scoperta dell'alfabeto*, Malerba è alla ricerca di un punto di vista differente. Dice Coriolano a Zerbino: «“Tu prova a metterti dal punto di vista della gallina [...] Prova a immaginare che cosa penserebbe una gallina entrando in un negozio di polleria come ci sono in città.” [...] “Le galline non pensano” disse Zerbino annoiato. “Ci sei mai entrato nella testa di una gallina?”».<sup>288</sup>

Ecco che Madame Bovary che osserva e racconta se stessa al di fuori del romanzo di cui è protagonista acquisisce una nota moderna, ma rimette al centro della discussione il ruolo di un personaggio che non piace a se stesso,

---

<sup>288</sup> Luigi Malerba, *Storia della moria*, in *La scoperta dell'alfabeto*, cit., p. 67. A quest'opera è in qualche modo debitoro anche lo sceneggiato che include nella quinta puntata una scena completamente riscritta rispetto al romanzo. Si tratta della scena in cui, Emma lontana, Charles si prende cura della figlia e prova ad insegnarle a leggere. Nella riduzione televisiva, in un paesaggio rurale spruzzato di neve Charles passeggia con Berthe in giardino, insegnandole l'alfabeto. «“Allora, ripeti con me a, bi, ci di.” “A, bi, ci, di.” “Brava, ripeti.” “A... tu però non mi hai spiegato perché si chiama a. Perché?” “Già. Perché?” “Allora non lo sai.” “Temo proprio di no. Non me l'ha detto nessuno e io...” “Ma papà, come fai ad insegnarmi delle cose che non sai?” “Anche in questo hai ragione, però qualcuno te lo deve pur insegnare l'alfabeto, no?”» (MBs, V). Il lettore malerbiano riconosce immediatamente il debito nei confronti del racconto iniziale della *Scoperta dell'alfabeto*: «“Cominciamo dall'alfabeto.” “Prima di tutto c'è A.” “A, ” disse paziente Ambanelli. “Poi c'è B.” “Perché prima e dopo?” domandò Ambanelli. Questo il figlio del padrone non lo sapeva. “Le hanno messe in ordine così, ma voi le potete adoperare come volete.” “Non capisco perché le hanno messe in ordine così, ” disse Ambanelli. “Per comodità,” rispose il ragazzo. “Mi piacerebbe sapere chi è stato a fare questo lavoro.” “Sono così nell'alfabeto.”», p. 7.

che è stanco di interpretare il proprio ruolo, se ne tira fuori.<sup>289</sup> Nella quarta puntata infatti la signora Bovary sogna il corteo del proprio matrimonio, lo stesso con cui si era aperta la puntata d'esordio, e immagina di scappare via. In una inquadratura dai contorni sfuocati si vede Emma lasciare il braccio del futuro marito e allontanarsi correndo in mezzo alla campagna.

La ricorrenza della scena del corteo è rilevante in quanto allude metaforicamente all'ambizione anche malerbiana di scrivere storie il cui significato prosegue anche dopo aver terminato il libro.<sup>290</sup> Scappando dal destino che è scritto per lui, il personaggio si emancipa dalle pagine del romanzo per vivere di vita propria. Anche per tale ragione il matrimonio tra Charles ed Emma è ripreso dall'alto e accompagnato dalla voce fuori campo di lei, come se la donna fosse già assente dal proprio matrimonio.

Sembra che lo sceneggiato, nel situare Madame Bovary anche al di fuori della storia, risenta in qualche modo dell'influenza del lavoro di Carpi e del suo fittizio incontro con Gustave Flaubert: «Ma la vita è una cosa talmente odiosa che il solo modo di sopportarla è di evitarla... E come, se non vivendo nell'arte? Mi creda, sì, la vita è tollerabile a condizione di non esserci mai»,<sup>291</sup> afferma l'autore come rispecchiandosi nel suo romanzo.

### 3.2. Il personaggio: chi è Madame Bovary?

La rappresentazione televisiva del matrimonio dei Bovary viene così estesa e arricchita di scene assenti nel romanzo, ma funzionali a recuperare un

---

<sup>289</sup> Si osserva che lo stesso meccanismo è riprodotto in *Pinocchio con gli stivali*, quando il Lupo propone a Pinocchio di prendere il posto della Nonna. Rileva Paola Cosentino a tale proposito: «L'indolenza della Nonna – personaggio, ma anche attrice ormai stanca del suo ruolo – rimanda [...] alla “versione sceneggiata” (successiva, nel volume del 1988, alla prima riscrittura della storia) che ancora di più potenzia il gioco del narratore con i suoi piccoli lettori», in *Lo scrittore con gli stivali: Malerba e la narrativa per ragazzi*, in *Simmetrie naturali*, cit., p. 69.

<sup>290</sup> Si rinvia per tale dichiarazione all'intervista a Paolo Mauri del 1977 e più volte citata nel corso della presente ricerca.

<sup>291</sup> Fabio Carpi, *Le interviste impossibili*, cit.

determinato contesto sociale ed emotivo. Alcune di esse come quella del taglio del velo da sposa o quella in cui Emma beve alla sua stessa salute senza fare il brindisi con il marito sottolineano come la donna sia già sola, ben prima di commettere adulterio, che è un'azione che comporta per altro un'altra presenza. Lo spettatore vede attuato lo stesso meccanismo quando Emma si sottrae alla festa, mentre il marito Charles rimane fisicamente invischiato nei balli nuziali. Il contrasto tra i due movimenti centrifugo e centripeto accentua tra gli altri i tratti passivi del personaggio maschile che nello sceneggiato risultano marcati a tal punto da trasformare il medico di campagna in un inetto, prigioniero del dovere.

La forza di carattere del personaggio femminile, a cui anche il regista fa riferimento, compare nel suo lavoro grazie allo sguardo retrospettivo e alla libertà del personaggio di esprimere ciò che sente e ciò che vuole.<sup>292</sup> Tale stratagemma consente a Daniele D'Anza di affermare che «anche nel [suo] lavoro si sente subito che conduce tutto lei [...] Lei prende subito in mano le redini della casa. Questi tre locali di casa di provincia li trasforma con un certo gusto, c'è il tappeziere, ci son le tende da rifare, e così cominciano i debiti»<sup>293</sup> ma ci permette anche di sottolineare che la conquista d'indipendenza da parte di Emma non sta nel rifiuto del matrimonio, ma nell'acquisizione legittima di una voce propria. Se da un lato il cambio di voce narrante riflette i mutamenti sociali dell'Italia dell'epoca, non è possibile ridurre l'analisi riconducendo la scelta estetica ad un più generale spirito del tempo o all'apprendistato malerbiano nella "Bottega Zavattini".

---

<sup>292</sup> Il carattere di Emma rientra a pieno nella tipologia del personaggio nevrotico caratteristico di altri protagonisti malerbiani del cinema. Un caso esemplare è forse quello di *Sissignore* (1968) diretto e interpretato da Ugo Tognazzi: qui la storia e i tratti del protagonista consentono a Malerba di affinare la rappresentazione di tale genere di personaggio, tornandogli certamente di vantaggio al momento di dare una personalità ad Emma. In uno stesso contesto borghese, quasi un secolo dopo, Oscar è «accecato dalle lusinghe di una elevata condizione sociale di cui non sarà mai davvero detentore (una casa, una carriera, una moglie e persino un figlio non suo), egli è sempre qualcun altro, mai se stesso, tanto che la vera psicologia del personaggio appare sempre sfocata e imprecisa», in Pier Paolo De Sanctis, *La scrittura di Luigi Malerba dal cinema alla televisione*, in *Simmetrie naturali*, cit., p. 145.

<sup>293</sup> Francamaria Trapani, *Vi racconto "Madame Bovary"*, cit., p. 13.

Nota Gian Piero Brunetta nel suo intervento al Convegno di Parma del 2009 il forte legame dello scrittore emiliano con il cinema e la “Grande Letteratura”, ma anche, a dispetto delle affermazioni di Malerba stesso, con i testi della psicanalisi.

Il suo mondo immaginativo, sia che i protagonisti siano contemporanei o vestano abiti del passato, nasce insieme, oltre che sotto il cielo della Grande Letteratura, anche in maniera originale nel segno di letture freudiane e junghiane (ricordo che Einaudi pubblica nel 1948 il testo di Jung sull'inconscio e molti testi di Freud escono in quel periodo). E non credo di azzardare troppo se se penso al libro sull'Io e l'Es di Freud: una parte considerevole dei suoi personaggi naviga a vista tra sforzi di affermazione dell'Io e il continuo essere preda dell'Es e delle sue pulsioni irrefrenabili.<sup>294</sup>

Lo sceneggiato infatti ci restituisce una rappresentazione della scena matrimoniale che smette il monologismo emblema della struttura sociale, politica ed economica maschile a favore di un maggiore spazio in cui anche la donna riesca legittimamente a impostare e vivere a proprio modo la relazione coniugale. La rigidità sociale borghese e patriarcale che nel romanzo è resa stilisticamente con una terza persona, voce della classe dominante, si trasforma in una voce consapevole in grado di esporre i fatti e difendere le proprie idee.

Chi è Madame Bovary? Se Malerba e Carpi coltivano il carattere donchisciottesco del personaggio, lo sceneggiato ne sottolinea nel complesso la natura di *out-sider*. Da un lato è messo in scena il sentimento di estraneità di Emma al contesto nel quale si trova ad agire, dall'altro il suo rifugio nel sogno o nella malattia.

Ad un primo sguardo, la relazione tra Emma e Charles sembra quella di una coppia moderna che si confronta in maniera dialettica e prende una decisione di comune accordo. Sul piano linguistico, invece, lo spettatore si accorge che la decisione è imposta da Emma. La vivacità del personaggio e la sua capacità di agire all'interno del matrimonio è ribadita anche nella seconda puntata, dove Charles ed Emma sono di nuovo alle prese con l'insoddisfazione e l'infelicità della vita borghese.

---

<sup>294</sup> Gian Piero Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, in *Simmetrie naturali*, cit., p. 117.

«(Come parlando con se stessa) Io spero solo che sia un maschio. Lo chiameremo Georges»

«Eh, potrebbe essere una bambina...»

«Dev'essere un maschio. La donna nasce già impedita nelle sue scelte. C'è sempre un desiderio che vorrebbe portarla via, una ragione che invece la incatena. La sua volontà è come la veletta del suo cappellino che palpita a ogni soffio di vento, ma c'è sempre un nastro che la trattiene. (*Voltandosi verso Charles*) Mi capisci Charles?»

«No cara... Ma vedrai che sarà un maschio». (*MB*, II)

Come nel caso precedente, anche in questo frangente il discorso diegetico è realizzato in forma di dialogo. Questo *escamotage* consente una duplice operazione: da un lato di rispettare fedelmente il testo flaubertiano da un punto di vista del contenuto, dall'altro di apportarvi una minima variazione che lo innalza rispetto al resto del racconto creando maggiore enfasi.

Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient. (*MB*,146-47)<sup>295</sup>

Come si evince dalla comparazione tra i due testi, il riferimento personale di Emma alla propria situazione, diventa nello sceneggiato un'occasione per allargare il discorso al genere femminile e invitare lo spettatore a una riflessione sociale sullo stato della donna. Intervistata da Luigi Comenicini nell'inchiesta *L'amore in Italia* (1978), per esempio, una giovane madre separata riconduce la fine del proprio matrimonio alla medesima aspettativa negata e risponde con le stesse parole pronunciate da Madame

---

<sup>295</sup> Trad. it.: «Avrebbe voluto un maschio; lo immaginava forte e bruno, l'avrebbe chiamato Georges; e il pensiero di avere un figlio piuttosto che una figlia la faceva sperare in una rivincita su tutte le sue impotenze passate. Un uomo, se non altro, è libero; può percorrere passioni e paesi, attraversare gli ostacoli, afferrare le gioie più remote. Ma per una donna ci sono ostacoli di ogni tipo. Inerte e flessibile insieme, ha contro di sé le debolezze della carne e le costrizioni della legge. La sua volontà, come il velo del suo cappello trattenuto da un cordoncino, palpita a tutti i venti; c'è sempre qualche desiderio che la trascina e qualche convenienza che la trattiene», pp. 84-85.

Bovary<sup>296</sup>, cioè che il marito non era in grado di comprendere i suoi interessi e i suoi desideri.

La conclusione del dialogo tra Charles ed Emma rinvia d una incomprendione da parte di entrambi perché, diversamente dalla donna dell'intervista, entrambi vivono in due mondi paralleli: la realtà e il sogno.

In fondo, il matrimonio rappresenta per lei la prima fuga dalla realtà: il matrimonio le sembra l'occasione per emanciparsi dalla pochezza di una realtà di gran lunga inferiore alla sua immaginazione.

Letteralmente nello sceneggiato la Bovary è collocata al di fuori della cornice della coppia e oltrepassa lo spazio del matrimonio per porsi all'esterno. La donna-moglie non è più rinchiusa nel bozzetto a due, ma vi entra e vi esce a seconda delle circostanze, dimostrando la coesistenza della dimensione pubblica e privata del matrimonio, l'unità della coppia e l'identità del singolo, ma soprattutto la volontà di un atteggiamento critico e consapevole rispetto al proprio ruolo di donna. Non è un caso che lo sceneggiato sottolinei questo moto oscillatorio di Emma, il suo essere dentro e fuori, presente e assente. Emma va e viene dalla casa coniugale. Charles non se ne allontana mai.

Nel film infatti l'uomo non fa nemmeno in tempo a partire per Rouen alla ricerca della moglie che non è tornata per la notte. Invece che incontrarla sulla strada che conduce al suo albergo, regista e sceneggiatori preferiscono che Emma rientri a casa da sola facendo la sua ricomparsa in salotto. A Charles che le chiede cosa debba fare, lei risponde irrevocabile «Aspettarmi. Tranquillamente» (*MBs*, V).

La distanza tra i due è acuita anche dall'enfasi che D'Anza pone sulla disparità di genere non solo disegnando un personaggio femminile che acquista carattere, decisione e spavalderia a mano a mano che procedono le

---

<sup>296</sup> La puntata a cui ci si riferisce è visibile su <https://www.youtube.com/watch?v=aE4AF-UmtJo>. «Non poteva e non sapeva seguire i miei pensieri, i miei sogni» (*MBs*, II) tant'è vero che nello sceneggiato Emma si confida non con il marito ma con la cameriera alla quale dona anche la sua acqua di Colonia: «Oddio aspetto sempre qualcosa, ma non so che cosa, una piccola barca o un grande veliero carico di angoscia o stracolmo di felicità. Purché arrivi dio mio e invece niente. Non succede mai niente» (*MBs*, II).



puntate, ma anche mettendo in scena i diversi momenti in cui Emma esprime la sua invidia nei confronti dell'altro sesso. A tali passaggi è concesso più spazio che nel romanzo. Tra questi per esempio la scena del ballo di quaresima in cui Emma indossa il costume evidentemente maschile del damerino veneziano che nell'adattamento per la tv è sdoppiata ed anticipata dal gioco di seduzione inscenato dalla donna per Léon. Tale scena richiama a sua volta quella della prima parte del romanzo in cui Emma si pettina alla maniera maschile e che non era stato possibile includere nelle riprese in quel momento.

Il tema era già apparso alla metà della terza puntata quando Emma ritrova Léon a Rouen: «Vi invidio, voi uomini potete decidere della vostra vita, non dipendete da nessuno. Una donna invece non è mai libera: prima ci sono i genitori, poi il marito, i figli e quando si accorge di aver passato tutta la vita al servizio degli altri... ormai è troppo tardi» (*MB*, IV). Emma al contrario si comporta in modo che non sia mai troppo tardi: si ritaglia uno spazio per sé, al servizio di sé stessa anche se ciò comporta un fallimento sul piano matrimoniale, sociale e anche affettivo perché alla lunga sia lei sia i suoi amanti si stancano.

Un' enfasi di genere si potrebbe dire al passo con i tempi. In una intervista al settimanale «TV Sorrisi e canzoni»<sup>297</sup> Carla Gravina dichiara che Emma non è femminista come l'hanno voluta definire in molti, benché si possa supporre che oggi lo sarebbe stata con convinzione, ma che il tratto che l'ha affascinata nel personaggio flaubertiano è l'invidia per la libertà e il potere maschile per il quale anche le donne moderne cercano di lottare affinché non vi siano differenze.<sup>298</sup>

Una simile lettura emerge anche dall'adattamento teatrale del 2016 messo in scena al Piccolo Eliseo in cui Lucia Lavia nei panni di Emma Bovary

---

<sup>297</sup> Virginia Rexha, *Carla Gravina. Madame Bovary non aveva tutti i torti*, in «TV Sorrisi e Canzoni», dal 9 al 15 apr. 1978, pp. 10-13.

<sup>298</sup> Il tema è ripreso anche nel 1992 quando Radiodue ripropone una lettura integrale radiofonica del romanzo di Flaubert in quarantacinque puntate. Intervistata sulla sua interpretazione, l'attrice Elisabetta Carta che ha prestato la voce ad Emma afferma che «Emma è in tutto e per tutto una donna d'oggi che, pur di riuscire a vivere, si autodistrugge», in Antonio Debenedetti, *Lacrime o scandalo per l'adultera Bovary?*, in «Corriere della Sera», 22 mar. 1992, p. 7.

è evidentemente annientata dal sistema sociale a cui appartiene non solo in quanto donna ma anche per la sua espressività e dunque grida, si ribella, calpesta nervosa e insoddisfatta il palco inscenando una chiara allegoria della propria vita. Non diversamente avviene nello sceneggiato quando comincia la vera relazione con Léon ed Emma è una donna matura e consapevole della propria sensualità e capacità seduttiva. La si vede travestirsi, recitare la parte dell'amante-madre, scoppiare in crisi isteriche e come un'attrice interpretare anche la parte della moglie premurosa. Sembra che il suo destino l'abbia condannata a vivere sempre "fuori di sé" indossando letteralmente i panni altrui.

Emma è convinta infatti che l'adulterio trasformerà la sua vita mentre è costretta a confessare a Léon che «[lui] non s[a], non pu[ò] sapere che cos'è, che cosa significa per una donna lo spettacolo del fallimento di ogni illusione. No, la meschinità della vita quotidiana distrugge tutto, tutto» (MBs, V).

E mentre Tony Tanner, nel suo saggio sull'adulterio, sottolinea l'intenzione e la ricerca di Emma di articolare la propria individualità nella ricerca appassionata di una espressione originale che si opponga alla monotonia, nello sceneggiato si sottolinea invece l'opposto e cioè che anche la ricerca di originalità diventa per Madame Bovary ripetitiva e dunque inefficace.

Come sostiene lo studioso britannico il personaggio flaubertiano è da intendersi come un *out-sider* perché manca completamente di senso pratico ed è attanagliato da una irrequietudine esistenziale che non gli permette di realizzarsi.

Donna feticcio, Emma fa innamorare gli uomini non per la sua intelligenza, per la sua cultura, per le sue capacità manageriali nella gestione dell'economia domestica, per le sue abilità manuali o per la sua bellezza.

Ella li seduce grazie allo scricchiolio degli stivali o al fruscio della

gonna. Lo spostamento feticistico passa dal corpo agli abiti e agli oggetti<sup>299</sup> ed è un vero peccato che di tutto ciò non vi sia traccia nella transcodificazione, se non nella presenza delle prime scene di nudo apparse sulla tv di stato che confermano che il corpo nudo e costantemente presente dell'altro è fonte non più di innalzamento e venerazione, ma di noia.

Per Emma Bovary il problema è più complesso perché, diversamente dalle donne malerbiane, ella non riesce a stabilire nessuna forma di rapporto: né attraverso metafore del discorso, né tramite metonimie legate all'abbigliamento né attraverso il corpo, cioè creando un legame amoroso. Nessuno degli uomini che le stanno accanto entra veramente in contatto con lei perché non parlano lo stesso linguaggio. È esemplare il momento in cui dopo l'invettiva di Emma contro la libertà degli uomini, Léon si difende ribattendo che si «la vita delle donne è difficile, ma gli uomini devono farsi la barba» (*MBs*, IV).<sup>300</sup> Vi si rileva la caratteristica malerbiana di prendere in «contropiede il linguaggio sclerotizzato nell'abitudine, spostandosi su un livello in cui non prevede di essere inteso». <sup>301</sup> Nonostante la battuta si dimostri incoerente e non trovi alcuna giustificazione testuale, essa rappresenta chiaramente l'incapacità di Emma di sintonizzarsi con il lato banale e insensato della vita reale.

---

<sup>299</sup> Il rapporto feticistico oggetto-essere amato si ritrova più tardi anche in *Itaca per sempre* laddove Ulisse perde una conchiglia che è una sorta di correlativo oggettivo di Penelope. Nel momento in cui la conchiglia esce dal tempo della memoria ed entra a far parte del tempo reale è destinata a scomparire come oggetto fisico. Essa può essere evocata solo nel linguaggio, attraverso un'operazione mnestica perché ora la conchiglia esiste solo nella dimensione del ricordo. Pertanto, il ritrovamento dell'essere amato comporta la negazione del culto delle reliquie a cui sia Penelope sia Ulisse si sono dedicati *in absentia*. Penelope, tuttavia, nella finzione malerbiana gioca abilmente con tale culto. Rifiutandosi di riconoscere il marito e relegandolo nel non-luogo costituito dall'assenza, ella può continuare a praticare il suo culto legato agli abiti, alla spilla, ai calzari di Ulisse. Solo a riconoscimento avvenuto tali oggetti possono essere gettati.

<sup>300</sup> Si fa notare che tale battuta si ritrova tra le carte malerbiane non datate conservate nel faldone delle CITAZIONI. Non è possibile pertanto ricostruire filologicamente se tale citazione è stata annotata in una certa data e poi è confluita in un secondo momento nello *script* dello sceneggiato o se invece tale battuta è stata la fonte della citazione.

<sup>301</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 124. Lo stesso effetto è sortito nella seconda puntata dello sceneggiato in cui, quando Léon va a trovare Emma per congedarsi perché sta per partire per Parigi, Emma gli fa notare, con un malaccorto tempismo, che sta piovendo molto forte. Léon le risponde in maniera altrettanto inadeguata assicurandola di avere il mantello.

Anche con le donne Madame Bovary non riesce ad avere un rapporto: né con la suocera, né con la figlia. Il matrimonio si risolve quindi in una costante tensione tra forze diverse, nuora-suocera, moglie-marito, moglie-amante, in cui Charles esce immancabilmente sconfitto. Pure con la figlia Berthe, la relazione è fallimentare.

Come nei matrimoni malerbiani, anche quella di Emma è la storia di un matrimonio la cui rappresentazione è limitata alla coppia. Lo sceneggiato stesso ne tiene conto e all'abbondanza di scene in cui la protagonista compare da sola se ne affiancano altrettante in cui marito e moglie stanno nella stessa inquadratura in silenzio o ognuno assorto nel suo mondo. Talvolta invece, come all'arrivo a Yonville, la macchina da presa mette a fuoco un solo coniugemente l'altro rimane in secondo piano, l'immagine leggermente sfocata, l'audio dei dialoghi ovattato.

Nella lettura di D'Anza ciò è accentuato dallo stile delle riprese: Charles ed Emma sono spesso rappresentati in momenti e in ambienti separati e, quando sono insieme, le inquadrature si soffermano sui primi piani e sui mezzi busti. Solo di rado l'obiettivo riprende entrambi, nel qual caso il dialogo è ridotto al minimo, i due personaggi non si comprendono e tra uno *speech act* e l'altro intercorre un lungo silenzio a sottolineare la criticità della relazione.

In tale prospettiva, come il matrimonio stesso, anche la figlia è un intralcio alla realizzazione individuale di Emma. Non solo in quanto la bambina le ricorda, con la sua sola presenza,<sup>302</sup> che le donne non sono libere di inseguire i propri sogni, ma soprattutto perché è la prova tangibile di un matrimonio fallimentare. Tant'è vero che la levatrice stessa sottolinea che la signora non aveva pensato alcun nome per la bambina, come se in tal modo ne avesse negata la nascita. Nella seconda puntata Emma spinge addirittura violentemente la figlia lontano da sé con un piede e mente a proposito dell'accaduto. Di fatto Berthe è un semplice elemento decorativo all'interno

---

<sup>302</sup> La scena del parto si conclude con una inquadratura di Emma Bovary attraverso lo specchio.

del matrimonio e nello sceneggiato ha almeno il merito di riscattare il ruolo paterno del medico di campagna.

Emma non rifiuta di essere madre ma non lo accetta quale sua unica funzione insieme a quella di moglie. Lo sceneggiato riscuote tanto successo, soprattutto tra il pubblico femminile, perché il personaggio di Emma è in grado di esprimere la sua frattura con il mondo e la donna italiana novecentesca vi si riflette pienamente. Le ragioni di tale limite sono almento di due generi: innanzitutto Emma è immersa nel suo mondo di sogno, ma in secondo luogo è considerata sempre e solo un oggetto di scambio. Addirittura ella stessa si percepisce fin dall'inizio come tale. Prima del matrimonio si presenta a Charles incarnando il perfetto ideale di moglie: massaia, ospite e ricamatrice. Anche negli atteggiamenti si mostra civettuola e incline alla seduzione. Tant'è vero che il padre la considera inutile nell'amministrazione degli affari, ma una ottima merce di scambio.

Le père Rouault n'eût pas été fâché qu'on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison [...] Lorsqu'il s'aperçut donc que Charles avait les pommettes rouges près de sa fille, ce qui signifiait qu'un de ces jours on la lui demanderait en mariage, il rumina d'avance toute l'affaire [...] ce n'était pas là un gendre comme il l'eût souhaité ; mais on le disait de bonne conduite, économe, fort instruit, et sans doute qu'il ne chicanerait pas trop sur la dot. Or, comme le père Rouault allait être forcé de vendre vingt-deux acres de *son bien*, qu'il devait beaucoup au maçon, beaucoup au bourrelier, que l'arbre du pressoir était à remettre:

- S'il me la demande, se dit-il, je lui la donne. (MB, 71-72)<sup>303</sup>

È lo stesso pensiero che, all'inizio della terza puntata, conduce Rodolphe alla conquista di Emma: «Ci stanno tutte, tutte prima o poi. Di giorno o di notte. Il difficile non è prenderle, il difficile è liberarsene» (MBs, III), una battuta scritta specificamente per l'adattamento Rai che non tradisce

---

<sup>303</sup> Trad. it.: «Papà Rouault non si sarebbe certo irritato se gli avessero portato via quella figlia che in casa non era granché d'aiuto [...] Quando si accorse che Charles arrossiva accanto a sua figlia, il che significava che un giorno o l'altro l'avrebbe chiesta in sposa, rimuginò in anticipo tutta quanta la faccenda [...] non era esattamente il genero che aveva sempre desiderato; ma aveva la fama di comportarsi bene, di fare economia, di essere piuttosto istruito, e si poteva stare certi che non avrebbe mercanteggiato troppo sulla dote. Ora, poiché papà Rouault era costretto a vendere ventidue acri della sua terra, doveva molti soldi al muratore e al sellaio, c'era da rimettere a nuovo l'albero del frantoio, finì per dire a se stesso: «Se me la chiede in sposa, gliela do», p. 23.

però la natura del romanzo. Inventato è anche l'ambiente esotico della camera da letto di Rodolphe dove avvengono gli incontri amorosi tra i due amanti e da dove si concentra una forte carica simbolica. Tali incontri, descritti da Flaubert in maniera rapida e sbrigativa, diventano nel film a episodi un'occasione per mostrare allegoricamente la natura dei sentimenti di lui. La camera da letto del signor Boulanger, alcova dei due amanti, è arredata da gabbie di pappagalli e canarini di vario colore che sono una evidente metafora della considerazione che Rodolphe ha delle donne in generale: prede.

