

Nei labirinti della storia:
Il fuoco greco e *Le maschere* di Luigi Malerba

Claudia Cao

1. Introduzione

La dialettica tra realtà e mondi possibili, i temi della Storia e della memoria, che tracciano un filo conduttore lungo gran parte della produzione malerbiana¹, hanno trovato approdo negli anni Novanta in due romanzi storici: *Il fuoco greco* (1990)² e *Le maschere* (1995)³, opere i cui innumerevoli rimandi intertestuali, «intrichi di livelli, polisemie ironiche, metadiscorsi»⁴ sono incentrati sul rapporto Storia-narrazione.

L'attenzione rivolta a questo genere letterario dal dibattito critico tra gli anni Ottanta e Novanta in Italia, e la ricchezza di questioni chiamate in causa dal rapporto tra storia e finzione, non mi consentono in questa sede di offrire una panoramica esaustiva sulle principali questioni emerse⁵.

Mi limiterò a evidenziare come la problematizzazione della conoscenza storica abbia portato in primo piano la relatività del discorso storico e come il romanzo storico contemporaneo sia entrato perciò «in una relazione complessa con la storiografia, essa stessa compartecipe

¹ Si pensi a opere come *Pinocchio con gli stivali*, Cooperativa Scrittori, Roma 1977; *Le avventure*, il Mulino, Bologna 1997; *Itaca per sempre*, Mondadori, Milano 1997; *Le interviste impossibili*, Manni, Lecce 1997.

² L. Malerba, *Il fuoco greco*, Mondadori, Milano 1990.

³ L. Malerba, *Le maschere*, Mondadori, Milano 1995.

⁴ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012, p. 40. Nel caso dei due romanzi considerati in questa sede, l'intrico di livelli è reso più complesso dal rapporto con le fonti e dai rimandi intertestuali (cfr. G. Ronchini, *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Unicopoli, Milano 2012, in particolare alle pp. 92-93, e G. Bonardi [a cura di], *Parole al vento*, Manni, Lecce 2008, pp. 246-247 e 260).

⁵ Su alcune questioni relative al rapporto letteratura-storia si veda, tra gli altri, la panoramica offerta da L. De Federicis, *Letteratura e storia*, Laterza, Roma-Bari 1998. Sul genere del romanzo storico, oltre l'imprescindibile lavoro di G. Lukács, *Der historische Roman* (1957); trad. it. *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965, si vedano V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '91*, Einaudi, Torino 1991, pp. 7-53; G. De Donato, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Schena, Fasano 1995; M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999. L'opera inaugurale del dibattito sullo statuto della storiografia alla luce del *linguistic turn* degli anni sessanta è *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*, di H. White (The John Hopkins University Press, Baltimore 1973). Per una visione d'insieme su alcuni punti salienti del dibattito si veda L. Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2010, in particolare pp. vii-28.

dell'imporsi di paradigmi che insistono sulla narratività»⁶. Uno dei tratti precipui di questo nutrito filone letterario è divenuto perciò «la produzione di un “effetto di realtà” [...] mediante inedite combinazioni di vero, falso e finto»⁷ che esprimono il bisogno «di perlustrare le modalità e le dimensioni della nuova percezione spazio-temporale»⁸.

Il problema della parzialità, dell'arbitrarietà e dell'intercambiabilità delle interpretazioni storiche ha assunto nuovo rilievo, inoltre, in relazione al ruolo del potere economico-politico⁹: da qui il proliferare di *fact-fictions* spesso miranti a mostrare il volto nascosto del passato, la nuova centralità conferita a eventi dimenticati dalla storiografia e a contro-narrazioni volte a sovvertire la storia narrata dai vincitori mediante la presa di parola di soggetti subalterni.

A dedicare particolare attenzione a quest'aspetto è stato Mario Domenichelli¹⁰ che, prendendo le mosse dalla lezione foucaultiana, ha messo in evidenza la nuova funzione della scrittura storica, quale pratica volta a rendere leggibile proprio l'oblio e il silenzio cui il *grand récit* – il potere che agisce attraverso la rappresentazione – ha destinato figure secondarie. Se la Storia, intesa come *translatio imperii*, ha creato opacità, generando una visione coerente e unitaria del passato, compito del nuovo storico è invece trovare discontinuità, aporie o voci rimosse, fagocitate dallo statuto di verità data, al fine di accedere alla molteplicità di passati celati¹¹.

Nella *controstoria* anche il potere, la voce autorevole, istituzione fondante di quella Storia con la maiuscola, risulta perciò mascherata e inglobata e la dialettica tra microstoria e storia ufficiale si ripresenta attraverso differenti forme, tra cui quelle geografiche: gli spazi stessi del

⁶ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 15.

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 117.

⁹ Cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p.118, e G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 19-20.

¹⁰ Cfr. M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Ets, Pisa 2011.

¹¹ Cfr. ivi, pp. 82-84.

potere si fanno ora marginali, si presentano come sfocati e la ribalta viene occupata dalle periferie, dalla storia sociale¹².

2. Le interferenze storia-immaginario nei due romanzi malerbiani

Comincerò da una visione d'insieme degli aspetti strutturali, diegetici e figurali da cui ha origine la riflessione metastorica dei due romanzi, al fine di creare uno sfondo comune che ne consenta l'analisi congiunta¹³.

Va anzitutto osservato come sul piano dell'impostazione narrativa ci troviamo di fronte a due racconti in terza persona, con narratore onnisciente portatore di un punto di vista *mobile*: la focalizzazione interna, infatti, in assenza di un unico protagonista che si faccia perno dell'intera storia in entrambe le opere, consente al lettore di partecipare simpateticamente alle vicende di più personaggi. Nelle *Maschere* lo stesso Malerba ha evidenziato come l'asse diegetico centrale – lo scontro per il titolo di Camerlengo tra due Cardinali durante l'attesa del nuovo papa dopo la morte di Leone X – sia in realtà divenuto gradualmente liminare col farsi del testo, offrendo sempre maggiore spazio a figure secondarie quali il Diacono e la prostituta Palmira, originariamente semplici macchiette subordinate ai due rappresentanti del potere¹⁴.

In entrambe le narrazioni, inoltre, si presenta un ampio uso delle ellissi, in gran parte funzionali alla costruzione della *suspense* e del giallo intorno a cui le due vicende ruotano¹⁵. Giungiamo così al secondo punto di intersezione, quello relativo alla commistione tra i due generi – romanzo storico e giallo – caratterizzante gran parte del filone letterario del

¹² Cfr. S. Tusini, *Il romanzo post-storico*, in «Allegoria», 2004, n. 47, pp. 53-55.