Le eroine malerbiane al contrario, con le loro azioni, sono in grado di modificare la propria situazione, anche quando, come nei casi di Lucia e di Penelope ad essere modificata è anche l'azione del personaggio archetipico. La Lucia malerbiana infatti si ribella oltre che al proprio ruolo anche alla lingua manzoniana e mostra una personalità più forte rispetto al personaggio non solo del romanzo ma anche dello sceneggiato<sup>304</sup> tratto dai *Promessi sposi*, dove il regista Sandro Bolchi, linguisticamente fedelissimo al testo manzoniano, mette in scena una «storia d'amore [...] troppo irreprensibile: pochi equivoci, niente cedimenti, Lucia non si lascia lusingare nemmeno un attimo dalle attenzioni di Don Rodrigo, che come seduttore è un disastro; con la conversione dell'Innominato l'*happy ending* è garantito a duecento pagine dalla fine e i capitoli sulla peste non sono che una mesta dilazione»<sup>305</sup>.

Le donne malerbiane sono accomunate dalla capacità, manifesta in diversa maniera, di esercitare il potere e affermare la propria volontà. Teofane, imperatrice bizantina del *Fuoco greco*, per esempio, è guidata sì da forti desideri erotici, ma, a differenza di Emma Bovary, mette in pratica astuzie e malizie che le permettono affermare la propria autorità alla corte di Bisanzio.

È solo il carattere profetico della Emma durante il processo che consente a Oreste De Fornari di riscattare positivamente il personaggio. Pur definendo il lavoro di D'Anza «non fra i più telegenici», «giurisprudenziale e

---

<sup>304</sup> *I promessi sposi*, regia di Sandro Bolchi, 1967.

<sup>305</sup> Oreste De Fornari, *Telesromanza*, cit. , 59.

criptofemminista», troppo letterario e ridondante rispetto alle immagini, mette in luce nella sua analisi

anche per via della cornice giudiziaria [una natura del personaggio] consapevole, battagliera, capace di lanciare profezie: «Tra qualche anno vi sembrerà assurdo avermi trascinato in questa aula per rispondere ad accuse che saranno superate dall'evoluzione dei tempi... vivrà dopo di me, al di sopra di me, tutto ciò che io rappresento, la difficoltà di una situazione di vivere che sarà il simbolo stesso della condizione femminile». <sup>306</sup>

#### 4. Il debito delle eroine malerbiane nei confronti dello sceneggiato *Madame Bovary*.

L'impossibilità di sovvertire davvero l'impianto ottocentesco del romanzo flaubertiano nel suo adattamento per la tv, anche a causa della rigida struttura del genere teleromanzo comporta per gli sceneggiatori una serie di compromessi che mal si conciliano con la visione poetica di Luigi Malerba.

Non credo che sia necessario contestare il modello di sviluppo del romanzo tradizionale perché in realtà non si tratta di sviluppo, ma di epigonismo conservativo di linguaggi e modelli che non hanno nessun riferimento con il mondo nel quale viviamo. Che ancora oggi ci si diletta a interpretare le vicende che accadono intorno a noi secondo gli schemi romanzeschi dell'Ottocento, è soltanto un fenomeno da salotto e un segno di arretratezza culturale. Il grande romanzo dell'Ottocento si legge ancora con profitto come si legge con profitto e piacere un poema cavalleresco o un trattato scientifico del Seicento. Ma se si assumono questi testi, che hanno un alto valore letterario, come modelli sociali e strumenti di interpretazione della nostra realtà, si commette un grave errore di prospettiva. <sup>307</sup>

Se è vero che lo sceneggiato di Daniele D'Anza porta con sé le tracce di un nuovo modo di adattare un romanzo, per Malerba tali cambiamenti non

---

<sup>306</sup> Ivi, p. 75.

<sup>307</sup> Gruppo Laboratorio, *Luigi Malerba*, a cura di Marco Colonna, Massimiliano Manganelli, Mauro Pichezzi e Marco Adorno Rossi, a cura di, Bari-Roma, Lacaïta, 1994. Ora in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 25.

sono abbastanza e lasciano irrisolti alcuni interrogativi che egli riprende in una fase successiva, quando, attraverso la scrittura, egli si confronta con *Madame Bovary* sullo stesso terreno romanzesco.

Cronologicamente antecedente alle altre eroine malerbiane, la lavorazione per la preparazione del personaggio interpretato da Carla Gravina sul piccolo schermo segna la prima traccia, si potrebbe dire una sorta di archetipo, della donna che si incontra nelle opere dello scrittore.

La scrittura di Luigi Malerba si rivolge molti di frequente a personaggi femminili optando consapevolmente per una categoria sociale considerata ancora marginale. La figura femminile consente allo scrittore parmense di attivare uno sguardo a partire da una prospettiva straniata, meno rigida, in termini di giudizi e di valori. Secondo la lezione di Šklovskij, egli tende a defamiliarizzare e de-licricizzare il rapporto del personaggio con il suo mondo e quindi quello del lettore con il mondo a cui è assuefatto. Parlando di *Itaca per sempre*, Malerba afferma che è proprio la reticenza omerica nei confronti della figura di Penelope e il fatto che lei non riconosca Ulisse a spingerlo alla narrazione.

I debiti nei confronti di *Madame Bovary* sono numerosi e ci consentono di esperire alcuni passaggi del lavoro di sceneggiatura che non è possibile dedurre dalla visione dello sceneggiato e tanto meno dallo *script* che è risultato irreperibile sia presso l'archivio di casa Malerba.

Mentre lo sceneggiato *Madame Bovary* rappresenta una riscrittura colta e moderna del romanzo, *Il pataffio*, pubblicato nell'anno in cui le puntate vanno in onda, ne costituisce un raffinato rovesciamento: nel suo romanzo di ambientazione medioevale Malerba toglie alla vicenda tutto il romanticismo e l'aura sognante che Flaubert aveva dipinto per creare un ancor maggiore contrasto tra i due coniugi. Se tuttavia Berlocchio assomiglia davvero a Charles in quanto uomo tutt'altro che raffinato, Bernarda invece non ha nulla dell'affettazione di Emma. È al contrario custode dell'illusione che la realtà



vera sia quella descritta nei romanzi: sia ad Emma sia a Bernarda si vogliono togliere proprio i libri per consentire loro di diventare brave mogli.

Bernarda, come Emma, sopporta malvolentieri il marito perché con la sua rudezza e volgarità nega l'idea di marito che le deriva dalla lettura dei romanzi.

«M'hai empito assai le palle con sto tuo Tristano e con le sue mendacissime romanzerie»

«Romanzerie? La nobilitate de animo, la generosità de sentimento, l'ardore de cuore le chiami romanzerie? E il disprezzo totale de la tua legittima consorte e il carezzare lascivamente una somara che sarebbe?»

«Non mette conto manco de responderte!»

[...] Infine [Berlocchio] si nasconde nel letto con la testa sotto le coperte. Bernarda si affianca a lui riprendendo al segno la lettura del romanzo di Tristano, cavaliere della tavola rotonda. (PA, 139)

Come sostiene lo stesso D'Anza nell'intervista a Francamaria Trapani, vi è anche una dimensione sessuale implicita nel fallimento del matrimonio di Emma-Bernarda e cioè l'impaccio di Charles e Berlocchio nelle prestazioni sessuali. Non solo le donne devono intervenire e guidare l'uomo (contravvenendo alle aspettative sociali e alle regole romanzesche) ma ad un certo momento, stanche di attendere, si dedicano ad altre relazioni amorose. Si osservi allora come tale scena rappresenti quasi una parodia della scena seguente tratta dal romanzo flaubertiano:

Elle prenait un livre et continuait à lire fort tranquillement, comme si la lecture l'eût amusée. Mais Charles, qui était au lit, l'appelait pour se coucher.

«Viens donc, Emma, disait-il, il est temps.»

«Oui, j'y vais!» répondait-elle.

Cependant, comme les bougies l'éblouissaient, il se tournait vers le mur et s'endormait. Elle s'échappait en retenant son haleine, souriante, palpitante, déshabillée. (MB, 239)<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Trad. it.: «Prendeva un libro e continuava a leggere tranquillamente, come se la lettura la divertisse molto. Ma Charles che era già a letto, la chiamava perché si coricasse. “Vieni, Emma” diceva “è tardi.” “Sì, vengo, vengo!” rispondeva lei. Ma intanto, siccome le candele lo accecavano, lui si voltava dalla parte del muro e si addormentava. Emma scappava via trattenendo il fiato, sorridente e palpitante, con addosso soltanto la vestaglia», p. 158.

La parodia, tuttavia, non si limita al mondo d'illusione e all'illusione d'amore che Emma e Bernarda si sono costruite tramite la lettura dei romanzi. Malerba intende proprio rovesciare il modello romanzesco incarnato da *Madame Bovary*. Le due donne sono accomunate sì da mariti che non comprendono e non le fanno soddisfare né intellettualmente né sessualmente, ma sono destinate ad un fallimento coniugale che si conclude con la morte.

Nel *Pataffio*, Malerba dà una versione dissacrante di almeno altri due momenti cruciali della vicenda della Bovary: il primo incontro amoroso tra Léon ed Emma e trasformato da Malerba nell'*incipit* matrimoniale tra Bernarda e Berlocchio. Se nel romanzo flaubertiano la scena della carrozza suggella l'inizio di una lunga avventura amorosa tra i due innamorati, contrariamente nel *Pataffio* la medesima scena rappresenta un mancato inizio e una negazione del matrimonio. Il matrimonio tra Bernarda e Berlocchio di fatto è nullo perché non viene mai consumato.

Berlocchio, infatti, si rifiuta categoricamente di consumare il suo matrimonio nella carrozza, che peraltro sta parcheggiata in mezzo all'erba alta per la sosta notturna, perché non è la sede appropriata.

Berlocchio decide che dormirà dentro la carrozza.

[...]

Bernarda sospira:

«Te posso rammemorare che questa verginitate me pesa assaissimo?»

«Rammemora pure quel che te aggrada».

«Non me soddisfa rammemorarti alcunché. Più tosto me soddisferebbe assai una incalcata, con o senza materacchio».

«Sai bene che entro la carrozza non se puole cavalcare».

«Se potrebbe, con qualche ingegneria e buona volontà».

«Non se puole».

«Te dico che me contento de un arangiamento come che sia».

«La giornata de viaggio e de battaglia me ha sfiancato. Se rimandarà la cavalcata a dopo l'arivo nel castello de Tripalle nostro feudo. I sponsali se consumeranno ne la sede aproprata».

«Addomandavo soltanto se non se potrebbe fare una picciola cavalcata d'assaggio qui entro stesso nella carrozza».

«Tu pretendi cose strambe e difficili assai. Me vuoi mettere in difficoltà» (*PA*, 18-19).

In quanto elemento tipicamente romanzesco, l'avventura che sia guerresca o amorosa non è contemplata in un mondo animalesco e istintuale come quello del *Pataffio* e in un mondo nel quale prevale la necessità di soddisfare i bisogni primari. Il matrimonio infatti si presenta agli occhi di Berlocchio come una vera e propria “fregatura” innanzitutto perché la dote della moglie corrisponde ad «una terra di miserabilia, un castello diroccato e i sudditi più magri e più ladri del reame» (*PA*, 111) e poi perché, oltre ad essere tormentato dalla fame, egli è anche tormentato dalle bramosie della consorte e addirittura, dopo la morte di lei, anche dal fantasma di Tristano che gli appare minaccioso in sogno.<sup>309</sup>

Bernarda ed Emma inseguono un ideale: nella loro visione limitata, Bernarda cerca la soddisfazione sessuale con il frato Capuccio perché è un bravo cavaliere come Tristano ed Emma si innamora di Rodolphe perché si comporta come gli eroi dei romanzi che lei divora; Emma una vita principesca.

Il sovvertimento dell'ordine sociale che ha la sua massima espressione sta nella celebrazione religiosa del matrimonio di Berlocchio con l'asina di cui è innamorato, rappresenta in definitiva quello che Malerba ritiene una delle sue più ricorrenti motivazioni alla scrittura: «la critica ai poteri repressivi è un motivo che condiziona le mie storie e i miei personaggi»<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> Nelle orecchie del marconte risuonano le letture di Bernarda ed ancora una volta, anche in assenza della moglie, invece che trarne piacere ne rimane sopraffatto: «Berlocchio si è disteso nel letto a cercare il sonno, ma il buio nella notte lo spaventa e il sonno non arriva. Appena chiude gli occhi arriva invece il cavaliere Tristano al galoppo e gli viene incontro per infilzarlo con la lancia. Aiuto. Berlocchio salta a sedere sul letto urlando per lo spavento. Si asciuga il sudore, poi si rimette con la testa sotto i lenzuoli, ma ricomincia la giostra con il cavaliere Tristano che non gli dà pace. Questa volta però anche Berlocchio mette mano alle armi “e l'uno contro l'altro ferì di sua lancia per modo tale, che le spezzaro in più pezzi: e appresso, mettono mano alle spade, e cominciano una pericolosa battaglia; e l'uno cavaliere fiere l'altro di tutta loro forza. Ma lo prode messer Tristano ferì lo cavaliere sopra l'elmo per tal forza che lo mandò alla terra”. Berlocchio si tira sui gignocchi a fatica biastemmiando, con la testa che gli fa male, non ne può più di questo Tristano che arriva nell'ora del sonno ancora adesso che non c'è Bernarda e gli mena colpi di lancia e di spada sulla testa» (*PA*, 196). Vale la pena di rilevare che la scrittura malerbiana in questo preciso passaggio è fortemente influenzata dalla scrittura per il cinema: il testo ha infatti la struttura del soggetto scritto per il cinema o per la televisione. Solo dopo che l'idea si è rivelata fertile, allora Malerba prosegue il capitolo con uno stile più letterario.

<sup>310</sup> Paola Gaglianone, *Elogio della finzione*, cit., p. 43.

La rappresentazione del matrimonio, pertanto, diventa il luogo ideale per l'esercizio di tale critica, e all'idillio si contrappone sempre una forma coniugale di tipo dialettico quale incarnazione di una coscienza matura del personaggio rispetto alla vicenda nella quale è inserito, anche quando si tratta di metter mano ad un modello di pensiero precodificato.

L'altra parodia nei confronti del personaggio flaubertiano si riferisce alla scena della morte di Bernarda. Mentre nel romanzo ottocentesco l'eroina si dà la morte con il veleno e il marito accorre, se pur troppo tardi, per salvarla e si strugge di dolore per la perdita della donna che comunque ha amato, nel *Pataffio* si assiste ad un completo rovesciamento della situazione. Non solo la morte di Bernarda è introdotta dai sogni omicidi del marito, ma è pianificata dal marito stesso che, uomo appartenente ad un mondo pre-borghese, non deve preoccuparsi della morale pubblica o del suo buon nome. Al contrario, in quanto uomo del cristianesimo medioevale Berlocchio non può che essere «punitivo e sessuofobo».<sup>311</sup> A maggior ragione perché Bernarda assume del marito solo il titolo di marcontessa e non il nome, confermando di essere un'estranea rispetto alla relazione matrimoniale. Anzi, ella mantiene il nome del padre e il suo nome di battesimo come anche tutte le altre mogli malerbiane: le mogli della *Scoperta dell'alfabeto*, Teofane nel *Fuoco greco* porta il proprio nome, così Penelope e Clarissa. Anche il personaggio letterario di Marozia ne ha uno. Negli altri casi come nel *Serpente* o in altri racconti pubblicati in *Dopo il pescecane*, *Testa d'argento* o *Ti saluto filosofia*, Malerba opta per un generico "mia moglie".

---

<sup>311</sup> Luigi Malerba in Doriano Fasoli, *Intervista con Luigi Malerba*, in «Il Caffè Illustrato», mar.-apr. 2006. Si riportano a titolo esplicativo due passi del *Pataffio*. Il primo brano riguarda la scoperta dell'omicidio della marcontessa: «“In hora nocturna entrarunt assassinarunt et squartaverunt Bernarda.” “Chi furono codesti?” “Ignoti sunt.” “Nihil vidi, nihil audii. Solitus sum dormire profundissime in nocturno tempore”» (PA, 183); il secondo passo, invece, collocato in conclusione del romanzo vede Berlocchio rimettere i propri peccati prima di essere impiccato sulla forca: «“Frato Capuccio, Bernarda l'ho fatta ammazzare io!” “Cancherus!” Il frato fa un salto sulla seggiola. “Me rompeva l'anima, fato[sic?] Capuccio!” “Uxorididium peccatum moratle est!” “Depende da la moglie che uno se ritrova. In certi casi può essere peccato de poco conto.” “Ecclesia non facit distinctiones infra uxorem et uxorem.” “Me meraviglio de la Ecclesia!” “Uxorididium est uxoricidium! Et Bernarda mulier deliziosissima erat.” “Era grassa e di vile aspetto.” “Corpulenzia placere potest.” “E poi me faceva i corni [...] Con il cavallero Tristano de la Tavola Rotonda. Ogni notte nel sonno se dava a Tristano sbrodolandosi nel letto” (PA, 261-262).

Solo i personaggi “classici” come Madame Bovary, Effi Briest, Anna Karenina e Clarissa Dalloway sono incarnazioni onomastiche del contratto siglato con i propri mariti. Attraverso il matrimonio, essi non solo impongono loro il nome, ma anche un certo sistema di vita. Esse sono condannate, già nel nome, ad essere delle persone dipendenti e a sacrificare la vita in nome della libertà.

Malerba, invece, chiamando le proprie eroine per nome, le ribattezza e restituisce loro una libertà di pensiero e di azione, con relativa responsabilità nei confronti di ciò che dicono e che fanno sottraendole alla legge del padre. È esemplare, a tale proposito, la riscrittura del XXI capitolo dei *Promessi sposi* ambientato nel castello dell’Innominato dove il personaggio femminile, in un contesto estraneo alla vita quotidiana, è sottratto alla regola. Tony Tanner in *L’adulterio nel romanzo* nota nelle *Affinità elettive* di Goethe un simile modo di procedere. Nel romanzo tedesco, Otilie sceglie un luogo appartato e lontano dagli occhi e dal contatto con il mondo per la costruzione del padiglione estivo che, al pari del castello manzoniano della Malanotte, rappresenterebbe quel mondo fittizio ideale, sospeso nello spazio e nel tempo, in cui anche le leggi dell’amore e del matrimonio possono essere momentaneamente travalicate.

In *Cento scudi d’oro*, nel castello dell’Innominato, Lucia non è più il personaggio guidato dalla provvidenza, ma un carattere indipendente che rivendica la propria autonomia rispetto alla storia. Malerba si insinua in una fessura del non detto manzoniano<sup>312</sup> e lo completa con una storia da lui inventata, nella quale Lucia, che ancora non è sposata con Renzo, può lasciarsi andare alle debolezze degli occhi e dei sensi. Il castellaccio la preserva dallo sguardo e dal giudizio del mondo, restituendole, nel segreto, quella libertà di cui non può disporre all’interno del romanzo manzoniano.

---

<sup>312</sup> Dichiaro Malerba in una intervista non firmata a «Mondoperaio», 6, giu. 1980 e riportata in *Parole al vento*, cit., p. 52: «Dietro ogni gesto, ogni evento della vita reale, dietro ogni oggetto, si nasconde una infinità di gesti, eventi e oggetti non realizzati, oscuri e assenti, ma possibili, che si concretizzano nell’espressione. L’unica realtà frequentabile è l’espressione (non necessariamente letteraria)».

Nello sceneggiato *Madame Bovary*, invece, lo spazio sospeso è realizzato in forme molteplici: non vi è più il castellaccio, ma il palazzo del municipio, sede della legge e della morale pubblica. Emma e Rodolphe, soli, osservano i comizi agricoli dall'interno delle sue sale e una lunga inquadratura dall'alto lascia presagire allo spettatore una imminente intimità. Tuttavia, la sospensione del giudizio da parte degli sceneggiatori è corroborata dal fatto che, mentre nel romanzo i due futuri amanti rimangono all'interno del municipio per tutto il tempo dei comizi, nel film vi è più di un cambio di ambientazione. L'isolamento prodotto dallo spazio chiuso e sopraelevato del municipio è ricreato in una scena fluviale in cui Emma e Rodolphe fanno un giro in barca: un guscio che li protegge e li isola, ma che al contempo ne sottolinea la precarietà e l'incertezza. Anche l'incontro successivo non avviene nel salotto di casa Bovary, ma in giardino, dove Emma sta curando le rose e le ortensie. In questa scena, così diversa da quella del romanzo, vi è una chiara allusione al *locus amoenus* già caro alla letteratura. Lo conferma anche il fatto che l'incontro amoroso è interrotto dall'arrivo dell'intruso che in questo caso è paradossalmente il legittimo compagno di Emma. È come se l'irruzione di Charles nella scena dell'idillio riportasse, almeno temporaneamente l'ordine prestabilito.

Nel racconto d'ispirazione manzoniana, Malerba non solo abbozza quello che sarà poi il carattere distintivo di Penelope in *Itaca per sempre*, ma i due mondi maschile e femminile sono nettamente contrapposti, almeno quanto lo sono già chiaramente nello sceneggiato.<sup>313</sup> Da un lato vi è la consapevolezza del personaggio di essere donna e della propria femminilità, dall'altro la prepotenza e la volontà di dominio di Rodrigo e dell'Innominato. Come si osserverà poi in *Itaca per sempre*, l'opposizione si gioca sulla contrapposizione di due livelli, quello della forza fisica e quello del pensiero.

---

<sup>313</sup> Si noti che nella stessa raccolta, oltre a *Cento scudi d'oro*, sono inclusi altri racconti che affrontano il tema della differenza di genere all'interno del matrimonio. Non si tratta di riscritture, ma di racconti che certamente risentono del clima politico e sociale di quegli anni e che discutono con ironia e acume il ruolo della donna all'interno della coppia. I due racconti a cui si fa riferimento sono *Il marito femminista* (DP, 55-60) e *Il mostro* (DP, 81-86).

Lucia e Penelope sono donne di parola e di azione: sanno che cosa è bene per loro<sup>314</sup> e dimostrano di possedere una capacità critica che permette loro di districarsi nelle diverse situazioni prendendo delle decisioni. Lucia, in più, condivide una fratellanza con il suo predecessore *Pinocchio con gli stivali*<sup>315</sup> e esce dalla storia che non la soddisfa: «L'idea di restare tutta la notte nel capitolo ventuno insieme a quella vecchia non mi piaceva proprio» (DP, 107).

Il personaggio non è quindi un sostituto del suo modello, ma ne è una evoluzione. L'emancipazione non avviene solo nei confronti della storia, ma anche dell'autore producendo una rivendicazione intorno alla collocazione del personaggio stesso. Lucia comparandosi al suo archetipo prende le distanze dal personaggio «noioso», «santo», «pauroso», «ignorante» e «ingenuo» dei *Promessi sposi* e offre un volto di sé del tutto opposto a quello manzoniano. Parimenti la figura dell'Innominato, descritta con espressioni quali «gran signore», «vero signore» ed uomo affascinante «magro e altro, i capelli grigi e il naso sottile, con indosso una vestaglia di velluto rosso che gli scendeva fino ai piedi» (DP, 109).

In tal modo Malerba altera la natura dei personaggi e il loro linguaggio senza per questo modificare la storia. Lo scrittore parmense fa leva sul pudore e sulla morale borghese e cattolica che permea i *Promessi sposi*, dove evidentemente Manzoni non avrebbe potuto salvare la sua eroina se solo ella avesse rinunciato alla propria virtù, e pone l'accento sul valore etico che il segreto riveste per un gentiluomo per creare uno spazio letterario in cui il

---

<sup>314</sup> «Decisi di scappare da quella stanza e di andare in giro per il castello a cercare una via d'uscita, anche se mi rendo conto che il Manzoni non avrebbe approvato mai una sortita così imprudente e così poco in armonia con il mio personaggio» (DP, 108); «E va bene, sarò presuntuosa fin che volete, ma ogni tanto ho diritto anch'io di ragionare con la mia testa» (DP, 108); «Non pensai nemmeno per un momento di mettermi a gridare» (DP, 109); «Sarò anche noiosa qualche volta, ma non sono nemmeno quella bigotta che vorrebbe far credere il Manzoni e, se devo dire tutta l'intera verità, non mi dispiaceva nemmeno don Rodrigo» (DP, 110).

<sup>315</sup> «Verso la fine del capitolo trentacinque Pinocchio stava nuotando in mezzo al mare con il babbo Geppetto sulle spalle. Il mare era tranquillo, la luna splendeva, il Pescecane dormiva, e Pinocchio nuotava. E nuotando pensava che non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente, cioè l'ultimo, perché lì sarebbe diventato un ragazzino per bene e questo a Pinocchio, burattino scapestrato, non gli piaceva né punto né poco», in *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 3.

cedimento alle seduzioni dell'Innominato potesse coesistere e dialogare con il romanzo senza che il personaggio ne uscisse compromesso.

Poi, d'improvviso, mise le labbra sulle mie per baciarmi. Che cosa potevo fare? Non sono una santa. Mi sentii sciogliere tutta, mentre i brividi mi correvano su e giù per la schiena. Da quel momento le cose andarono a rotoli. E adesso è inutile che sto a raccontare tutto per filo e per segno perché chiunque può immaginare come va a finire in casi come questi. Mi dispiace solo che non abbia potuto scrivervi sopra qualche pagina il Manzoni che, nonostante certi paragoni che non mi piacciono era uno che sapeva tenere la penna in mano. (DP, 110-11)

Anche sul piano del linguaggio vi è il riscatto della figura femminile: assicurata al lettore la riconoscibilità dei personaggi e della storia, il linguaggio malerbiano si fa spregiudicato. Dove Manzoni descrive l'arrivo della carrozza alla Malanotte dicendo che Lucia «si sentì da capo rimescolare il sangue»<sup>316</sup>, Malerba traduce con un abbassamento del linguaggio in «mi avevano fatto venire il mal di stomaco» (DP, 107). Tuttavia il racconto mantiene uno stretto legame con il romanzo grazie al richiamo lessicale del verbo “rimescolare” che compare nel testo in un momento successivo, quando la giovane descrive la reazione del suo corpo alla vista dell'Innominato: «a questo punto mi sono sentita un gran rimescolamento in tutto il corpo come mi era già successo pochi giorni avanti quando avevo incontrato don Rodrigo» (DP, 110). Al contrario, il personaggio della vecchia diventa una figura muta, conservata nel racconto affinché la storia si apra e si chiuda nello stesso modo in cui era stata raccontata da Alessandro Manzoni.