¹³ Le due opere presentano, infatti, ambientazioni storico-geografiche differenti – da una parte la Bisanzio del X secolo nel *Fuoco greco* e dall'altra la Roma rinascimentale delle *Maschere* –, differenti tratti strutturali – vista la presenza di una cornice storica nel secondo romanzo composta da sette quadri che intervallano la narrazione ogni quattro capitoli, totalmente assente nel romanzo bizantino – cui si aggiunge la diversità timbrica delle voci narranti.

¹⁴ Cfr. L. Malerba, *Che vergogna scrivere*, Mondadori, Milano 1996, p. 102.

¹⁵ Sul peculiare uso del genere giallo e sul rapporto instaurato con il lettore si veda W. Geerts, *Il poliziesco epistemico. Un filone narrativo dell'ultimo ventennio: Calvino, Malerba, Pontiggia, Tabucchi*, in «Narrativa», 1992, n. 2, pp. 95-103.

romanzo storico contemporaneo: da un lato, con *Le maschere*, abbiamo i due piani di eliminazione dell'avversario architettati in parallelo dai due cardinali quali principale fonte di tensione dell'opera, fino all'esito paradossale dell'omicidio reciproco, di cui il lettore può seguire la pianificazione culminante nel silenzio conclusivo della voce narrante, che omette il momento della realizzazione della missione da parte dei due inviati. Lo stesso si può dire per *Il fuoco greco*. I piani orditi dall'imperatrice Teofane ai danni di Niceforo Foca, suo marito, per portare al trono il proprio amante, e gli intrighi per impossessarsi della formula del fuoco greco sono, infatti, il fulcro intorno a cui ruota la costruzione dell'intreccio, fino al ribaltamento finale: il ritorcersi dei complotti contro di lei e l'acquisizione da parte dell'amante di quel trono da cui lei stessa viene spodestata.

Non mancano, a livello strutturale, gli sdoppiamenti tra piano storico e piano funzionale: in entrambe le vicende il *peritesto* gioca un ruolo chiave dal momento che nelle *Maschere* sono presenti epigrafe e cornice, mentre nel *Fuoco greco* troviamo un prologo che spiega l'origine e la funzione della formula segreta del fuoco. Nella storia bizantina, la presenza di una cornice, o più precisamente di una costruzione a scatole cinesi, si rivela solo in una fase avanzata della narrazione quando, giunti al capitolo XXVI, il lettore assiste alla *mise en abyme* dell'autore fittizio del romanzo con l'introduzione nella storia del personaggio di Lippas.

Da queste considerazioni emerge come anche la scelta di una fase di crisi quale sfondo storico sia un'analogia di rilievo tra le due opere, soprattutto in relazione alle dinamiche del potere: da una parte si assiste al graduale tramonto di un'epoca dominata da lussi sfrenati nel pieno degli scismi portati dalla riforma protestante, mentre a Bisanzio è evidente l'inasprirsi delle fratture tra Chiesa-Impero, tra Palazzo e zone periferiche e il vacillare di equilibri secolari a seguito tanto delle spinte autonomistiche quanto di quelle personalistiche dei reggenti. È emblematico, a questo riguardo, come in entrambe le opere le figure del potere, in quanto forze eversive rispetto ai disegni regressivi portati avanti da autorità periferiche – il nuovo Papa nella prima, il Patriarca Polieuto

nell'altra – siano destinate allo scacco. Ciò tuttavia non conduce la vicenda narrata a un approdo definitivo, lasciando uno spiraglio d'apertura alla ciclicità della vicenda: sia in forma esplicita (la chiusura circolare del *Fuoco greco*), sia in forma implicita, dal momento che due questioni centrali come il furto della formula nel *Fuoco greco* e l'ipotesi di eliminare lo stesso Papa portatore di un vento di cambiamento nelle *Maschere* vengono lasciate in sospeso. Si noti come, sul piano spaziale, la scelta di concentrare l'attenzione sul Palazzo di Bisanzio o sulla Roma cardinalizia possa suggerire un interesse focalizzato unicamente sulla storia ufficiale, dal momento che a essere escluse sono proprio le periferie e la storia sociale. Vedremo, tuttavia, come il lavoro di corrosione dall'interno operato da Malerba sulle autorità che agiscono nelle due vicende costituisca in realtà un altro punto di contatto tra queste opere volte a illustrare ciò che si cela dietro le opacità della Storia dell'epoca.

In ultimo, va evidenziata a livello tematico l'insistenza sui concetti di verità e menzogna che trovano il loro diretto corrispettivo sul piano linguistico nell'ampio uso di sillogismi e sofismi quali mezzi per manipolare la realtà dei fatti o discutere ipotesi interpretative quasi sempre lasciate insolite¹⁶.

3. L'inattingibile verità della Storia

La presenza di consonanze tra il dibattito storiografico e quello sul romanzo storico era già stata osservata da Lukács alle origini degli studi teorici su questo genere letterario. Per tali ragioni, l'esame della riflessione metastorica portata avanti da Malerba nei suoi romanzi – in forma diretta, attraverso la tematizzazione di alcune questioni chiave, o indirettamente, in termini metaletterari – deve necessariamente partire da alcuni punti nodali del dibattito al fine di lasciare emergere, attraverso il gioco di richiami

¹⁶ A questo riguardo si veda G. Accardo, *Il senso della realtà nell'opera di Luigi Malerba*, in «Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura contemporanea», 2012, XXXIX, n. 84, in particolare alle pp. 284-295.

intratestuali tra livello figurale, diegetico e strutturale, l'adesione dell'autore alla concezione storica postmoderna¹⁷.

Fulcro della riflessione malerbiana, da cui prendiamo le mosse per affrontare questioni attigue che da esso si dipanano, è la tensione verso l'assolutezza storica, verso l'unitarietà della narrazione, costantemente confutata e destinata allo scacco¹⁸. Può essere utile a questo riguardo riprendere quanto affermava Vattimo in uno scritto del 1989, *La società trasparente* («la modernità finisce quando non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario. [...] Non c'è una storia unica, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, capace di unificare tutti gli altri»¹⁹) per comprendere la centralità che sin dalle pagine incipitarie i due romanzi malerbiani conferiscono al tema del vero e dell'assoluto, attraverso l'uso di dialoghi d'impostazione sillogistica portati fino al parossismo. La stessa collocazione conferisce infatti a questi scambi la forza di dichiarazioni di poetica volte a ricordarci la natura di semplice «manufatto verbale»²⁰ della storia che il lettore si accinge a leggere:

Mentre si mangiavano arrostiti di capretto, salsicce di oca [...], si discuteva se quella di Aristotele fosse la vera filosofia, se la vera filosofia coincida sempre con la vera religione come fonte di verità e, di conseguenza, se un vero cristiano potesse accettare le proposizioni filosofiche dell'Ateniense. A quel tempo Aristotele non era ancora stato assimilato dalla cultura cristiana e la conversazione era arrivata a un punto intricato e controverso. «Se anche vogliamo riconoscere nel Motore Immobile del filosofo ateniese una immagine di Dio, come pretendono in molti,» disse il Teologo di Corte «non si capisce perché Dio debba essere immobile. Il principio della divinità, al contrario, è mobile per eccellenza e i suoi attributi dovrebbero essere semmai fluidità aerea, l'infinità espansiva, la velocità». Sulla velocità di Dio intervenne il Matematico. «La velocità può essere un attributo divino solo se è assoluta, e su questo non credo si possa dubitare. Ma la velocità assoluta significa che il Soggetto è già arrivato nel momento stesso in cui è partito.» [...] La questione è dura da risolvere perché l'affermazione dell'illustre Matematico smentirebbe il principio di non-contraddizione già formulato da Anassagora e assunto in seguito proprio da Aristotele come uno dei cardini della logica.²¹

¹⁷ Per una visione d'insieme del dibattito sul rapporto tra Malerba e la postmodernità rimando a G. Ronchini, *Dentro il labirinto*, cit., pp. 100-101.

¹⁸ Cfr. W. Geerts, *Il poliziesco epistemico*, cit., pp. 101-102.

¹⁹ G. Vattimo, *La società trasparente* (1989), Garzanti, Milano 2000, pp. 8-10.

²⁰ H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortalo, Carocci, Roma 2006, p. 64.

²¹ L. Malerba, *Il fuoco greco*, cit., pp. 14-15.

Se da una parte il dialogo ottiene l'effetto di catapultare il lettore in *medias res*, nell'atmosfera medievale dell'opera, dal momento che il primo capitolo era dedicato a un antefatto del tutto slegato anche cronologicamente dalla vicenda, dall'altra, a corroborarne la preminenza è il regolare ritorno della narrazione su temi e motivi afferenti al campo semantico che questo primo dialogo introduce. Il rapporto tra verità e menzogna²², tra verità e verosimile²³ tracciano infatti un filo conduttore rinvenibile in entrambe le opere²⁴. Anche nel caso delle *Maschere*, infatti, la tematica ritorna sin dalla scena d'esordio, che mostra il primo dialogo tra il Cardinale della Torre e il Diacono Baldassarre, che avrebbe dovuto vigilare sull'ingresso della villa, ma si è addormentato sull'inferriata del cancello:

«Mi stai dicendo che hai seguito con diligenza il tuo incarico o che devo accontentarmi della tua buona disposizione?»

«Tutte e due le cose, Eminenza.» [...]

«Voltati da quella parte e avvicinarti ancora.» [...] Vedo sulla tua guancia dei geometrici segni rossi. Se non mi sbaglio questi segni corrispondono alla trama della sottile grata di ferro attraverso la quale avresti dovuto sorvegliare l'ingresso. Che cosa significano questi segni impressi sulla tua guancia? [...]

«Significa, Eminenza, che sono stato appoggiato con la guancia alla grata della finestretta.» [...]

«Un tempo ho insegnato retorica in un collegio di Perugia e sapevo dare un senso alle parole con chiarezza sufficiente anche per i ragazzi più svogliati. Direi che reticenza è un atteggiamento di cautela, o di malizia, per cui si tace una parte essenziale del discorso in modo da falsarne il senso» [...] Sei riuscito a nascondere la verità senza mentire.»²⁵

²² Ivi, p. 217: «Conosco le voci che corrono in tutte le direzioni lungo i corridoi dei Palazzi fin dal giorno in cui sono salito sul Trono. Queste voci mi vengono riferite puntualmente ogni giorno dai miei informatori, ma ormai ho rinunciato a distinguere la verità dalle menzogne perché una simile impresa mi terrebbe occupato per tutta la giornata e per buona parte della notte».

²³ Ivi, p. 85: «improbabile non significa impossibile»; p. 87: «realtà e retorica qualche volta concordano»; p. 116: «da verità non è sempre verosimile»; p. 152: «la verità è spesso banale, ma non per questo è meno vera».

²⁴ L. Malerba, *Le maschere*, cit., p. 117: «Era quella l'immagine della verità?»; p. 131: «I saggi indiani [...] insegnano a masticare l'acqua [...] Il cibo è morbido e sostanzioso, e sicuramente i saggi che ho nominato intendono dire che non è la materia ma la sua sostanza che conviene masticare.» [...] «Non ho capito a cosa vi riferite con questa parabola, Eminenza.» «A niente. Era soltanto un diversivo per alleggerire il nostro dialogo, un espediente retorico sul vuoto, come masticare l'acqua»; p. 187: «Che la Chiesa due secoli prima avesse fatto uccidere un filosofo per uccidere un'idea, era parso da sempre al Diacono il peggiore fra tutti i possibili delitti e non certamente una impresa lodevole come voleva fargli credere il Cardinale. Avrebbe voluto ricordargli che i testi della Storia sono assai reticenti e perplessi sulla fine di Sigieri di Brabante, ma ormai il dialogo era chiuso e difficilmente si sarebbe riaperto su quell'argomento».

²⁵ L. Malerba, *Le maschere*, cit., pp. 19-20. Rimando alla nota precedente per rimarcare come il successivo riferimento alla reticenza si trovi in relazione proprio alle omissioni della storiografia su una questione scomoda come quella di Sigieri da Brabante.