Il tono e l'articolazione del discorso impongono al lettore di interrogarsi intorno al testo e tornare a scoprire *I promessi sposi*, secondo un procedimento già impiegato nella riduzione televisiva di *Madame Bovary*. Ciò anche a riprova di quanto sostiene Gian Piero Brunetta a proposito della commistione tra cinema e letteratura nella produzione malerbiana: un tratto peculiare della sua poetica più che un caso isolato.

---

<sup>316</sup> Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Gilda Sbrilli, Firenze, Bulgarini, 1988, p. 464.



Il lavoro per il cinema ha ricadute ed effetti visibili nella sua successiva formazione di letterato, che in embrione è già visibile anche quando si cimenta con storie non proprie come, il *Cappotto* di Gogol'. Lo spirito di Gogol' e del protagonista del racconto alleggeranno non solo su molti soggetti ma anche su racconti e romanzi dei decenni successivi. È un caso abbastanza nuovo nei rapporti tra cinema e letteratura.<sup>317</sup>

Lo stesso vale per i ricordi della giornata del rapimento che nei *Promessi sposi* sono sintetizzati velocemente e appaiono come ricordi indistinti («tutte le memorie dell'orribil giornata trascorsa [...] Passalirono in una volta»),<sup>318</sup> diventano nel racconto dei precisi riferimenti all'incontro con i bravi di don Rodrigo e a Gertrude e sono connotati da un linguaggio visivo che rinvia ulteriormente ad una commistione con il cinema che comporta la oramai nota deliricizzazione del tragico nel passaggio dal testo originale alla riscrittura: «Se appena chiudevo gli occhi mi balenavano davanti quei brutti ceffi dei bravi che mi avevano rapita e caricata sulla carrozza. E poi Gertrude, che mi aveva fatta uscire con una scusa proprio a quell'ora e in quella strada» (*DP*, 107).

Come scrive Francesco Muzzioli è proprio «il nesso tra l'immaginario e il reale che sta alla base del progetto letterario di Malerba» lasciandosi definire in termini di interferenza: «da un lato l'immaginario non è mai liberato in assoluta potenza inventiva [...] mentre, dall'altro lato la realtà non disperde l'immaginario come pura insussistenza, ma lo comprende se non altro per gli effetti materiali da esso prodotti».<sup>319</sup>

Malerba provoca un ennesimo effetto di straniamento grazie all'impiego del lessico contemporaneo in una storia ambientata nel Seicento<sup>320</sup> ma anche grazie al passaggio, già sperimentato nello sceneggiato, dall'uso della voce del narratore onnisciente ad una prima persona. Ciò implica, come per *Madame Bovary*, l'assunzione di uno sguardo retrospettivo e critico non

---

<sup>317</sup> Gian Piero Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, cit., p. 117.

<sup>318</sup> Ivi, p. 473.

<sup>319</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 14.

<sup>320</sup> «Poi [la vecchia] si era distesa sul lettuccio e aveva cominciato a russare come una locomotiva, anche se le locomotive ai miei tempi non erano ancora state inventate. Scusate il paragone» (*DP*, 107); «Io lo guardavo allocchita e con il cuore che batteva come il motore di una lambretta, anche se le lambrette non esistevano ancora ai miei tempi, scusate il paragone» (*DP*, 109).

soltanto rispetto al romanzo, ma anche rispetto alla consapevolezza che il personaggio ha di sé. In tal modo, Luigi Malerba svecchia il personaggio di Lucia e lo rende attraente per il lettore di oggi: attraverso un uso sapiente dell'ironia tratteggia una figura femminile vivace, intelligente e più empatica di Lucia Mondella nei confronti dei contemporanei.

Anche per *Fantasmî romani* il debito verso il teleromanzo è evidente. Nonostante l'antipatia<sup>321</sup> malerbiana per il romanzo, a cui preferiva *Bouvard e Pécuchet*,<sup>322</sup> l'esperienza televisiva ha continuato a lavorare in lui per molti decenni successivi.

Vi è innanzitutto un *fil rouge* nella scelta del soggetto: il matrimonio borghese. In particolare vi è la scommessa, peraltro già flaubertiana, di riuscire a scrivere un romanzo borghese, cioè di «fare un libro su questo mondo contemporaneo che detesto»<sup>323</sup> e che spicca per la sua grettezza e ipocrisia. La relazione coniugale è basata sulla menzogna declinata come cedimento all'illusione: come in *Madame Bovary*, anche in *Fantasmî romani* è consentito al personaggio di fuggire in un mondo romanzesco parallelo che gli garantisce di non soffrire, solo che Emma legge romanzi e Giano ne scrive uno. Le parole con cui D'Anza commenta la figura di Charles Bovary offrono una chiave di lettura anche per l'ultima prova dello scrittore emiliano.

Quando Emma rientra, Charles beve forse volutamente la prima scusa che lei gli propina. Non è difficile capire che “non vuole rompere”, che ignorare “gli fa comodo” perché quell'amore di

---

<sup>321</sup> Anche nel romanzo *Le pietre volanti* che l'autore considera un omaggio a *Madame Bovary* vi è una dichiarazione di questo tipo. Il protagonista, il pittore Ovidio Romer, ad un certo punto è tratteggiato come se fosse l'alter ego maschile di *Madame Bovary*. Non solo considera «la religione uno stato di grazia esattamente come l'atto amoroso», ma si esprime anche con il suo stesso linguaggio: «Ho sempre sospettato che le donne provino un piacere molto più intenso dell'uomo. Più forte, più profondo e di maggiore durata. Tu aggiungi anche la preghiera [...] Questa invidia per le donne mi ha perseguitato per molti anni, mi faceva sentire un semplice e rozzo strumento al loro servizio. La mia invidia si proiettava anche nel passato, odiavo Cleopatra, Teodora di Bisanzio, Eloisa, Lucrezia Borgia, la Pompadour, ho odiato tutte le grandi amanti della Storia e perfino i personaggi dei romanzi come Anna Karenina e l'infelice *Madame Bovary*. Ho avuto i miei problemi per questa ragione, e così ho cercato in ogni modo di umiliare le mie compagne di letto, ma mi sono accorto che questo aumentava il loro piacere. E la mia sofferenza», in Luigi Malerba, *Le pietre volanti*, Milano, Rizzoli, 1992, rispettivamente p. 186.

<sup>322</sup> Paolo Mauri, *Uno strano incontro, in Processo a Madame Bovary*, cit., p. 106.

<sup>323</sup> Si riporta la trascrizione del testo di Fabio Carpi scritto per il personaggio di Gustave Flaubert in *Le interviste impossibili. Fabio Carpi incontra Gustave Flaubert*, cit..

Emma è un sogno anche per lui. Per Charles il sogno che vive è realizzato, anche col trucco di chiudere gli occhi di fronte alla realtà.<sup>324</sup>

Non siamo molto lontani dall'illusione che Clarissa e Giano hanno costruito per sé e che consente loro di vivere insieme senza scosse e grossi scontri. Tuttavia se non fosse per le menzogne che ciascuno racconta e per la finzione di cui hanno rivestito il proprio matrimonio, Giano non avrebbe l'occasione di scrivere il suo romanzo e Clarissa di esercitare una critica del giudizio attiva sul libro, sul matrimonio e su di sé.

Diversamente che per Giano, il personaggio flaubertiano sente un fremito erotico anche soltanto tenendo un libro tra le mani o sollevando la velina che ne protegge le incisioni. Nell'oggetto-libro Emma Bovary cerca di ricattare un contatto fisico, un'emozione perduta, la forma stessa dell'amore. Per Gianantonio invece la forma richiede di essere decostruita e riscritta: di qui il romanzo di lui e Clarissa.

Si tratta di ricostruire una storia coniugale a partire da un fantasma, quello stesso che Emma immagina mentre scrive a Léon lettere d'amore:

Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes ; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. (*MB*, 379)<sup>325</sup>

L'inserimento di un elemento che sovverte l'ordine normale delle cose, che nel romanzo di Flaubert ha un effetto detonante e in *Fantasma romani* è costituito dalla comparsa del romanzo di Giano, sortisce un effetto straniante molto vicino a quello postulato a suo tempo da Šklovskij e cioè l'intenzione di generare una perturbazione nella familiarità della rappresentazione affinché essa possa generare un significato finora estraneo. Il personaggio, rimasto

---

<sup>324</sup> Francamaria Trapani, *Vi racconto "Madame Bovary"*, cit., p. 13.

<sup>325</sup> Trad. it.: «Ma mentre scriveva aveva in mente un uomo completamente diverso, un fantasma creato dai suoi ricordi più appassionati, dalle sue letture più belle, dalle sue emozioni più forti; un fantasma che finiva per divenire talmente reale e accessibile da risvegliare in lei un palpito di meraviglia, anche se non riusciva a immaginarlo nettamente, smarrito come un dio sotto l'abbondanza dei suoi stessi attributi», p. 271.

senza sostanza, si affanna nell'operazione di recupero attraverso «l'esibizione degli effetti»<sup>326</sup> e il romanzo nel romanzo diventa al contempo struttura e contenuto del racconto. Della dottrina del matrimonio non rimane che un simulacro, il fantasma che ricompare nel titolo del romanzo del 2006.

Clarissa e Giano si comportano anch'essi come dei fantasmi perché all'interno del loro matrimonio si muovono senza mai incontrarsi. Il primo vero incontro, catastrofico, è quello che avviene grazie al romanzo di Giano che mette a nudo le fragilità dei suoi personaggi e delle persone reali a cui si ispirano. Fantasmi del desiderio che consentono per un momento l'illusione di rilanciare il matrimonio, essi costituiscono l'involucro di una borghesia oramai decaduta e l'ombra di una illusione sentimentale che, come avviene in *Madame Bovary*, non porta nulla di originale nelle loro vite. Al contrario, si trasforma in una operazione di manutenzione del matrimonio sempre sull'orlo del precipizio.

Malerba dimostra con questo ultimo libro la capacità anche della prosa contemporanea di mettere in crisi la tradizione letteraria sul matrimonio. Nella *Coppa d'oro*, per esempio, Henry James aveva infranto l'ideale del trittico vittoriano corteggiamento-seduzione-matrimonio conservandone la struttura ed inserendo dislocazioni narrative che ne inscenassero le contraddizioni: un netto contrasto che lo scrittore inglese ottiene dalla giustapposizione tra le sue innovazioni formali e li sforzi della sua eroina, Maggie Verver, che continua invece a scrivere in modo convenzionale. Lo stesso finale, lasciato intenzionalmente aperto, incarna il desiderio di realizzare una rappresentazione della vita matrimoniale in tutta la sua ambivalenza, andando oltre lo *happy ending* della *fiction* tradizionale.

Il tratto ambiguo della scena matrimoniale che nel romanzo si articola come s'è visto su più piani, è anche oggetto d'indagine malerbiana. *Fantasmi romani* contempla addirittura due finali che di fatto non dicono nulla sul matrimonio anzi lo pongono in bilico sull'orlo di un precipizio. Lo stesso

---

<sup>326</sup> Francesco Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 31.

Malerba annota a proposito del suo ultimo lavoro: «ho descritto la dialettica della coppia percorrendo un sentiero che sfiora l'abisso. I miei personaggi si muovono in un mondo senza sudore»,<sup>327</sup> alla ricerca di una felicità che non deve far loro pagare alcun prezzo. Il prezzo più alto è tuttavia quello dell'annichilimento delle relazioni umane che forzano il linguaggio al silenzio, aspirazione finale del protagonista del *Serpente*.

Per esistere veramente Giano deve trasferire i fatti della sua vita matrimoniale in un romanzo, nella realtà del quale egli manda a morte la moglie. L'esistenza di Giano e di Clarissa infatti è condizionata dal fatto che la loro relazione coniugale e la loro vita pubblica sono tecnicamente inconsistenti perché fondate sulla menzogna. Ma anche la situazione adulterina è altrettanto inconsistente perché coperta dalla menzogna.

Il più grande fantasma del libro è quindi riconducibile al libro stesso che fa il verso al “romanzo scritto su nulla” invocato da Gustave Flaubert. Il romanzo di Giano, menzogna nella menzogna, è per il lettore l'unico riscontro reale che gli permette di restituire alla letteratura un valore poetico e un'originale natura salvifica.

---

<sup>327</sup> Pier Mario Fasanotti, *Borghesia razzu canaglia*, in «Panorama», 14 sett. 2006, p. 168.



## BIBLIOGRAFIA

Si segnala che i siti web citati nella presente bibliografia, così come nelle note a piede di pagina, sono stati consultati e verificati l'ultima volta in data del 16 febbraio 2017.

### 1. OPERE LETTERARIE DI LUIGI MALERBA

*Cinquant'anni di cinema in Italia*, Roma, Bestetti, 1953, a cura di Luigi Malerba e Carmine Siniscalco.

*Le lettere di Ottavia*, in «Cinema Nuovo», feb.-nov. 1956. Poi Milano, Archinto, 2004.

*La scoperta dell'alfabeto*, Milano, Bompiani, 1963, ed. riveduta 1971. Poi Milano, Mondadori, 1990. (edizione consultata)

*Il serpente*, Milano, Bompiani, 1966. Poi Milano, Mondadori, 1989.

*Ai poeti non si spara* in «Drammaturgia nuova», Torino, ERI, 1965 e in «Marcatré», n.16/17/18, Milano, 1965. Poi Lecce, Manni, 2012.

*Salto mortale*, Milano, Bompiani, 1968. Poi Torino, Einaudi, 1985. Poi Milano, Mondadori, 2002.

*Millemosche senza cavallo*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1969.

*Millemosche mercenario*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1969.

*Millemosche fuoco e fiamme*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1970.

*Millemosche innamorato*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1971.

*Storie dell'anno Mille*, con Tonino Guerra, illustrazioni di Adriano Zannino, Milano, Bompiani, 1972.

*Storie dell'Anno Mille (Millemosche)*, Ed. per le scuole, prefaz. di Giuliano Gramigna, a cura di Gaetano Sansone, Milano, Bompiani, 1972.

*Millemosche e il leone*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1973.

*Millemosche e la fine del mondo*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1973.

*Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973. Poi Milano, Mondadori, 1990.

*Come il cane diventò amico dell'uomo*, Torino, Einaudi, 1973.

*Guelfo. Undici*, Roma, Ed. D'Arte « Il Caffè », 1973.

*Millemosche alla ventura*, con Tonino Guerra, Milano, Bompiani, 1974.

*Roccamonte. Il lamento del robot*, Milano, Scheiwiller, 1974.

*Le rose imperiali*, Milano, Bompiani, 1974. Poi Milano, Mondadori, 1998.

*Mozziconi*, Torino, Einaudi, 1975.

*Storiette*, Torino, Einaudi, 1977. Poi *Storiette e Storiette tascabili*, Macerata, Quodlibet, 2016.

*Le parole abbandonate: un repertorio dialettale emiliano*, Milano, Bompiani, 1977. Poi Parma, Monte Università Parma, 2011.

*Che vergogna scrivere*, Milano, Mondadori, 1977.

*Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa scrittori, 1977. Poi Milano, Mondadori, 1988. Poi Torino, Einaudi, coll. ragazzi, 1988. Poi Parma, Monte Università Parma, 2004.

*Il pataffio*, Milano, Bompiani, 1978. Poi Torino, Einaudi, 1985. Poi Parma, Monte Università Parma, 2003. Poi Macerata, Quodlibet, 2015.

*C'era una volta la città di Luni*, Teramo, Lisciani e Zampetti Editori, 1978. Poi Milano, Giunti-Lisciani, 1990.

*La storia e la gloria*, Torino, Stampatori, 1979. Poi Milano, Mondadori, 1990.

*Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979. Poi Milano, Mondadori, 2015.

*Le galline pensierose*, Torino, Einaudi, 1980. Poi Milano, Mondadori, 1994. Poi Macerata, Quodlibet, 2014.

*Diario di un sognatore*, Torino, Einaudi, 1981.

*Storiette tascabili*, Torino, Einaudi, 1984. Poi *Storiette e Storiette tascabili*, Macerata, Quodlibet, 2016.

*Orvieto dentro l'immagine*, Milano, Elegraf, 1985.

*Cina Cina*, Lecce, Manni, 1985.

*Il pianeta azzurro*, Milano, Garzanti, 1986. Poi Milano, Mondadori, 2006.

*Testa d'argento*, Milano, Mondadori, 1988. Poi Milano, Mondadori, 2003.

*I cani di Gerusalemme*, con Fabio Carpi, Roma, Theoria, 1988.

*Il fuoco greco*, Milano, CDE, 1990. Poi Milano, Mondadori, 1991.

*Le pietre volanti*, Milano, Rizzoli, 1992. Poi Milano, Mondadori, 2004.

*Il cavaliere e la sua ombra*, Milano, Giunti-Lisciani, 1993.

*Il viaggiatore sedentario*, Milano, Rizzoli, 1993.

*Le maschere*, Milano, CDE, 1995. Poi Milano, Mondadori, 1995.

*Che vergogna scrivere*, Milano, Mondadori, 1996.

*Interviste impossibili*, Lecce, Manni, 1997. Poi *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Roma, Donzelli, 2006.

*Itaca per sempre*, Milano, CDE, 1997. Poi Milano, Mondadori, 1997.

*Avventure*, Bologna, Il Mulino, 1997.

*Elogio della finzione*, Genova, Omicron, 1998.

*Proverbi italiani*, a cura di Giovanna Bonardi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.

*La superficie di Eliane*, Milano, Mondadori, 1999.

*Il circolo di Granada*, Milano, Mondadori, 2001.

*Città e dintorni*, Milano, Mondadori, 2001.

*La composizione del sogno*, Torino, Einaudi, 2002.

*Ti saluto filosofia*, Milano, Mondadori, 2004.

*Fantasma romani*, Milano, Mondadori, 2006.

*Il sogno di Epicuro. La società non allaccia le scarpe a nessuno, non contare sulla società per i lacci delle tue scarpe*, Lecce, Manni, 2008.

*Parole al vento. Interviste*, a cura di Giovanna Bonardi, Lecce, Manni, 2008.



*Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009.

*Raccomandata Espresso*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 2009.

*Profili*, Milano, Archinto, 2012.

*I neologissimi*, Napoli, ed. I quaderni dell'Oplepo, 2013.

*I consigli inutili seguiti da Biografie immaginarie*, Macerata Quodlibet, 2014.

*Romanzi e racconti*, a cura di Giovanni Ronchini, con un saggio introduttivo di Walter Pedullà, Milano, Mondadori Meridiani, 2016.

## **2. TRADUZIONI DELLE OPERE DI LUIGI MALERBA (nelle principali lingue)**

Le opere di Luigi Malerba sono state tradotte in tutto il mondo. Qui le è principali lingue in cui sono comparse le opere più importanti dell'autore e i nomi dei principali traduttori: cinese; danese; esperanto (Guglielmo Capacchi); finlandese; francese (Roger Salomon); greco; inglese; inglese americano (William Weaver); tedesco (Alice Vollenweider, Moshe Khan); russo (Fridenga Dvin, Anna Fedorova); spagnolo (Francisco de Julio Carrobles); svedese; ungherese (Agnes Ludman).

## **3. TEATRO**

*Can Can degli Italiani*, 1963, a cura di Luigi Malerba con Ercole Patti. (sceneggiatura e regia)

*Qualcosa di grave (atto unico)*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964. (Prima teatrale ottobre 1963 a Mondello, Palermo in occasione della prima riunione del Gruppo 63. Regia di Carlo Gozzi).

*Babele*, in «Il Caffè», nr. 1, 1965.

*Ossido di carbonio*, in «Sipario», nr. 351/352, ott.-nov. 1975.

*La moglie e la mosca*, in «Sipario», nr. 384, mag. 1978.

*I cani di Gerusalemme*, 1984, a cura di Luigi Malerba con Fabio Carpi. Regia di R. Cora e L. Quintavalle. (sceneggiatura)

*Sancio Panza e Anna Karenina, Frankenstein e Don Abbondio, Bertoldo e Turando', l'Innominato e l'Uomo Invisibile, Otello & Othello*, in *Avventure*, Bologna, Il Mulino, 1998.

## **4. CINEMA**

### **4.a Sceneggiatura e adattamento**

*Il cappotto*, 1952. Regia di Alberto Lattuada.

#### **4.b Sceneggiatura**

*Di qua, di là del Piave*, 1953. Regia di Guido Leoni.

*La lupa*, 1953. Regia di Alberto Lattuada. (non accreditata)

*L'amore in città*, 1953. (sceneggiature episodi: *Tentato suicidio* di Michelangelo Antonioni, *Gli italiani si voltano* di Alberto Lattuada, *L'amore che si paga* di Carlo Lizzani, *Paradiso per 3 ore* di Dino Risi)

*La spiaggia*, 1954. Regia di Alberto Lattuada.

*Matchless*, 1967. Regia di Alberto Lattuada.

*La ragazza e il generale*, 1967. Regia di Pasquale Festa Campanile.

*Adulterio all'italiana*, 1968. Regia Pasquale Festa Campanile.

*Lo scatenato*, 1968. Regia di Franco Indovina.

*Sissignore*, 1968. Regia di Ugo Tognazzi.

*Dove vai tutta nuda?*, 1969. Regia di Pasquale Festa Campanile.

*Tob, è morta la nonna*, 1969. Regia di Mario Monicelli.

*L'invasione*, 1970. Regia di Yves Allégret.

*Corpo d'amore*, 1972. Regia di Fabio Carpi.

*Il vero e il falso*, 1972. Regia di Eriprando Visconti.

*Jus primae noctis*, 1972. Regia di Pasquale Festa Campanile.

*La sculacciata*, 1974. Regia di Pasquale Festa Campanile.

*L'età della pace*, 1976. Regia di Fabio Carpi.

*Come perdere una moglie e trovare un'amante*, 1978. Regia di Pasquale Festa Campanile.

*La prossima volta il fuoco*, 1993. Regia di Fabio Carpi.

#### **4.c Sceneggiatura e co-regia**

*Donne e soldati*, 1954. Regia di Luigi Malerba e Antonio Marchi.

#### **4.d. Soggetto e sceneggiatura**

*Tre nel mille*, 1971. Regia di Franco Indovina.

#### **4.d. Soggetto**

*Sono stato io!*, 1973. Regia di Alberto Lattuada.

Luigi Malerba è stato anche il direttore e fondatore della rivista «*Sequenze*», *quaderni di cinema (1949-1951)*, ora pubblicato a cura di Michele Guerra e Giampaolo Parmigiani, Parma, Cartemoderne Uni. Nova, 2009.

Si tratta di una rivista che analizza vari settori della cultura cinematografica non solo italiana. Nella direzione della rivista Luigi Malerba si è avvalso del contributo di Giuseppe Calzolari. Alla rivista hanno collaborato tra gli altri anche Salvatore Quasimodo, Corrado Alvaro, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Marcel Carné, Laurence Olivier, Cesare Zavattini, Bruno Barilli, Giuseppe Ungaretti, Mario Soldati. Esce con il primo fascicolo il 1 settembre 1949 e conclude la sua attività il 13-14 gen.-giu. agosto 1951. I temi trattati sono rispettivamente:

- 1 sett. 1949: Il colore del film (Guido Aristarco);
- 2 ott. 1949: I registi parlano del film (Luigi Malerba);
- 3 nov. 1949: Il cinema sovietico – 1<sup>a</sup> parte (Glauco Viazzi);
- 4 dic. 1949: Il cinema italiano del dopoguerra (Guido Aristarco);
- 5-6 gen. – feb. 1950: Il film comico (Mario Verdone);
- 7 mar. 1950: Cinema e cattolicesimo (s.a.);
- 8 apr. 1950: Nascita del cinema (Antonio Marchi);
- 9 mag. 1950: Letterato al cinema (Attilio Bertolucci);
- 10-11 giu.-lug. 1950: Il divismo (Fausto Montesanti);
- 12 ago. 1950: Il cinema sovietico – 2<sup>a</sup> parte (Glauco Viazzi);
- 13-14 gen.-giu. 1951: Il cinema educativo (Mario Verdone).

**Nota:** ulteriore bibliografia sull'attività di Luigi Malerba per il cinema si trova ai paragrafi 1, 8, 12, 13, 14 e 15.

## 5. TV

### 5.a. Soggetto e sceneggiatura

*Ai poeti non si spara*, RAI, 1965. Regia di Vittorio Cottafava. (originale televisivo)

*Un'estate, un inverno*, RAI, 1971. Regia di Mario Caiano. (miniserie in 6 episodi, Produzione RAI, in onda dal 12 marzo 1971)

*Le avventure di Mozziiconi*, RAI, 1983. Regia di Paolo Fabbri.

*Il fuoco greco*, RAI, 1984. Regia di Paolo Fabbri.

*L'altra edicola*, RaiDue-RaiTre, 1993, insieme a Renato Minore. (programma d'informazione TV)

### 5.b Sceneggiatura

*Una città in fondo alla strada*, RAI, 1975. Regia di Mauro Severino.

*Madame Bovary*, RAI, 1978. Regia di Daniele D'Anza. (sceneggiato in 6 puntate – Produzione RAI 2, in onda dal 7 apr. 1978 al 7 mag. 1978)

*A grande richiesta*, RAI, 1981. Regia di Leonardo Valente. (serie in 5 episodi, Produzione RAI, in onda dal 7 aprile 1981)

*I cani di Gerusalemme*, RAI, 1984. Regia di Fabio Carpi.

*Baciami strega*, RAI, 1985. Regia di Duccio Tessari. (serie in 6 episodi – Produzione RAI 2, in onda dal 4 dic. 1985 al 29 gen. 1986)

*Il prato delle volpi*, RAI, 1990. Regia di Piero Schivazappa. (miniserie)

### 5.c. Co-regia

*Corrida!*, RAI, 1960. Regia di Luigi Malerba e Marco Ferreri. (documentario)

**Nota:** ulteriore bibliografia sull'attività di Luigi Malerba per la TV si trova ai paragrafi 7, 8, 11, 12 e 15.

### 5.d. Partecipazione

*In difesa di Luigi Malerba e Orvieto*, RAI Storia, 1974. Regia di Paolo Brunetto, <https://www.youtube.com/watch?v=N16OjLoQ158> (documentario)

## 6. RADIO

*Le interviste impossibili*, Radio Rai, 1974-1975. Pubblicate poi con il titolo *Interviste impossibili*, Lecce, Manni, 1997. Ora *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, cit.