Vuoti e reticenze – centrali nella poetica malerbiana²⁶ e punto di partenza delle distorsioni della realtà attuate dalle figure del potere intorno al Diacono – costituiscono il polo negativo rispetto a quello sforzo, costantemente tematizzato e ripetutamente inappagato, di raggiungere un Tutto coerente e omogeneo sotto diverse forme. A farsi *figura* di questo fine cui gran parte dei personaggi tendono è infatti un oggetto feticcio che diverrà nelle *Maschere* emblema dell'inattingibilità del vero:

Un giorno aveva trovato tra le pagine di un antico trattato di teologia un foglietto con poche righe scritte in una calligrafia quasi illeggibile e lo aveva depresso sullo scrittoio per decifrarlo il giorno dopo. Durante la notte un topo aveva rosicchiato il foglietto mutilando la frase che con fatica era riuscito finalmente a leggere. La frase diceva: «“Demonstratio absoluti stat cum evidentia in existentia ...” Dove stava la dimostrazione evidente dell'assoluto secondo l'anonimo scriba della pergamena rosicchiata dal topo? Se lo era domandato tante volte e da allora quella frase mutilata era diventata un rovello per il povero Diacono. [...] Aveva letto con attenzione tutto il volume di Proclo per controllare se la frase fosse stata ricopiata dal testo filosofico neoplatonico, ma senza risultato. Un vuoto, questo sì assoluto, era stato prodotto nella sua mente da uno di quegli infami roditori.»²⁷

Significativo, in quest'episodio, è il modo in cui la dialettica presenza-assenza risulti interamente sbilanciata a favore dell'assenza, dal momento che la sola assolutezza cui approda la ricerca è quella del vuoto. Altrettanto significativa, inoltre, la centralità acquisita da quest'oggetto feticcio, cui fa eco nel *Fuoco greco* la pergamena della formula o, tornando alle *Maschere*, il ricciolo rosso attribuito alla prostituta Palmira, determinante nell'acuirsi della rivalità tra i due cardinali.

La loro preminenza figurale ci è suggerita da Massimo Fusillo che rimarca il ruolo del feticcio quale «sostituto simbolico di una pienezza

²⁶ Cfr. L. Malerba, *Che vergogna scrivere*, cit., p. 62: «L'“horror vacui” è una vecchia opzione della filosofia sulla natura, smentita dalla natura. E dalla letteratura. Devo confessare a questo proposito una mia incorreggibile attrazione per il vuoto [...]. Immagino il mondo delle cose e degli uomini affiancato da un identico e simmetrico mondo vuoto. È lo spazio nel quale molti scrittori collocano i loro esercizi di scrittura, dove trovano un luogo propizio le loro favole, le parole e le figure con le quali tentano di rimodellare a loro immagine e somiglianza quei frammenti di realtà che conoscono per esperienza o per invenzione e che evidentemente li inducono a qualche turbamento, ma anche a qualche residuo entusiasmo». Sul tema si veda anche F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Bagatto Libri, Roma 1988, pp. 71-73.

²⁷ L. Malerba, *Le maschere*, cit., pp. 30-31.

originaria perduta per sempre»²⁸ che si traduce in attaccamento verso la materia inanimata sovvertendo l'ordine tra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, focali nella riflessione metastorica dei due romanzi. La stessa origine etimologica del termine, in questo caso, ci viene in soccorso per rimarcare il significato primario di «artificio, contraffazione, finzione»²⁹ e per ricondurci alla riflessione sulle pratiche creative cui il feticcio si lega. La funzione che esso svolge, infatti, all'interno dell'opera letteraria, è anzitutto quella di dispositivo testuale legato alla valorizzazione del dettaglio, del frammento³⁰, proprio perché l'emergere del feticcio nella nostra epoca nasce dall'intersezione di due grandi assenze: da una parte l'assenza del soggetto stesso, decentrato, che ha scoperto di non poter vivere l'immediatezza del Tutto senza i filtri dell'interpretazione, dall'altra l'assenza di una totalità organica originaria, «che si sa non c'è mai stata e non si cerca più»³¹.

Nell'età postmoderna si è compiuto tuttavia un passo avanti rispetto alla concezione del feticismo marxista, quella che cioè vedeva le relazioni tra persone reificarsi nelle relazioni tra cose³²: il paradosso che si sta compiendo, come ha evidenziato Žižek, è che ora è la materialità stessa del feticcio a dissiparsi e a rafforzare il proprio potere in misura direttamente proporzionale alla sua smaterializzazione³³. Specularmente a quel tentativo di celare il processo stesso di produzione e caricare di significato unicamente l'oggetto finale, oggi è proprio il processo di produzione a farsi oggetto di attenzione e a fungere «da feticcio per la sua stessa presenza»³⁴. Non è difficile ricondurre i procedimenti testuali di sostituzione e sublimazione, di astrazione e generalizzazione che il feticcio chiama in causa e l'idea del processo di produzione che si fa oggetto di feticizzazione, allo stretto nesso tra feticismo, riscrittura della storia e metatestualità intorno a cui ruotano le due opere.

²⁸ M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012, p. 8.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p. 15.

³¹ *Ivi*, p. 28.

³² Cfr. S. Žižek, *The Plague of Fantasies* (1997); trad. it. *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004, p. 147.

³³ Cfr. *ivi*, p. 150.

³⁴ *Ivi*, p. 149. Il riferimento alla feticizzazione del processo stesso di produzione è strettamente connesso ai procedimenti metatestuali messi in atto dalle due opere.

La centralità del feticcio introduce inoltre un secondo aspetto cui i reiterati tentativi di interpretazione del frammento di Proclo rimandano nelle *Maschere*: quello della ripetizione. Il «passato represso [che] non [...] [è] mai conosciuto “in quanto tale”, ma solo nel processo della sua trasformazione, dal momento che l’interpretazione stessa interviene sul proprio oggetto e lo cambia»³⁵, è all’origine della creazione feticista, intesa come ripetizione della scena traumatica, di fissazione sul dettaglio, sul «particolare [che] sta per il Tutto»³⁶.

A enfatizzare il peso della ripetizione nelle due opere è la presenza di scene reiterate nelle *Maschere* – come il pensiero quotidiano dedicato a Santa Teodora, la santa peccatrice da parte del Diacono – o di interi sintagmi e pensieri nel *Fuoco greco*, che trovano i loro correlativi sul piano strutturale proprio nella scelta di finali ciclici o aperti. Da qui l’impossibilità di un reale progresso nel processo di ricostruzione storica, fino al cortocircuito finale, che ci ricorda la natura del «discorso storico *in primis* come interpretazione, più che come spiegazione o descrizione, [e] soprattutto come un tipo di scrittura che, invece di pacificare il nostro desiderio di sapere, ci stimola a maggiore ricerca, maggiore discorso e maggiore scrittura»³⁷.

Il carattere frammentario e ciclico della storia è reso in forma diretta nella relazione che si istituisce tra il prologo e il finale del *Fuoco greco*:

Un cruccio che turbò a lungo i sonni dell’Imperatore Costantino VII Porfirogenito e ne tenne occupati molti pensieri durante gli anni che sedette sul Trono di Bisanzio, fu quello di correggere l’acustica della Sala del Triclinio, luogo eletto dei sontuosi banchetti che si tenevano in occasione delle visite di ospiti eminenti. Durante questi banchetti, [...], il dialogo risultava ogni volta gravemente compromesso: le voci rimbalzavano contro le pareti e le colonne di marmo per ritornare agli emittenti con echi e risonanze, e si sovrapponevano e confondevano in un turbine di orribili muggiti. Sentendo echeggiare nella sala le proprie voci deformate in suoni grotteschi, come se qualche buffone maligno si fosse nascosto dietro le colonne per fare il verso ai loro discorsi, alcuni ospiti stranieri si erano

³⁵ Ivi, p. 133.

³⁶ *Ibid.* Va ricordato, a questo riguardo, quanto evidenziato da Fusillo in merito alle forme che il feticismo ha assunto nel Novecento: le tecniche del *collage* e del *bricolage* sia cubista che proprie del montaggio.

³⁷ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 66.

ammutoliti per tutta la durata del banchetto e avevano interpretato questi disturbi come una beffa architettata con malizia e arroganza.³⁸

Sarà solo dopo vari tentativi falliti che due architetti, tramite dei «sottilissimi fili di seta tesi come una invisibile ragnatela fra una colonna e l'altra e fra le colonne e il soffitto»³⁹, riusciranno a porre fine a brusii e deformazioni e a consentire il ritorno della normalità presso la corte di Bisanzio. La soluzione si rivelerà tuttavia temporanea dal momento che, giunti al discorso di Zimisce appena incoronato imperatore nell'ultima pagina del romanzo, ci si accorge che «una mano ignota aveva strappato i sottili fili di seta che ne avevano corretto l'acustica al tempo di Costantino VII»⁴⁰. Zimisce riesce comunque a pronunciare «il suo discorso senza dare segni di turbamento nonostante la confusione delle parole che rimbalzavano contro le colonne e le pareti di marmo e si diffondevano nella Sala trasformate in suoni disumani»⁴¹ ed è con questo rimando al «vano eloquio» dell'imperatore e al reverente silenzio con cui i presenti ascoltarono seppur «senza capire nulla», che la narrazione ci riconduce al principio della vicenda.

È evidente, tuttavia, se si va oltre la funzione strutturale di questa scelta, il modo in cui quest'immagine sia anzitutto espressione di quell'«immenso brusio della storia»⁴² all'interno del quale il narratore ha potuto far emergere la propria voce, ritagliare una prospettiva, trovare una discontinuità da cui poter raccontare la propria versione. Gli echi che risuonano nella stanza richiamano perciò quella molteplicità di passati che riprende il sopravvento nel momento in cui la voce autorevole del narratore si placa e le altre voci hanno la possibilità di riaffiorare indistinte.

Al contempo, dalla ciclicità tra *incipit* ed *explicit*, emerge non solo il carattere di “ritaglio” che la vicenda narrata acquisisce, in quanto parentesi di stasi tra gli intrecci della Storia, ma risalta ancora una volta la dialettica

³⁸ L. Malerba, *Il fuoco greco*, cit., p. 9.

³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁰ Ivi, p. 245.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² V. Spinazzola, *Tirature '91*, cit., p. 27.

con il polo antitetico, quel nulla a cui necessariamente ritorna la storia dopo il suo concludersi e di cui questo ritaglio stesso è parte, che rimarca la fragilità dell'operazione di *collage* di quei fili di seta che hanno tenuto in piedi la narrazione.

Infine, la circolarità e il ritorno trovano espressione in entrambe le opere a livello diegetico: sia nelle *Maschere* che nel *Fuoco greco* i piani omicidi sono infatti destinati a ripiegarsi sui personaggi da cui avevano avuto origine, il Cardinale della Torre e l'imperatrice Teofane, segnando il punto d'arrivo dello svuotamento e del rovesciamento delle figure del potere che i due romanzi mettono in scena.

4. La rappresentazione del potere

Il problema del senso o la crisi del senso risulta inscindibile in questi romanzi dal problema dell'autorità e del rapporto con il lettore. Come ricorda Benvenuti, gran parte dei romanzi "neostorici" lanciano una sfida intellettuale al lettore che «irretito in un gioco metalinguistico e dunque metaletterario [...] [viene] chiamato a cooperare con l'autore, fornendo una possibile interpretazione del testo»⁴³. Inoltre, se solitamente nel romanzo storico a giocare un ruolo chiave nella creazione dell'effetto di realtà sono cornici, documenti, fonti, manoscritti, vale la pena di osservare come nelle due opere di Malerba l'uso dei medesimi *topoi* letterari risulti in realtà funzionale all'esautorazione della voce narrante e alla messa in evidenza dei suoi limiti. Il paratesto – tradizionalmente deputato, per la sua posizione liminare, «alle dichiarazioni d'autore, spesso false e mendaci, o comunque mascherate»⁴⁴ – viene infatti adottato da Malerba apparentemente al solo fine di corroborare l'effetto di realtà della narrazione che sta per avere inizio.

⁴³ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 33.

⁴⁴ Ivi, p. 34.

Nel *Fuoco greco* la premessa parte da un pretesto esplicativo – spiegare cosa sia il fuoco greco cui si riferisce il titolo – per offrire le coordinate spazio-temporali della vicenda narrata e dichiarare le proprie fonti⁴⁵:

Il “fuoco greco” era l’arma segreta dell’Impero Bizantino. [...] inventato nel 672 dopo Cristo da un ingegnere siriano di nome Callinico, permise alla flotta bizantina di conquistare e conservare il dominio sul Mediterraneo per più di cinque secoli [...] fino al 1221 quando i Mussulmani riuscirono a impossessarsi del segreto di fabbricazione e lo usarono a loro volta contro le navi dei Cristiani. [...] La formula venne custodita gelosamente, protetta da disposizioni severissime, per cui anche i cronisti di quei secoli, a eccezione di Anna Comnena nella *Alessiade*, fanno solo rari e brevi cenni a quest’arma micidiale.⁴⁶

Se si va oltre il primo livello di lettura, dietro queste dichiarazioni e nella formula conclusiva («mai nella storia un segreto militare venne conservato così a lungo come quello del “fuoco greco” la cui composizione, nota allora solo all’imperatore e alle poche persone addette alla fabbricazione, non è stata tramandata ai posteri»⁴⁷) è possibile leggere un’evidente adesione al genere giallo, vista la centralità che acquisiranno cospirazioni e *detection* al fine di trafugare la pergamena della formula. Chiaro inoltre l’intento, anch’esso tipico, di convincere il lettore che il narratore è a conoscenza di qualcosa di segreto, di poco noto, che egli ha svolto accurate indagini su ciò che racconterà, sebbene anche le fonti offrano poche informazioni in merito e perciò, anche «se non tutto ciò che scrive è provabile, quello che non lo è può essere creduto vero per estensione»⁴⁸.