*In casa e altrove*, insieme a Fabio Carpi, 7 marzo 1979. Regia di Gilberto Visintin.

*La risata del diavolo*, 22 maggio 1979. Regia di Piero Formentini. È il primo di una serie di brevi radiodrammi RAI prodotti con il titolo di *Controfavole per bambini e adulti*.

Tra il 1996 e il 1997 Luigi Malerba prende parte regolarmente alla trasmissione di Rai Radio 3 *Il piacere del testo*.

## 7. COLLABORAZIONE (ARTICOLI E RECENSIONI) CON IL QUOTIDIANO «CORRIERE DELLA SERA» (in ordine cronologico)

*La pesca dei titoli*, 9 ott. 1969, p. 11.

*Gli etruschi vorrebbero dormire*, 10 feb. 1971, p. 5.

*Il caso di Orvieto*, 5 feb. 1974, p. 3.

*L'età delle domande*, 7 lug. 1974, p. 3.

*Gli avvoltoi*, 26 sett. 1974, p. 3.

*Ritratto di mafioso*, 8 mar. 1975, p. 3.

*Pinocchio con gli stivali*, 12 ott. 1975, p. 3.

*Che vergogna scrivere*, 28 mar. 1976, p. 3.

*Scrittori nel lazzaretto*, 20 apr. 1976, p. 3.

*Lo scrittore dimezzato*, 17 mag. 1976, p. 3.

*Visitare Orvieto, un'altra città che muore*, 18 mar. 1977, p. 1.

*Dove trova lo scrittore uno spazio amico*, 8 gen. 1978, p. 3.

*Urbanisti, per favore ditelo con gli alberi*, 22 feb. 1978, p. 3.

*Quell'animale così ambizioso, così italiano*, 27 feb. 1978, p. 3.

*Cercando gli ufo per dimenticare*, 3 mag. 1978, p. 3.

*Multinazionale come un reame*, 16 lug. 1978, p. 3.

*Cattivi romanzi e buona cucina*, 8 ott. 1978, p. 3.

*Una noia tutta cinese*, 22 nov. 1978, p. 3.

*Il gioco dello scippo*, 14 gen. 1979, p. 3.

*Il medioevo è di nuovo qui*, 7 feb. 1979, p. 3.

*Ma come separare il bianco dal nero?*, 21 feb. 1979, p. 3.

*Crema e nocciola per dire: mi piaci*, 24 mar. 1979, p. 3.

*Si può pilotare la Terra che gira*, 8 apr. 1979, p. 3.

*Uomo ragno*, 13 mag. 1979, p. 3.

*Allergie o allegrie*, 3 giu. 1979, p. 3.

*Da quando io sono diventato Molière*, 9 sett. 1979, p. 3.

*Fine settimana nel deserto*, 8 nov. 1979, p. 3.

*Lo sporco fa ecologia?*, 30 dic. 1979, p. 3.

*La colpa vera è di Proust*, 17 gen. 1980, p. 3.

*Partire per viaggiare*, 14 feb. 1980, p. 3.

*Se una gallina si mette a pensare...*, 2 mar. 1980, p. 10.

*Un miliardo di messe cantate*, 12 apr. 1980, p. 3.

*Ma quelli volevano mangiare i poeti*, 4 giu. 1980, p. 3.

- Quei buchi di Tropea*, 21 giu. 1980, p. 3.
- La catastrofe del panorama*, 18 lug. 1980, p. 3.
- Ma quella scimmia non mi lascia vivere*, 19 ott. 1980, p. 3.
- Anche se vai in Cina non sei Marco Polo*, 8 nov. 1980, p. 3.
- «*Il nostro decennio dei disastri*», 24 dic. 1980, p. 3.
- I piedi dei cinesi non sono innocenti*, 6 feb. 1981, p. 3.
- Roma, ore dieci: lezione di fascismo*, 6 mar. 1981, p. 2.
- La lettura pilotata*, 6 apr. 1981, p. 12.
- Avere amici è difficile*, 18 apr. 1981, p. 3.
- Offro un milione per un bel finale*, 24 mag. 1981, p. 3.
- I due esibizionisti venuti da Riace*, 5 ago. 1981, p. 3.
- Scoppia la febbre del lotto e l'erario paga a rate*, 10 sett. 1981, p. 1.
- Ci salveranno i non-lettori?*, 6 sett. 1981, p. 12.
- Pinocchio, la fortuna di essere di legno*, 19 sett. 1981, p. 3.
- La strana macchina che abbiamo in testa*, 14 ott. 1981, p. 3.
- Perché la Russia teme Samarcanda*, 8 feb. 1982, p. 3.
- A Samarcanda sembra di vivere in un film*, 22 feb. 1982, p. 3.
- Armi e conto in banca*, 13 apr. 1982, p. 3.
- Un anno al buio fra riti, sofferenze e nefandezze*, 22 mag. 1982, p. 15.
- Nel nostro futuro lo scrittore-robot*, 27 giu. 1987, p. 11.
- Malerba si ritira dallo Strega*, 30 giu. 1987, p. 3.
- Ma per i bambini il sacco è trasparente*, 12 ago. 1990, p. 19.
- Malerba: «Senza Strega e senza disperazione»*, 9 lug. 1995, p. 21.
- Giovani, il dispiacere di leggere*, 25 ago. 1998, p. 25.
- E venne Epicuro a redimere l'uomo*, 27 giu. 2008, p. 46.

## 8. COLLABORAZIONE (ARTICOLI E RECENSIONI) CON IL QUOTIDIANO «LA REPUBBLICA» (in ordine cronologico)

*Il cretino velocissimo*, 18 mar. 1984, p. 20.

*Esculapio pensaci tu*, 4 mag. 1984, p. 20.

*I gioconi sono fatti*, a cura di Luigi Malerba con Paolo Mauri, 5 giu. 1984, p. 24.

*La signora del WWF*, 26 ago, 1984, p. 16.

*Queste perfide cosmitragiche*, 25 nov. 1984, p. 16.

*Guardate Orvieto*, 3 apr. 1985, p. 24.

*La guerra dei fichi secchi*, 7 apr. 1985, p. 16.

*I delfini dell'Eur*, 21 lug. 1985, p. 20.

*Quella sera d'agosto*, 25 ago. 1985, p. 16.

*La cometa*, 24 dic. 1985, p. 26.

*I segreti della Fenice*, 29 mag. 1986, p. 25.

*Re sole in Cina*, 5 giu. 1986, p. 22.

*A letto con il diavolo*, 9 lug. 1986, p. 22.

*Uomini e pulci*, 7 ago. 1986, p. 22.

*Pubblici sorrisi*, 15 ott. 1986, p. 32.

*Costantino d'Alessandria*, 23 ott. 1986, p. 27.

*Signor Zinoviev Lei mi ha deluso*, 2 apr. 1987, p. 26.

*Chi ha paura del fumo cattivo?*, 10 apr. 1987, p. 32.

*Ma l'aritmetica è un'opinione?*, 17 apr. 1987, p. 28.

*Quella discarica sotto la rupe*, 30 apr. 1987, p. 13.

*La fuga di Malerba*, 30 giu. 1987, p. 32.

*Gli imbianchini se ne vanno*, 3 lug. 1987, p. 30.

*Un alfabeto tutto d'oro*, 7 lug. 1987, p. 33.

*Il segreto della pietra arancione*, 12 lug. 1987, p. 28.

*Il crac del libro*, 18 ago. 1987, p. 24.

*Cominciò nelle caverne*, 6 set. 1987, p. 29.

*Il cuoco e l'anima*, 20 nov. 1987, p. 32.

*Nani in giardino*, 8 dic. 1987, p. 30.

*Sussulti d'annata*, 24 dic. 1987, p. 11.

*Un 'sapiente' gioco dell'oca*, 3 feb. 1988, p. 30.

*Le corna di Panurge*, 16 feb. 1988, p. 30.

*I cannoni dei Gesuiti*, 9 mar. 1988, p. 31.  
*Sognare? Troppo volgare...*, 18 mag. 1988, p. 30.  
*Il club degli enigmi*, 8 lug. 1988, p. 31.  
*Il trionfo delle scimmie rapaci*, 14 ago. 1988, p. 32.  
*Vendo testa d'argento*, 29 sett. 1988, p. 5.  
*Con Calvino nel regno della fiaba*, 5 nov. 1988, p. 32.  
*Serata con fantasma*, 18 dic. 1988, p. 30.

*Il salto della rana*, 3 feb. 1989, p. 28.  
*Vuoi una pelliccia?*, 29 apr. 1989, p. 30.  
*Wang Meng e gli anni perduti*, 17 mag. 1989, p. 31.  
*Quei topi nella casa di giada*, 23 giu. 1989, p. 32.  
*Scrittori e paludi*, 27 ago. 1989, p. 30.  
*Rodolfo: silenzio e caos*, 1 nov. 1989, p. 32.  
*Ecco il drago di Natale*, 10 dic. 1989, p. 30.  
*Il paese dei tubi di fuoco*, 24 dic. 1989, p. 28.

*Chi ha paura di Carlo Marx?*, 28 gen. 1990, p. 31.  
*Un mago che spiega la pittura*, 3 mar. 1990, p. 20.  
*I trucchi del mestiere*, 22 mar. 1990, p. 32.  
*Non c'è il best-seller? Inventiamolo*, 11 mag. 1990, p. 30.  
*Un poeta, due vite*, 14 mag. 1990, p. 31.  
*Il segreto giapponese*, 8 lug. 1990, p. 26.  
*Gli errori del monaco*, 13 lug. 1990, p. 32.  
*Quaranta milioni per un kimono*, 20 lug. 1990, p. 32.  
*Uno sguardo dal sentiero di pietre*, 27 lug. 1990, p. 29.  
*L'ananas di cemento*, 15 ago. 1990, p. 28.  
*È stato il Balzac del nostro tempo...*, 27 set. 1990, p. 7.  
*Se lo scrittore è di pessimo umore*, 28 nov. 1990, p. 34.  
*Uccidere col pugnale altrui*, 16 dic. 1990, p. 34.

*Astuzia e crudeltà*, 5 feb. 1991, p. 34.  
*Dalla parte del nemico*, 21 feb. 1991, p. 34.  
*La papera meccanica*, 28 mar. 1991, p. 28.  
*Il mistero dello zero*, 1 mag. 1991, p. 32.



*Ragazzi dai sogni sbagliati*, 14 mag. 1991, p. 34.  
*Vancouver la città che non c'è*, 6 giu. 1991, p. 34.  
*Brunette bollenti*, 12 giu. 1991, p. 34.  
*Fantasmî codardi d'oriente*, 20 lug. 1991, p. 30.  
*Adesso Zinov'ev rimpiange Breznev?*, 14 set. 1991, p. 33.  
*Zavattini, peccatore con le ali*, 8 ott. 1991, p. 36.  
*Viaggiate con Pausania*, 17 ott. 1991, p. 32.  
*Quando crolla l'industria del peccato*, 28 nov. 1991, p. 34.  
*Le miserie del triangolo d'oro*, 4 dic. 1991, p. 32.  
*Nel paese della fame è magro anche Buddha*, 11 dic. 1991, p. 34.

*New York un racconto di paura*, 3 mar. 1992, p. 32.  
*Percorsi fantasma senza emozioni*, 9 apr. 1992, p. 34.  
*Le parole di Moliere*, 10 lug. 1992, p. 32.  
*Eroina in dosi massicce per chi legge*, 17 lug. 1992, p. 30.  
*TV, sorrisi e tangenti*, 8 ago. 1992, p. 23.  
*In Cina è sempre l'anno del dragone*, 9 ago. 1992, p. 33.  
*Siate difficili, anzi impossibili*, 25 set. 1992, p. 35.  
*Editori state fermi*, 6 nov. 1992, p. 30.  
*I ferocissimi antenati dei Lombard*, 2 dic. 1992, p. 32.  
*La dea Fortuna abita sul Tevere*, 27 dic. 1992, p. 32.

*A noi, ci manca la ghigliottina*, 21 gen. 1993, p. 30.  
*Sapore di Marsiglia*, 6 feb. 1993, p. 34.  
*Buona sera da New York*, 12 feb. 1993, p. 32.  
*Ma mi faccia il piacere!*, 28 feb. 1993, p. 33.  
*Ma nel futuro c'è anche la speranza*, 25 apr. 1993, p. 32.  
*Cari scrittori arricchitevi*, 1 mag. 1993, p. 33.  
*Il palazzo della memoria*, 9 giu. 1993, p. 33.  
*Il guerriero riposatissimo*, 30 lug. 1993, p. 32.  
*Pecore per scrivere*, 5 ago. 1993, p. 31.  
*Se il buffone è maestro di saggezza*, 20 ago. 1993, p. 30.  
*C'era due volte Cinecittà*, 31 ott. 1993, p. 34.  
*Ma Buscetta avrà letto Sciascia?*, 17 dic. 1993, p. 40.  
*Bruca California*, 21 dic. 1993, p.36.

*Da abisso a zucca*, 29 dic. 1993, p. 32.

*Mohammed, Di Pietro e Giallombardo*, 20 gen. 1994, p. 27.

*Paradiso: geografia e storia*, 9 feb. 1994, p. 28.

*A chi giova la morte in TV?*, 9 apr. 1994.

*Una pagina al giorno*, 3 mag. 1994, p. 28.

*Parigi senza una piazza*, 13 mag. 1994, p. 39.

*Uno spot per Dante*, 21 mag. 1994, p. 34.

*Storico, perché assolti le tangenti?*, 25 giu. 1994, p. 32.

*Pesci, draghi e altri mostri*, 23 lug. 1994, p. 29.

*Il maestro di Gandhi*, 6 ago. 1994, p. 28.

*Vescovi e pidocchi*, 10 sett. 1994, p. 30.

*L'ambiguo sesso di Dioniso*, 8 ott. 1994, p. 34.

*Berlino. Graffiti. La città è invasa*, 12 dic. 1994, p. 30.

*Buon anno con il mago*, 31 dic. 1994, p. 31.

*L'altra faccia del pianeta*, 3 mar. 1995, p. 38.

*Chicago un'ora di paura*, 1 ago. 1995, p. 26.

*In viaggio di piacere con un paisà di nome Al Capone*, 2 ago. 1995, p. 30.

*Siamo uomini o cardellini?*, 6 set. 1995, p. 31.

*Noi tutti che viviamo nel dubbio di Socrate*, 26 gen. 1996, p. 11.

*Ma quanto ci somigliano quegli dei...*, 3 gen. 1997, p. 30.

*Perdono solo a chi si pente*, 5 gen. 1997, p. 11.

*Bulli, bravazzi e macellai. I mestieri del Rinascimento*, 23 gen. 1997, p. 32.

*Tutti stupidi da Socrate a Pinocchio*, 21 feb. 1997, p. 41.

*Ecco le poste dei miei sogni*, 6 apr. 1997, p. 11.

*Pellegrini nella capitale del peccato*, 26 apr. 1997, p. 30.

*Un impero antichissimo annegato nel sangue*, 19 giu. 1997, p. 39.

*Caro Veltroni fai qualcosa per i libri*, 3 lug. 1997, p. 36.

*E l'enigma dei pidocchi uccise il povero Omero*, 23 lug. 1997, p. 36.

*Otto bottiglie di birra nel buio di Helsinki*, 7 gen. 1998, pp. 34-35.

*Se il computer ammazza l'ideogramma*, 5 feb. 1998, p. 34.

*La vendetta del telespettatore*, 24 mar. 1998, p. 40.  
*Il fascino indiscreto dell'antico malocchio*, 17 apr. 1998, p. 40.  
*Campi Flegrei: ci vuole la ruspa*, 27 mag. 1998, p. 30.  
*Brancaleone. Storia di un asino furbo*, 20 giu. 1998, p. 34.  
*Uomini, vanissimi pavoni*, 27 ago. 1998, p. 40.

*Fiumicino uscita all'inglese*, 23 gen. 1999, p. 34.  
*Quando sul rogo finivano i libri*, 3 feb. 1999, p. 30.  
*Quando i proverbi erano legge*, 5 ago. 1999, p. 36.  
*Il volto bizzarro di Bisanzio*, 15 dic. 1999, p. 44.

*Qualche malumore di troppo*, 2 feb. 2000, p. 36.  
*Viaggio in Cina di un ipocondriaco che odia i cinesi*, 3 apr. 2000, p.36.  
*Che bel futuro abbiamo alle spalle*, 22 apr. 2000, p. 42.  
*Quelle sere al caffè leggendo Auden*, 15 giu. 2000, p. 44.  
*Cari docenti studiate docimologia*, 19 lug. 2000, p. 38.  
*Quei pellegrini scannati e derubati*, 8 ago. 2000, p. 38.  
*Leggere e mobili le nuvole di bronzo*, 14 ago. 2000, p. 34.

*Nell'oscura selva delle sigle*, 10 apr. 2001, p. 44.  
*Consigli ai giovani scrittori*, 12 mag. 2001, p. 34.  
*Canaglie sull'Olimpo*, 23 giu. 2001, p. 48.  
*Ezzelino da Romano, uomo tra i peggiori*, 15 set. 2001, p. 44.  
*Il paradiso dei kamikaze*, 1 nov. 2001, p. 34.

*Le vacche grasse di Giuseppe*, 19 feb. 2002, p. 43.  
*Con malizia e ironia*, 6 apr. 2002, p. 38.  
*Cesare Zavattini tragedie e paradossi*, 14 lug. 2002, p. 32.

*Persecuzione messa in atto dai nazisti*, 4 gen. 2003, p. 38.  
*Se il Papa andasse a Bagdad*, 27 feb. 2003, p. 46.  
*Le ombre del Novecento*, 7 giu. 2003, p. 42.

*Il grande arcipelago buddista*, 10 gen. 2004, p. 46.  
*Il Dalai Lama e la passione per la scienza*, 30 mar. 2004, p. 40.

*Indovini, profeti e la storia dei sogni*, 29 ago. 2004, p. 34.

*Una banda di farabutti*, 24 dic. 2004, p. 43.

*Scrittori che adulatori*, 12 mar. 2005, p. 48.

*Noi, scrittori d'Ungheria*, 18 mag. 2005, p. 50.

*Cittadini anonimi*, 16 giu. 2005, p. 50.

*La carne debole del santo*, 14 dic. 2005, p. 42.

*Guerin Meschino eroe da feuilleton*, 13 apr. 2006, p. 58.

*La lunga marcia di Simone*, 12 dic. 2006, p. 50.

*Herbert List: un fotografo amante delle ombre*, 22 nov. 2007, p. 38.

*La Commedia di Salimbene*, 18 giu. 2007, p. 35.

## 9. INTRODUZIONI, PREFAZIONI, PRESENTAZIONI e CURATELE

MALERBA, Luigi (a cura di), *Storia della pianta del papiro in Sicilia e la produzione della carta in Siracusa*, Bologna, Istituto Aldini Valeriani, 1968.

RAGAGNIN, Giovanni, *Rattle*, intr. Luigi Malerba, Roma, Cooperativa scrittori, 1975.

FRANCHI, Giorgio, *Poveri homini*, pref. Luigi Malerba, Roma, Ed. Cooperativa Scrittori, 1976.

ORENGO, Nico, *Miramare*, pref. Luigi Malerba, Venezia, Marsilio, 1976.

RODARI, Gianni, *Favole al telefono*, intr. Luigi Malerba, Torino, Einaudi, 1983.

ALBERTI, Leon Battista, *Apologhi ed elogi*, a cura di Rosario Contarino, pres. Luigi Malerba, Genova, Costa & Nolan, 1984.

ZAVATTINI, Cesare, *Opere 1931-1986*, intr. Luigi Malerba, Milano, Bompiani, 1991.

LIST, Herbert, *Diario italiano*, intr. Luigi Malerba, Milano-Firenze, Leonardo-Alinari, 1995.

ZAVATTINI, Cesare, *Dal soggetto alla sceneggiatura: come si scrive un capolavoro. Umberto D.*, pref. Luigi Malerba, postfaz. Gualtiero Santi, filmografia e bibliografia a cura di Michela Carpi, Parma, MUP, 2005.

SALIMBENE DE ADAM DA PARMA, *Cronica*, a cura di Giuseppe Scalia, Luigi Malerba e Berardo Rossi, Parma, Monte Università Parma, voll. 2, 2007.

VERNE, Jules, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, intr. Luigi Malerba, Milano, BUR, 2007.

MALERBA, Luigi (a cura di), *Forme e spazio: un corso di disegno con nozioni di storia dell'arte per le scuole medie superiori*, Bologna, Lexikon, voll. 4, s.d.

## 10. TRADUZIONI

HAESAERTS, Paul, *Da Renoir a Picasso*, trad. it. Luigi Malerba, Roma, Bestetti, 1952.

## 11. INTERVISTE A LUIGI MALERBA

- ONGARO, Alberto, *Il messaggio del Serpente*, in «L'Europeo», 17 feb. 1966.
- PALMIERI, Franco, *Intervista a Luigi Malerba*, in «Avanti!», 7 lug. 1966.
- CIBOTTO, Gian Antonio, *Il serpente di Malerba*, in «La Fiera Letteraria», 14 lug. 1966. Poi in «Il Giornale d'Italia», 16 e 17 dic. 1967 e in «Gazzetta di Parma», 21 dic. 1967.
- PALMIERI, Franco, *Un narratore contro il romanzo*, in «Avanti!», 18 apr. 1968.
- ID., *L'utopia realistica di Luigi Malerba*, in «Studi Cattolici», ottobre 1969.
- CORDELLI, Franco, *La cultura italiana all'inizio degli anni settanta*, in «Avanti!», 10 mag. 1970.
- CASOLI, Giovanni, *Luigi Malerba denuncia l'involuzione culturale italiana*, in «Avanti!», 3 gen. 1971.
- MISCIA, Eraldo, *Il serpente di Tor Millina*, in «La Fiera Letteraria», 14 feb. 1971.
- LUNETTA, Mario, *La premiata ditta Malerba*, in «Aut», mag. 1972.
- GOLINO, Enzo, *Gli scrittori italiani e la natura*, in «Il Giorno», 19 feb. 1973.
- ROSSELLI, Aldo, *Un protagonista contro i tabù*, in «Aut», 15 giu. 1973.
- DRAPKIND, Carlo, *Parma è nei miei libri aria, modo e linguaggio*, in «Gazzetta di Parma», 28 giu. 1973.
- TEODORI, Maria Adele, *La rabbia epistolare*, in «Il Messaggero», 9 ago. 1973.
- EAD., *La rabbia epistolare*, in «Gazzetta di Parma», 15 ago. 1973.
- PETRONI, Paolo, *Intervista a Luigi Malerba*, in «Avanti!», 28 ott. 1973.
- ORI, Pier Damiano, *Intervista a Luigi Malerba*, in «Il Resto del Carlino», 29 ott. 1974.
- SICILIANO, Enzo, *Scrittori e politica*, in «La Stampa», 12 nov. 1974.
- TAGLIARINI, Carlotta, *Ghiottina per Tolstoj*, in «Il Mondo», 13 feb. 1975.
- SCHIFANO, Jean-Noel, *Malerba, ou la réalité en ebollition*, in «La Quinzaine littéraire», 16-31 mag. 1975.
- MAURI, Paolo, *Luigi Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- ID., *Uno strano incontro. Gustave Flaubert, Luigi Malerba e Fabio Carpi, Processo a Madame Bovary*, a cura di Paolo Mauri, Roma, Cooperativa scrittori, 1978, pp. 107-110.
- CANNON, JoAnn, *Intervista con Luigi Malerba*, in «MLN», The Johns Hopkins University Press, Vol. 104, nr. 1, 1989, pp. 226-237.
- S. A., *Intervista*, in «L'Espresso», 19 feb. 1990, pp. 141-144.
- GUARDIANI, Francesco, *Luigi Malerba (New Italian Fiction)*, in «The Review of Contemporary Fiction», vol. 12 (3), Fall 1992, p.15.
- DI STEFANO, Paolo, *Malerba: «Benvenuti nell'età del Caos felice»*, in «Corriere della Sera», 24 giu. 1992, p. 6.

GAGLIANONE, Paola, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della finzione*, in «Nuova Omicron», 1998. Poi parzialmente riprodotta in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 35-44.

CAPOZZI, Rocco, *Incontro con Malerba*, in «Rivista di Studi Italiani», vol. XVIII, n. 1., 1 giu. 2000, pp. 145-155.

ORSENIGO, Luca, *Un libro, un autore: Luigi Malerba*, in «Famiglia Cristiana», 28 lug. 2002, p. 100.

FAGIOLI, Alessandra, *Scrivendo i miei romanzi rivivo la storia*, in «La Repubblica», 2 mar. 2003, p. 38.

SCARPONI, Alberto, *Letteratura come progetto. Intervista a Luigi Malerba*, in «Lettera internazionale», nr. 75, 2003.

HARDT, Manfred, *A colloquio con Luigi Malerba*, in «A colloquio con...». *Intervista con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline Lüderssen e Salvatore A. Sanna, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.

DE LUCA, Federica, *L'equilibrio borghese di una coppia ipocrita*, in «Stilos», 07 nov. 2006, p. 6.

BONARDI, Giovanna (a cura di), *Parole al vento. Interviste*, Lecce, Manni, 2008.

S.A., *Intervista a Luigi Malerba. Roma 26 febbraio 2003*, in «Palazzo Sanvitale. Quadrimestrale di Letteratura», nr. 23/24, 2008.

FASOLI, Dorianò, *Intervista con Luigi Malerba*, in «Il Caffè Illustrato», mar.-apr. 2006.

## 12. ARTICOLI SU LUIGI MALERBA E LE SUE OPERE

### 1963

FORNARI, Antonio, *La civiltà contadina se ne va*, in «La Fiera Letteraria», 23 giu. 1963.

BIANCHI, Pietro, *Questi personaggi ricordano Bertoldo*, in «Il Giorno», 17 lug. 1963.

GRAMIGNA, Giuliano, *La fantasia umoristica di un giovane narratore*, in «Settimo Giorno», 23 lug. 1963.

CUSATELLI, Giorgio, *Luigi Malerba: La scoperta dell'alfabeto*, in «Aurea Parma», set. 1963.

QUARANTOTTO, Claudio, *La scoperta dell'alfabeto di Luigi Malerba*, in «Roma», 15 nov. 1963.

### 1964

TAGLIABRACCI, Adris, *La scoperta dell'alfabeto*, in «Il Contemporaneo», gen. 1964.

ROSATO, Giuseppe, *I contadini di Malerba*, in «Il Ponte», feb. 1964.

CORRIGAN, Beatrice, *La scoperta dell'alfabeto by Luigi Malerba*, in «Books Abroad», Vol. 38, nr. 2, Spring 1964, p. 180. (recensione)

### 1966

TELLOLI, Danilo, *Luigi Malerba, l'amico dei più famosi toreri*, in «Gazzetta di Mantova», 25 feb. 1966, p. 3.

- EMANUELLI, Enrico, *Un curioso serpente ci fa una bella lezione*, in «Corriere della Sera», 27 feb. 1966, p. 11.
- BIANCHI, Pietro, *Cannibale per amore il mitomane di Malerba*, in «Il Giorno», 2 mar. 1966.
- BUTTTITA, Pietro A., *Malerba e Il Serpente*, in «Avanti!», 3 mar. 1966.
- GRAMIGNA, Giuliano, *Malerba e il Serpente*, in «La Fiera Letteraria», 3 mar. 1966.
- GRILLANDI, Massimo, *Il serpente*, in «Il Lavoro Nuovo», 4 mar. 1966.
- CIMATTI, Pietro, *Se vi sentite soli mangiate una donna*, in «La Settimana Illustrata», 6 mar. 1966.
- DRAPKIND, Carlo, *Il serpente, ovvero: le fantasie di un mitomane*, in «Gazzetta di Parma», 10 mar. 1966, p. 4.
- BALDACCI, Antonio, *I libri*, in «Epoca», 6 mar. 1966. Poi in «Progresso Americano», 14 mar. 1966.
- MARAINI, Dacia, *Una stravaganza magica*, in «Le Ore», 24 mar. 1966.
- MAURO, Walter, *Malerba porta in giro per Roma un serpente*, in «Momento Sera», 31 mar. 1966.
- BORLENGHI, Aldo, *Luigi Malerba: Il serpente*, in «Approdo letterario», apr.-giu. 1966.
- VIGORELLI, Giancarlo, *Dietro il serpente*, in «Tempo Illustrato», 6 apr. 1966.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Antropofago per conquistare un'ombra che fugge*, in «Vie Nuove», 21 apr. 1966.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, *L'umorismo viene dal Po*, in «ABC», 24 apr. 1966. Poi in *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974.
- BO, Carlo, *Tre scrittori in cerca di pubblico*, in «L'Europeo», 28 apr. 1966.
- VIRDIA, Ferdinando, *L'antropofago mitomane*, in «La Voce Repubblicana», 19 mag. 1966.
- PAOLINI, Alcide, *Malerba. Fra tradizione e avanguardia*, in «Paragone», giu. 1966, pp. 156-159.
- GUGLIELMI, Angelo, *La sottrazione di Malerba*, in «Tempo presente», giu. 1966. Poi in *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- VOLPINI, Valerio, *Come provocazione. Il serpente di Luigi Malerba*, in «L'Avvenire d'Italia», 1 lug. 1966.
- PAMPALONI, Geno, *La stanza dei bottoni*, in «L'Espresso», 14 ago. 1966, p. 3.
- LARSSON, Marta, *Sangen i hans foreställning*, in «Svenska Dagbladet», 26 ago. 1966.
- MEI, Francesco, *Tra humor e surrealismo*, in «Il Popolo», 1 set. 1966.
- SLONIM, Marc, *European Notebook. The Serpent*, in «The New Times Book Review», 25 dic. 1966.

## 1967

- QUASIMODO, Salvatore, *Colloqui con Quasimodo*, in «Tempo Illustrato», 3 gen. 1967.
- HOCKE, Gustav René, *Was nach dem Wohlstand kommt, Italien: Kannibalischer Briefmarkenbändler als Literarisches*, in «Beispiel-Saarbrucker Zeitung», 7 gen. 1967.
- VOLLENWEIDER, Alice, *Klassiker und Experimentelle. Der italienische Buchmarkt 1966*, in «Die Weltwoche», 3 mar. 1967.
- FERNANDEZ, Dominique, *Paradis perdu*, in «La Quinzaine Littéraire», 15/30 giu. 1967.

## 1968

- MILANESE, Cesare, *Malerba, la suprema astensione*, in «Il Caffè», nr. 3, 1968.
- MARABINI, Claudio, *I salti mortali di un povero diavolo*, in «Il Resto del Carlino», 29 mag. 1968.
- GUGLIELMI, Angelo, *Le astuzie di Malerba*, in «Tempo presente», nr. 13, ago. 1968, pp. 82-85.
- FORTI, Marco, *Narratori fra struttura, scrittura e parlato*, in «Aut Aub», mag. 1968.
- BERGHIN, Thomas G., *Mental Music in Rome*, in «Saturday Review», 18 mag. 1968.
- GRAMIGNA, Giuliano, *Giuseppe sente le voci*, in «La Fiera Letteraria», 30 mag. 1968.
- FRATINI, Gaio, *Un'opera di alta irrisione*, in «La Voce Repubblicana», 31 mag. 1968.
- PAOLINI, Alcide, *Gioco e pietà nell'ultimo Malerba*, in «Il Giorno», 3 giu. 1968.
- MONDO, Lorenzo, *Salto mortale di Malerba*, in «La Stampa», 6 giu. 1968.
- VOLLENWEIDER, Alice, *Zur Prosa der italienischen Avantgarde*, in «Neue Zürcher Zeitung», 9 giu. 1968.
- DALLAMANO, Piero, *Delitto a Pavona*, in «Paese sera», 9 giu. 1968.
- PEDULLÀ, Walter, *Affoga tra le risate la lingua italiana*, in «Avanti!», 8 giu. 1968. Poi in *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973.
- QUARANTOTTO, Claudio, *Salto Mortale*, in «Roma», 13 giu. 1968.
- MAURO, Walter, *Il salto mortale di Malerba*, in «Momento Sera», 13 giu. 1968.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Ho visto il mio cadavere*, in «Vie Nuove», 20 giu. 1968.
- GRAMIGNA, Giuliano, *L'uomo bersagliato da un caos di voci*, in «Corriere d'Informazione», 29 giu. 1968.
- BALIGIONI, Geraldo, *Malerba*, in «La Nazione», 16 lug. 1968.
- CIBOTTO, Gian Antonio, *Salto mortale di Luigi Malerba*, in «Il Giornale d'Italia», 1 ago. 1968.
- BEVILACQUA, Alberto, *Vende pentole di rame il Don Chisciotte moderno*, in «Oggi», 1 ago. 1968.
- BARILLI, Renato, *La colpa è di Giuseppe*, in «Corriere della Sera», 1 ago. 1968, p. 11.
- MEI, Francesco, *L'inquietante umorismo di Luigi Malerba*, in «Il Popolo», 4 ago. 1968.
- CALLAHAM, Mary e Edward, *Books*, in «Sunday Herald Traveller», 11 ago. 1968.
- MILANO, Paolo, *Un bel salto mortale e una vita in gabbia*, in «L'Espresso», 25 ago. 1968.
- CALLAWAY, Leslie, *Imaginative Reader Should Enjoy Novel the Serpent by Luigi Malerba*, in «Sunday Advocate», 6 set. 1968.
- SLONIM, Marc, *Salto Mortale*, in «The New Times Book Review», 15 set. 1968.
- BALDACCI, Antonio, *Un salto mortale e una lezione di grande prudenza*, in «Epoca», 22 set. 1968.
- CORTI, Maria, *Luigi Malerba. Salto mortale*, in «Strumenti Critici», ott. 1968.
- GOLINO, Enzo, *Luigi Malerba: per una poetica del Salto mortale*, in «Mondo Operaio», nov. 1968.
- MORSE, Mitchell J., *Masters and Innocents*, in «The Hudson Review», Vol. 21, nr. 3, Fall 1968, pp. 522-540.



## 1969

- SEMRAU, Eberhard, *Luigi Malerba. Die Schlange*, in «Welt und Wort», n. 8, 1969.
- TROTTER, William, *Murder Born a Loft on Wings of Style. What is This Buzzing? Do You Hear It too? by Luigi Malerba*, in «Charlotte Observer», 10 mag. 1969.
- KIENLECHNER, Toni, *Auch in der Grosstadt gibt es Schlangen ein römischer Briefmarkenbändler balluziniert*, in «Die Zeit», n. 22, 30 mag. 1969.
- COLASANTI, Vania, *Salto mortale by Luigi Malerba*, in «Books Abroad», Vol. 43, nr. 2, Spring 1969, p. 244. (recensione)
- NIEDIECK, Gerda, *Ich habe gelogen. Die Schlange ein Roman von Luigi Malerba*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 2 ago. 1969.
- FORTI, Marco, *Narrativa italiana*, in «Il Bimestre», mag.-giu. 1969.
- NATOLI, Dario, *Millemosche con e senza cavallo*, in «L'Unità», 6 ago. 1969.
- GIACHI, Arianna, *Mit den Mitteln der Grotoske, Malerbas Roman Die Schlange*, in «Welt der Literatur», nr. 17, 14 ago. 1969.
- RINGGER, Kurt, *Luigi Malerba. Die Schlange*, «Osterreichischer Rundfunk», 16 ago. 1969.
- GRAMIGNA, Giuliano, *Medio Evo buffo con tre affamati*, in «Corriere d'Informazione», 30 ago. 1969.
- BLACKBURN, *Dazzling Exercises. What Is This Buzzing? Do You Hear It too? By Luigi Malerba*, in «The Washington Post Book World», 31 ago. 1969.
- FELTON, Keith, *What Is This Buzzing? Do You Hear It too? By Luigi Malerba*, in «Los Angeles Times», 10 set. 1969.
- CORDELLI, Franco, *Millemosche per due scrittori*, in «L'Opinione», 5/12 set. 1969.
- PEDULLÀ, Walter, *L'esilarante medioevo di Guerra e Malerba*, in «Avanti!», 21 set. 1969.
- JURT, Joseph, *Der Wahn der Einsamen, Die Schlange ein bedeutender Roman Luigi Malerbas*, in «Vaterland», 18 ott. 1969.
- LOERCHER, Diana, *How to Succeed at Obscurity. What Is This Buzzing? Do You Hear It too? By Luigi Malerba*, in «Christian Science Monitor», 30 ott. 1969.
- FALQUI, Enrico, *Millemosche per il mondo*, in «Il Tempo», 28 nov. 1969.
- CONNELLY, Diana, *Reality Is Nonsense*, in «Sunday Morning», 7 dic. 1969.
- VOLLENWEIDER, Alice, *Über Luigi Malerba*, in «Neue Zürcher Zeitung», 14 dic. 1969.

## 1970

- MEI, Francesco, *La favola del guerriero Millemosche*, in «Il Popolo», 9 gen. 1970, p. 3.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le rire à l'italienne*, in «L'Express», 11/17 mag. 1970.
- EVARON, Luc, *Une vertigineuse pirouette*, in «La Quinzaine Littéraire», 1/15 giu. 1970.
- BONURA, Giuseppe, *Narrativa del disinganno: romanzo non romanzo*, in «Vita e Pensiero», lug. 1970.
- GARRONE, Nicola, *Fuoco e fiamme di Millemosche*, in «Paese Sera», 30 ott. 1970, p. 36.
- JAUBERT, Jacques, *La morte à l'italienne*, in «Le Figaro», 30 nov. 1970.

DAVID, Michel, *Dans la tradition de l'humour italien*, in «Le Monde», 1 dic. 1970.

VIGORELLI, Giancarlo, *Malerba e la follia che viene dal Po*, in «Momento Sera», 3 dic. 1970.

VOLLENWEIDER, Alice, *Luigi Malerba: Prix Médicis étranger*, in «Neue Zürcher Zeitung», 24 dic. 1970.

## 1971

LEVANDER, Hans, *Lumphandlaren och sambället*, in «Dagens Nyheter», 3 mag. 1971.

PEDULLÀ, Walter, *Il mondo contadino visitato dall'assurdo*, in «Avanti!», 22 ago. 1971. Poi in «Calabria Oggi», 15 mar. 1971.

ABBATE, Michele, *La scoperta dell'alfabeto*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 8 set. 1971.

VOLLENWEIDER, Alice, *Ein experimenteller Krimi*, in «Luzerner Tageblatt», 18 dic. 1971.

IBARROLA, Alonso J. M., *Luigi Malerba: Salto Mortal*, in «Revista de Occidente», nr. 105, dic. 1971.

CAVALLINI, Giorgio, *L'Alfabeto di Malerba*, in «Studium», anno LXVII, nr. 11, 1971.

## 1972

VIEFHAUS, Marianne, *Obne Netz. Luigi Malerba: Salto Mortale*, in «Sonntags Journal», 20 feb. 1972.

FRÖHLICH, Hans Jürgen, *Umwelt in der Phiole, zu Luigi Malerbas Roman Salto mortale*, in «Stuttgarter Zeitung», 26 feb. 1972.

GERSTENLAUER, Wolfgang, *Stimme mit dem Zug fortgeschickt, Luigi Malerbas Roman Salto mortale*, in «Frankfurter Rundschau», 24 mar. 1972.

WAGNER, Rainer, *Wer erschoss, Giuseppe G.? Luigi Malerbas reaktionsschnelle Sprachsaltos*, in «Saarbrücker Zeitung», 9 giu. 1972.

RINGGER, Kurt, *Leichen sind eine Redensart... Malerbas zweiter Roman in deutscher Übersetzung*, in «Tages-Anzeiger», 7 ago. 1972.

BISINGER, Gerald, *Diesem Autor ging es mehr um Gegenwartsprobleme als um einen Krimi, Luigi Malerba: Salto Mortale*, in «Berliner Morgenpost», 15 set. 1972.

NIEDIECK, Gerda, *Das Messer danese, Luigi Malerbas Salto Mortale*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23 set. 1972.

## 1973

SALA, Alberico, *Tra Brancaleone e don Chisciotte*, in «Corriere della Sera», 28 gen. 1973, p. 12.

DEL GIUDICE, Daniele, *Il divertente romanzo di Malerba*, in «Paese Sera», 29 giu. 1973.

FALQUI, Enrico, *Il protagonista di Luigi Malerba*, in «Il Tempo», 29 giu. 1973.

LUNETTA, Mario, *Un protagonista fra due gambe*, in «Aut», 15/21 lug. 1973.

SICILIANO, Enzo, *Una vocazione narrativa: Fescenninico divertimento*, in «Il Mondo», 21 lug. 1973.

MILANO, Paolo, *I molti spari a salve del grande fallocrate*, in «L'Espresso», 22 lug. 1973.

- MARABINI, Claudio, *Il serpente di Malerba*, in «Il Resto del Carlino», 24 lug. 1973.
- MARIOTTI, Giovanni, *L'ultimo romanzo di Luigi Malerba: Il protagonista*, in «Tribuna Politica», 24 lug. 1973. Poi in «Il Lavoro», 18 lug. 1973.
- MARABINI, Claudio, *Lo scostumato protagonista*, in «Il Resto del Carlino», 27 lug. 1973. Poi in «La Nazione», 22 ago. 1973.
- VIGORELLI, Giancarlo, *Protagonista senza coscienza*, in «Il Lombardo», 28 lug. 1973.
- LA TORRE, Armando, *Malerba, il sesso forte*, in «L'Unità», 23 ago. 1973.
- BONURA, Giuseppe, *Il borghese insopportabile*, in «Sette Giorni», 26 ago. 1973.
- ARBASINO, Alberto, *Le buone letture*, in «Corriere della Sera», 26 ago. 1973.
- MONDO, Lorenzo, *Il romanzo osceno di Malerba*, in «La Stampa», 31 ago. 1973.
- PAOLINI, Alcide, *Il protagonista*, in «Corriere della Sera», 9 set. 1973, p. 13.
- GUGLIELMI, Angelo, *Luigi Malerba, Il protagonista*, in «Il Verri», ott. 1973.
- TAGLIAFERRO, Franco, *Luigi Malerba: Il protagonista*, in «Nuova Antologia», ott. 1973.
- BIANCUCCI, Piero, *Malerba esorcizza i 'tabu' sessuali*, in «Gazzetta del Popolo», 7 nov. 1973.
- VIRDIA, Ferdinando, *Fa le spese una certa Roma*, in «La Fiera Letteraria», 1973.

#### 1974

- LARSSON, Marta, *När pövr blir poetisk*, in «Svenska Dagebladet», 25 mar. 1974.
- KIBLER, Louis, *Il protagonista by Luigi Malerba*, in «Books Abroad», Vol. 48, nr. 4, Fall 1974, p. 756. (recensione)
- PEDULLÀ, Walter, *L'irraggiungibile meta del Protagonista di Malerba*, in «Avanti!», 1 dic. 1974.
- MILANO, Paolo, *L'impero delle teste mozze*, in «L'Espresso», 15 dic. 1974.
- PORZIO, Domenico, *Il protagonista di Luigi Malerba*, in «Panorama», 26 dic. 1974.
- ID., *Le rose imperiali di Luigi Malerba*, in «Panorama», 26 dic. 1974.
- GUGLIELMO, Emanuel, *Crudele legge delle rose imperiali*, in «Corriere della Sera», 29 dic. 1974, p. 7.
- PETRONI, Paolo, *Il prurito della mannaia*, in «Aut», 29 dic. 1974.
- FRATINI, Gaio, *La mosca di Malerba*, in «La Voce Repubblicana», 31 dic. 1974.
- VALLORA, Marco, *Il comico del corpo e della scrittura in Malerba*, in «Periodo Ipotetico», n. 8-9, dic. 1974.
- KIN, Cecilia, *Un pericolo transitorio?*, in «Literaturnoe Obozrenie», nr. 4, 1974.

#### 1975

- SICILIANO, Enzo, *Le rose imperiali. Parabole sul potere*, in «Il Mondo», 16 gen. 1975. (recensione)
- MEI, Francesco, *Il sopruso dei mandarini*, in «Il Popolo», 8 gen. 1975.
- BIANCUCCI, Piero, *Cronache (apocrife) dalla Cina*, in «Gazzetta del Popolo», 15 gen. 1975.

- GRAMIGNA, Giuliano, *Una Cina mitologica*, in «Il Giorno», 15 gen. 1975.
- PAMPALONI, Geno, *Le rose dell'Imperatore*, in «Il Giornale», 19 gen. 1975. (recensione)
- MONDO, Lorenzo, *Divertimenti cinesi e altri*, in «La Stampa», 31 gen. 1975.
- ALMANZI, Guido, *Il romanzo carnalista*, in «Paragone», feb. 1975.
- BONURA, Giuseppe, *Graffianti apologhi sul potere*, in «L'Avvenire», 6 feb. 1975.
- VIRDIA, Ferdinando, *L'assurdo della vita umana*, in «La Fiera Letteraria», 9 feb. 1975.
- FERNANDEZ, Dominique, *La phallosdysée de Luigi Malerba*, in «L'Express», 5-11 mag. 1975.
- FORTI, Marco, *Un Malerba «cinese»*, in «Nuovi argomenti», nr. 45/46, mag.-ago. 1975.
- LEONZIO, Ugo, *Il mondo negromantico di Malerba*, in «Sipario», ott.-nov. 1975.
- ALMANZI, Guido, *Il protagonista di Luigi Malerba*, in «Paragone», 1975, pp. 117-123.

#### 1976

- BROUWER VAN VELTHOVEN, Olga M., *Luigi Malerba en de Nieuwe Roman in Italie*, in «Levende Talen», n. 308, ott. 1974. Poi in «Criticism in Translation », nr. 1, Spring 1976.
- KIN, Cecilia, *Sul romanzo Salto mortale*, «Inostrannaja Literatura», nr. 5, mag. 1976.
- KON, Igor S., *Lo strano mondo di Luigi Malerba ossia la fenomenologia della crudeltà*, in «Inostrannaja Literatura», nr. 7, lug. 1976.

#### 1977

- SCHNEIDER, Marilyn, *Conoscere è mangiare: una lettura del Serpente di Malerba*, in «Italianistica», VI, nr. 1, gen.-apr. 1977, pp. 186-91.
- SANDA, Sora, *Sul comico linguistico – A proposito di Luigi Malerba (con esemplificazioni da Salto mortale)*, in «Altri Termini», nr. 12-13, feb. 1977.

#### 1978

- PALLI BARONI, Gabriella, *Malerba tra invenzione e testimonianza*, in «Nuovi Argomenti», nr. 58, apr.-giu. 1978.
- ORENGO, Nico, *Malerba nel Medioevo*, in «Tuttolibri - La Stampa», 13 mag. 1978, p. 26.
- PEDULLÀ, Walter, *Una farsa medioevale per rappresentare il mondo attuale*, in «Avanti!», 20 mag. 1978, p. 34.
- MONDO, Lorenzo, *Il feudo degli straccioni*, in «La Stampa», 2 giu. 1978, p. 32. (recensione)
- MENEGHELLI, Luigi, *Il pataffio*, in «Il Giornale di Vicenza», 8 giu. 1978, p. 27. (recensione)
- MONTI, Antonio, *Nostro medioevo quotidiano*, in «Corriere della Sera», 20 giu. 1978, 3.
- GRAMIGNA, Giuliano, *Epica comica di Malerba*, in «Il Giorno», 18 lug. 1978.
- CACCIÒ, Luciano, *Dall'altra faccia della luna*, in «L'Unità», 1 nov. 1978, p. 28.

## 1979

GRAMIGNA, Giuliano, *Il mondo preso alla lettera*, in «Corriere della Sera», 27 nov. 1979, p. 3.

SCHNEIDER, Marilyn, *Il Pataffio, or How to Feed on Laughter*, «Contemporary Literature», Vol. 20, nr. 4, Fall 1979, pp. 471-483.

## 1980

ALMANZI, Guido, *Malerba and the Art of Story-Telling*, in «Quaderni d'Italianistica», Vol. 1, 1980, pp.157-170.

PICLARDI, R. D., *Dopo il pescecane by Luigi Malerba*, in «World Literature Today», Vol. 54, nr. 4, Fall 1980, p. 614. (recensione)

## 1981

ALMANZI, Guido, *Malerba*, in «Alfabeta», nr. 26-27, lug.-ago. 1981.

PORTA, Antonio, *Raccontare, nominare*, in «Alfabeta», nr. 28, sett. 1981.

## 1982

ROSS, Cecilia, *Diario di un sognatore by Luigi Malerba*, in «World Literature Today», Vol. 56, nr. 4, Fall 1982, p. 668. (recensione)

## 1984

BROUWER, Olga Maria, *L'avanguardia narrativa: i racconti di Luigi Malerba*, in «Testo», nr. 6/7, gen.-giu. 1984.

KEZICH, Tullio, *Il dolore di vivere e la gioia del melo*, in «Repubblica», 18 ago. 1984, p. 15.

SCHNEIDER, Marilyn, *To Know Is to Eat: a Reading of Il Serpente*, in «Yale Italian Studies», Vol. 2, nr. 1, 1978, pp. 71-84.

## 1985

DEBENEDETTI, Antonio, «*Scrivo un monologo esteriore*», in «Corriere della Sera», 10 lug. 1979.

WEST, Rebecca, *The Poetics of Plenitude: Malerba's Diario di un sognatore*, in «Italica», vol. 62, nr. 3, Fall 1985, pp. 201-213.

## 1986

BONARA, Giuseppe, *Ho imparato dalla Bibbia*, in «L'Avvenire», 1 set. 1999. Poi in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 184-186.

MAURI, Paolo, *Il falso Demetrio*, in «La Repubblica», 19 dic. 1986, p. 30. (recensione)

LORENZINI, Niva, LUPERINI, Romano, *Commento a Due schiaffi di Malerba*, in «L'ombra d'Argo», nr. 7-8, 1986.

## 1987

ALMANSI, Guido, *Gli scorpioni suicidi*, in «La Repubblica», 18 gen. 1987, p. 26.

PLACIDO, Beniamino, *Periscopio puntato sulla ruga del dollaro*, in «La Repubblica», 22 mar. 1987, p. 27. (recensione)

CORTI, Maria, LEONETTI, Francesco, PORTA, Antonio, SPINELLA, Mario, *A più voci: Malerba*, in «Alfabetà», nr. 95, apr. 1987.

## 1988

SIGNORELLI-PAPPAS, Rita, *Il pianeta azzurro by Luigi Malerba*, in «World Literature Today», Vol. 62, nr. 1, Winter 1988, pp. 110-111. (recensione)

CORTI, Maria, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, in «Autografo», nr. 13, 1988. Poi nella prefazione al *Serpente*, Milano, Mondadori, 1989.

## 1989

TURNATURI, Gabriella, *Il poeta del paradosso*, in «L'Unione Sarda», 25 gen. 1989.

COLOMBO, Furio, *Testa d'argento*, in «Nuovi Argomenti», gen.-mar. 1989, pp. 129-131. (recensione)

SEBREGONDI, Maria, *Un'aerea capriola. Luigi Malerba*, in «Leggere», nr. 11, mag. 1989.

LUPERINI, Romano, *Su "Testa d'argento" di Malerba*, in «L'illuminista», lug.-ago. 1989. (recensione)

MUZZIOLI, Francesco, *Luigi Malerba. Ritratti di scrittori contemporanei*, in «Belfago», nr. 5, 30 sett. 1989, pp. 521-536.

## 1990

S. A., *Intervista*, in «L'Espresso», 19 feb. 1990, pp. 141-144.

## 1991

MAURI, Paolo, *Ultimo domicilio conosciuto, Bisanzio*, in «La Repubblica», 6 gen. 1990, p. 14.

MARCOALDI, Franco, *Thriller a Bisanzio*, in «La Repubblica», 10 mar. 1990, p. 15. (recensione)

LICASTRO, Emanuele, CAPOZZI, Rocco, *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, in «Rivista di Studi Italiani», Vol. 9, nr. 1, giu. 1991, pp. 113-116. Poi Lecce, Manni, 1991.

MONGA, Luigi, *Il fuoco greco by Luigi Malerba*, in «World Literature Today», Vol. 65, nr. 1, Winter 1991, p. 96. (recensione)

WEST, Rebecca, *Before, Beneath, and Around the Text: The Genesis and Construction of Some Postmodern Prose Fiction*, in «Annali d'Italianistica», nr. 9, 1991.

## 1992

GIULIANI, Alfredo, *La trappola mortale*, in «La Repubblica», 4 mar. 1990, p. 30.

MAURI, Paolo, *Le pietre di Malerba*, in «La Repubblica», 6 mar. 1992, p. 34. (recensione)

STEFANELLI, Elisabetta, *Un romanzo ispirato da un quadro il quale assomiglia a un altro romanzo*, in «Trieste Oggi», 10 mar. 1992, p. 7.

ALMANZI, Guido, *Nel prossimo millennio trionfa il caos*, in «La Repubblica», 14 apr. 1992, p. 34.

BRUNO, Elio, *Luigi Malerba. Le pietre volanti*, in «Il Settimanale», 28 apr. 1992, p. 68.

AGOSTINI, Lina, *Incontri con gli scrittori italiani d'oggi. Luigi Malerba: il primo giudice è mia moglie*, in «TV Radiocorriere», 5 mag. 1992, pp. 33-37.