Il patto con il lettore appare perciò solido sin dalle dichiarazioni documentaristiche iniziali, corroborate dall’attenzione per dettagli, formule, costumi capaci di riprodurre fedelmente la vita di palazzo. Esiste tuttavia un primo, significativo, rovesciamento di prospettiva sin dai primi capitoli dell’opera, che nel lettore modello dovrebbe determinare una nuova impostazione di lettura, quella incentrata su un’ermeneutica del

⁴⁵ Sull’utilizzo delle fonti nel *Fuoco greco* si veda A. Rossini, «*Il fuoco greco*»: La via di Luigi Malerba al romanzo storico postmoderno, in «Rivista di studi italiani», 1999, XXVII, n. 1, pp. 328-347.

⁴⁶ L. Malerba, *Il fuoco greco*, cit., p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 34.

sospetto cui l'episodio della presa di potere di Teofane accanto a Niceforo Foca dovrebbe invitare. Se nelle prime pagine del romanzo l'educazione e le stesse scelte della Reggente sembrano dipendere interamente dal suo più grande confidente, l'eunuco Bringas, il ribaltamento repentino dei ruoli fa comprendere al lettore sin dai primi capitoli la funzione che le ellissi e le limitazioni prospettiche imposte alla voce narrante assumeranno nel corso della narrazione. L'indugiare del racconto sull'accordo tra Bringas e Teofane affinché il generale Niceforo Foca venga catturato e accecato pubblicamente al momento dell'ingresso a Bisanzio con il suo esercito, conferisce illusoriamente al lettore la posizione privilegiata di testimone degli incontri segreti di cui nell'universo narrativo nessun altro è a conoscenza. A ribaltarne la percezione, però, e a far intuire l'esistenza di un ulteriore livello di avvenimenti da cui il lettore è del tutto escluso, è l'ingresso di Niceforo Foca a Bisanzio: eliminato Bringas, dal momento che Foca era già stato messo in guardia da Teofane relativamente ai piani orditi contro di lui, il valoroso generale riceve dalla Reggente una proposta di matrimonio al fine di condividere il trono imperiale.

A minare ulteriormente il patto con il lettore, e soprattutto l'attendibilità del narratore, e a generare un nuovo piano narrativo, è l'ingresso sulla scena di un nuovo punto di vista, quello dell'autore fittizio della vicenda, che Leone Foca, fratello dell'imperatore, conosce per un caso del tutto fortuito, l'essere stato costretto a nascondersi per salvarsi dalle cospirazioni dell'imperatrice contro di lui:

«Che cosa scrivete?»

«Scrivo questa storia.» [...] «Quella che stiamo vivendo oggi, che abbiamo vissuto ieri e che vivremo domani.»

«Ma non è ancora una storia,» aveva obiettato Leone «sono solo dei fatti che succedono giorno per giorno, uno dopo l'altro, spesso casualmente o per volontà di persone di cui sapete ben poco. Come si può scrivere una storia in queste condizioni?»

«I fatti che succedono sono soltanto un pretesto per la scrittura perché non sono veri» aveva risposto l'eunuco. «La verità sta nella mia penna e nelle parole che io scrivo su questi fogli di pergamena». [...] «le storie scritte possono venire rubate, trafugate, corrotte, riaccontate 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. [...] Io sono un umile eunuco, ma quando scrivo ho più potere dell'imperatore vostro fratello. [...] «Io non pecco di presunzione,»

disse Lippas rispondendo ancora una volta al pensiero di Leone «tanto è vero che non ho messo il mio nome in testa a questi fogli e non ho dato un titolo a questa mia opera scritta. [...] Scrivo una storia frammentaria ma veritiera, mentre tutte le nostre azioni sono contingenti e superflue».49

Speculare alla premessa collocata in apertura, la dichiarazione di poetica del *vero* autore della storia che stiamo leggendo, ci ricorda la natura artificiosa, di semplice *manufatto verbale* della vicenda, e sancisce definitivamente la parzialità prospettica della voce narrante che ha guidato i lettori fino ai capitoli conclusivi dell'opera. Si tratta di una tecnica narrativa già ampiamente adottata da Malerba in altre opere dalla struttura analoga: «nelle ultime pagine l'effetto verità viene rovesciato [...], l'autore rientra a sua volta tra i narratori di finzione: viene *fantasmizzato* [...] [e] la differenza tra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato si slarga ancora, proprio nel punto in cui stava per esserci coincidenza»50.

Nel caso del secondo romanzo, l'esautorazione della voce narrante gioca su strategie testuali differenti. In questo caso la natura metatestuale della narrazione si palesa sin dalle prime pagine, creando da subito un gioco multiprospettico e una moltiplicazione di piani narrativi. Ancor prima di leggere il quadro d'esordio, che insieme agli altri sei comporrà la cornice storica della vicenda narrata, il lettore incappa in un particolare caso di autocitazione in epigrafe («...e ricordati che ammazzare un uomo è la cosa più facile del mondo» Luigi Malerba, *Le maschere*) che assolve il duplice compito di anticipare sia il carattere intertestuale dell'opera e insieme di introdurre uno dei motivi cardine, quello dell'omicidio51. La costruzione duplice della narrazione si fonda tuttavia sull'alternarsi tra la voce narrante dei quadri e quella della vicenda che vede protagonista il

49 L. Malerba, *Il fuoco greco*, cit., pp. 182-185.

50 F. Muzzioli, *Malerba*, cit., p. 93.

51 Interessante anche in questo caso notare come lo stesso riferimento d'apertura del testo, cui si vuole conferire centralità sin dalla prima pagina e che costituisce il motore diegetico dell'intera opera, sia poi l'elemento omissivo nel finale: l'ellissi della voce narrante, che omette quel passaggio dell'intreccio, risulta simmetrico alla funzione nel *Fuoco greco* della preterizione nel dialogo finale tra Zimisce, l'amante di Teofane, e il Patriarca che dovrebbe incoronarlo imperatore. Quest'ultimo, infatti, di fronte all'indecisione del soldato, lo pone di fronte a un *aut aut* tra il trono imperiale e la donna amata. Le parole «Senza esitare Zimisce fece la sua scelta» (p. 240) chiudono la scena dell'incontro, mentre sarà quella successiva, con Teofane prigioniera delle guardie imperiali, a fornirci una risposta in merito alla scelta e confermarci ancora non solo il carattere parziale e prospettico della narrazione, ma anche la circolarità della vicenda, dal momento che le modalità della presa del potere di Zimisce richiamano l'iniziale tradimento di Teofane ai danni di Bringas.

triangolo composto dal Cardinale della Torre, il Diacono Baldassarre e il Cardinale Ottoboni. Alla narrazione impersonale delle sezioni storiche si contrappone, infatti, la «*texture* diadica»⁵² prodotta dall'ironia con cui il secondo narratore affronta le vicende di queste figure, creando da un lato un effetto di straniamento per i suoi lettori, dall'altro un effetto di abbassamento delle figure protagoniste e delle loro storie al confronto con le grandi questioni affrontate dai quadri storici.