GOLINO, Enzo, *Edipo-Malerba non arriva al cuore della sfinge*, in «Millelibri», mag. 1992, pp. 34-35.

PUCCI, Piero, *Longa ovidiana manus*, in «Belfagor», nr. 4, lug. 1992, pp. 482-490.

GEERTS, Walter, *Il poliziesco epistemico. Un filone narrativo dell'ultimo ventennio: Calvino, Malerba, Pontiggia, Tabucchi*, in «Narrativa 2», 1992, pp. 95-103.

### 1993

FARNETTI, Monica, *Sogni di locazione: Malerba, Romano, Morante*, in «Stazione di posta», nr. 51-52, gen.-apr. 1993.

CRANE, Rufus S., *Le pietre volanti by Luigi Malerba*, in «World Literature Today», Vol. 67, nr. 2, Spring 1993, p. 353. (recensione)

WAGENBACH, Klaus, *Grandi romanzi, scarso successo*, in «La Repubblica», 22 mag. 1993, p. 38.

BIGNARDI, Irene, *Ma sedurre la figlia aiuta a sentirsi giovani?*, in «La Repubblica», 8 set. 1993, p. 28.

S.A., *Amore paterno senza tabù*, in «La Repubblica», 8 set. 1993, p. 30

KOELB, Clayton, *Nietzsche, Malerba, and Aesthetics of Superficiality*, in «boundary2», vol. 12, nr. 1, Fall 1993, pp. 117-132.

ROSCIONI, Gian Carlo, *Malerba mandarino*, in «La Repubblica», 10 nov. 1993, p. 34.

### 1994

CIRILLO, Silvana, *Domande, giri a vuoto e ritorni: Salto Mortale di Luigi Malerba*, in «Gruppo "Laboratorio"», Manduria, Bari e Roma, Lacaita, 1994, pp. 45-58.

ERBANI, Francesco, *La strage del linguaggio*, in «La Repubblica», 29 giu. 1994, p. 35.

### 1995

MAURI, Paolo, *Malerba tra le prostitute*, in «La Repubblica», 27 gen. 1995, p. 34. (recensione)

S.A., *Carnevale, è tempo di maschere*, in «La Repubblica», 17 feb. 1995, p. 30. (recensione)

GRAMIGNA, Giuliano, *Il diavolo e i cardinali*, in «Corriere della Sera», 21 mar. 1995, p. 31.

### 1996

ACCARDO, Giovanni, *Le avventure della fantasia. I libri per bambini e ragazzi di Luigi Malerba*, in «Studi Novecenteschi», XXIII, nr. 52, dic. 1996.

## 1997

- ASPESI, Natalia, *Attenti alle trame della furba Penelope*, in «La Repubblica», 20 mar. 1997, p. 36.
- MAURI, Paolo, *L'Odissea di Luigi Malerba*, in «La Repubblica», 20 mag. 1997, p. 36. (recensione)
- GRAMIGNA, Giuliano, *Ulisse racconta i vizi di Penelope*, in «Corriere della Sera», 21 mag. 1997, p. 33.
- GUARDIANI, Francesco, *Itaca per sempre*, in «Rivista di studi italiani», XV, vol. 1, giu. 1997, pp. 288-291.
- ACCARDO, Giovanni, *I sogni di Luigi Malerba*, in «Il Cristallo», XXXIX, nr. 2, ago. 1997.
- GARRONE, Nico, *Un obiettore alle crociate*, in «La Repubblica», 3 ago. 1997, p. 34.
- COLASANTI, Vania, *Malerba, elogio della campagna*, in «La Repubblica», 25 ago. 1997, p. 5.
- OBERT, Judith, *Luigi Malerba, il viaggiatore sedentario*, in «Italies», nr. 1, 1997, <http://italies.revues.org/3432>. (articolo su rivista on-line)
- KOCH, K. G., *Die Tränen fließen wie Bäche ins Meer. Luigi Malerba läßt wieder Odysseus und Penelope erzählen*, in «Berliner Zeitung», 14 ott. 1997 (recensione).
- CAPOZZI, Rocco, *Luigi Malerba: Itaca per sempre*, «Rivista di Studi Italiani», XV, vol. 2, 1997, pp. 216-222.
- KERN, Margherita, *Storia vs. fiction: un appuntamento mancato: Le maschere di Luigi Malerba*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», vol. 10, 1997, pp. 129-143.

## 1998

- MAURI, Paolo, *Le avventure impossibili di Luigi Malerba*, in «La Repubblica», 3 gen. 1998, p. 38.
- LILLI, Laura, *Penelope parla di Ulisse*, in «La Repubblica», 20 lug. 1998, p. 26.
- ACCARDO, Giuseppe, *Il realismo visionario di Luigi Malerba*, in «Tempo Presente», nr. 21, lug. 1998.

## 1999

- ROSSINI, Antonio, *Il fuoco greco: la via di Luigi Malerba al romanzo storico postmoderno*, in «Rivista di Studi Italiani», Vol. 17, nr. 1, giu. 1999, pp. 328-347.
- DURANTE, Francesco, *L'arcivernice*, in «La Repubblica delle Donne», 21 set. 1999, p. 106.
- BELPOLITI, Marco, «Malerba, il giallo al limite dell'oro», in *Alias*, supplemento di «Il Manifesto», 25 set. 1999, p. 22.
- GRAMIGNA, Giuliano, *La vita segreta di uno scrittore*, in «Corriere della Sera», 14 ott. 1999, p. 35.
- GUGLIELMI, Angelo, *Nel teatro di Malerba va in scena l'inutilità dei gesti*, in «Tuttolibri - La Stampa», 16 ott. 1999, p. 3.
- GALETTO, Giulio, *Uno straordinario indagatore delle superfici*, in «L'Arena», 5 nov. 1999, p. 7.
- DELL'AQUILA, Michele, *Sull'ombra con una mano di vernice*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 nov. 1999, p. 20.



AMOROSO, Giuseppe, *Oltre l'intrigo, il brivido kafkiano*, «Il Tempo», 21 nov. 1999, p. 15.

ATTOLINI, Vito, *Le crociate al cinema*, in «Quaderni medievali», nr. 47, 1999, pp. 126-148.

COCOZZELLA, Peter, *Itaca per sempre by Luigi Malerba*, in «World Literature Today», Vol. 73, nr. 1, Winter 1999, pp. 127-128. (recensione)

## 2000

ACCARDO, Giovanni, *La letteratura come irrisione. Le forme del comico nell'opera di Luigi Malerba*, in «Forum Italicum», vol. 34, n.1, Spring 2000.

CORTELLESSA, Andrea, *Ancora un salto mortale. Notarelle sulla Superficie di Eliane*, in «L'illuminista», nr. 1, 2000. (recensione)

CAPOZZI, Rocco, *Incontro con Luigi Malerba*, «Rivista di Studi Italiani», Vol. 18, nr. 1, 2000, pp. 145-155.

RASY, Elisabetta, *Malerba 1299, il Medioevo dei Lumi*, in «Corriere della Sera», 17 ago. 2000, p. 29.

## 2001

FLORINDI, Pico, *Volevo addirittura diventare cinese*, in «La Repubblica», 10 ago. 2001, p. 35.

ARBASINO, Alberto, *Le ragazze che vanno in Paradiso*, in «La Repubblica», 3 nov. 2001, p. 36.

## 2002

GALIMBERTI, Umberto, *I miei sogni senza Freud*, in «La Repubblica», 19 feb. 2002, p. 43. (recensione)

MANCUSO, Mariarosa, *Malerba: «La paura arriva sempre a pagina 17»*, in «Corriere della Sera», 28 mag. 2002, p. 37.

MONDO, Lorenzo, *Malerba attraversa l'Andalusia con un pugnale tra le costole*, in «Tuttolibri - La Stampa», 8 giu. 2002, p. 3. (recensione)

MINORE, Renato, *Malerba, da Granada arriva l'avventura*, in «Il Messaggero», 25 giu. 2002, p. 19. (recensione)

MAURI, Paolo, *Surrealista come l'orologio di Dalì*, in «La Repubblica», 30 giu. 2002, p. 32. (recensione)

CASERZA, Guido, *Storia del grande sortilegio*, «La Sicilia», 29 lug. 2002, p. 18.

PAGANO, Tullio, *A world of Ruins: The Allegorical Vision in Fabrizio Clerici, Vincenzo Consolo, and Luigi Malerba*, in «Italia», Vol. 79, nr. 2, Summer 2002, pp. 204-223.

GLYNN, Ruth, *Fiction as Imprisonment in Luigi Malerba's Il fuoco greco*, in «The Modern Language Review», Vol. 97, nr. 1, 2002, pp. 72-82.

MAREK, Heidi, *Fact and Fiction: the Problem of Autobiographical Writing in Lejeune and Malerba*, «Studi d'italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa», nr. 2, 2002, pp. 51-65.

## 2003

CASSARÀ, Francesca, *Itaca per sempre: una riscrittura postmoderna del mito di Ulisse*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XI, nr. 22, Firenze, 2003, pp. 73-90.

DONNARUMMA, Raffaele, *Dialogismo come realismo: Il serpente di Malerba*, in «Italianistica», XXXII, nr. 1, 2003, p. 29-35.

SCARPONI, Alberto, *La letteratura come progetto. Intervista a Luigi Malerba*, in «Lettera Internazionale», nr. 75, 2003.

## 2004

ID., *Il pericoloso Malerba*, in «La Repubblica», 10 lug. 2004, p. 48. (recensione)

MAURI, Paolo, *Prima della Dolce vita*, in «La Repubblica», 11 dic. 2004, p. 36.

CAPOZZI, Rocco, *Luigi Malerba. Fantasmî romani: 'A volte la finzione domina la realtà'*, «Rivista di Studi Italiani», vol. 2, nr. 2, 2004, pp. 228-233.

## 2005

DI STEFANO, Paolo, *Malerba: Sciascia fece della mafia un mito*, in «Corriere della Sera», 31 mag. 2005, p. 35.

OBERT, Judith, *Le pietre volanti di Luigi Malerba: le basard jette-t-il les dés?*, in «Italies», nr. 9, 2005, pp. 305-326.

## 2006

PARRELLA, Valeria, *La coppia è perfetta*, in «Grazia», 19 set. 2006, p. 186. (recensione)

MONDO, Lorenzo, *Disincanto e gelosia per i coniugi di Malerba*, in «La Stampa», 23 set. 2006, p. 4. (recensione)

MARCHETTI, Giuseppe, *Il male necessario. Luigi Malerba, viaggio nell'ambiguità dei sentimenti*, in «Gazzetta di Parma», 29 sett. 2006, p. 39. (recensione)

MAURI, Paolo, *C'è un fantasma dentro il letto*, in «La Repubblica», 3 ott. 2006, p. 55. (recensione)

AMOROSO, Giuseppe, *Speculare gioco di notizie e desiderio di confessione*, in «Gazzetta del Sud», 11 ott. 2006, p. 17. (recensione)

OTTAVIANI, Fabrizio, *Malerba, il fascino perverso degli spettri borghesi*, «Il Giornale», 12 ott. 2006, p. 34. (recensione)

PACCAGNINI, Ermanno, *Un romanzo sulla vergogna*, in «Corriere della Sera», 16 ott. 2006, p. 7. (recensione)

GUGLIELMI, Angelo, *I borghesi son tutti fantasmi*, in «L'Unità», 24 ott. 2006, p. 24. (recensione)

S.A., *Manutenzione di un matrimonio*, in «La Repubblica», 27 nov. 2006, p. 8. (recensione)

GLYNN, Ruth, *Self and the City: A Psychoanalytical Reading of Luigi Malerba's Il serpente*, in «Italica», Vol. 83, nr. 3/4, Fall-Winter 2006, pp. 609-628.

MUZZIOLI, Francesco, *Fantasmî romani*, in «L'illuminista», ott.-nov. 2006, pp. 54-55. (recensione)

## 2007

BARTOLINI, Simonetta, *Malerba ci racconta i "fantasmî" di Roma ostaggio del cemento*, in «Liberò», 21 gen. 2007, p. 50.

ANIA, Gillian, BUTCHER, John, *Inchiesta sulla narrativa italiana degli anni sessanta e settanta. Quattro domande per Arbasino, Bonura, Bruck, Camon, Debenedetti, Duranti, La Capria, Malerba, Maraini, Rigoni Stern, Sanguineti, Sanvitale, Sgorlon*, in «Contemporanea», nr. 5, 2007, pp. 189-99.

## 2008

DI STEFANO, Paolo, *Malerba, le follie del linguaggio*, in «Corriere della Sera», 9 mag. 2008, p. 55.

ALBARELLA, Paola, *Lo scopritore di alfabeti. Luigi Malerba (1927-2008)*, in «Italienisch», nr. 2, 2008, pp. 188-189.

GUGLIELMI, Angelo, *La severità dello scienziato e la fatuità del clown*, in «Il Caffè Illustrato», VIII, nr. 43, 2008.

MARCHETTI, Giuseppe, *I fatti e le maschere*, in «Paragone», nr. 78-80, 2008, pp. 165-175.

MAURI, Paolo, *Geografia e storia di Luigi Malerba*, in «Il Caffè Illustrato», VIII, nr. 43, 2008.

MESIRCA, Margherita, *Lo sguardo di Penelope: anamorfoosi del mito in Itaca per sempre*, «Quaderni del '900», nr. 8, 2008, pp. 135-142.

OTT, Christine, WANKE, Kathrin, *Unessbarkeit der Welt: Luigi Malerbas kannibalischer Roman Il serpente*, in «Italienisch», nr. 2, 2008, pp. 46-64.

RUDMANN, Irene, *Le ambiguità strutturali del Serpente di Luigi Malerba*, «Strumenti critici», XXIII, nr. 1, 2008, pp. 133-145.

## 2009

CORTELLESSA, Andrea, *Luigi Malerba. Parole al vento*, in «Tuttolibri - La Stampa», 17 gen. 2009.

SCARPONI, Alberto, *Malerba ovvero essere scrittori a Roma*, in «energheia.org», 17 mag. 2009, <http://www.energheia.org/malerba-ovvero-essere-scrittore-a-roma.html> (associazione culturale)

CHIAFELE, Anna, *Le pietre volanti (1992), La superficie di Eliane (1999), Il circolo di Granada (2002): il romanzo giallo e la sua parodia nell'opera di Luigi Malerba*, in «L'immaginazione», lug.-ago. 2009, pp. 4-6.

FALKOFF, Rebecca Ruth, *Francobolli ingialliti. Il delitto del collezionismo*, in «L'immaginazione», 248, lug.-ago. 2009, pp. 9-11.

MAURI, Paolo, *Da Don Chisciotte a Musil, il suo diario delle delusioni*, 7 ott. 2009, p. 61. (recensione)

ECO, Umberto, *La geniale arte della menzogna*, in «La Repubblica», 8 ott. 2009, p. 60. (articolo)

CHIAFELE, Anna, *Fantasmî romani e decostruzione urbanistica: due romanzi o uno solo?*, in «Italice», nr. 86.4, 2009, pp. 688-705.

## 2010

ACCARDO, Giovanni, *La letteratura come irrisione. Le forme del comico nell'opera di Luigi Malerba*, in «Forum Italicum», XXXIV, n. 1, 2000, pp. 105-120 e in «Fillide», nr. 1, set. 2010, <http://www.fillide.it/archivio-articoli/19-giovanni-accardo-la-letteratura-come-irrisione-le-forme-del-comico-nellopera-di-luigi-malerba.html>. (rivista letteraria on-line)

RONCHINI, Giovanni, *L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», nr. 2, dic. 2010, pp. 167-183, <http://www.parolerubate.unipr.it>. (rivista semestrale on-line)

PIKE FIORINDI, Lisa, *Penelope Speaks: Luigi Malerba and Silvana La Spina Re-Vision the Odyssey*, in «Forum Italicum», nr. 2, 2010, pp. 485-490.

WEST, Rebecca, *Death and Disremembering in Antonioni's Blow-Up and Malerba's Salto mortale*, in «Italice», nr. 87, 2010, pp. 391-407.

## 2011

RONCHINI, Giovanni, *Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», nr. 3, giu. 2011, pp. 159-168, <http://www.parolerubate.unipr.it>. (rivista semestrale on-line)

INZERILLO, Giovanni, *"Il serpente" di Luigi Malerba: una ipotesi surrealista*, in «Retroguardia 2.0. Quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso e Giuseppe Panella», 30 sett. 2011, <http://retroguardia2.wordpress.com>. (rivista letteraria on-line)

RIGHI, Andrea, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, in «California Italian Studies», 2, Colorado College, 2011, <http://escholarship.org/uc/item/9vq9p20p>.

## 2012

GIORGERINI, Marco, *Critica libera: sul lessico del Pataffio di Luigi Malerba*, in «Critica Letteraria», 11 ago. 2012.

HEYER-CAPUT, Margherita, *The Paradoxical Circularity of Luigi Malerba's Narrative: Ti saluto filosofia and Fantasmî romani*, in «Italian Culture», XXX, nr. 2, sett. 2012.

LUDMANN, Àgnes, *Il «Salto mortale» di Luigi Malerba come precursore dello stile emiliano*, in «Italogramma», vol. 4, 2012, pp. 89-107.

EAD., *Luigi Malerba: «Dopo il pesceccane». LA figura del narrator inaffidabile nelle novella di Malerba*, in «Nuova Corvina», nr. 12, 2012, pp. 15-21.

## 2013

ARAGONA, Raffaele, *Se mi dimentichio lo Struga: i neologismi di Malerba*, in «Il Mattino», 1 ott. 2013, p. 15.

MAURI, Paolo, *Il senso di Malerba per il paradosso*, in «La Repubblica», 26 apr. 2013, p. 45.

- MINORE, Renato, *Malerba, giocoliere della parola*, in «Il Messaggero», 1 dic. 2013, p. 22.
- PETRIGNANI, Sandra, *L'orecchio di Joyce*, in «succedeoggi.it», 3 dic. 2013, <http://succedeoggi.it/2013/12/lorecchio-joyce/>. (rivista culturale on-line)
- SEBASTE, Beppe, *Le parole «invisibili»*, in «L'Unità», 11 dic. 2013, p. 21. (recensione)
- ALESSI, Serena, *La figura di Penelope in Itaca per sempre di Luigi Malerba*, in «The on-line Postgraduate Journal of the College of Arts. Celtic Studies and Social Sciences», Royal Holloway, University of London, AIGNE, 2013, pp. 1-9.

## 2014

- PETRIGNANI, Sandra, *Il viaggio a zig zag di Luigi Malerba*, in «L'Unità», 11 mag. 2014, p. 19.
- BELPOLITI, Marco, *Le galline pensose di Malerba sono sagge come maestri zen*, in «Tuttolibri - La Stampa», 17 mag. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1665>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- NORI, Paolo, *Se le galline fanno filosofia tra nonsense e scenette zen*, in «Liberò», 5 giu. 2014, p. 31. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1668>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- MAURI, Paolo, *Le storie filosofiche delle galline di Malerba*, in «Il Venerdì di Repubblica», 6 giu. 2014, p. 104. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1672>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- MORELLI, Paolo, *Il pensiero de-furbizzato di Malerba*, in «alfabeta2», 13 giu. 2014, <https://www.alfabeta2.it/2014/06/13/pensiero-de-furbizzato-malerba/> (rivista letteraria on-line) e anche <https://www.quodlibet.it/recensione/1673>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- MASSARENTI, Armando, *Luigi Malerba e il pensiero gallinaceo*, in «Il Sole 24 Ore», 6 lug. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1692>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- MINORE, Renato, *Tornano "Le galline pensierose" di Luigi Malerba*, in «Il Messaggero.it», 10 lug. 2014 [http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/libri/mondadori\\_malerba\\_galline\\_pensierose-492931.html](http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/libri/mondadori_malerba_galline_pensierose-492931.html). (quotidiano versione on-line)
- CIRIELLO, Marco, *Herzog*, in «Il Mattino», 11 lug. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1694>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- DI PAOLO, Paolo, *Malerba: ironia, gioco e poesia*, in «Il Venerdì di Repubblica», 11 lug. 2014, p. 93.
- RANDALL, Frederika, *Le galline pensierose*, in «Internazionale», 4 ago. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1711>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- BODI, Gianluigi, *Le galline pensierose - Luigi Malerba*, in «Senzaudio», 18 ago. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1706>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- ARAGONA, Raffaele, *I pensieri della gallina raccolti da Malerba*, in «Il Mattino», 23 set. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1728>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)
- MAURI, Paolo, *Un consiglio? Meglio le formiche della televisione*, in «La Repubblica», 7 dic. 2014, p. 50, <https://www.quodlibet.it/recensione/1795>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MUGNAINI, Ivano, *Guardare le formiche*, in «DEDALUS: corsi, testi e contesti di volo letterario», 10 dic. 2014, <https://ivanomugnainidedalus.wordpress.com/tag/umberto-eco/>. (blog letterario) e anche <https://www.quodlibet.it/recensione/1799>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

IADICICCO, Alessandra, *Nel museo dove non si fuma voglio esibire una pipa*, in «Tuttolibri - La Stampa», 13 dic. 2014, <https://www.quodlibet.it/recensione/1795>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MARANGONI, Eleonora, *Libri per Natale*, in «pagina99», 13 dic. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1792>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

BELPOLITI, Marco, *Ridi funambolo*, in «L'Espresso», nr. 52, 30 dic. 2014 e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/1812>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

ZOBOLI, Giovanna, *Quando una gallina ha mal di denti*, in «Doppiozero», 30 dic. 2014. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1807>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

## 2015

BERARDINELLI, Alfonso, *Niente è così utile come gli inutili consigli dell'inessenziale Malerba*, in «Il foglio», 28 gen. 2015. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1824>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

RAPINO, Kristine Maria, *Un consiglio inutile: non mangiate l'albero di Natale*, in «Italia magazine online», 23 gen. 2015 e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/1852>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

GAMBACORTA, Simone, *La realtà di nitroglicerina del singor Bonardi*, in «La Città», 7 feb. 2015, p. 15.

CASERZA, Guido, *Gli inediti. L'ultimo Malerba tra paradossi e consigli inutili*, in «Il Mattino», 15 feb. 2015. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1870>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

GAMBACORTA, Simone, *Trasformare i chiodi in funghi (con i treni)*, in «La Città», 22 feb. 2015. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1871>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

DONALISIO, Fabio, *Il libro del mese: Luigi Malerba*, in «Blow Up», 2 mar. 2015. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1882>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MUZZIOLI, Francesco, *Consigli inutili*, in «L'immaginazione», 1 mag. 2015, pp. 61-62. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/1922>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

CUCCARONI, Valerio, *Luigi Malerba, "Consigli inutili"*, in «ARGO», 15 giu. 2015, <http://www.argonline.it/luigi-malerba-consigli-inutili-quodlibet-2014-recensione-di-valerio-cuccaroni/> (rivista letteraria on-line) e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/1997>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

CIRIELLO, Marco, *Il pataffio*, in «Il Mattino», 27 nov. 2015. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/2132>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

BIFERALI, Giorgio, *Ridotti a sarsicce de porco. Torna Il pataffio di Malerba*, in «alfabeta2», 30 nov. 2015, <https://www.alfabeta2.it/2015/11/30/ridotti-a-sarsicce-de-porco-torna-il-pataffio-di-malerba/> (rivista on-line) e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2077>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MARINO, Massimo, *Scrittori consigliano scrittori*, in «Corriere di Bologna», 24 dic. 2015. Ora su <https://www.quodlibet.it/recensione/2150>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MUZZIOLI, Francesco, *Luci e ombre: La Roma del Novecento*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», n. 59, anno 20, 2015, pp. 90-97.

HEYER-CAPUT, Margherita, *Tra brevitás e levitas. La profondità alla superficie dell'ultimo Malerba*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», n. 59, anno 20, 2015, pp. 34-47.

## 2016

GENNARINI, Vittorio, *Con Il pataffio torna il Malerba piú attuale*, in «Liberò», 2 gen. 2016. Ora anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2173>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

TIRELLA, Luigi, *Le galline pensierose*, in «SoloLibri.net», 5 gen. 2016, <http://www.sololibri.net/Le-galline-pensierose-di-Luigi.html> (rivista letteraria on-line) e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2102>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MARCHETTI, Giuseppe, *Medioevo buffo e gioioso, torna Il pataffio di Luigi Malerba*, in «Gazzetta di Parma», 21 gen. 2016. Ora anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2171>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

LA PORTA, Filippo, *Malerba pop e il vernacolo*, in «Il Messaggero», 31 gen. 2016, p. 22 e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2172>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MAURI, Paolo, «Calvino, Eco e le galline». *Alla Sapienza di Roma l'archivio di Luigi Malerba*, in «La Repubblica», 12 lug. 2016.

MARCHETTI, Giuseppe, *Malerba, l'ora del Meridiano*, in «Gazzetta di Parma», 6 ott. 2016, p. 33.

MINORE, Renato, *Malerba e Roma città fuori fuoco*, in «Il Messaggero», 24 ott. 2016, p. 20, <http://www.pressreader.com/italy/il-messaggero/20161024/281930247519651>. (quotidiano versione on-line)

MAURI, Paolo, *Nel medioevo di Luigi Malerba, una farsa triviale*, in «Il venerdì di Repubblica», 20 nov. 2015, p. 104 e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2072>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

DI STEFANO, Paolo, *Senti che bel ronzió, è la prosa di Malerba*, in «Corriere della Sera», 27 nov. 2016, p. 25.

ERRICO, Antonio, *Malerba scrittore di parole e silenzi*, in «Il Sole 24 Ore», 27 nov. 2016.

MANICA, Raffaele, *Realtà di ricambio facendo esperimenti sulle strutture*, in «Il Manifesto», 27 nov. 2016, p. 7, <https://ilmanifesto.it/malerba-realta-di-ricambio-facendo-esperimenti-sulle-strutture/> (quotidiano versione on-line) e anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2461>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

MAURI, Paolo, *Tutto Malerba voci e pensieri della galline*, in «La Repubblica», 27 nov. 2016, p. 27.

AMOROSO, Giuseppe, *Malerba, epica dello sbalordimento*, in «Roma», 9 dic. 2015, p. 41. Ora anche su <https://www.quodlibet.it/recensione/2153>. (pagina web della casa editrice Quodlibet)

RUOZZI, Gino, *Una risata inattendibile*, in «Il Sole 24 Ore», 11 dic. 2016 e anche su <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-12-10/una-risata-inattendibile-171118.shtml?uuid=ADBU127B>. (quotidiano versione on-line)

2017

CURI, Remo, *Malerba, gigante della fantasia e della ricerca*, in «Gazzetta di Parma», 11 feb. 2017.

PELAGATTI, Cristina, *Malerba, festa per il Meridiano che rende onore al grande autore*, in «Gazzetta di Parma», 11 feb. 2017.

### 13. MONOGRAFIE

SORA, Sanda, *Modalitäten des Komischen. Eine Studie zu Luigi Malerba*, Heidelberg, Egert, 1988.

RIZAKOWITZ, Eberhard, *Der Mensch zwischen Widerstand und Anpassung im Werke Luigi Malerbas*, Berlin, s.n., 1976.

MAURI, Paolo, *Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

MUZZIOLI, Federico, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto Libri, 1988.

BALLERINI, Rosalaura, *Malerba e la topografia del vuoto*, Chieti, Vecchio Faggio, 1988.

AA.VV., *Dossier Luigi Malerba*, in «Acquario. Il segno letterario», nr. 3, 1990. (numero monografico)

GRUPPO "LABORATORIO", *Luigi Malerba*, a cura di Marco Colonna, Massimo Manganelli, Mario Pichezzi e Marco Adorno Rossi, a cura di, Bari-Roma, Lacaia, 1994. Poi in Luigi Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 22-34.

HEYER-CAPUT, Margherita, *Per una letteratura della riflessione: elementi filosofico-scientifici nell'opera di Luigi Malerba*, Berna, Haupt, 1995.

TREVISAN, Cristina, *Violenza e immaginazione nella prosa di Luigi Malerba*, New York, Ottawa e Toronto, Legas, 1996.

CATELLI, Nicola (a cura di), *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema* (Atti del Convegno di Studi "Luigi Malerba. La letteratura e il cinema", Parma, 8-9 ott. 2009), Parma, Diabasis, 2013.

GAGLIANONE, Paola, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della finzione*, con un saggio critico di Antonio Errico in «Nuova Omicron», 1998.

PEDULLÀ, Walter, MUZZIOLI, Francesco (a cura di), *La narrativa di Luigi Malerba*, in «L'illuminista», nr. 17/18, 2006. (numero monografico)

DE PALMA, Rossella, *Lo scrittore indignato. Sperimentalismo, erotismo e critica sociale in Luigi Malerba*, Bari, Stilo, 2012.

RONCHINI, Giovanni, *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milano, Unicopli, 2012.

GUGLIELMI, Angelo, CORTELLESA, Andrea, SEBASTIANI, Luca, GIORGERINI, Marco, *Speciale Luigi Malerba*, in «alfabeta2», 19 nov. 2016, <https://www.alfabeta2.it/2016/11/19/speciale-luigi-malerba/>. (rivista on-line, numero monografico)

CHIAFELE, Anna, *Sfumature di giallo nell'opera di Luigi Malerba*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.



#### 14. STUDI CONTENUTI IN VOLUMI VARIAMENTE RIGUARDANTI L'OPERA DI LUIGI MALERBA

- GUGLIELMI, Angelo, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- CORTI, Maria, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 93-117.
- LA TORRE, Armando, *Letteratura e comunicazione*, Roma, Bulzoni, 1971.
- PEDULLÀ, Walter, *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1972.
- GUGLIELMI, Angelo, *La letteratura del risparmio*, Milano Bompiani, 1973.
- PEDULLÀ, Walter, *Affoga tra le risate la lingua italiana*, in ID., *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973.
- KIN, Cecilia, *I chiaroscuri italiani – Note sulla letteratura e la cultura dell'Italia contemporanea*, Mosca, Sovetskij Pisatel, 1974.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974.
- PEDULLÀ, Walter, *Luigi Malerba*, in ID., *Letteratura contemporanea. I contemporanei*, a cura di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1975.
- ID., *La metamorfosi del crechio in Luigi Malerba*, in ID., *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Roma, Lerici, 1975.
- PETRONIO, Giuseppe, MARTINELLI, Luciana, *Luigi Malerba*, in ID., *Novecento letterario in Italia. I contemporanei*, vol.3, Palermo, Palumbo, 1975.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, *Profilo della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Gremese, 1975.
- CORTI, Maria, *Neosperimentalismo*, in EAD., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-166.
- GUGLIELMI, Angelo, *Carta stampata*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1978.
- HÖSTLE, Johannes, *Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*, in *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt, 1979.
- BROCHER, Sabine, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman: Italo Calvino, Ernst Augustin, Luigi Malerba, Kurt Vonnegut, Ror Wolf*, München, Hansen, 1981.
- HÖSTLE, Johannes, *Geschichte der italienischen Literatur*, München, Beck, 1981.
- LUPERINI, Romano, *Da Pizzuto a Malerba: il romanzo sperimentale*, in ID., *Il Novecento*, vol. II, Torino, Loescher, 1981.
- PEDULLÀ, Walter, *La nuova povertà di Malerba*, in ID., *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Milano, Rusconi, 1983.
- SICILIANO, Enzo, *Fescenninico divertimento*, in ID., *La Bobème del mare: dieci anni di letteratura (1972-1982)*, Milano, Mondadori, 1983.
- DE MATTEIS, Carlo, *Il romanzo sperimentale della Neo-avanguardia*, in ID., *Il romanzo italiano del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.
- GIULIANI, Alfredo, *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- MAURI, Paolo, *Corpi estranei*, Palermo, Sellerio, 1984.
- JACQMAIN, M., *I pentimenti di Malerba*, in *Studi in onore di Giovanni Montagna per il suo 80° compleanno*, a cura di D. Gardella, E. Hoppe, F. Musarra e S. Vanvolsem, Leuven University Press, 1985.

- ALMANZI, Guido, *Il silenzio rumoroso*, in ID., *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- VETRI, Lucio, *Letteratura e caos: poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri, 1986. Poi Milano, Mursia, 1992.
- AMOROSO, Giuseppe, *La realtà e il sogno. Luigi Malerba*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, vol. IV/1 Roma, Lucarini, 1987, pp. 351-362.
- ID., *Luigi Malerba*, in ID., *Letteratura Italiana Contemporanea*, vol. IV, tomo I, Roma, Lucarini, 1987.
- LA TORRE, Armando, *La magia della scrittura. Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1987.
- MANACORDA, Giuliano, *Letteratura italiana d'oggi, 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York - Londra, Routledge, 1988.
- TEDESCO, Natale, *Luigi Malerba. Una coscienza del nostro tempo*, in *Interventi sulla letteratura italiana. L'occhio e la memoria*, Messina, Pungitopo, 1988. Poi Palermo, Sellerio, 1993.
- AMOROSO, Giuseppe, *Narrativa italiana. 1984-1988*, Milano, Mursia, 1989.
- CANNON, JoAnn, *Postmodern Italic to Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*, Londra, Associated University Presses, 1989. (capitolo II)
- FERRARO, Angela, *La ricerca degli anni '80 tra istanze metanarrative e neofigurative*, in), *Da Verga a Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*, a cura di Gabriele Catalano, Napoli, Tullio Pironti, 1989.
- GRAMIGNA, Giuliano, in *Letteratura italiana. 900*, a cura di Lucio Vetri vol. XI, tomo II, Milano, Marzorati, 1989.
- MUZZIOLI, Francesco, *Introduzione*, in Luigi Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 7-11.
- PEDULLÀ, Walter, in ID., *Letteratura italiana. 900*, vol. X, Milano, Marzorati, 1989.
- FERRONI, Giulio, *Luigi Malerba: l'assurdo e il comico*, in ID., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1992.
- GUARDIANI, Francesco, *Luigi Malerba e la 'Grande Transizione'*, in *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Ravenna, Longo, 1993, pp. 91-106.
- MUSARRA-SCHRODER, Ulla, *Enciclopedismo e molteplicità nel romanzo italiano contemporaneo (Eco, Bufalino, Malerba)*, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Ingrid Lanslot, Ravenna, Longo, 1993.
- PEDULLÀ, Walter, *L'assurdo di Malerba*, in *Le caramelle di Musil*, Milano, Rizzoli, 1993.
- ALMANZI, Guido, *Il fallo parlante*, in *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1994.
- GEMELLI, Monica, PIEMONTESE, Felice, *L'invenzione della realtà: conversazioni su letteratura e altro. Nanni Balestrini, Vincenzo Consolo, Raffaele La Capria, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia, Fabrizia Ramondino, Gianpaolo Rugarli*, Napoli, Guida, 1994. Poi in *Parole al vento*, cit., pp. 62-69.
- GASPARINI, Barbara, *Le relazioni pericolose*, in Gianfranco Bettetini, *La fabbrica di Pinocchio: Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Nuova ERI, 1994, pp. 139-46.

- CIRILLO, Silvana, *Scrittori sulla "soglia". Alvaro, Buzzati, Landolfi, Malerba, Zavattini*, Roma, EUROMA, 1995.
- HARDT, Manfred, *Geschichte der italienischen Literatur*, Düsseldorf-Zürich, Artemis&Winkler, 1996.
- AMOROSO, Giuseppe, *Il cenacolo degli specchi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1997.
- MAURI, Paolo, *L'opera imminente*, Torino, Einaudi, 1998.
- ATTOLINI, Vito, *Personaggi del Medioevo nel cinema italiano*, in *Cinema e medioevo*, a cura di Stefano Piattalunga e Marco Salotti, Genova, DARFICLET, 2000, pp. 59-75.
- BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca, *Poetiche e scritture sperimentali*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 318-335.
- RAGNI, Eugenio, *1974*, in *Roma nella narrativa contemporanea. Incontri Letture Umori 1973-1987*, Roma, Nuova Editrice Spada, ago. 2000, pp. 99-103.
- HARDT, Petra Christina, *Begegnungen mit Dante. Untersuchungen und Interpretationen zum Werk Dantes und zu seinen Lesern. Mit einem einl. Essay von Luigi Malerba*, Göttingen, Wallstein, 2001.
- GUZZETTA, Giorgio, *Ulisse narratore: Consolo, Pazzi, Malerba e il 'racconto marino'*, in *"...E c'è di mezzo il mare": Lingua, letterature e civiltà marina*, a cura di Bart Van Den Bossche, Michel Bastiaensen e Corinna Salvadori Lonergan, vol. 1, Firenze, Cesati, 2002, pp. 279-289.
- DI GESÙ, Matteo, *Luigi Malerba, lo sperimentalismo e il postmoderno*, in *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 50-64.
- PEDULLÀ, Walter, *Antirealisti astrattisti informali: Salto mortale di Luigi Malerba*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. XV, Milano, Motta, 2004.
- GLYNN, Ruth, *Contesting the Monument: The Anti-Illusionist Italian Historical Novel*, Leeds, Northern Universities Press, 2005.
- KLETTKE, Cornelia, *Luigi Malerba, Il fuoco greco*, in *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, a cura di Manfred Lentzen, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, pp. 349-368.
- RAGNI, Eugenio, *Scrivere per conoscere: Luigi Malerba*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di Antonio Melato, vol. IX, parte II, ed. Special per «Il Sole 24 Ore», pubblicata su licenza di Salerno Ed, Milano, 2005, pp. 1061-1067.
- CIRILLO, Silvana, *Andate, giri a vuoto e ritorni: Salto mortale di Luigi Malerba*, in *Nei dintorni del surrealismo. Umoristi, balordi e sognatori*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- BRÜTTING, Richard, *Tempo e narrazione: riflessioni intorno a Itaca per sempre di Luigi Malerba*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana (Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 ago. 2006)*, vol. III, A.I.P.I, Nuova serie 5, 2009, pp. 243-256.
- MESSINA, Davide, *La leggenda degli stivali: rileggendo Pinocchio di Luigi Malerba*, in *Variazioni Pinocchio: 7 letture sulla riscrittura del mito*, a cura di Fabrizio Scrivano, Perugia, Morlacchi, 2010.
- PICHLER, Doris, *Literatur und politische Bewusstseinsbildung. Am Beispiel des Textes Il pianeta azzurro von Luigi Malerba*, in *Kompetenzen - Interdisziplinäre Rahmen. Competences-Interdisciplinary Frameworks*, a cura di Barbara Schröttner e Christian Hofer, Graz, Grazer Universitätsverlag, 2010, pp. 127-139.
- PICHLER, Doris, *Biographie, Autobiographie und Autofiktion zwischen Fiktion und Realität in Francesca Duranti und Luigi Malerba*, in *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst*,

*Philosophie und Wissenschaft*, a cura di Susanne Knaller e Harro Müller, München, Wilhelm Fink, 2011, pp. 77-96.

MORIN, Edgar, *La sfida della complessità*, Firenze, Le Lettere, 2011.

PEDULLÀ, Walter, *L'estrema funzione. La letteratura degli anni '60 svela i propri segreti*, Venezia, Marsilio, 1975. Poi Firenze, Le Lettere, 2011.

POLICASTRO, Gilda, *Il Serpente e l'estremo paradosso del romanzesco*, in *Polemiche letterarie*, Roma, Carocci, 2012.

CIRILLO, Silvana, *Sulle tracce del surrealismo italiano (flâneurs, visionari, sognatori)*, Padova, Esedra, 2016.

PEDULLÀ, Walter, *Le metamorfosi di un narratore sperimentale*, in Luigi Malerba, *Romanzi e racconti*, a cura di Giovanni Ronchini, Milano, Mondadori Meridiani, 2016, pp. XI-LXV.

## 15. CONVEGNI SU LUIGI MALERBA

*A Conference in Honour of Luigi Malerba*, Chicago, 25 apr. 2009.

*Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema* (Atti del Convegno di Studi "Luigi Malerba. La letteratura e il cinema", Parma, 8-9 ott. 2009), Parma, Diabasis, 2013.

## 16. TESI DI DOTTORATO

RIZAKOWITZ, Eberhard, *Der Mensch zwischen Widerstand und Anpassung im Werke Luigi Malerbas*, Freie Universität zu Berlin, 1976.

SORA, Sanda, *Modalitäten des Komischen. Eine Studie zu Luigi Malerba*, Universität zu Heidelberg, 1986.

TREVISAN, Cristina Elisabetta, *Dialogo tra violenza e immaginazione nella prosa di Luigi Malerba*, Université de Montréal, 1993.

HEYER-CAPUT, Margherita, *Per una letteratura della riflessione: elementi filosofico-scientifici nell'opera di Luigi Malerba*, Harvard University, 1993.

OBERT, Judith, *Les fantastiques dans la littérature italienne des années 1980 à 1990 : rupture ou continuité?*, Université de Provence, 1996.

PIKE FLORINDI, Lisa, *Penelope Speaks: Making the Mythic Specific in the Works of Five Contemporary Caribbean and Italian Writers: Lorna Goodison, Juana Rosa Pita, Derek Walcott, Silvana La Spina and Luigi Malerba*, Phd Department of Comparative Literature, Women and Gender Studies Institute, University of Toronto, 2008.

CHIAFELE, Anna, *Ironia: metafinzione nelle opere di Luigi Malerba*, Phd Department of Italian Studies, University of Toronto, 2010.

FALKOFF, Rebecca Ruth, *After Autarchy: Male Subjectivity from Carlo Emilio Gadda to the Gruppo '63*, PhD Italian Studies, University of California, Berkeley, 2012. (In particolare il terzo capitolo)

## **17. PREMI LETTERARI DEDICATI A LUIGI MALERBA**

*Premio Luigi Malerba* di narrativa, sceneggiatura o trattamento cinematografico. Istituito nel 2009 e alla sua prima edizione nel 2010.

*Premio Luigi Malerba per l'Albo Illustrato*. Dal 2016 il Premio Luigi Malerba dedica una sezione speciale all'albo illustrato.

Il sito web del premio è consultabile su [www.premioluigimalerba.it](http://www.premioluigimalerba.it).

## BIBLIOGRAFIA GENERALE CONSULTATA

(in ordine alfabetico)

### ALTRE OPERE LETTERARIE CONSIDERATE

BÖLL, Heinrich, *E non disse nemmeno una parola*, trad. it. Italo Alighiero Chiusano, Milano, Mondadori, 1955. (*Und sagte kein einziges Wort*, Köln, Kiepenhauer & Witsch, 1953)

ID., *Vai troppo spesso a Heidelberg*, trad. it. Italo Alighiero Chiusano, Milano, Mondadori, 2012. (*Du fährst zu oft nach Heidelberg und andere Erzählungen*, Bornheim-Merten, Lamuv Verlag, 1979)

ID., *Il nano e la bambola: racconti 1950-1970*, trad. it. Italo Alighiero Chiusano, Torino, Einaudi, 1975. (*Als der Krieg asubrach. Erzählungen*, München, dtv, 1961).

BONTEMPELLI, Massimo, *La vita intensa: romanzo dei romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1920.

BUTOR, Michel, *La modificazione*, trad. it. Oreste Del Buono, Milano, Mondadori, 1959. Poi, trad. it. Sergio Claudio Perroni, Roma, Fandango, 2006. (*La modification*, Paris, Éditions de minuit, 1957)

BUTOR, Michel, *L'impiego del tempo*, trad. it. Oreste Del Buono, Milano, Mondadori, 1960. (*L'Emploi du temps*, Paris, Éditions de minuit, 1956)

BIOY CASARES, Adolfo, *L'invenzione di Morel*, trad. it. Livio Bacchi Wilcock, Milano, Bompiani, 2000. (*La invención de Morel*, Buenos Aires, Losada, 1940)

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, intr. Roberto Speciale-Bagliacca, trad. it. Roberto Carifi, Torino, Einaudi, 1983. (*Madame Bovary*, 1857)

FONTANE, Theodor, *Effi Briest*, intr. Giuseppe Bevilacqua, trad. it. Erich Linder, Milano, Garzanti, 1981 (*Effi Briest*, 1896).

FLYNN, Gillian, *L'amore bugiardo*, trad. it. Francesco Graziosi e Isabella Zani, Milano, Rizzoli, 2014 (*Gone Girl*, New York, Crowne Pub., 2012).

GINZBURG, Natalia, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962.

EAD., *Ti ho sposato per allegria*, Torino, Einaudi, 1965. Poi in *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2005.

LAKHOUS, Amara, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, e/o, 2010.

MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*, a cura di Gilda Sbrilli, Firenze, Bulgarini, 1988.

MARAINI, Dacia, *Mio marito*, Milano, Bompiani, 1968.

MORAVIA, Alberto, *L'amore coniugale* (1949), in *Opere. Romanzi e racconti (1941-1949)*, a cura di Simone Casini, intr. Piero Cudini, Milano, Bompiani, 2002

ID., *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1957.

OMERO, *Odissea*, trad. it. Emilio Villa, Roma, DeriveApprodi, 2005.

PIRANDELLO, Luigi, *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico e Giovanni Macchia, Milano, Mondadori Meridiani, vol. 1, 1997.

ID., *Novelle per un anno. I*, a cura di Mariangela Costanzo e Giovanni Macchia, Milano, Mondadori Meridiani, 1986, tomi 2.

ID., *Novelle per un anno. II*, a cura di Mariangela Costanzo e Giovanni Macchia, Milano, Mondadori Meridiani, 1987, tomi 2.

- PRATO, Dolores, *Le ore*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 1994.
- EAD., *Giù la piazza, non c'è nessuno*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997.
- PROUST, Marcel, *Sodoma e Gomorra*, in *Alla ricerca del tempo perduto* (1909-1922), trad. it. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori Meridiani, vol. II, 1986. (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927)
- ROBBE-GRILLET, *La gelosia*, trad. it. Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1958 (*La jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957).
- ROTH, Philip, *Pastorale americana*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2012. (*American Pastoral*, Boston, Houghton Mifflin, 1997)
- SANGUINETI, Edoardo, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno* (1923), in *Romanzi*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993.
- TOLSTOJ, Leon, *Anna Karenina*, trad. it. e note Leone Ginzburg, Milano, BUR, 1976. (*Anna Karenina*, 1887)
- ID., *La sonata a Kreutzer*, intr. Vittorio Strada, trad. it. Leone Ginzburg, Torino, Einaudi, 2006. (*Krejtserova sonata*, 1887-1889)
- ID., *Resurrezione*, intr. Serena Vitale, trad. it. Emanuella Guercetti, Milano, Garzanti, 1988. (*Vorkresenje*, 1889-1899)
- UNAMUNO, Miguel de, *Nebbia*, con prefazione di Ezio Levi ; traduzione di Gilberto Beccari, Firenze, L. Battistelli, 1922. (*Niebla*, 1914)

## STRUMENTI CRITICI E METODOLOGICI

- AGOSTI, Stefano, *Prefazione*, in *Andrea Zanzotto. Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori Meridiani, 1999, pp. IX-XLIX.
- ARBASINO, Alberto, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964. Poi Torino, Einaudi, 1977 e Milano, Mondadori. I Meridiani, 2009.
- ARISTOTELE, *Dell'espressione*, in *Opere I*, a cura di Gabriele Giannantoni, Bari, Laterza, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stranze*, Torino, Einaudi, 1977.
- ID., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.
- ID., *Stato di eccezione*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2003.
- BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001. (*Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudoezstvennaja literatura», 1975)
- ID., *L'autore e l'eroe* (1979), trad. it. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988. (*Estetika slovesnogo tvorcestva*, Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1979)
- BARTHES, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003. (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980).
- BORELLI, Massimiliano, *Prose del dissesto*, Modena, Mucchi, 2012.
- BALESTRINI, Nanni (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

- BALESTRINI, Nanni, GIULIANI, Alfredo (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori Palermo ottobre 1963*, Milano Feltrinelli, 1964.
- BARILLI, Renato, GUGLIELMI, Angelo (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco* trad. it. Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999. (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974)
- ID., L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, pref. Cesare Cases, trad. it. Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000. (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1935)
- BERARDINELLI, Alfonso, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo. Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, II, pp. 341-381.
- BIGNAMI, Marta, *Antologia del Gruppo 47*, Roma, Aracne, 2008.
- BOURNEUF, Roland, OULLET, Réal, *L'universo del romanzo*, trad. it. Ornella Gaudenzi, Torino, Einaudi, 1972. (*L'univers du roman*, Paris, Universitaires De France, 1985)
- BUONANNO, Milly, *La fiction italiana: Narrazioni televisive e identità nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2011.
- CIROLLA, Andrea, *Enrico Filippini. La grande cura di verità*, «Nuova Prosa», nr. 65, 19 nov. 2014. Ora reperibile su <http://www.minimaetmoralia.it/wp/enrico-filippini/>. (blog di approfondimento culturale intitolato «Minima&Moralia»)
- COLANGELO, Stefano, *Il soggetto nella poesia italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- CORTELLESSA, Andrea, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006.
- DARCONZA, GIOVANNI, *Il viaggio nell'oltretomba nella Invención de Morel di Adolfo Bioy Casares*, in «Lingua et», 1/2002, p. 43, <http://www.ledonline.it/linguae/>. (rivista on-line di lingue e culture moderne)
- DE BEAUVOIR, Simone, *La Femme indépendante. Extraits du Deuxième Sexe* (1949), pres. par Martine Reid, Paris, Gallimard, 2008.
- DE FORNARI, Oreste, *Telescena. Storia indiscreta dello sceneggiato tv*, pref. Raffaele La Capria, Milano, Mondadori, 1990. Poi aggiornato con il titolo *Telescena. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2013.
- DELLI COLLI, Laura, *La Storia dello sceneggiato televisivo*, Roma, Elle U Multimedia, 2004
- DERRIDA, Jacques, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989 (*La dissémination*, Paris, Seuil, 1972).
- ID., *Il fattore della verità*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 2005 (*Le facteur de la vérité*, in «Poétique 21», 1975. Poi Paris, Flammarion, 1980).
- ID., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002. (*L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967)
- ID., *Storia della menzogna*, trad. it. Michele Bartolini, Roma, Lit edizioni, 2006. (*Histoire du mensonge – Prolegomènes*, Paris, Galilée, 2012)



- ECO, Umberto, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo. Prolusione tenuta a Bologna per il Quarantennale del Gruppo 63*, 8 maggio 2003, reperibile su [www.umbertoeco.it](http://www.umbertoeco.it).
- FORSTER, Eduard Morgan, *Aspetti del romanzo*, trad. it. Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991. (*The Aspects of the Novel*, 1927)
- FREUD, Sigmund, *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Roma, Newton Compton, 2010. (*Totem und Taboo*, 1912)
- ID., *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 2011. (*Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1900)
- ID., *Introduzione alla psicoanalisi*, Roma, Newton Compton, 2010 (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse; Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1932).
- ID., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, a cura di Renata Colorni, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. (*Der Witz und seine Beziehung mit dem Unbewussten*, 1905)
- ID., *Il perturbante*, trad. it. Silvano Daniele, Roma-Napoli, Theoria, 1984. (*Das Unheimliche*, 1919)
- FRYE, Northrop, *Anatomia della critica*, trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969. (*Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1957)
- GENETTE, Gerard, *Palinsesti*, trad. it. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997. (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982)
- GIRARD, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 1965. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset, 1961)
- GIULIANI, Alfredo (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1961.
- ID., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- GRASSO, Aldo, SCAGLIONI, Massimo, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo tra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979. (*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974)
- KUNDERA, Milan, *L'arte del romanzo*, trad. it. Ena Marchi e Anna Ravano, Milano, Adelphi, 2008. (*L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986)
- LACAN, Jacques, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, trad. it. Clementina Pavoni, Torino, Einaudi, 2006 (*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978)
- ID., *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettale 1956-1957*, trad. it. Céline Menghi, Torino, Einaudi, 2007. (*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994)
- LAVAGETTO, Mario, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, trad. it. Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986. (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975)
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'identità*, trad. it. Lucio Melazzo e Nunzio La Fauci, Palermo, Sellerio, 2003. (*L'identité*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1997)

- MANGANELLI, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967. Poi Milano, Adelphi, 1985.
- MAZZONI, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MONTEFOSCHI, Paola, BOLOGNA, Corrado, VETTA, Massimo, *Chi l'avrebbe detto? Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- MORANDO, Paolo, *Dancing Days: 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Verità e menzogna*, trad. it. Giorgio Colli, Roma-Bari, Editori Riuniti, 2011. (*Wahrheit und Lüge*, 1873)
- ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- PAVESE, Cesare, *Stato di grazia* (1943-1944), in *La vigna*, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946, pp. 145-149.
- PLATONE, *Il simposio*, intr. Angelica Taglia, trad. it. Guido Calogero, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, trad. it. Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 2004. (*Morfologija e skazki. Transformacii korni volshebnykh skazok*, Leningrad, GIII, 1928).
- RICOEUR, Paul, *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, a cura di Domenico Jervolino, Milano, Guerini e Ass., 1994, pp. 169-185.
- ROUDAUT, Jean, *Ripetizione e modificazione in due romanzi di Michel Butor*, in *Il libro futuro. Saggio su Michel Butor*, trad. it. Sandra Menzella, Torino, Einaudi, 1967. (*Michel Butor ou le Livre futur*, Paris, Gallimard, 1964)
- SARLO, Beatriz, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in *Il romanzo. Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 383-412.
- SARTRE, Jean Paul, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, trad. it. Enzo Bottasso, Milano, Bompiani, 1962. (*L'imagination*, Paris, Gallimard, 1940)
- SORGE, Paola, *Gruppo '47. Formidabili quegli anni*, in «La Repubblica», 30 ott. 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *L'occhio vivente*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975. (*L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961)
- STRAUSS-LEVI, Claude, *Il pensiero selvaggio*, Milano, trad. it. Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964. (*La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962)
- TASSI, Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- WILDE, Oscar, *Decadenza della menzogna*, trad. it. Marco Vignolo Gargini, Napoli, Filema, 2006. (*The Decacy of Lying*, 1891)
- WINNICOTT, Donald Woods, trad. it. Daniela Molino, *Esplorazioni psicoanalitiche*, Milano, Cortina, 1995. (*Psycho-Analytic Explorations*, Cambridge, Massachusetts, U.S.A. 1989).