A corroborare l'effetto di abbassamento dei personaggi e delle loro azioni sono anche i pretesti da cui ha origine l'intrigo e la cospirazione a spese del nemico. Il Cardinale della Torre rappresenta indubbiamente l'*auctoritas* che il lettore può osservare più da vicino: ne conosce desideri, speranze, sentimenti e paure grazie ai *flashback* iniziali e all'uso della focalizzazione interna. Tuttavia, è proprio questo avvicinamento a generare un effetto tutt'altro che empatico davanti ai tentativi del cardinale di raggiungere i propri obiettivi. L'amore per Palmira, la prostituta cui ha dovuto rinunciare a causa delle sempre maggiori restrizioni al concubinaggio per i porporati, viene infatti riacceso da un impeto di gelosia alla notizia che la donna possa avere una relazione con il Cardinale Ottoboni, suo antagonista nella scalata al titolo di Camerlengo:

Qualche nuova e rumorosa diceria era nata invece il giorno in cui i valletti della sua Casa [del Cardinale Ottoboni] avevano deposto al centro di una sontuosa tavola imbandita, sotto gli occhi dei numerosi commensali, una statua di donna nuda modellata con bianca pasta di zucchero, adagiata su un vassoio d'argento. Sulla testa e fra le gambe della statua risaltavano due ciuffetti di riccioli rossi che dovevano simulare i capelli e la dantesca "selva oscura", secondo la maliziosa e metaforica interpretazione del Cardinale Ottoboni. Chimera, metafora, finzione e allegoria non erano certo nuove alla mensa del Cardinale, ma in quella figura di zucchero alcuni commensali avevano voluto riconoscere senza indugi l'immagine della bella Palmira. [...] tutti si domandavano dove fossero finiti i due riccioli rossi. Ormai attribuiti con verosimiglianza alle intimità di Palmira, quei peli rossi e il mistero della loro scomparsa furono oggetto di frenetiche malignità e di altri scabrosi commenti.⁵³

⁵² L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998); trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999, p. 152.

⁵³ L. Malerba, *Le maschere*, cit., pp. 39-40.

È lo stesso feticcio da cui scaturisce il desiderio di rivalsa e di possesso della donna, al pari della carica di Camerlengo, a farsi motore dell'abbassamento della figura del Cardinale. In entrambi i romanzi, infatti, non solo ci troviamo di fronte a un potere ancora una volta «ricondotto ai suoi momenti antropologicamente basilari del dominare un corpo e decidere della sua integrità»⁵⁴, ma al lavoro di ritaglio e di scavo su una vicenda che nella storia *ufficiale* non può trovare spazio, corrisponde il processo di *ridimensionamento* di queste figure, le cui azioni risultano mosse dagli istinti più bassi. L'indugiare sui desideri erotici dei protagonisti genera, infatti, nelle due opere una *climax* crescente che sfocia in entrambi i casi nell'omicidio di colui che può costituire un freno al libero godimento dell'oggetto del desiderio: Niceforo Foca nel *Fuoco greco* e il Cardinale Ottoboni nelle *Maschere*.

L'abbassamento prosegue anche con la creazione del pretesto attraverso cui giustificare l'omicidio dell'antagonista: gli starnuti del Diacono Baldassarre, davanti o all'interno di luoghi sacri, consentono al Cardinale della Torre di sfruttare l'ingenuità e la condizione di subordine dell'uomo, fino a convincerlo di essere indemoniato. In questo caso, l'effetto di straniamento del gioco ironico si enfatizza e assume nuova risonanza, rimarcando le manipolazioni del reale portate avanti dall'*auctoritas*, capace di creare nessi interpretativi privi di fondamento per plasmare gli eventi a proprio vantaggio:

«Quando avrò realizzato il mio progetto provvederò a farti esorcizzare come tu desideri. Ma per ora tu sei per me soltanto uno strumento di giustizia. Ci faremo beffa del tuo Demonio usandolo per un valido scopo. Dovresti esserne orgoglioso e collaborare con entusiasmo. Invece ti vedo incerto, sospettoso e pavido. Sono veramente deluso».

«Fisicamente sono pavido, Eminenza, lo confesso. Ma temo anche di commettere un grave peccato uccidendo un Cardinale. Sono stato educato alla benevolenza, alla carità, al perdono.»

«Negli ultimi sette anni sono stati uccisi a Roma quattro cardinali e, suppongo, senza il concorso del Demonio come nel tuo caso».⁵⁵

⁵⁴ F. Muzzioli, *Malerba*, cit., p. 54. Sul tema della carnalità si ricordino anche le pagine dedicate alla narrativa malerbiana nel lavoro di G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura "carnalista"*, Einaudi, Torino 1994.

⁵⁵ Cfr. L. Malerba, *Le maschere*, cit., p. 186.

Tuttavia, come in gran parte delle opere malerbiane e come già nel *Fuoco greco*, sebbene il *potere* si presenti come «dispensatore della vita e della morte»⁵⁶ non può sottrarsi a quella sorte che pretende di amministrare per raggiungere l'assolutezza. Simmetricamente al tentativo del Cardinale della Torre di farsi unico depositario del potere, di tessere una trama segreta a spese del Diacono e del Cardinale Ottoboni, vengono annodati i fili della trappola che renderà lui stesso vittima, annullando anche questa volta le gerarchie tra alto e basso e ribadendo così l'inesistenza di un potere unico e stabile garante della coerenza dell'intera vicenda.

Il nonsenso della storia e il ribaltamento della prospettiva, volto ad alterare la percezione del lettore, passano perciò sia attraverso la polifonia cui l'ironia della voce narrante e la struttura duplice della narrazione danno luogo, sia attraverso il rovesciamento delle gerarchie sul piano diegetico con il repentino e inatteso ribaltamento della vicenda cui entrambe le narrazioni danno luogo. Questo ci consente di rimarcare come la prospettiva controstorica nelle due opere agisca dall'interno, dentro la stessa storia ufficiale da cui si sviluppa: al graduale processo di esautorazione dei poteri sul piano dell'intreccio corrisponde, infatti, l'emergere del carattere parziale e artificioso della ricostruzione storica.