## SITOGRAFIA (materiale audio e audiovisivo)

**Teche Rai**, Fabio Carpi, *Le interviste impossibili. Fabio Carpi incontra Gustave Flaubert*, Radio3, 1976, su <http://www.teche.rai.it/programmi/le-interviste-impossibili/>.

**Rai Letteratura**, Francesco Muzzioli, *Il medioevo sperimentale di Luigi Malerba*, 15 dic. 2015, su <http://www.letteratura.rai.it/articoli/il-medioevo-sperimentale-di-luigimalerba/%2031912/default.aspx>.

Intervista rilasciata a Radiotre per “Dossier” a Elisabetta Mondello nel 1997, andata in onda all'interno del programma “La grande radio” il 22 gennaio 2017 in un collage di letture e interviste all'autore con il titolo *Luigi Malerba: immaginazione e ironia*, su <http://www.radio3.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-65383db5-fdb5-42ae-9621-af6dbbbb2af5.html>.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SULL'ARGOMENTO MATRIMONIALE

ALBERONI, Francesco, *Innamoramento e amore*, Milano, Garzanti, 1979.

AUERBACH, Erich, *La cicatrice di Ulisse*, in *Mimesis*, trad. it. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, vol. I, 1956, pp. 3-29. (*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Franke, 1946)

BARTHES, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2001. (*Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977)

ID., *Miti d'oggi*, trad. it. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1974. (*Mythologies*, Paris, Seuil, 1957)

BAHR, Ehrhard, *Geld und Liebe in Bölls Roman Und sagte kein einziges Wort*, in «University of Dayton Review», nr. 12, vol. 2, 1976.

BELLMANN, Werner, *Interpretationen. Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 2000.

ID., «...denn sie wissen nicht, was sie tun». *Kritische Anmerkungen zur Neuedition von Heinrich Bölls Roman Und sagte kein einziges Wort*, in «Wirkendes Wort», nr. 57, vol. 3, 2007.

BEVILACQUA, Alberto, *Perché Emma imputata invece di Flaubert?*, in «Corriere della Sera», 8 apr. 1978, p. 17.

BEVILACQUA, Alberto, *Gli amori della Bovary. Quando Emma «ride libertinamente»*, in «Corriere della Sera», 6 mag. 1978, p. 16.

BOONE, Joseph A., *Modernist Maneuverings in the Marriage Plot: Breaking Ideologies of Gender and Genres in James's The Golden Bowl*, in «PMLA», vol. 101, nr. 3, mag. 1986, pp. 374-388.

BROMBACH, Sabine, *Literatur als Erkenntnisquelle gesellschaftlicher Wirklichkeit: Interpretationen, ausgewählter Eberomane und Analysen ebe- und familiensoziologischer Forschungsarbeiten aus der westdeutschen Nachkriegszeit bis 1961*, Frankfurt a/M, Lang, 1995.

BRANDEN, Nathaniel, *La psicologia dell'amore romantico*, trad. it. Olivia Crosio, Milano, Thea, 2011. (*The Psychology of Romantic Love*, New York, Macmillan, 1980)

- ID., *L'amore romantico*, trad. it. Olivia Crosio, Milano, Mondadori, 1988. (*The Romantic Love Question*, New York, Macmillan, 1982)
- CALAME, Claude (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- CAMON, Ferdinando, *Matrimonio e romanzo in Italia*, in «La Stampa», Tuttolibri, 29 gen. 2005. Ora reperibile on-line su [http://aquilanonvedente.blog.kataweb.it/aquila\\_non\\_vedente/2008/05/](http://aquilanonvedente.blog.kataweb.it/aquila_non_vedente/2008/05/).
- COSTAGLI, Simone e GALLI, Matteo, *Deutsche Familienromane*, München, Fink, 2011.
- COUPE, W. A., *Heinrich Böll's "Un sagte kein einziges Wort". An Analysis*, in «German Life and Letters», nr. 17, 1964.
- DANELON, Fabio, «La moglie nel sacco. Il «Divorzio» e il tema del matrimonio in Alfieri», in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi, 2000, tomo II, pp. 635-62.
- ID., «*Se ve l'avessi a raccontare vi seccherebbe a morte*». *I Promessi Sposi*, *Alessandro Manzoni*, *il matrimonio*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, nr.2, 2002 [ma 2004], pp. 227-85.
- ID., «*I carichi e le incomodità del matrimonio*». *Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento*, in «Critica letteraria», XXVIII, fasc. III, nr. 108, 2000, pp. 459-89.
- ID., *Il giogo delle parti. Narrazioni letterarie matrimoniali del primo Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2010.
- ID., *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004.
- ID., «*Come narrare gli affetti?*». *Amore e matrimonio nella narrativa di Tommaseo*, in «Quaderni Veneti», nn. 31-32, [F. Agostini (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Daniele Manin e Tommaseo. Cultura e società nella Venezia del 1848*, Venezia, 14-16 ottobre 1999], Ravenna, Longo, 2000, pp. 243-72.
- DEBENEDETTI, Antonio *Lacrime o scandalo per l'adultera Bovary?*, in «Corriere della Sera», 22 mar. 1992, p. 7.
- DE ROUGEMONT, Denis, *L'amore e l'occidente*, intr. Amanda Guiducci, trad. it. Luigi Santucci, Milano, BUR, 2006. (*L'Amour et Occident*, Paris, Plon, 1939)
- DUBY, Georges, *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*, trad. it. Maria Garin, Roma-Bari, Laterza, 1988. (*Mâle Moyen Âge : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988)
- ENGELS, Friedrich, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, intr. Evelyn Reed, Roma, Savelli, 1977 (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, Zurigo, 1884)
- FROMM, Erich, *L'arte di amare*, trad. it. Marilena Daminai, Milano, Mondadori, 1986. (*The Art of Loving*, New York, Harper & Brothers, 1956).
- GALLI DELLA LOGGIA, Ernesto, BIANCHI, Marina, ASPESI, Natalia, VOLLI, Ugo, DI NOLA, Alfonso, SIMONE, Raffaele, AJELLO, Nello, *Il trionfo del privato*, Laterza, Roma-Bari, 1980.
- GIDDENS, Anthony, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità amore ed erotismo nelle società moderne*, trad. it. Daniele Tasso, Bologna, Il Mulino, 1995 (*The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, 1993)
- HÄRTLING, Peter, *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten*, a cura di Marcel Reich-Ranicki, Köln, Kiepenhauer & Witsch, 1968.

- HEIDEGGER, Martin, «*Anima mia, diletta!*». *Lettere di Martin Heidegger alla moglie Elfride (1915-1970)*, Roma, Il melangolo, 2007.
- KRISTEVA, Julia, *Storie d'amore*, trad. it. Mario Spinella, Roma, Donzelli, 2012 (*Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, 1983).
- KRISTEVA, Julia, SOLLERS, Philippe, *Il matrimonio considerato come un'opera d'arte*, trad. it. Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2015. (*Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2015)
- LAQUEUR, Thomas W., *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, trad. it. Giovanni Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza, 1992. (*Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, 1992)
- LUHMANN, Niklas, *Amore come passione*, trad. it. Maria Sinatra, Roma-Bari, Laterza, 1985. (*Love as Passion: the Codification of Intimacy*, Stanford University Press, 1982)
- PASSERINI, Luigi, *L'Europa e l'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- REXHA, Virginia, *Carla Gravina. Madame Bovary non aveva tutti i torti*, in «TV Sorrisi e Canzoni», dal 9 al 15 apr. 1978, pp. 10-13.
- ROTHMANN, Joshua, *What "Gone Girl" Is Really about*, in «The New Yorker», 8 ott. 2014, <http://www.newyorker.com/books/joshua-rothman/gone-girl-really>. (quotidiano verisone on-line)
- SCHAFFER, Hannelore, *Die intellektuelle Ehe*, München, Hanser, 2011.
- SCHNEIDER, Karl Ludwig, *Die Werbeslogans in dem Roman Und sagte kein einziges Wort*, in *Sachen Böll*, cit.
- SQUILLACI, Laura, *Intervista a Biagio Proietti. Lo sceneggiato culto 'Dov'è Anna?' torna in forma di romanzo e svela un episodio mai andato in onda*, in «RaiNews», 13 giu. 2014, <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/Lo-sceneggiato-culto-Dove-Anna-torna-in-forma-di-romanzo-e-svela-un-episodio-mai-andato-in-onda-Intervista-a-Biagio-Proietti-dba1b2ba-dad3-4643-8946-383fa2f8391e.html>.
- STENDHAL, *Dell'amore*, trad. it. Maddalena Bertelà, Milano, Garzanti, 2007 (*De l'amour*, 1822)
- TANNER, Tony, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. it. Gianna Pomata, Genova, Marietti, 1990. (*Adultery in the Novel*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1979)
- TORNABUONI, Lietta, *Madame Bovary aveva proprio ragione*, in «Corriere della Sera», 7 apr. 1978, p. 3.
- EAD., *Bovary '78, immaginazione senza potere. Inchiesta sul bovarismo mentre la tv trasmette il romanzo di Flaubert*, in «Corriere della Sera», 14 apr. 1978, p. 3.
- EAD., *Le nuove Bovary: avere per essere*, in «Corriere della Sera», 21 apr. 1978, p. 3.
- TRAPANI, Francamaria, *Il regista Daniele D'Anza alle prese con lo sceneggiato più atteso dell'anno. Vi racconto "Madame Bovary"*, in «Gente», nr. 15, apr. 1978, pp. 10-14.
- VELTMAN, Andrea, *The Sisyphian Torture of Housework: Simone De Beauvoir and Inequitable Divisions of Domestic Work in Marriage*, in «Hypatia», vol. 19, nr. 3, summer 2004, pp. 121-143.
- WALSER, Martin, *Über Heinrich Bölls Roman Und sagte kein einziges Wort*, in *Winterblume. Über Bücher von 1951 bis 2005*, a cura di Martin Zingg, Eggingen, Edition-Isele, 2007.



## INDICE DEI NOMI

Si tralascia la segnalazione dei *loci* in cui compare il nome Luigi Malerba in quanto oggetto precipuo del presente lavoro.

- Abbagnano, Nicola: 24.  
Adorno Rossi, Marco: 225n.  
Adorno, Theodor: 169.  
Agamben, Giorgio: 89n.  
Agosti, Stefano: 22, 23n.  
Agostino: 75, 95  
Ajello, Nello: 66n.  
Alberici, Luciano: 183.  
Alberoni, Francesco: 186n, 204, 204n.  
Aleramo, Sibilla: 202.  
Alessi, Ottavio: 180.  
Alighieri, Dante: 59n.  
Almansi, Guido: 56n, 175, 175n.  
Anceschi, Luciano: 23, 23n, 24, 197.  
Andersch, Alfred: 24n.  
Andreotti, Giulio: 34.  
Antonioni, Michelangelo: 33.  
Arbasino, Alberto: 21, 23, 32n, 50, 191n,  
Arcella, Salvatore: 129n.  
Aristarco, Guido: 31n.  
Aspesi, Natalia: 66, 66n.  
Auerbach, Erich: 79, 104n,  
Avogadro, Mauro: 191n.  
Bachtin, Michail: 28n.  
Bada, Valérie: 112n.  
Baldini, Gabriele: 52.  
Balestrini, Nanni: 23n, 24n, 29n, 32n, 38n.  
Balzac, Honoré (de): 9n.  
Banfi, Antonio: 24.  
Barilli, Renato: 21n, 29, 29n, 36n.

Barthes, Roland: 3, 3n, 116, 116n, 129n, 168, 186n.  
Barthes, Sophie: 3, 116, 168, 198n.  
Bartolini, Michele: 57n.  
Bassani, Giorgio: 33, 21n.  
Benjamin, Walter: 86n, 88n, 89n.  
Bennet, Rodney: 198n.  
Berardinelli, Alfonso: 75, 76n,  
Bergman, Ingmar: 17n, 192.  
Bertolucci, Attilio: 21n.  
Bevilacqua, Alberto: 201, 201n, 202n.  
Bianchi, Marina: 66n.  
Bignami, Marta: 25n.  
Bioy Casares, Adolfo: 154n.  
Blondel, Jean: 190.  
Boitani, Piero: 38n.  
Bolchi, Sandro: 223n.  
Böll, Heinrich: 13, 13n, 14, 91, 91n, 92n, 93, 115, 116.  
Bollati, Giulio: 22n.  
Bologna, Corrado: 152, 152n.  
Bompiani, Valentino: 32n.  
Bonacelli, Paolo: 17n, 189, 193.  
Bonara, Giuseppe: 163n.  
Bonardi, Giovanna: 21n.  
Bontempelli, Massimo: 201n.  
Boone, Joseph: 9n.  
Borsellino, Nino: 126n.  
Bottasso, Enzo: 113n.  
Bourneuf, Roland: 41n.  
Bricout, Bernadette: 137.  
Brunetta, Gian Piero: 176n, 215, 215n, 233, 234n.  
Brütting, Richard: 106n.  
Buonanno, Milly: 183n.  
Butor, Michel: 41n, 42, 86, 143, 143n, 144, 169, 169n.  
Calame, Claude: 103.  
Calvino, Italo: 23, 32, 53, 170n, 191n, 193.



Camilleri, Andrea: 191n.  
Camon, Ferdinando: 135n.  
Cannon, JoAnn: 21n, 56n.  
Capozzi, Rocco: 118n.  
Caprioli, Vittorio: 191n.  
Cardinal, Pierre: 198n.  
Carifi, Roberto: 187n.  
Carpi, Fabio: 16, 60n, 183, 190, 191, 191n, 192, 192n, 198n, 201, 204n, 205, 214, 214n, 261, 235n.  
Carta, Elisabetta: 219n.  
Caruso, Paolo: 46n.  
Casella, Alberto: 183.  
Cases, Cesare: 24n, 88n.  
Cassola, Carlo: 33.  
Catelli, Nicola: 176n.  
Cervantes Saavedra, Miguel (de): 205n.  
Chabrol, Claude: 198n.  
Chiafele, Anna: 57n, 162n, 169, 171.  
Chiusano, Italo Alighiero: 92n.  
Ciriolla, Andrea: 24n.  
Colangelo, Stefano: 75n.  
Collange, Christiane: 66.  
Colonna, Marco: 225n.  
Colorni, Renata: 176, 176n, 180n.  
Comencini, Luigi: 187, 188, 189.  
Consolo, Vincenzo: 32n.  
Cortellessa, Andrea: 23n, 34n.  
Corti, Maria: 25, 25n, 28, 28n.  
Cosentino, Paola: 213n.  
Costagli, Simone: 4n, 9n.  
Crispo, Daniela: 190.  
Cuniberto, Flavio: 86n.  
Curi, Umberto: 25.  
D'Anza, Daniele: 16, 183, 186, 187n, 189, 190, 192, 195, 200, 200n, 201, 202n, 209, 215, 218, 221, 224-226, 235.

Dal Bianco, Stefano: 23n.  
Danelon, Fabio: 4n, 42, 61n, 88, 89n, 104n, 135n, 207, 207n.  
Daniele, Silvano: 77n.  
Daniele, Silvano: 77n.  
Darconza, Giovanni: 154n.  
De Angelis, Giulio: 23.  
De Beauvoir, Simone: 43, 80n, 109, 124, 124n, 125,  
De Céspedes, Alba: 202.  
De Fornari, Oreste: 183n, 184, 184n, 201, 224, 224n,  
De Luca, Federica: 83n.  
De Palma, Rossella: 56n.  
De Rougemont, Denis: 6, 6n, 14, 44, 95.  
De Sanctis, Francesco: 25.  
De Sanctis, Pier Paolo: 189n, 215n.  
Debenedetti, Antonio: 219n.  
Delli Colli, Laura: 183n.  
Derrida, Jacques: 57n.  
Di Nola, M.: 66n.  
Eco, Umberto: 12n, 21n, 22n, 25n, 191n.  
Eliot, Thomas: 24.  
Enzensberger, Hans Magnus: 22n, 24n.  
Eraclito: 120.  
Fasanotti, Pier Mario: 238n.  
Fasoli, Doriano: 21n, 229n.  
Fellini, Federico: 33.  
Fenech, Edwige: 198n.  
Festa Campanile, Pasquale: 190.  
Fielding, Henry: 9n.  
Filippini, Enrico: 24, 24n, 25n, 88n.  
Flacelière, Robert: 103n.  
Flaubert, Gustave: 16, 17, 17n, 28, 183, 186, 192n, 193, 197, 198n, 201, 202n, 204, 204n,  
208-210, 214, 219n, 223, 226, 235n, 236, 238.  
Flynn, Gillian: 13, 14, 37, 147, 147n, 149, 150, 165, 166, 188.  
Fontaine, Anne: 198.  
Fontane, Theodor: 4n.

Forster, Edward Morgan: 41n.  
Franchetti, Elena: 103n.  
Freud, Sigmund: 45, 77n, 176, 176n, 178, 180n, 215.  
Fywel, Tim: 198n.  
Gadda, Carlo Emilio: 24, 33n.  
Gaglianone, Paola: 11n, 21n, 27, 195n, 205n, 229n.  
Galli della Loggia, Ernesto: 66n.  
Galli, Matteo: 4n, 9n.  
Gaudenzi, Ornella: 41n.  
Gemelli, Monica: 32n, 196n.  
Geymonat, Ludovico: 24.  
Ginzburg, Leone: 7n, 125n.  
Ginzburg, Natalia: 33, 49, 49n, 50, 51, 51n, 52, 53, 53n, 54, 70, 72, 87, 94, 117, 171, 200, 200n.  
Giorgerini, Marco: 34n.  
Girard, René: 46n.  
Giuliani, Alfredo: 21n, 23n, 25, 25n, 31n, 38n, 63, 63n, 152n.  
Glynn, Ruth: 176, 176n.  
Goethe, Johann Wolfgang: 9n, 65, 230.  
Gogol', Nikolaj: 234.  
Grass, Günther: 24n, 25n.  
Grasso, Aldo: 183n.  
Gravina, Carla: 17n, 18, 183, 185, 189, 193, 201, 209, 211, 219, 219n, 225.  
Graziosi, Francesco: 148n.  
Gruppo 47: 22, 22n, 24.  
Gruppo 63: 12n, 21, 21n, 22n, 23n, 24n, 25n, 28, 29n, 31n, 36n, 38n, 49n.  
Guercetti, Emanuela: 74n.  
Guglielmi, Angelo: 28, 29, 29n, 34, 34n, 56n.  
Gugliemi, Giuseppe: 79n.  
Guidieri, Renzo: 116n.  
Haley, Alex: 17n, 193.  
Heidegger, Martin: 152.  
Heyer-Caput, Margherita: 26, 26n, 38, 38n, 113, 113n, 152n.  
Hoffman, Dustin: 17n, 193.  
Hofmannstahl, Hugo (von): 157.

Husserl, Edmund: 24.  
Iannacone, Costanza Carla: 198n.  
Ibsen, Henrik: 74.  
James, Henry: 9n, 237.  
Johnson, Uwe: 22n, 24n.  
Joyce, James; 23, 83.  
Jung, Carl: 215.  
Kafka, Franz: 23.  
Kristeva, Julia: 14, 95, 137, 138n, 140, 140n.  
Kundera, Milan: 11, 11n.  
La Capria, Raffaele: 32n, 183n, 191n.  
La Spina, Silvana: 124.  
Lapenna, Anna: 190.  
Lavagetto, Mario: 45n.  
Lavia, Lucia: 198n, 219.  
Leonardi, Claudio: 112n.  
Leone, Giovanni: 185.  
Lévi-Strauss, Claude: 46, 46n, 82n.  
Luo, Jiaojiang: 5n.  
Manganelli, Giorgio: 21, 23, 23n, 32n, 50, 57n, 127, 191n.  
Manganelli, Massimiliano: 225n.  
Manzoni, Alessandro: 59n, 206, 232, 232n, 233, 233n,  
Maraini, Dacia: 32n, 54, 55, 55n, 70.  
Marchi, Ena: 41n.  
Mauri, Paolo: 21n, 32, 32n, 44n, 56n, 82n, 87, 118n, 168n, 186, 187n, 194n, 204n, 205n,  
214n, 235n.  
Mazzoni, Guido: 75n.  
Menzella, Sandra: 143n.  
Merleau-Ponty, Maurice: 24.  
Mesirca, Margherita: 83n, 99, 99n.  
Messina, Davide: 197, 197n.  
Minnelli, Vincent: 198n, 202n.  
Mittner, Ladislao: 13n.  
Mondello, Elisabetta: 194n.  
Montefoschi, Paola: 152n.

Morando, Paolo: 17n, 185n, 186n, 187n, 188n, 189n, 193n.  
Morante, Elsa: 84.  
Moravia, Alberto: 32n, 33, 37n, 84, 84n, 124, 157n.  
Moretti, Franco: 76n, 78n.  
Morin, Edgar: 186n.  
Moro, Aldo: 185.  
Musil, Robert: 174n.  
Muzzioli, Francesco: 47, 56n, 94, 94n, 98, 98n, 107, 108n, 113, 113n, 152, 153n, 167, 167n, 178, 178n, 180, 180n, 221n, 234, 234n, 237n.  
Napolitano, Giorgio: 185.  
Nucci, Matteo: 104n, 134, 137, 137n, 155, 156n.  
Omero: 37, 59n, 82n, 83n, 99n, 119.  
Oullet, Réal: 41n.  
Paci, Enzo: 24.  
Pagliai, Ugo: 17n, 193.  
Palandri, Enrico: 189n.  
Pasolini, Pier Paolo: 21n, 33.  
Pavel, Thomas G.: 169, 173.  
Pavese, Cesare: 131, 132n.  
Pavolini, Corrado: 41n.  
Pedullà, Walter: 21n, 28n, 56n, 76n, 126, 126n, 135n, 142, 142n, 177, 177n, 196n.  
Pichezzi, Mauro: 225n.  
Piemontese, Felice: 32n, 196n.  
Pike-Florindi, Lisa: 112n, 134.  
Pirandello, Luigi: 68n, 71.  
Platone: 104n.  
Poli, Paolo: 191n.  
Pontiggia, Giuseppe: 32n.  
Porta, Antonio: 21n.  
Pound, Ezra: 24.  
Pozzi, Giovanni: 112n.  
Prato, Dolores: 86n.  
Proietti, Biagio: 16, 183, 190, 191, 191n, 200.  
Propp, Vladimir: 129n, 201.  
Proust, Marcel: 169, 169n.

Pucci, Pietro: 101, 102n, 103, 104n.  
Ramondino, Fabrizia: 32n.  
Ravano, Anna: 41n.  
Reid, Martine: 80n.  
Renoir, Jean: 198n.  
Rexha, Virginia: 219n.  
Richardson, Samuel: 4n, 164.  
Richter, Hans Werner: 24n, 25.  
Ricœur, Paul: 81, 146, 146n.  
Riva, Valerio: 24n.  
Robbe-Grillet, Alain: 41, 41n, 153.  
Rodari, Gianni: 196.  
Ronchini, Giovanni: 28n, 34, 44, 45n, 59n, 87, 196n, 205n.  
Roth, Philip: 166, 171, 206.  
Roudaut, Jean: 143, 143n, 144.  
Rousseau, Jean-Jacques: 75, 174n.  
Roussel, Raymond: 144.  
Rugarli, Gianpaolo: 32n.  
Sagittario, Ermanno: 176n.  
Sanguineti, Edoardo: 12n, 23, 25n, 26, 33, 34, 35, 35n, 40, 48, 135, 191n.  
Sarlo, Beatriz: 78n.  
Sarraute, Natalie: 86.  
Sartre, Jean-Paul: 113, 113n, 144.  
Scaglioni, Massimo: 183n.  
Scarpa, Domenico: 49n, 50, 53.  
Scarponi, Alberto: 22, 22n.  
Schivazappa, Piero: 191.  
Schlieper, Carlos: 198n.  
Schneider, Marylin: 60, 61n, 176, 176n  
Schott-Schöbinger, Hans: 198n.  
Schwarze, Hans-Dieter: 198n.  
Scrivano, Fabrizio: 197n.  
Sebastiani, Luca: 34n.  
Sermonti, Vittorio: 191n.  
Simone, Raffaele: 66n.

Šklovskij, Victor: 225, 236.  
Sollers, Philippe: 14, 95, 138n, 140n.  
Sorge, Paola: 22n, 25n.  
Spagnoletti, Giacinto: 21n.  
Squillaci, Laura: 191n.  
Starobinski, Jean: 79, 79n, 80, 158, 174, 174n, 175.  
Strada Janovic, Carla: 28n.  
Strada, Vittorio: 125n.  
Streep, Meryl: 17n, 193.  
Svevo, Italo: 24, 45, 45n, 71, 114, 155,  
Tanizaki, Hishiguro: 89.  
Tanner, Tony: 64, 64n, 103n, 160, 168, 168n, 204, 204n, 220, 230.  
Tesio, Giovanni: 22n.  
Tognazzi, Ugo: 215n.  
Tolstoj, Lev: 4n, 7, 7n, 8, 74, 74n, 75, 124, 125, 125n, 129.  
Tornabuoni, Lietta: 205, 205n, 206n.  
Trapani, Francamaria: 200n, 215n, 226, 236n.  
Trevisan, Cristina Elisabetta: 56n.  
Tucker, Rex: 198n.  
Ubesequera, D. M.: 5n.  
Unamuno, Miguel (de): 201n.  
Vassalli, Sebastiano: 21, 22n, 23.  
Verdi Vighetti, Leonardo: 46n.  
Vernant, Jean-Pierre: 103n.  
Vetta, Massimo: 152n.  
Villa, Emilio: 99n, 116n.  
Villalta, Gian Mario: 23n.  
Virgilio, Publio Marone: 59n.  
Volli, Ugo: 66n  
Volponi, Paolo: 23.  
Walcott, Derek: 124.  
Warren, Austin: 24.  
Watt, Ian: 96, 96n, 101.  
Wellek, René: 24.  
Wittgenstein, Ludwig: 24.

Woolf, Virginia: 9, 9n, 125.

Yeates, William Butler: 23.

Zampa, Giorgio: 86n.

Zani, Isabella: 148n.

Zanzotto, Andrea: 22, 23n.