Una conferma in merito, infine, proviene dal piano figurale della narrazione, vista la centralità conferita sin dal titolo al motivo della maschera e lo stretto nesso che esso genera con i motivi dello specchio e del labirinto⁵⁷. *Figure dominanti* nel romanzo rinascimentale sono infatti lo specchio e la maschera, che ribadiscono il ruolo focale assolto dalla prostituta Palmira, quale motore nel gioco di distorsioni e reinvenzioni della realtà. Riprendiamo a tale riguardo i due momenti di esordio e di congedo dalla scena della donna:

⁵⁶ F. Muzzioli, *Malerba*, cit., p. 54.

⁵⁷ In queste *images* si riflette anzitutto la consapevolezza di Malerba di come ogni romanzo storico sia sempre una «*mimesis mimeseos*» (M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, cit., p. 113), ovvero una rappresentazione di secondo grado – un testo le cui stratificazioni sono determinate dalla molteplicità di prospettive, dato il carattere fortemente metaletterario di queste figure convenzionalmente legate alla vana ricerca di senso del reale – come il labirinto – e tradizionalmente metafora della mimesi, quali lo specchio, la maschera.

Finalmente una sera Palmira venne reclutata per un ballo in maschera nel grandioso e severo palazzo che il cardinale riario aveva edificato nei pressi di campo de' fiori [...] Qui Palmira aveva incontrato, travestito da Diavolo, tutto nero ma con la coda e i corni rossi sulla fronte, il Cardinale Cosimo Rolando della Torre [...] «Dio mio, sei diventato Cardinale [...] e ti sei vestito da Diavolo!»

«Cardinale fa rima con carnevale e perciò ogni scherzo vale. Ma quale occasione fantastica per un Diavolo incontrare Maria Maddalena peccatrice e Santa». ⁵⁸

Una figura di donna con un rosso mantello sbrindellato sulle spalle e in testa un vecchio capello da Cardinale con tintinnaboli appesi all'orlo, percorreva a cavalcioni di una mula bianca la via Sacra in direzione del Laterano [...]. Il volto della donna era coperto da una maschera nera maculata di verde e di giallo che richiamava agli occhi degli spettatori più attenti l'immagine terribile della peste. Quella maschera era un'eccezione. Da molti anni le maschere a Roma erano proibite a pena de la forza perché ogni giorno de maschere se amazavano de multa brigata [...]. ⁵⁹

Oltre alla possibilità di leggere nel rimando al carnevale e allo scambio di ruoli tra la prostituta e il cardinale nell'*explicit*, nuovi emblemi del rovesciamento parodico realizzato dall'opera, è evidente l'intento di Malerba di ricordarci la sua concezione della storia, volta a sottrarsi a ogni forma di perpetuazione, di carattere definitivo cui invece il *grand récit* è asservito ⁶⁰. Al contempo, come ci ricorda il riferimento conclusivo alla funzione della maschera, se tutto è rappresentazione, se tutto è *mascherata* ⁶¹, il suo proposito diviene lo smascheramento della Storia, che la sua storia attua visitando il rovescio delle cose.

Anche il motivo degli specchi rimanda al medesimo fine, come emerge sin dal primo dialogo tra Palmira e il Cardinale della Torre in cui, dalla dialettica apparenza-verità, risulta chiaro l'intento di superare la superficie opaca del reale: «Gli specchi servono solo a controllare le apparenze, le così dette buone maniere che ci insegnano a fingere e ci aiutano a vivere. Il mercato delle apparenze, o se preferisci delle buone maniere, non subisce

⁵⁸ Ivi, p. 61.

⁵⁹ Ivi, p. 304.

⁶⁰ Il rimando è a M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennans* (1965); trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979. Il pensiero bachtiniano ci consente inoltre di porre in evidenza un altro aspetto che è andato delineandosi in merito alle *Maschere*, ma che in questa sede non sarà possibile approfondire: il contrasto tra il *monologismo* dei quadri storici e la *polifonia* della narrazione, anche sul piano linguistico, come l'alternarsi di italiano contemporaneo, volgare cinquecentesco e latino suggeriscono.

⁶¹ Cfr. M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, cit., p. 80.

mai ribassi. Un gesto, una parola, un sorriso sono monete che non deperiscono perché ci aiutano a recitare la nostra commedia quotidiana»⁶². Il moltiplicarsi degli specchi prima nella sala a essi destinata, poi «sulle altre pareti della Casa, nella sala dei pranzi, nella camera da letto, e perfino nei corridoi»⁶³, sono inoltre rinvio a quell'immagine del labirinto su cui *Il fuoco greco* insiste, come suggerisce poco dopo la stessa voce narrante: «Qualche ospite si sentiva prendere dai capogiri alla vista di tutte quelle immagini riflesse che si moltiplicavano all'infinito negli specchi contrapposti»⁶⁴.

La figura dello specchio acquisisce pertanto una duplice valenza, sia in relazione ai processi ermeneutici che chiama in causa, sia in quanto rimando a quel fenomeno-soglia che la scrittura metastorica di Malerba rappresenta, ponendo l'accento sulla lacerazione esistente tra linguaggio e oggetto, tra io e mondo, la difficoltà di riprodurre vissuto e memoria di cui ogni scrittura storica è portatrice⁶⁵.

Il labirinto, infine, scenario ricorrente del romanzo bizantino – sia nella forma dei sotterranei dove è custodita la formula segreta sia dei «disonesti corridoi»⁶⁶ del Palazzo – metaforizza il groviglio di ipotesi interpretative con cui le vittime di Teofane sono costantemente costrette a confrontarsi e anticipano il nonsenso cui è destinato il giallo intorno a cui ruota la vicenda.

⁶² L. Malerba, *Le maschere*, cit., p. 75.

⁶³ Ivi, p. 79.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Cfr. Massimo Fusillo, *Specchio*, in R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Utet, Torino 2007, p. 2331. Per un approfondimento di questi aspetti nel *Fuoco greco* si veda R. Glynn, *Fiction as Imprisonment in Luigi Malerba's «Il fuoco Greco»*, in «Modern Language Review», 2002, n. 97.1, pp. 72-82.

⁶⁶ L. Malerba, *Il fuoco greco*, cit., p. 125.